

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL - UFMS
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO - FAALC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS – PPCEL**

ISABELA BOAVENTURA PIMENTA GOMIDE

**REPRESENTAR, REPETIR, REELABORAR:
CALIBRE 22 E A VIOLÊNCIA NA OBRA DE RUBEM FONSECA**

**CAMPO GRANDE - MS
SETEMBRO/2023**

ISABELA BOAVENTURA PIMENTA GOMIDE

**REPRESENTAR, REPETIR, REELABORAR:
CALIBRE 22 E A VIOLÊNCIA NA OBRA DE RUBEM FONSECA**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos.

Área de Concentração: literatura, estudos comparados e interartes.

CAMPO GRANDE - MS
SETEMBRO/2023

**REPRESENTAR, REPETIR, REELABORAR:
CALIBRE 22 E A VIOLÊNCIA NA OBRA DE RUBEM FONSECA**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos (Orientador)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. André Rezende Benatti
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Oziris Borges Filho
Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Campo Grande, MS, 28 de setembro de 2023.

*A Lúlia Boaventura de Castro Pimenta, que,
onde quer que fique a sua estrela, saiba: há
um pouco de ti no que eu sou e muito de ti no
que eu faço.*

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

AGRADECIMENTOS

Eu agradeço aos meus pais, pelo suporte, apoio, estímulo e compreensão. Por alimentarem meu instinto de traça e investirem na minha educação e formação, permitindo o meu acúmulo de *capital cultural*. Sem vocês eu não estaria aqui. À minha mãe, por fazer de mim e dos meus irmãos as pessoas que somos e por aceitar este meu caminho, sabendo que eu seria infeliz caso seguisse qualquer outro. Ao papai, por ser exemplo de dedicação e resiliência. Por apostar todas as fichas em mim, quando decidi escolher esta profissão. Agradeço por debater comigo sobre assuntos pertinentes a esta dissertação, mesmo não concordando e, principalmente, por me acolher durante as crises existenciais que surgiam sempre que o percurso de estudo e de escrita me forçava a encarar a fragilidade e a perversidade humana.

Aos meus irmãos, pela amizade, pelo companheirismo e pelo afeto. Ao Caio, pelas horas gastadas transcrevendo áudios de análise, e por me ouvir falar, durante uma eternidade, sobre um tema tão distante da própria área de estudo dele. Também, por estar em minha companhia neste mundo e permitir que eu saiba que, mesmo “se um ônibus de dois andares colidisse contra nós,” mesmo “se um caminhão de dez toneladas matasse nós dois...” compartilharíamos a honra e o privilégio de saber que “somos uma luz que nunca se apaga”. A Malu, por me abraçar quando eu precisei de forças para seguir em frente, por digitalizar textos compridos, a fim de me economizar tempo. Por ser a “minha pessoa” e dividir comigo a existência neste plano. Por sempre ser abrigo quando eu me sentia um peixe fora do aquário e me lembrar o caminho de casa.

Agradeço aos amigos que fiz na UFMS, Erick, Philipe, Giovanna, Isabela Marucci, Mayara, Manal, Lenine e Rebeca, pois sem o afeto, o apoio e a companhia deles isto não seria possível. Gratidão por serem minhas maiores conquistas dentro do ambiente acadêmico, porque "quem tem um amigo tem tudo".

De forma específica, agradeço aos meus “presentinhos do mestrado” (Erick e Lenine), por não permitirem que a pandemia nos distanciasse. Ao Erick, por ser o melhor e mais desafiador companheiro de estágio, por me questionar, ensinar e debater comigo. Por não soltar minha mão, pela ajuda, pela torcida e pelo apoio no processo de escrita (tão difícil para mim). Ao Lenine, por ser a pessoa mais afetuosa, determinada e bonita que tive a honra de conhecer. Por me ver com olhos de afeto e ser família, lar e suporte, nesses últimos anos.

Aos meus amigos Filipe, Giovanna e Manal, que, desde a graduação, estiveram comigo nos melhores e piores momentos desses últimos sete anos. Ao Fheliscreidison, cuja amizade tornou dias escuros em possibilidades de luz, por sempre ter uma piada ruim para tornar o dia melhor, pela sinceridade e uma infinidade de tantas outras coisas. “Obrigada, amigo, você é um amigo”. A Giovanna, por estar comigo desde o primeiro dia, estar ao meu lado desde então e sempre me acolher como eu sou. Minha amiga, com tudo que a vida lhe tirou nesses últimos anos, você me ensinou como ainda sorrir no meio do caos. A Manal, por ser exemplo de luta e de convicção e, por inúmeras vezes, acreditar em mim mais do que eu mesma.

E, em especial, a Mayara, que esteve ao meu lado do começo ao fim deste processo. Por, muitas vezes, ser o farol a iluminar o caminho para que eu não tivesse medo de seguir em frente. Por ser minha gêmula, “*kindred spirit*”, e segurar a minha mão ora para não me deixar sucumbir, ora para me lembrar o porquê de fazermos o que fazemos. Sua amizade faz de mim a pesquisadora que sou.

Aos meus professores queridos, André Benatti, Ramiro Giroldo, Rosana Zanelatto e Wellington Ramos, pessoas que tornaram esses anos de pesadelo estéril em fagulhas de esperança crítica. Agradeço por fazerem da UFMS algo o mais parecido possível com um lar que qualquer ambiente universitário onde eu já pisei. A Rosana, por ter me acolhido e me guiado na graduação e mesmo após o fim dela. Ao Ramiro, por ser orientador, amigo e me ensinar a maior parte daquilo que escrevo e discuto nesta dissertação. Por me defender, acolher e incentivar durante esses anos. Ao André, por acreditar em mim e me dar espaço neste ambiente hostil que, por vezes, a Academia cria.

Ao meu (des)orientador Wellington, que me ensinou a usar pesadelos e a acolher o meu próprio urrar quando precisei me esconder. Agradeço por demorar tanto para desistir de mim, mesmo quando devia ou quando eu mesma já tinha desistido. E, particularmente, por permitir, apesar de tudo, que eu chegasse aqui.

Aos demais professores do PPGEL e à professora Raquel Terezinha, da UFSCar, por não permitirem que a impossibilidade afetiva, causada pela pandemia, retirasse a essência do ensino das aulas que ministraram. Por me ensinarem tanto.

À minha família: tios, primos e agregados, com os quais pude sempre ser eu mesma, independentemente do quão inadequada, estranha ou teimosa eu seja. Agradeço por incentivarem e comemorarem as minhas vitórias e, melhor ainda, as minhas derrotas. Em

especial, ao Cláudio Zacarias, a Andréia Pimenta e a Tututa, por serem acaento, confidentes, companheiros e por nunca desistirem de mim. Agradeço, também, a Karla Palmieri, minha madrinha, que abriu caminho para que eu pudesse seguir seus passos com segurança, e a Karina Pimenta (*in memoriam*) que plantou em mim o entusiasmo pelas palavras.

E, do fundo do meu coração, agradeço a Lúlia (*in memoriam*), minha avozinha, por me levar pelo caminho professoral, por enfrentar todos os limites da sua época e condição. Por ser amor, acaento, paz e inspiração. Por me permitir enxergar o mundo de forma segura enquanto eu me escondia na barra da sua saia. Por me ensinar a ser curiosa, forte, intensa e me dar boa parte do amor que eu carrego em mim.

Isso é sobre carinho, afeto, crença ou a falta disso tudo

Baco Exu do Blues, 2022

RESUMO

A presente dissertação volta-se à análise da produção de Rubem Fonseca. Especificamente, sobre os processos de representação, repetição e (re)elaboração por meio de um conto guia: “Calibre 22”, presente no livro homônimo, publicado em 2017. O estudo faz um percurso de análise, valendo-se da transposição da técnica psicanalítica freudiana, presente no texto Recordar, Repetir e Reelaborar, para a análise literária. Para tal, um caminho de apresentação, de retomada do arcabouço crítico e de algumas pequenas discussões pré-existentes são feitas. Em seguida, volta-se à compreensão dos modos de representação, a partir do efeito da verossimilhança, construindo um paralelo entre a realidade, a representação e a recordação. Tratando a representação como um ato recordativo, um simulacro do trauma. Isso posto, a análise estrutural do conto “Calibre 22”, em pormenores estéticos auxilia o trilhar caminho para as repetições tão recorrentes na obra de Fonseca, apontando, por sua vez, as mais recorrentes. Explicitando como e porque uma produção tão extensa, com mais de cinquenta e cinco anos, se repete tanto. Então, discute a principal repetição na obra do autor: a violência. Conceituando-a e abordando-a, como a repetição que é, como sintoma e trauma e, por isso, passível de ser a razão elaborativa. Por fim, reelabora essa concepção estética de genialidade e reafirma a função da literatura, na perspectiva de Umberto Eco (2001), de nos ensinar a lidar com a vida. Todo esse percurso é feito com o aporte teórico de autores, como Jaime Ginzburg (2013), Raymond Williams (2007), Karl Erik Schollhammer (2013), Luiz Costa Lima (1981), dentre tantos outros, os quais auxiliam a elaborar a realidade.

Palavras-Chave: Calibre 22; Rubem Fonseca; Representação; Literatura Brasileira; Violência.

ABSTRACT

This master's dissertation focuses on the analysis of Rubem Fonseca's production. In a specific way, the processes of representation, repetition and working through, in means of a guide short story: "Calibre 22", present in the book of the same name published in 2017. The work follows a path of analysis using the transposition of the Freudian psychoanalytic technique, present in the text *Remember, Repeat and Working Through*, for literary analysis. To this end, a path of introduction, resumption of the critical framework and some small pre-existing discussions are made. Then, we turn to understanding the ways of representation, based on the verisimilitude effect, building a parallel between reality, representation, and memory. Dealing with representation as a remembrance act, a simulacrum of trauma. That said, the structural analysis of the short story "Calibre 22", in aesthetic details, helps to pave the way for the repetitions that are so recurrent in Fonseca's work, pointing out the most recurrent ones. Explaining how and why such an extensive production, spanning more than fifty-five years, is repeated so much. Then, it discusses the main repetition in the author's work: the violence. Conceptualizing it and approaching it, as the repetition that it is, as a symptom and trauma and, therefore, capable of being the elaborative reason. Finally, it re-elaborates (Working through) this aesthetic conception of genius and reaffirms the function of literature from the perspective of Umberto Eco (2001) of teaching us how to deal with life. This entire journey is made with the theoretical contribution of authors such as Jaime Ginzburg (2013), Raymond Williams (2007), Karl Erik Schollhammer (2013), Luiz Costa Lima (1981), among many others, who helps to elaborate reality.

Keywords: Calibre 22; Rubem Fonseca; Representation; Brazilian Literature; Violence.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – High Standart .22 Revolver (arma de Aileen Wuornos).....	37
Figura 2 - Esquema da Representação.....	45
Figura 3 - Viktorija Gabulaitė, 68 Actors Vs. Historic People They Played	48
Figura 4 - Isto não é um Cachimbo	49
Figura 5 - Meme Freud.....	50
Figura 6 - Ladrilhos coloridos - Teste cromático	54
Figura 7 - Ladrilhos coloridos (Teste cromático destacado).....	55
Figura 8 - Esquema de Recordar	58
Figura 9 - Censura do Livro Feliz Ano Novo	67
Figura 10 - Relação dos livros censurados em RO. (2020).....	70
Figura 11 - Linha do tempo simples de “Calibre 22”.....	83
Figura 12 - Justiça Federal do Rio de Janeiro (Av. Venezuela perto da Gamboa)	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
APRESENTAÇÕES	17
RUBEM FONSECA.....	17
“CALIBRE 22” – O ENREDO	30
CAPÍTULO 1 – REPRESENTAR	36
1.1 REPRESENTAÇÃO, MÍMESIS, REALIDADE E LITERATURA	41
1.2 RECORDAR É UM ATO ESSENCIALMENTE REPRESENTATIVO	58
CAPÍTULO 2 – “CALIBRE 22”: A chave-interpretativa.....	62
2.1 “CALIBRE 22”: ANÁLISE <i>PER SI</i>	63
2.1.1 Narrador – A instância narrativa	72
2.1.2 Tempo e temporalidade.....	82
2.1.3 Espaço.....	87
2.1.4 Personagens.....	99
CAPÍTULO 3 – REPETIR	111
3.1 EXCENTRICIDADES FONSEQUIANAS	111
3.2 O SINTOMA: DA VIOLÊNCIA	120
(RE) ELABORAR: CONCLUSÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	139

INTRODUÇÃO

É inegável o apreço da crítica brasileira a Rubem Fonseca, seja pela aclamação estética feita por Antonio Candido, Alfredo Bosi e tantos outros, seja pelo “assombro” social com a prosa direta e sem comedimentos do autor, ou a censura de **Feliz Ano Novo** (1975), ou à revelia do movimento regionalista da década de 1960, obrigando a encarar a metrópole, dentre tantos outros apelos e razões sociais, históricas ou políticas evocadoras do encanto crítico exercido pela prosa fonssequiana. O que não pode ser negado é, independentemente do motivo, a repercussão e o quanto a crítica literária se debruçou sobre a obra do autor.

Desse modo, pode soar “mais do mesmo” (como uma boa repetição deve ser) uma dissertação com enfoque na obra fonssequiana após décadas de crítica literária, de produções acadêmicas e de colunas de jornal, sobre a revolta, a indignação e a cobrança, as quais permeiam as mais de cinco décadas de contos produzidos por Fonseca. Aqui, cientes dessa repetição presente, cuidou-se de analisar e discutir a representação da violência, no decorrer dessas décadas, no intuito de lançar um olhar à prosa violenta do início dos anos 1960 e perceber suas nuances estéticas e temáticas que se repetem e/ou se modificam até a última publicação em vida de Fonseca, em 2018.

Diante disso e como toda pesquisa científica demanda, delimitações de objeto e de teorias foram se delineando. A escolha do objeto, por exemplo, se deu, inicialmente, por razões pessoais, visto que **Calibre 22** (2017) foi o primeiro livro de Rubem Fonseca lido por mim e, embora, pareça uma escolha não muito Acadêmica, ao ler os demais livros, acabei por me deparar com um “universo” de conexões possíveis¹. O conto “Calibre 22”², homônimo do livro citado, abrange grande parte das características recorrentes das narrativas fonssequianas, constituindo-se um guia na análise da representação da violência aqui intentada.

Acrescenta-se, também, que os contos selecionados apresentam vínculos basilares: a violência e as conexões internas com “Calibre 22”. Esse instrumento violento explicita a construção de uma narrativa contemporânea em que a plasticidade do real, ao ser estirada, evoca uma aversão, uma queixa desse mesmo real, que já ultrapassa meio século. São citados outros textos do autor, ora para exemplificar, ora para comparar, ora para evidenciar a repetição. Entretanto, como constituintes importantes da estética fonssequiana, foram esmiuçados apenas pormenores da narrativa de “Calibre 22”, partindo dela para olhar esse meio século de

¹ Sendo pessoal era impossível a expressão nesse parágrafo sem a primeira pessoa do singular.

² A escolha das aspas, contrária a norma ABNT de títulos cuja indicação é em negrito, foi uma escolha pessoal a fim de diferir os livros, destacados em negrito, dos contos homônimos, citados entre aspas.

produções. É interessante frisar, todavia, que a intenção não foi produzir uma análise extensiva da literatura desse autor, mas buscar, nela, exemplos que pudessem auxiliar a discussão realizada.

Tratando-se de escolhas teóricas, o texto que inspira o título desta dissertação: **Recordar, repetir e elaborar** (Freud, 1996) aponta a necessidade de recordar e, conseqüentemente, de repetir o contato com aquilo que causa fissura no sujeito, a fim da elaboração e da superação do trauma. Em outras palavras, é preciso olhar para o passado, perceber suas repetições e padrões, no intuito de elaborar e de incentivar um avanço. A proposta é, portanto, transpor, tais técnicas psicanalíticas, à metodologia de análise literária. Colocar a representação, sintoma e fundamento da literatura em voga, como a recordação, perceber suas repetições e, assim, reelaborar opiniões sobre os textos analisados e o que eles representam.

Convém esclarecer, em vista disso, que o caminho traçado por esta dissertação segue a ideia freudiana: representar, repetir e reelaborar (Freud, 1996), norteando capítulos desta e servindo como fôlego argumentativo para a conclusão. Em vias de distribuição, foi preciso, uma vez que este estudo é público, uma contextualização sobre quem foi Rubem Fonseca e algumas discussões acerca do trabalho dele. Ainda na primeira parte, denominada “Apresentações”, consta um resumo da narrativa do conto “Calibre 22”, possibilitando uma melhor compreensão das discussões dos capítulos.

Também, no intuito de tornar as densas discussões teóricas mais compreensíveis e didáticas, optou-se por gráficos, diagramas, imagens e cores. As cores, em específico, além de conduzir o leitor a olhar para a aplicação da teoria, auxilia na construção do argumento a ela relacionado. Por sua vez, gráficos, diagramas e imagens têm dois papéis nas elocubrações a eles vinculados: reiterar as afirmações e tornar as reflexões teóricas e do tema, violento per se, menos austeras.

Essa segunda intenção tem um “caráter anedótico”, o qual será encontrado em toda a dissertação. Embora a ideia de “anedota” soe pejorativa, tratar de um tópico denso, como a violência, o entranhar teórico empreendido aqui, por vezes, demanda um certo “alívio cômico” como escolha narratológica, a qual é, por vezes, bem-vinda. Postula-se, ainda, que a escolha do termo anedótico é significativa, pois a noção popular do termo é de “piadoca”, ignorando as demais acepções dicionarizadas do termo “breve relato histórico ou fato curioso” (Michaelis, 2023, s.d.), o qual, normalmente, decorre, em segundo plano, de um evento mais importante. Portanto, optou-se pela manutenção desse caráter anedótico nesta dissertação, ora assumindo-se como um alívio à densidade do tema, ora como acréscimo entusiasta e interessante do raciocínio empreendido.

Após tal explicação, a distribuição em capítulos deu-se do seguinte modo: O primeiro capítulo, REPRESENTAR, na toada psicanalítica, defende a Representação, estreitando o seu vínculo para com a recordação, evidenciando a forma refratária como Fonseca representa a realidade. Essa busca teórico-conceitual se dá por meio do debate sobre o conceito de representação, de realidade e de efeito de real, com o auxílio de um paralelo comparativo entre o caso de Aileen Wuornos e o conto “Calibre 22”. Esse paralelo contribuiu para expor os conceitos e explicita a razão de buscarmos tal proximidade representacional-recordativa.

O segundo capítulo, A CHAVE-INTERPRETATIVA: “Calibre 22”, cuida da análise minuciosa do conto “Calibre 22”, de Fonseca (2017), desdobrando-se nas categorias narrativas. A análise pormenorizada da narrativa de 2017, marcada com cores e destaques da análise textual, possibilita o olhar cuidadoso dado ao objeto desta dissertação, empreendendo um olhar à estética, à estilística e à temática fONSEQUIANA, um exemplo, por meio do qual se fundamentam as demais análises e evocam as repetições presentes no capítulo seguinte.

Já o terceiro e último capítulo, REPETIR, trata da repetição, sua função na transposição psicanalítica à análise literária e desenvolve a amplitude relacional possível, partindo de “Calibre 22” para os demais contos selecionados até à maior repetição nas obras de Rubem Fonseca: a representação da violência. Em relação a ela, também a tratando como sintoma (repetição), discutimos conceitos e costuramos exemplos para reiterar o argumento.

Por fim, (RE) ELABORAR, semelhante às considerações finais, conclui a ideia geral do texto, aproximando alguns conceitos e discutindo a reelaboração da/na obra de Rubem Fonseca.

APRESENTAÇÕES

Neste item, faz-se um relato sobre José Rubens Fonseca, o papel e a importância dele na produção literária do último meio século. Isso é importante, não porque José Rubem (a pessoa) influencie a intenção analítico-crítica aqui proposta, mas porque as representações voltadas à verossimilhança externa, às referências do mundo presentes na obra (objeto deste estudo), por vezes, têm origem na existência do sujeito que cria. Além disso, contribui para esclarecer algumas escolhas terminológicas que envolvem a produção artística dele.

Também, nessa parte, viu-se a necessidade de explicitar o objeto de análise, ou seja, o conto “Calibre 22”, especialmente porque o percurso teórico desenvolvido no capítulo primeiro e a análise proposta para o seguinte sedimentam-se sob a composição (especialmente do enredo), além de resguardar a possibilidade de aproximação do conto para com o real ou para com o próprio universo narrativo. Neste momento, todavia, o intuito não é analisá-lo por completo, mas explicitar o enredo a título de apresentação a um leitor não-familiarizado. Vale destacar que “Calibre 22” é o último conto e dá nome ao livro publicado em 2017.

RUBEM FONSECA

Vida e obra

De origem portuguesa, filho de imigrantes, José Rubem Fonseca nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, no dia 11 de maio de 1925. Aos sete anos de idade, em meio a condições socioeconômicas complicadas no Brasil da década de 1930, a família faliu. Foi assim que o autor mineiro acabou se mudando, com os pais, para o Rio de Janeiro. Durante a infância, José Rubem auxiliou um amigo do pai trabalhando como “*office boy*”, entregando cintos e fazendo cobranças, o que o levou a perambular pelos becos, travessas e biroscas no centro “velho” do Rio. De acordo com a filha mais velha dele, Beatriz do Lago (451 MHz, 2022): “ele dizia ‘o que eu sou é ter mudado pro centro do Rio’”.

Foi nessa cidade que o autor passou a maior parte da vida e, lá, também, faleceu, em 15 de abril de 2020, vítima de um infarto, aos 94 anos. Formado em Direito, pela Universidade do Brasil, atualmente Universidade do Rio de Janeiro (Frazão, 2020), atuou como advogado de pequenas causas por alguns anos. Fechando o escritório, começou a carreira como policial no 16º distrito Policial, em São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Entretanto, atuou pouco tempo nas

ruas, pois cuidava mais da parte administrativa e dos serviços de relações públicas da corporação (Escritores Folha, 2019).

Segundo Frazão (2020), suas primeiras ocorrências, datadas de dezembro de 1952, foram as seguintes: ferimento por arma de fogo, atropelamento, furto, choque de veículos com morte e agressão a faca. Assim, Fonseca, aos 27 anos, começou a testemunhar o mundo do crime e a selvageria humana, fato que, sem dúvida, serviu de inspiração e material para a sua obra.

Por ter sido aprovado em primeiro lugar no concurso da polícia, ele foi indicado para um curso de aperfeiçoamento em Comunicação, nos Estados Unidos, lá permanecendo entre setembro de 1953 e março de 1954. Nesse período, fez mestrado em Administração, na *New York University*. Em 1958, foi exonerado da Polícia, indo trabalhar para a *Light*, como argumentista e roteirista de filmes, podendo, assim, dedicar-se mais à literatura (Escritores Folha, 2019; Frazão, 2020).

Casou-se com Thea Maud Komel Fonseca (1928-1997), tradutora e escritora, com quem teve três filhos: Maria Beatriz, José Alberto e José Henrique Fonseca. Da vida de Rubem, sabe-se pouco, sempre discreto e avesso a entrevistas e a aparições públicas, preferiu dedicar-se à escrita. Como Joseph Brodsky, acreditava que a verdadeira biografia de um escritor está nos próprios livros. (Escritores Folha, 2019).

De acordo com Pereira (2009), Rubem Fonseca iniciou sua vida literária em 1963, e fez parte do Instituto de Pesquisa em Estudos Sociais (IPES), organização que reunia empresários e militares às vésperas do golpe civil-militar de 1964, e que agia, entre outras formas, mediante propaganda anticomunista, cujos roteiros diziam ser de autoria do escritor, fato sempre negado por ele.

Segundo Pacheco (2009), Rubem Fonseca participou da estrutura formal de autoridade do IPES/Rio de Janeiro, na década de 1960. Enquanto complexo de forças políticas reunidas em torno dos interesses das elites contrárias a João Goulart, esse Instituto tinha como objetivo não só incitar as forças empresariais a terem participação política mais efetiva nos destinos da nação, como, também, exigir que se atendam às necessidades básicas do homem:

O IPES constituiu-se então em uma organização político-militar composta por uma elite de intelectuais e militares que formaram uma classe de tecnoburocratas voltados aos interesses multinacionais e associados. Classe disposta a aceitar o liberalismo apenas no campo econômico e não no campo político, de forma que se desenvolveu “como o ‘partido’ dos novos interesses (Pacheco, 2009, p. 11).

Em março de 1994, após o vazamento de documentos que comprovavam a participação do autor mineiro com o IPES e a relação desse instituto com a Ditadura militar, instaurada em 1964, José Rubem saiu de um estado usualmente recluso e publicou um “especial para a Folha”, intitulado **Anotações de uma pequena história** (1994). Nessa nota, o autor contextualiza:

Eu atuava na área de estudos e divulgação de projetos. Foram preparados e enviados ao governo e ao parlamento, projetos de reforma agrária, tributária, bancária e administrativa, pelo que recorde, tendo sido dada aos mesmos ampla publicidade.

À medida em que crescia a rejeição ao governo João Goulart na classe média, em setores empresariais, eclesiásticos, militares e também na mídia, no Ipes se desenvolveram duas tendências. Uma, fiel aos princípios que haviam inspirado a fundação do Instituto, manteve-se favorável a que as reformas de base por ele defendidas fossem implantadas através de ampla discussão com a sociedade civil, o governo e o parlamento; a outra passou a julgar a derrubada do governo João Goulart como única solução para os problemas políticos, econômicos e sociais que o país enfrentava. (Fonseca, 1994, sp.)

E mais, sobre a participação dele, em uma dessas tendências, o autor se defende do seguinte modo:

A eclosão do movimento militar solucionou, no que me concernia, a controvérsia existente entre as duas tendências dentro do Instituto. Eu afastei-me completamente do IPES e nunca me aproximei do novo governo, nem daqueles que o sucederam. **Não era, como homem de empresa, nem sou agora, como escritor, favorável à ruptura da ordem constitucional em nosso país através de revoluções ou golpes de estado, militares ou civis.** (Fonseca, 1994, sp, grifo nosso)

É relevante a escolha do autor em sair do notável isolamento e explicar o papel que exerceu no IPES, principalmente porque a presença dele no instituto repercute negativamente até hoje, taxando-o como “apoiador da ditadura”, ou coisa que o valha. Inclusive, quando José Rubens Fonseca faleceu, em abril de 2020, Marcelo Rubens Paiva, autor de *Feliz Ano Velho* (1982), manifestou-se nas redes sociais sobre os roteiros feitos por Fonseca para filmes do IPES/IBAD, financiados pelos Estados Unidos para achincalhar o governo Jango e acelerar o Golpe de 1964. A proximidade do autor mais jovem com o tema, especialmente pela morte e tortura de Rubens Paiva (pai de Marcelo), relator da CPI das instituições, rendeu uma crítica ferrenha às homenagens pós morte, recebidas por Fonseca.

Isso posto, o posicionamento do autor mineiro, em 1994, esclarece a inadequação das acusações inflamadas do sucessor paulista, visto que explicita não ser favorável ao golpe,

embora vinculado ao IPES, na década de 1960. Assume-se, em vista disso, a não relação e o repúdio de José Rubens Fonseca para com a Ditadura militar de 1964.

Esclarecida a polêmica acerca do papel do autor, na Ditadura, voltamos ao percurso de vida dele. Após o afastamento do IPES e já consagrado como autor, ele se dedicou à carreira literária, publicando seu primeiro livro, *Os Prisioneiros*, em 1963. E não parou mais, garantindo uma extensa obra, como: **O caso Morel** (1973); **A grande arte** (1983); **Bufo & Spallanzani** (1986); **Vastas emoções e pensamentos imperfeitos** (1988); **Agosto** (1990); **O selvagem da ópera** (1994); **E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto** (1997); **O doente Molière** (2000); **Diário de um fescenino** (2003); **Mandrake, a Bíblia e a bengala** (2005); **O seminarista** (2009) e **José** (2011). Publicou também um livro de crônica: **O romance morreu** (2007).

Já os livros de contos são: **Os prisioneiros** (1963); **A coleira do cão** (1965); **Lúcia McCartney** (1969); **O homem de fevereiro ou março** (1973); **Feliz Ano Novo** (1975); **O cobrador** (1979); **Romance negro e outras histórias** (1992); **O buraco na parede** (1995); **Histórias de amor** (1997); **A confraria dos Espadas** (1998); **Secreções, excreções e desatinos** (2001); **Pequenas criaturas** (2002); **64 contos de Rubem Fonseca** (2004); **Ela e outras mulheres** (2006); **Axilas e outras histórias indecorosas** (2011); **Amálgama** (2013); **Histórias curtas** (2015); **Calibre 22** (2017) e **Carne crua** (2018).

Recebeu o prêmio Coruja de Ouro, pelo roteiro de "Relatório de um Homem Casado". E o prêmio Kikito, do festival de Gramado, pelo roteiro de "Stelinha". E o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, pelo roteiro de "A Grande Arte". Foi agraciado com o Prêmio Jabuti e o Prêmio Camões (Frazão, 2020).

Escrita e estilo

Tendo em vista essa amálgama de produções de Rubem Fonseca, abrangendo desde 1963 até 2018, a classificação do gênero narrativo, em que o autor se aloca, precisa ser esclarecida a fim de alicerçar a discussão futura, abordando-se, também, as características e discussões, além de evidenciar pontos já apontados pela crítica, perpassando sobre algumas noções estéticas da prosa de Rubem Fonseca.

Rubem Fonseca é considerado, por Antonio Candido, um dos maiores expoentes do que o crítico chama de “realismo feroz”:

Esta espécie de ultrarrealismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca (estreia em 1963).

Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos — fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (Candido, 1989. p. 212).

Essa noção de realismo coaduna com a presença de elementos ligados às narrativas policiais, tema recorrente das histórias de Rubem Fonseca, e na linguagem por ele empregada. Em relação ao policialesco na obra do autor, Maria Beatriz do Lago, filha dele, no podcast 451 MHz, episódio **Em busca de Rubem Fonseca**, série Narradores do Brasil (Lago, 451MHz, 2022, s.p.), pontua que:

Essa experiência, real, de delegacia durou seis meses, porque ele pediu afastamento. Mas esses seis meses eu acho que devem ter sido tão... marcantes, traumáticos... Que ele passou o resto da vida tirando desses seis meses suco para os contos dele. (Lago, 451 MHz, 2022, sp.).

É desse “espremer o sumo” que surgiram seus contos e romances, considerados monumentos da literatura policial brasileira, cujo olhar, quando saiu o primeiro livro **Os prisioneiros** (Fonseca, 1963), estava voltado para fora da metrópole e das estruturas que circundavam esse ambiente. Especialmente, a violência e o cotidiano desse espaço.

Todavia, não só o policialesco configura a narrativa de Rubem Fonseca. Em um artigo sobre o autor, Aline Andrade Pereira (2009) destaca que Fonseca prefere expor, de maneira direta e crua, o afloramento da violência social nos grandes aglomerados urbanos. E, para tal, na maioria de suas narrações, emprega o discurso direto, em detrimento do discurso indireto, deixando os personagens “falarem” direta e livremente, com a força e a expressividade que as situações exigiam.

Ao explicitar a forma como Rubem Fonseca expõe o mundo interno, tanto na preocupação com as escolhas sintáticas quanto à subversão de conceitos estéticos da própria “onda” regionalista a ele contemporâneo, reveste o autor de uma áurea própria e constante (ao menos tratando-se de futuro), posto que a metrópole se torna a realidade perene em meio à realidade contemporânea.

Em retomada das discussões componentes, trata-se de um estilo que não se resume apenas ao policialesco ou na marginalização de sujeitos, posto que contempla a condição humana arraigada à violência, construída por meio de uma escrita direta e concisa, galgando esse estilo marginalizado para sujeitos também nessa condição.

Para Sabino (2018, p. 230), “os personagens fonsequianos parecem oscilar entre a realidade vazia e a fantasia, entre as expectativas de outra vida e a dura frustração”. E o teórico prossegue, afirmando que outra oscilação presente nos personagens – ou mesmo o sentimento estruturante deles – é a sensação de desajuste em relação à situação na qual estão inseridos. Assim:

A obra de Rubem Fonseca sempre narrou um mundo demarcado por prisões visíveis e invisíveis. Um gesto, no entanto, permaneceu intacto: a fé na palavra literária, como se ela fosse um martelo que golpeia incessantemente o mesmo prego até que os muros desabem (Sabino, 2018, p. 237).

Partindo do preceito de que não só a presença da metrópole, do estilo policial, dos sujeitos marginais, dentre tantas outras características constitui uma assinatura do autor, Luciana Paiva Coronel (2013) ressalta que a produção ficcional do autor mineiro é considerada e identificada pela marca da violência. Ainda que o traço violento, contido em tal produção, seja indiscutível, ele parece “merecer” maior atenção da crítica especializada, no que diz respeito à complexidade dessa marca.

Tal violência, segundo Coronel (2013), nas obras de Fonseca, assume um sentido não intencional de sacralidade e de espiritualidade, criando uma representação desconcertante da personagem, que busca, nos atos violentos, algum tipo de purificação, ou mesmo redenção, que a liberte da rotina opressora na qual vive. A violência, como instrumento, permitiu-lhe acessar um mundo mais significativo, o que enerva muito os leitores que não estão habituados com a mistura de “brutalidade” e de “elevação”, atributo presente na arte fonsequiana.

Em seus textos, Rubem Fonseca “reencena” a crise contemporânea, revestida dessa exímia habilidade de transcender por meio do cru, do visceral e do “comum”. Uma aproximação crítica e propícia a entrever nuances da realidade como o consumismo, as violências, as injustiças, a sexualidade exacerbada, expostas por Rubem Fonseca por meio de uma rede arditamente tramada, que coloca o leitor em estado de perda.

Essa rede também deixa passar outros elementos que teimamos em não enxergar, como a fome, a corrupção e a exploração da sexualidade, tão próximas de nós, no mundo real e que são veiculadas pela televisão, principalmente, de forma tão perversa, sem provocar estranhamento algum em nós. Na ficção de Fonseca, esses mesmos elementos pouco convencionais, até então, chocam, realmente, certos leitores, porque foram extraídos, em grande parte, do nosso cotidiano, e não chegam a ser “organizados”, no sentido de colocar ordem no caos ou punir infratores. **Na literatura fonsequiana, esses elementos apreendidos do real nos obrigam a reformular o próprio real,**

por isso, o seu discurso pode ser compreendido como desestabilizador da realidade (Oliva, 2004, p. 46. grifo nosso).

Como apontado por Oliva (2004), a proximidade dos “elementos apreendidos do real” compreende o discurso fonsequiano como “desestabilizador da realidade”, por expô-la, por fazer com que o “estranhamento” seja uma forma de ver e (re)apreender a realidade e a transformá-la. Essa noção pode, sem sombra de dúvida, ser compreendida como contemporânea.

Vale ressaltar que o uso de contemporâneo abrange, além da classificação da crítica do que é contemporâneo – tudo aquilo produzido após a década de 1960 recebe essa nomenclatura – mas volta-se, principalmente, à noção de contemporâneo posta por Giorgio Agamben:

Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade.

[...]

Isso significa que o **contemporâneo** não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; **é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história**, de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (Agamben, 2009. p.72. grifo nosso).

Nessa noção, o contemporâneo tem mais a ver com a postura confrontante ao próprio tempo, com depreender desse à escuridão, com uma leitura “inédita” dessa realidade, com a possibilidade de enxergar o tempo além da luz cegante daquilo que cerceia nossas existências, do que com uma data fixa e predeterminações, sob a qual se depreende a capacidade de entre(ver) e expor o presente, assim como as contingências que nos cerceiam. Conclui-se, quanto à contemporaneidade, que Rubem Fonseca é um autor contemporâneo, pela forma como lê e escreve sobre a realidade. É dessa realidade exposta que oriunda a pretensão de o classificar como, além de inegavelmente contemporâneo, realista.

No entanto, a literatura de Rubem Fonseca também foi revestida de outras classificações. Alfredo Bosi (1995) o classifica como *brutalista*. O termo, por si, carrega uma bestialidade que distingue da concepção de *ultrarrealismo*. Admite-se a brutalidade humana calcada na formação inerentemente animalesca, no entanto, a distinção entre o ser humano e os demais animais é a racionalidade, uma característica que filtra, de uma forma ou de outra, quaisquer ações humanas. Não se pode eximir a deliberação consciente dos atos violentos e extremos da realidade empírica, a despeito de quão horríveis, assustadores, aterrorizantes e escatológicos possam ser.

Perante tal argumento, faz-se necessário discorrer conceitualmente sobre a alocação da produção de Rubem Fonseca entre essas classificações do gênero narrativo. Se a prosa do autor é *ultrarrealista* (ou *realismo feroz*) (Candido, 2006) e/ou *brutalista* (Bosi, 1995). E, também, de uma distinção própria de uma *ultraviolência* (Burguess, 1962), cuja aproximação é improvável, mas não impossível.

Nesse caminho conceitual, Alfredo Bosi, no prefácio de **O conto brasileiro contemporâneo** (2015), descreve que:

Imagens do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo é a **narrativa brutalista de Rubem Fonseca** que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando o mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. (Bosi, 2015, p. 19-20, grifo nosso).

Como discutido anteriormente, ao denominar a narrativa de Fonseca como *brutalista*, ela é, parcialmente, eximida de caráter humano e consciente, porque há, no termo brutal, uma conotação bárbara e animalesca. Contudo, ainda no ponto de vista de Bosi (2015, p.19): “O abjetivo (brutalista) caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem”. Embora as estruturas de selvageria capitalista, ou mesmo a sofisticada barbaridade citada pelo teórico, ainda não exime do significado de brutal “inerente à natureza do irracional; animal, bestial, selvagem.” (Michaelis, 2023, s.p.). Essa consciência de distensão da qualidade humana, como reflexo inegável das contingências do real, satisfaz a locação das narrativas de Fonseca, nesse *brutalismo* definido por Bosi, mesmo que configure uma problemática em si.

No entanto, se as contingências se encontram no plano do real, então essa brutalidade não é nada, senão o extremo do real e recai em um decoro, quase pudico, ao não compreender a violência fonsequiana como uma realidade inerente à raça humana. Especialmente ao tentar eximi-la da consciência e da deliberação sobre tais escolhas violentas, como se não assumíssemos, como raça humana, a nossa capacidade de assassinar, estuprar, roubar ou agir da forma mais impetuosa possível.

Assim, para Antonio Candido (2006, p. 3): “Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la...”, e é sob tal prisma que a narrativa de Rubem Fonseca se insere, segundo Candido, no conceito de *ultrarrealista* ou “realismo feroz”:

É possível enquadrar nessa ordem de ideias **o que denominei "realismo feroz", se lembrarmos que além disso ele corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento.** Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social — tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. Um teste interessante é a evolução da censura, que em vinte anos foi obrigada a se abrir cada vez mais à descrição crua da vida sexual, ao palavrão, à crueldade, à obscenidade — no cinema, no teatro, no livro, no jornal —, apesar do arrocho do regime militar. (Candido, 1989, p. 211, grifo nosso).

O fragmento acima mostra que essa foi uma era de violência urbana, na qual a “plasticidade do real”, a capacidade de a expor ao extremo, no intuito de evidenciar as deficiências do real, desfiguram o entendimento objetivo, possivelmente por assustar àqueles que “escondem embaixo do tapete”.

Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la. Mas também, nada mais perigoso, porque um dia vem a reação indispensável e a relega injustamente para a categoria do erro, até que se efetue a operação difícil de chegar a um ponto de vista objetivo, sem desfigurá-la de um lado nem de outro. (Candido, 2006. p. 12).

É evidente que a discussão da nomenclatura do gênero narrativo evoca a discussão da violência, pois, sendo a prosa fonsequiana real ao extremo, levando em consideração o prefixo “ultra” adicionado ao realismo na conceituação de Candido (2006), a violência encontrada nas produções aparece na mesma intensidade.

Depreende-se de tal afirmação que a vida é essencialmente violenta. Considerando a violência, que ainda será discutida nesta dissertação, como o uso intencional de meios que têm consequências negativas em si ou em outro e entendida, pelo professor Jaime Ginzburg (2013, p. 11), como “constante no campo da experiência humana”. Constante devido aos moldes socioeconômicos, dívidas históricas e, maiormente, pelas estruturas de poder arraigadas a todas as relações sociais. Existem aspectos positivos, escolhas morais e éticas ou mesmo a esperança de romper esses ciclos de violência, com atitudes. Porém, a perspectiva aqui proposta observa, para a existência, de uma forma menos otimista.

A relação da experiência humana para com a violência, conforme, Ginzburg (2013. p. 12), refere-se a um “um mal-estar em relação à realidade”. Segundo esse crítico, sob uma perspectiva.

[...] pacifista, poderíamos elaborar a hipótese de que a propensão constante à

violência indica uma dificuldade- uma palavra insuficiente, sem dúvida - de resolver problemas de modo pacífico. Isso teria como pressuposto que os estadistas, políticos e militares gostariam de ter a paz e não conseguem obtê-la. A avaliação histórica rigorosa não leva a essa conclusão, mas a uma hipótese mais pessimista. Para explicar a constância com que ocorrem destruições em massa de seres humanos, até a atualidade, é necessário considerar que os governantes que têm iniciativas de genocídio e extermínio o fazem, com cálculo e determinação, como escolhas deliberadas. **Fazem isso porque decidem fazer, querem fazer e têm apoio para fazê-lo**". (Ginzburg, 2013, p. 13-14. grifo nosso).

A deliberação dessas ações, evidenciada pelo trecho grifado na citação, tende a colocar em perspectiva a melancolia como fundamento da violência, como se o desassossego, o peso das relações de poder, a injustiça, a vida, muitas vezes difícil e insustentável, fossem razões para a existência da violência. É um argumento plausível, sem dúvida. Supõe-se o fato de quaisquer ataques serem retaliação de um estímulo anterior, portanto, não existindo gratuidade em ações violentas, mesmo que as razões primárias sejam veladas.

Dessa forma, concebe-se a violência como manopla das relações de poder ou, caso contrário, corre-se o risco de a limitar à condição de *ultraviolência* (Burgess, 1962). É interessante esclarecer que esse termo é utilizado na narrativa distópica, **Laranja Mecânica** (1962), para se referir a atos de extrema violência totalmente aleatórios e injustificados. Não que a violência se justifique, como afirmado, pois, em sua maioria, pode ser entendida como uma resposta a um outro estímulo. Cabe, assim, a indagação sob a relação, ou não, da narrativa de Rubem Fonseca, com as de cunho distópico. Ou mesmo se o conceito de *ultraviolência* pode ser aplicado a obras não inclusas nesse gênero.

Para tal, partindo do entendimento do professor Daniel Derrel Santee, a respeito da construção do universo distópico, constante na dissertação **Modern Utopia: a reading of Brave New World, Nineteen Eighty-Four, and Woman on the Edge of Time in the light of More's Utopia** (1988, sp, grifo nosso):

[...] uma das principais diferenças entre a literatura utópica e a distópica está na impressão do autor: se ele mesmo acredita estar descrevendo uma sociedade melhor, está criando utopia. Neste caso, as qualidades distópicas que podem aparecer são involuntárias; no entanto, **se ele acredita que está descrevendo uma sociedade repulsiva**, o que ele está criando é uma sociedade distópica. Nesse caso, **ele força situações e aspectos a serem repulsivos, de modo que não são de forma alguma acidentais**. Em ambos os casos, **a crítica da sociedade é uma característica central**. (Santee, 1988. sp. grifo nosso)³

³ No original: [...] one of the main differences between utopian and dystopian literature lies in the author's impression: if he himself believes he is describing a better society, he is creating utopia. In this case the dystopian

Pode-se afirmar, então, como evidenciado no excerto acima, que a composição “forçada” serve, ainda, em algum nível, para o exagero de problemas calcados em referências imanentes do real. Isso nos leva a presumir que não faz sentido a aproximação de *ultraviolência*, nem mesmo na própria distopia, quiçá em representações, cujo intento é voltado a um “realismo”, como ocorre na obra de Rubem Fonseca. Ousa-se dizer que, “de forçado e alheio à realidade os contos do autor mineiro não têm nada”.

Ainda na toada dessa discussão, mesmo que *brutalista* (Bosi, 2015), como na perspectiva de Karl Erik Schollhammer, em **Cena do Crime** violência e realismo no Brasil contemporâneo (2013), há uma crise de sentido: “uma crise da representação talvez, mas num sentido radical, como a percepção de um mundo fora do eixo”. E o crítico dinamarquês prossegue dizendo que “[...] acontece uma ruptura que provoca a impossibilidade de ‘ler’ e de entender a imagem da realidade urbana” (Schollhammer, 2013. p. 22), contradizendo a própria escolha conceitual, feita anteriormente.

Essa necessidade de apresentar e afastar a ideia de *brutalismo* e de ultraviolência parece importante para a defesa, inclusive, do não uso dessas rubricas, na classificação de Rubem Fonseca⁴ ao subgênero. Embora a maior parte da crítica tenha aderido ao termo *brutalismo*, assumindo, como já postulado, um caráter inconsciente, desumanizado e animalesco de uma literatura sob essa rubrica, ela não coaduna com a ótica lançada neste estudo sobre a produção fonsequiana, especialmente, considerando a força das relações violentas como resposta à manutenção de estruturas de poder. Conseqüentemente, a escolha terminológica aqui é a do termo *ultrarrealismo* ou *realismo feroz*.

A alocação da obra de Rubem Fonseca, discutida como *ultrarrealista*, depara-se com inúmeras estruturas e especificidades dessa realidade, mesmo que exagerada ou tensionada ao extremo. Sem sombra de dúvida, a violência é parte integrante desse real, permeando todos os espaços, “como um insistente barulho de fundo” (Schollhammer, 2013, p. 7).

Retomando a prerrogativa melancólica, quase vingativa, apontada por Jaime Ginzburg (2013), de que sujeitos melancólicos carregam consigo uma forte sensação de não pertencimento ao lugar em que vivem, presos em si e por aquilo que os circunda:

qualities which might appear are involuntary; however, if he believes he is describing a repulsive society, what he is creating is a dystopian society. In this case he forces situations and aspects to be repulsive, so they are by no means accidental. In both cases criticism of society is a central feature. (tradução livre)

⁴ Sempre que *Rubem Fonseca* aparecer em itálico, refere-se à instância narrativa do Autor (Foucault, 2001).

Em nossa hipótese, a presença da melancolia na cultura brasileira, no século XX, em alguns casos, se deve à forte presença da violência em nossa história política e social. Essa violência é particularmente intensa e sistemática nos períodos caracterizados como regimes autoritários, o Estado Novo e a Ditadura Militar, nos quais seu exercício foi metódico e planejado, mas não se restringe a eles, perpassando no país, ao longo de todo o período que Eric Hobsbawm chamou de era dos extremos (Ginzburg, 2010, p. 98).

A melancolia, entendida pelo autor como um medo e uma tristeza perenes, demanda das estruturas de poder e de violência, constante como a um barulho de fundo e presente em todas as relações humanas, sua origem e fonte. Particularmente, devido ao fato de o melancólico estar “em uma espécie de ponto de mediação temporal, a partir do qual vê com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se inquieta com o futuro, pelo possível medo (Ginzburg, 2013, p. 48).

Esse medo e tristeza sem fim se originam da história, como postulado por Jaime Ginzburg, mas se mantêm por meio dos moldes sistemáticos da sociedade, da má distribuição de renda, da fome, do constante medo da violência social, da repressão policial, dentre tantas outras violências sistêmicas, econômicas, sociais. Intrínseco ao capitalismo e as contingências sociais de um sistema fadado à *Mais-valia* (Marx, 1984), indubitavelmente econômica, mas reificatória devido ao uso dos sujeitos para o “lucro” pessoal de outros.

Trata-se de um maniqueísmo estético-teórico apoiado pela disputa de classes. Uma luta de classes, em toda materialista histórico-dialética, uma disputa presente na ficção fonsequiana posto que se percebe a polarização das vozes e das condições nos contos. As vozes dos ricos e dos pobres, dos cultos e dos sem opções, dos entediados e dos revoltados, presentes nas narrativas. O próprio texto foi construído para dar mais significado a cada um. Dar-lhes voz ou silenciá-los.

Na produção fonsequiana, eles formam uma orquestra coesa, harmoniosa que ora se fundem ora se fragmentam, orquestra, essa, que Mikhail Bakhtin (2006) chamaria de “polifônica”, e que nos transmitem uma mensagem poderosa sobre nossa cultura e nossa barbárie (Schnaiderman, 2018).

Fonseca revela que a condição urbana se torna fator determinante na constituição da humanidade de seus personagens. É importante lembrar que o trabalho do autor visa compreender as mudanças que a mentalidade urbana, particularmente a carioca, sofre. Personagens de suas histórias vivenciam essa situação em primeira mão enquanto viajam por locais que vão de favelas a mansões. Essa violência, frequentemente, se transforma em uma

“brutalidade racional”, senão intencional, recorrente, razão pela qual o estudo de Fonseca está constantemente relacionado à violência, ao crime, ao submundo e ao sangue (Reis, 2021).

Nesse sentido, a cidade fonssequiana, segundo Figueiredo (1996), se configura como uma rede intrincada, tecida por fios de uma violência que perpassa os mais diversos campos, tomando-se inútil tentar descobrir onde tudo começa, identificar responsáveis encobertos pela mentira, sobretudo as ações criminosas dos detentores de alguma espécie de poder. Assim, “Fonseca faz rever, ou deseja fazer rever, certos preconceitos que estão presentes nas opiniões e, sobretudo, nos crimes de ódio contra aqueles que se afastam de uma norma pretensamente estabelecida há tempos em nossa sociedade” (Pimentel, 2019, p. 270).

Ainda conforme Figueiredo (1996), engana-se quem pensa que a violência é retratada apenas de um lado, considerando-se que o crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Rubem Fonseca nega-se a tematizar apenas a violência dos oprimidos. A geografia da violência se impõe a outros possíveis recortes da cidade, diluindo contornos, embaralhando as linhas do mapa e das pessoas.

A representação da realidade se faz objetiva e claramente. Fonseca se detém nos mínimos detalhes da vida íntima de suas personagens, descrevendo seus desejos, ações e pensamentos mais íntimos, fotografando cada espaço de suas vidas de uma forma pormenorizadamente realista, causando a impressão no leitor de que o que está sendo narrado é a nossa verdade cotidiana, o nosso mundo real imediato. O objeto central de análise de Fonseca é o homem comum, metonímia do desviado da ética, da moral e da sociedade, um anti-herói, gente miúda que não mereceria atenção por parte da História Oficial. A história contada pelo narrador fonssequiano, para se iniciar, deve provocar uma rasura no corpo humano ou no corpo textual: morte e linguagem “descarnada” de metáforas do belo são dois elementos essenciais para esse ficcionista maldizente. Essas infrações são as regras para o jogo escritural, onde empresários, intelectuais e detentores de algum tipo de poder são colocados no mesmo plano que bicheiros, prostitutas e demais pessoas às margens dessa sociedade degenerada, como peças equivalentes no espaço da representação da nossa realidade, e a violência se propaga, atingindo objetos representados e o próprio leitor, que está do outro lado da margem do texto, dando-lhe vida, participando das violências, peça importante nesse espetáculo do non-sense. A narrativa é um enigma, algo hermético e desconhecido; cabe ao leitor a decifração da escrita. Desta forma, ele se assemelha ao detetive das narrativas policiais, que busca desvendar assassinatos. Nesse sentido, o leitor é também um jogador, faz parte da escritura do texto (Oliva, 2004, p. 48).

Cabe ressaltar que a violência presente na obra de Rubem Fonseca não está somente ligada às ações praticadas ou sofridas por seus personagens. Ela ocorre, também, em sua forma de narrar. Além da linguagem direta, do uso de palavras e de recursos narrativos

surpreendentes, o autor, por escolher determinado ponto de vista, exerce uma certa violência contra seus leitores (Almeida; Dalla Palma, 2020).

Oliva (2004, p. 46) pondera que “é através da linguagem objetiva e crua que Fonseca tenta apreender o real, tecendo as teias da sua rede textual com elementos humanamente frágeis, complexos, mas possíveis de existência”. Um desses artificios é considerado pela crítica, principalmente no início de sua carreira, uma parte empobrecedora da obra, como os palavrões e as palavras de baixo calão:

Além disso, o palavrão possui um efeito catártico quando significa a resposta a uma violentação sofrida: endereçado ao agressor, ele funciona como revide e autodefesa. Nesse Caso, ao invés de atuar, o querelante verbaliza a agressividade e se libera de possíveis tensões. Por outro lado, a violência dessa linguagem é exacerbada pelo caráter imperativo que a acompanha: o falante sempre ordena algo ao ouvinte ou lhe deseja uma má sorte. Assim, a frase obscena contém uma espécie de maldição que revela a crença de um eu seduzido pela palavra no poder da mesma para criar realidades indesejadas pelo outro, as quais seriam capazes de vingar as ofensas sofridas pelo eu (Pereira, 2000, p. 113).

É válido comentar que a linguagem das narrativas fonsequianas tem uma marca própria capaz de provocar no leitor uma sensação de desconforto e, em muitos textos, culminar em repulsa, ódio e, assustadoramente, em identificação. A violência, o sexo e a linguagem de baixo calão constituem o grande espetáculo. “Os narradores criados por Fonseca apresentam personagens marginais, e o objeto estilístico desses narradores é o feio, o trágico e os desvios da ética e da moralidade ocidental” (Oliva, 2004, p. 44). Mesmo que não seja só isso, a forma explícita, sem uma “beleza de adaptação”, sem a idealização tão explícita (embora a tenha), faz com que até mesmo o narrador mais culto soe real. Em seus textos, não é só o ato de violência que funda a narrativa, mas, também, a linguagem violenta, na maioria das vezes.

“CALIBRE 22” – O ENREDO

José Mandrake é um advogado que atua como investigador, em estilo semelhante ao americano, na fase conhecida como “*discovery*” (descoberta), em que todas as pistas a serem usadas em um julgamento são reunidas. Mandrake é um sujeito mulherengo (femeieiro de acordo com ele próprio) e tem sempre várias namoradas. Mesmo acompanhado de mais de uma mulher, ele está, incessantemente, procurando outra.

Certo dia, o sócio e amigo dele liga informando que tinha um caso urgente para eles. Trata-se de Aristófanes Silva, proprietário de uma revista de moda chamada *Nova*, que recebeu uma ameaça de morte. Ari mostra o bilhete. Em um envelope, com letras vermelhas estava escrito: “*Aristófanes, verme infame, misógino nojento, seu fim será igual ao de Jaime Partagás, um tiro nessa cabeça indigna*” (Fonseca, 2017. p. 163).⁵ Em seguida, defende que não é misógino, pelo contrário, é filógino – aquele que tem inclinação ou grande apreço por mulheres – afirma, ainda, que ama a esposa, a segunda, porque a primeira morreu de um colapso cardíaco, e que tem uma filha chamada Júlia.

Ari diz aos advogados que desconfia que a carta foi enviada por Percílio Gonçalo, dono da revista *Estilo*, explicando que a empresa *Nova* “roubou” muitos anunciantes deles e que, devido a isso, ela está praticamente falida. Disse, inclusive, que foi à polícia, sendo dispensado, por acharem que era uma brincadeira. Então, um amigo o orientou para que procurasse por Mandrake, detetive e advogado criminalista, que combinou ir visitar a sede da Revista no dia seguinte.

Mandrake conhece, nessa visita, a segunda esposa de Ari, Heloísa, que o recebe com afabilidade. Muito curiosa, estranha esse nome “Mandrake”. Ele lhe explica que veio do nome “Mandrágora”, de origem portuguesa, e que, quando o bisavô estudou na Inglaterra, foi adaptado ao “tipo” inglês Mandrake. Heloísa mostra-lhe, então, um colar de pérolas de mais de 150 anos, com pérolas quase idênticas. Ela mostrou-se solícita e educada, no entanto, na relação com os subordinados, era ríspida, “parecia outra pessoa”. Ao ouvir sobre a carta, ela se torna “uma terceira pessoa”, sem paciência alguma, mandando Ari calar a boca e dizendo que era paranoia dele. Após isso, dispensou Mandrake com descaso.

No dia seguinte, Mandrake visita a sede da *Estilo* e constata que, de fato, a empresa não ia bem e que não foi Percílio Gonçalo quem enviou o bilhete de ameaça. Em pouco tempo de conversa, o detetive/advogado elimina o possível suspeito, ele não fazia ideia de quem fora Jaime Partagás e detestava charutos: “*Deus me livre. Charuto, cigarro, maconha, tudo isso é veneno. Não como nem carne. Cuido da minha saúde. Quem gosta de charuto é o Ari*” (Fonseca, 2017. p. 169).

Naquela noite, Mandrake estava em casa, sozinho, lendo poesias, quando uma mulher bonita aparece na porta dele. Ele a reconhece imediatamente da visita que fizera à revista. A

⁵ As aspas, nas citações do conto estão presentes no texto original, são marcas de fala dos personagens e não fazem parte de uma estrutura das normas ABNT. Por isso a opção de que, em todas as citações vinculadas ao texto de Rubem Fonseca, a marcação será dada com o itálico, como era feito anteriormente, reservando o direito à manutenção estética do autor e à escolha estilística.

mulher, Mercedes, diz ter um caso com Ari, que desviou bastante dinheiro da *Nova* e pede ajuda ao detetive para se livrarem das suspeitas de Heloísa. O advogado diz não querer, tampouco poder, ajudá-la, e ela se retira.

No dia seguinte, Heloísa aparece morta com um tiro de Calibre 22 no peito. O marido, principal suspeito, não apresenta nenhum resquício de pólvora nas mãos. Entretanto, próximo à vítima, havia um bilhete com o nome e o endereço de trabalho de Mandrake. Um tempo depois, Mercedes também aparece morta, baleada por uma 22 e, nas mãos dela, um bilhete com o endereço da casa de Mandrake. Com essas coincidências, Raul (delegado de polícia e amigo de Mandrake) pergunta o que ele tem a ver com os casos, e o advogado explica as relações superficiais.

Nesse meio tempo, Mandrake tem um caso *pro bono*, de uma senhora (Dona Raimunda) que está enfrentando um indiciamento pelo assassinato do marido:

Weksler, vou repetir. O marido, Zenóbio das Dores, batia nela quase que diariamente, um dia na cozinha ela foi se defender e usou a chaleira que tinha na mão. O marido dela, que como sempre estava embriagado de cachaça, ao se afastar, escorregou no assoalho molhado, bateu com a cabeça na beira da pia e morreu. Ela está sendo processada e eu quero que quando for prestar depoimento em juízo apareça assim toda escalavrada, entendeu? (Fonseca, 2017, p. 180).

Logo em seguida, Matilde, secretária de Mandrake e Weksler, informa que uma moça bonita e desamparada espera por ele. Trata-se de Júlia, filha de Ari, que busca pela ajuda de Mandrake para encontrar a mãe, que estava internada em uma casa de saúde e fugiu. Ela diz ter sido enviada por Mirtes, amiga do advogado, que advoga na área de direito comercial e é noiva de Júlia:

“A advogada Mirtes Assis. Ela disse que só entende de direito comercial e que eu devia procurar um advogado criminalista.”

“A doutora Mirtes é uma advogada muito eficiente”, eu disse.

“Nós estamos noivas, pensamos em nos casar ainda este ano. Nos Estados Unidos.”

“Meus parabéns antecipados”, eu disse sinceramente. “Mas não sei se a senhora sabe que o reconhecimento entre pessoas do mesmo sexo no Brasil como entidade familiar, por analogia à união estável, foi declarado possível pelo Supremo Tribunal Federal em 2011. Desta forma, no Brasil, são reconhecidas às uniões estáveis homoafetivas todos os direitos conferidos às uniões estáveis entre um homem e uma mulher.”

“A Mirtes me disse isso. Mas vamos casar nos Estados Unidos e aproveitamos para fazer a nossa viagem de núpcias.” (Fonseca, 2017. p. 182).

Ao ligar para Raul, a fim de ajudar Júlia, Mandrake recebe a notícia de que um colar de pérolas “perfeitas” foi encontrado pela delegacia de “roubos e furtos”, na posse de dois gatunos, o anão Nefelibata e Pedro Capenga. Os dois tentaram vender o colar, o dono da loja desconfiou e avisou a polícia. Mandrake vai com Raul à delegacia de roubos e furtos e lá conversam com o anão Nefelibata que pede para falar a sós com o advogado e afirma ter visto quem assassinou Heloísa:

“O senhor sabe, doutor, que os anões ouvem e veem melhor do que os outros. Não sabe?”

“Não, senhor... Bata. Nome estranho”, eu disse.

“Meu pai era um homem muito culto, eu tenho o ginásio completo, o meu nome é Nefelibata, mas só uso o diminutivo... Doutor, quando entrei no quarto da mulher morta, senti que havia mais alguém lá. Ouvi o som da respiração da pessoa. Por um instante uma luz rápida passou no quarto e pude ver uma parte do rosto e os olhos da pessoa, não deu para ver se era homem ou mulher, mas aqueles olhos eu jamais esquecerei. Eu peguei o colar e saí correndo, nós anões quando sentimos medo corremos mais rápido do que um cão raivoso. Estou com medo. Essa pessoa me viu, pode querer acabar comigo pensando que posso identificá-la.”

Fiquei preocupado. Já disse que em muitos dos meus casos eu conheci anões. Não me lembro de todos, mas lembro que alguns morreram assassinados. (Fonseca, 2017. p. 184).

Da mesma forma, Nefelibata é morto com “*Dois tiros de 22, na cabeça*” (p. 189). Um pouco antes da morte, ele havia marcado um encontro com Mandrake nos arcos da Lapa, mas nunca apareceu. Isso ocorreu no mesmo dia em que Dona Raimunda foi inocentada da morte do marido, por legítima defesa, e o advogado lhe dera dinheiro “para consertar os dentes”.

Não se tratava mais de coincidências, as mortes estavam relacionadas e todas tinham o mesmo *modus operandi*: tiros de calibre 22 e, normalmente, na parte superior do corpo. Por isso, procuraram Capenga, amigo do anão, que aparentava não saber de nada, tampouco sabia que “Bata” estava morto. Raul deduziu que o assassino só podia ser Ari, pois ele se beneficiaria das mortes:

“Ari Silva. Ele foi o maior beneficiário da morte da mulher. A grana era dela, a mulher controlava ele, acho até que de vez em quando dava umas porradas nele.”

“O exame de resíduo de pólvora nas mãos dele deu negativo.”

“Eu soube que só zeram o exame em uma das mãos, na direita, ele é destro. Estou lembrando agora que o perito me disse que zeram um teste na mão do suspeito, veja bem, na mão, ele não disse nas mãos. Esse teste é complicado, ta adesiva, rodizonato de sódio, reagentes colorimétricos e o caralho a quatro, é uma coisa demorada e o laboratório está assoberbado de trabalho, então examinaram só a mão direita. E se o puto atirou com a mão esquerda, hein?”

“E a morte da Mercedes?”

“A garota que disse que eles eram amantes, que iam fugir, aquela história de novela das seis? Muito simples. Ele comia a Mercedes inventando que queria casar com ela etc. etc. Papo furado, truque barato para comer mulher otária. Talvez ela fosse cúmplice, enm, ela criaria problemas. Tiro na nuca resolveu. O Bata deve ter reconhecido ele. Tiro na nuca. Agora o puto está com a faca e o queijo na mão.”

“Não sei não, Raul. Estou achando sua história... como direi, boa demais.”
(Fonseca, 2017. p.191-192).

Após todos esses acontecimentos, por um tempo, o advogado ocupou-se apenas de suas mulheres, charutos e poesia. O assassino do Calibre 22, já famoso nas mídias, não parou por aí. Mirtes, namorada de Júlia e amiga de Mandrake, também apareceu morta. Tiro de calibre 22. Raul, preocupado com a série de assassinatos intimou Ari na delegacia, mas o advogado dele (que não era Mandrake) exigiu uma intimação legal, retirando-se sem maiores esclarecimentos. Júlia ainda não sabia da morte da noiva, visto estar viajando.

Dois dias depois, Ari foi encontrado sem vida: “*estava na cama. Tiro na nuca, calibre 22. O assassino entrara e saíra do apartamento sem que quaisquer dos inúmeros empregados percebessem*” (Fonseca, 2017, p. 195). Quando Júlia voltou de viagem, chorou muito, informando que a mãe dela havia retornado para a casa de saúde. Ao perguntar onde ela estava, Júlia respondeu: “Niterói. Disse que queria muito conhecer Niterói, andar na barca.” (Fonseca, 2017. p. 196).

Os assassinatos cessaram, e não demorou muito para as coisas voltarem “ao normal”, mas Júlia insistia com Mandrake, dizendo que a mãe dela queria conhecê-lo. Após muita relutância para atender ao convite, ele concordou. A casa de saúde parecia um hotel cinco estrelas e Juraci, mãe de Júlia, chamou o detetive/advogado em uma sala:

“O senhor conhece Niterói?”

“Claro, já estive lá várias vezes.”

“Eu não conhecia. Gostei muito. Fui com outro objetivo, mas acabei tendo essa surpresa prazerosa. Eu peguei a barca para jogar a minha pistola 22 no mar, o que fiz, é claro, depois saltei em Niterói e acabei passando o dia lá.”

Vários pensamentos voltaram pela minha cabeça: essa mulher é louca; ela sabe da arma 22, isso saiu em todos os jornais etc. etc. Mas fiquei calado.
(Fonseca, 2017. p. 197).

Após confessar a autoria dos crimes a Mandrake, Juraci afirmou que estava com a consciência pesada: “*Só fiquei com pena de matar aquele gatuno*” (p. 197). “*Esse Nefi qualquer coisa está pesando na minha consciência*” (p. 198). E, quando o advogado pergunta dos outros, ela responde:

“E os outros?”

“Os outros? O Ari era um canalha, me largou para casar com aquela milionária nojenta, inventou que eu havia morrido. A Mercedes, porque era uma farsante, inventou que o Ari queria casar com ela para dar um golpe em você e não sei mais em quem.”

“E a Mirtes?”

“Ela fez a minha filha se tornar homossexual”

“Isso não tem nada de mais.”

“Como não tem? Homossexualidade é uma doença. O senhor está com uma fisionomia incrédula. Não acredita no que digo?” (Fonseca, 2017. p. 197- 198)

Nem ele sabia se acreditava.

CAPÍTULO 1 – REPRESENTAR

“Ou assassina, não se esqueça, pode ser uma mulher. E uma.22 é arma de mulher.”

Rubem Fonseca, 2017.

A epígrafe deste primeiro tópico do Capítulo dois é um trecho da fala do personagem-narrador Mandrake, no conto Calibre 22. Embora o conto em questão abarque a maior parte dos temas-chave do universo violento de Rubem Fonseca, o qual se quer analisar nesta dissertação, é a similitude entre a ficção narrativa e a realidade o que, de fato, interessa a este capítulo. O conto, em questão, representa um detetive/advogado que foi procurado por um dono de uma revista e que vem recebendo ameaças de morte e, durante a investigação, ocorre uma série de assassinatos com uma característica em comum: todas as vítimas foram mortas por tiros de uma pistola calibre 22.

Vale ressaltar, além dessa característica em comum, pontos importantes dentro da narrativa: o fato de ser realmente uma mulher; de serem assassinatos em série – com especificamente cinco vítimas no âmbito ficcional; o *modus operandi*; o enfoque às relações amorosas ora objetificando as relações, ora tratando a relação homoafetiva como um problema. Esse realce serve a um propósito, a aproximação para com um caso de *Serial Killer* real, especificamente, a denominada “primeira assassina em série”, condenada à morte nos Estados Unidos, entre as décadas de 1980 e 1990: Aileen Carol Pittman, conhecida como Aileen Wuornos (Malva, 2020).

No caso denominado *The Florida Highway Killer*, ou o assassino da rodovia da Flórida, um dos primeiros indícios de que os desaparecimentos de homens de meia idade, na mesma área, foi a balística, todos haviam morrido atingidos com uma pistola calibre 22. Ainda nesse sentido, a maior parte das vítimas de Aileen Wuornos (Vanderbloemen, 2017), tiveram o mesmo *modus operandi* que os personagens assassinados, no conto de Rubem Fonseca.

Figura 1– High Standart .22 Revolver (arma de Aileen Wuornos)



Fonte: Alamy Stock Photo (1991, s.p).

A verossimilhança externa faz, ainda, mais sentido quando são comparadas as balísticas de ambos os casos criminais. De acordo com o *website* da ONG *Capital Punishment In Context* (sd.), nas sete vítimas confirmadas, de Aileen Wuornos, os tiros foram dados da seguinte forma: Richard Mallory, no peito, múltiplas vezes, David Spears, no torso, seis vezes; Charles Carskaddon, no peito e no estômago, nove vezes; Troy Burress, no torso, dois tiros; Charles "Dick" Humphreys, na cabeça e no torso, múltiplos disparos; Peter Siems, cujo corpo nunca foi encontrado e; Walter Antonio, com quatro tiros, na parte de trás da cabeça.

No âmbito ficcional, a primeira vítima, Heloísa, “foi encontrada morta, com um tiro no peito,”⁶ [...] “Tiro no peito? Que calibre?”, “Calibre 22”, respondeu Raul (Fonseca, 2017. p. 173-174); Já Mercedes, “Morreu assassinada. Tiro de 22 na nuca” (p.177); o anão Nefelibata com “Dois tiros de 22, na cabeça” (p. 189); a namorada de Júlia e amiga de Mandrake, Mirtes, não apresenta descrições, aparece no texto da seguinte forma: “Mataram a Mirtes, a sua amiga advogada. Calibre 22.” (p. 193) e, por fim, Aristófanes, que “estava na cama. Tiro na nuca, calibre 22” (p. 195).

Além das coincidências com a realidade, na obra ficcional do autor mineiro, é preciso evidenciar temáticas-problema que circundam tanto o conto como o famoso caso. A condição

⁶ As aspas, nas citações do conto estão presentes no texto original, são marcas de fala dos personagens e não fazem parte de uma estrutura das normas ABNT. Por isso a opção de que, em todas as citações vinculadas ao texto de Rubem Fonseca, a marcação será dada com o itálico, como era feito anteriormente, reservando o direito à manutenção estética do autor e à escolha estilística.

feminina, dentro da narrativa, surge ora como objeto de satisfação dos desejos femeeiros, ora como ferramenta para atingir um fim social, ora como frívola ou ornamental, ou mesmo como mentirosas, ciumentas e/ou ardilosa. É preciso destacar, também, a forma como o personagem principal (e narrador) comenta sobre as relações que não podem ser desvinculadas do olhar lançado sobre Aileen Wuornos, especialmente sobre as relações afetivas e sexuais dela, a homossexualidade, a condição de prostituta, de vítima, de assassina, de ladra e de monstro (nome dado ao filme feito sobre ela).

Tantos outros infinitos paralelos podem ser traçados, pois Juraci – personagem que assume a autoria dos crimes – é apresentada, no conto, em um primeiro momento, como morta por “um colapso cardíaco” (Fonseca, 2017, p. 163) e, em seguida, como desaparecida da casa de saúde onde estava internada devido ao quadro maníaco-depressivo, comumente conhecido como transtorno bipolar. O website, da ONG *Capital Punishment In Context* (sd.), registra que “no julgamento, a defesa apresentou evidências do diagnóstico de Wuornos, de Transtorno de Personalidade Borderline (também denominado de Transtorno de Personalidade Limítrofe) e Transtorno de Personalidade Antissocial”⁷

A despeito das especificidades dos transtornos, como comportamentos distintos, intensidade, índole do sujeito e as contingências do próprio meio, as quais estimulam e interferem no quadro, a apresentação das duas assassinas em série como estando mentalmente doentes, vale a reflexão. Sobretudo, se levarmos em consideração o peso macular e de viés histórico, o descrédito da sanidade, integridade ou mesmo da capacidade feminina. Vale comentar que esse é um estigma reafirmado por séculos, particularmente pela concepção machista de histeria.

Tal estigma histórico iniciou com Hipócrates (460-377 a.c.), “pai da medicina moderna”, que

[...] entendia a histeria como sendo uma doença orgânica de origem uterina e, portanto, especificamente feminina que afetava todo o corpo por sufocações da matriz. Ele supunha que a histeria se desenvolvia pela privação de relações sexuais, dessecando o útero, que perderia peso e se deslocaria pelo corpo em busca da umidade necessária. A paciente teria sua respiração afetada, desenvolvendo convulsões se o útero subisse até o hipocôndrio e estacionasse nesse órgão. Caso o útero prosseguisse sua subida e atingisse o coração, a paciente emitiria sinais de ansiedade, opressão e vômitos. (Belintani, 2003, p. 57)

⁷ No original: *At trial the defense presented evidence of Wuornos' diagnosis of Borderline Personality Disorder and Antisocial Personality Disorder.* (tradução nossa)

Esse pensamento evoluiu e, desde a Idade Média (séc. V e meados do séc. XV), a histeria deixou de ser tratada pela medicina, passando a ser controlada pela religião, como quase todas as coisas naquele período. Vale lembrar que, naqueles tempos, a sexualidade e o desejo tinham conotações de pecado, sendo permitidos apenas para fins reprodutivos – tática, essa, que visava a geração de filhos para a manutenção das heranças e seguridade da “linhagem genética”, e como estratégia para controle do corpo feminino. Sem esses objetivos, tanto a sexualidade quanto o desejo eram vistos como uma doença impedida de se desenvolver somente “pela privação de relações sexuais” (Belintani, 2003, p. 57). E, principalmente em mulheres, era um pecado.

Segundo Elisabeth Roudinesco e Michel Plon, autores do **Dicionário de Psicanálise** (1988, p. 338), "as convulsões e as famosas sufocações da matriz eram consideradas a expressão de um prazer sexual e, por conseguinte, de um pecado". Nessa compreensão, tudo indicava que a mulher estaria possuída por um demônio que a forçava a agir involuntariamente, simulando doenças, e culminava no envio daquelas que se comportavam histericamente para a fogueira, durante a caça às bruxas, na Inquisição.

Após o século XVIII, a ciência conquistou espaços, recuperando o tratamento e os estudos da histeria, considerando-a, então, uma doença dos nervos. Em 1843, “o médico escocês James Braid substituiu a teoria do fluído da histeria pela ideia de estimulação físico-químico-psicológica da histeria” (Belintani, 2003. p.58). E, ainda

[...] na segunda metade do século XVIII, com os estudos e pesquisas do neurologista francês Jean-Martin Charcot, a histeria é tratada como uma neurose. A moderna noção de uma neurose histérica subentendia uma causa traumática de ordem genital tornando-se uma doença funcional, de origem hereditária, **afetando tanto os homens quanto as mulheres**. (Belintani, 2003, p. 58, grifo nosso)

Mesmo que comprovado pelo neurologista Jean-Martin Charcot que a doença afetava tanto homens quanto mulheres, ainda sobressaía a ideia de esse ser um “problema feminino”, dos humores e dos “chiliques” de gênero. Essa afirmação foi dada pelo próprio Freud que, mesmo após anos de estudos sobre a histeria e comprovado o caráter traumático (muitas vezes, de cunho sexual) e não essencialmente relativo ao útero, teve dificuldade em acompanhar com outros médicos casos masculinos de histeria.

No texto, **Um Estudo Autobiográfico, Inibições, Sintomas e Ansiedade, Análise Leiga e Outros Trabalhos**, Freud descreveu que:

Pessoas de autoridade, como o presidente (Bamberger, o médico), declararam que o que eu disse era inacreditável. Meynert desafiou-me a encontrar alguns casos em Viena semelhantes àqueles que eu descrevera e a apresentá-los perante a sociedade. Tentei fazê-lo, mas os médicos mais antigos, em cujos departamentos encontram casos desta natureza, recusaram-se em me permitir observá-los ou a trabalhar com eles. Um deles, velho cirurgião, na realidade me irrompeu com a exclamação: “Mas, meu caro senhor, como pode dizer tal tolice?” Hysteron significa útero. Assim, como pode um homem ser histérico? (Freud, [1925-1926] 1996, p. 26).

Embora o afastamento histórico a respeito da histeria pareça despropositado, é essencial para a compreensão do imaginário criado sobre as mulheres e um “viés do hospício” sobre quaisquer atitudes tomadas por elas durante os últimos séculos. Viés do hospício é um termo usado informalmente na psiquiatria para assegurar que pacientes em contextos que favorecem serem vistos como loucos ou desequilibrados. No caso das mulheres, mesmo que não doentes ou desequilibradas, o contexto social moderno favorece que elas sejam vistas como desajustadas, histérica.

Não que o quadro de diagnósticos de Juraci e Aileen seja um “viés de hospício” puro, no entanto, se colocados em paralelo as relações vítimas e assassinas, o viés se instaura rapidamente. A primeira vítima de Aileen Wuornos, Richard Mallory foi preso e condenado por estupro anos antes de ser morto por ela. Além de a *Serial Killer* afirmar veementemente que ele o fez no dia do próprio assassinato:

De acordo com a versão posterior de Wuornos, Mallory a estuprou violentamente por via vaginal e anal, e teve prazer em seus gritos de dor. Mallory finalmente a desamarrou e disse para ela se deitar. Acreditando que ele pretendia matá-la, ela começou a lutar. Mallory disse a ela: "Você está morta, vadia. Você está morta." Neste ponto Wuornos encontrou sua bolsa e removeu sua arma. Mallory agarrou a mão dela, e os dois começaram a lutar pela arma. Wuornos prevaleceu e atirou em Mallory. Mallory continuou vindo para ela, apesar de seus avisos, então ela atirou nele mais duas vezes.⁸ (Capital Punishment in Context, sd, sp.).

E, embora essa seja a versão dela, dos fatos, ela foi, algumas vezes, mudada e desacreditada. Sobre as relações de Juraci com suas vítimas, nos momentos finais, ao justificar ao detetive/advogado Mandrake:

⁸ No original: *According to Wuornos's later version, Mallory violently raped her vaginally and anally, and took pleasure from her cries of pain. Mallory eventually untied her and told her to lie down. Believing he intended to kill her, she began to struggle. Mallory told her, "You're dead, bitch. You're dead." At this point Wuornos found her purse and removed her gun. Mallory grabbed her hand, and the two began fighting for the gun. Wuornos prevailed and shot Mallory. Mallory kept coming at her, despite her warnings, so she shot him twice more.* (tradução nossa).

“Eu já tinha matado quem devia ser morto. Só fiquei com pena de matar aquele gatuno, o tal de ... esqueci o nome dele.”

" Nefelibata.”

“Isso, Nefelibata, mas ele tinha visto o meu rosto quando eu acabara de destruir aquela virago, a Heloisa. Esse Nefi qualquer coisa está pesando na minha consciência.”

“E o outros?”

“Os outros? O Ari era um canalha, me largou para casar com aquela milionária nojenta, inventou que eu havia morrido. A Mercedes, porque era uma farsante, inventou que o Ari queria casar com ela para dar um golpe em você e não sei mais em quem.”

“E a Mirtes?”

“Ela fez a minha filha se tornar homossexual” (Fonseca, 2017, p.197- 198)

No caso da “madame carioca”, os motivos parecem mais torpes. Não apenas o fato de ter sido abandonada pelo marido, mas por ele trancafiá-la em uma clínica para tratamento e fingir que ela estava morta constituiu, por certo, um contexto facilitador para as ações dela, ou pior, para a dedução primária do detetive de que “essa mulher é louca; ela sabe da arma .22, isso saiu em todos os jornais etc. etc. Mas fiquei calado” (Fonseca, 2017, p. 197). O viés do hospício desacredita tanto Juraci quanto Aileen, que, mesmo assumindo os crimes ou alegando legítima defesa, são depreciadas, desmoralizadas.

Independentemente de parecer uma comparação forçada de encaixar a realidade com a possibilidade de representação dela, convém considerar, segundo Alfredo Bosi (2015, p. 16), que “há muito brutalismo yankee na concepção da linguagem de Rubem Fonseca e dos seus seguidores mais recentes”. Mesmo que a escolha por classificar Fonseca como *ultrarrealista* (Candido, 2006), a característica *yankee*, evidenciada por Bosi, é inegável na produção do autor. Portanto, o percurso de semelhanças entre a realidade empírica e o caso da “primeira *Serial Killer* estadunidense”⁹, ou seja, um caminho exemplificador, estilístico e explicativo de três noções caras aos estudos literários: a mimesis (o fazer imitativo de base aristotélica), a representação e o efeito de real.

1.1 REPRESENTAÇÃO, MÍMESIS, REALIDADE E LITERATURA

Dentre as inúmeras contribuições de Raymond Williams (1983, 2007) para os estudos de cultura, incluindo os literários, destaca-se o texto **Palavras-chave**, um vocabulário de cultura

⁹ Wuornos recebe essa alcunha, embora não seja de fato a primeira Assassina em Série dos Estados Unidos. É assim considerada por ser a primeira mulher presa e condenada à morte por assassinatos em série.

e de sociedade, no qual o autor, metalinguisticamente, faz um recuo histórico e aprofunda discussões acerca da formação e do conceito de palavras com relevância sociocultural. Em meio a esse “dicionário”, os verbetes REPRESENTATIVO [*representative*] e REALISMO [*realism*] são de expressiva relevância ao empreendimento teórico-argumentativo até aqui desenvolvido.

Na compreensão do autor galês, o termo representação, palavra núcleo da cognição de representativo, parte do entendimento que *apresentar* significa “tornar presente” e o prefixo *re-*, de origem latina, simboliza repetição. Representar é, portanto, “tornar presente novamente”. Mesmo que tal formulação se mantenha em algum nível, é fato que as abstrações sofridas por todos os termos, acrescentando sentido ou variando a percepção deles, também atingiu o termo representação. Acrescenta-se, também, que a sobreposição de sentidos culminou em duas vertentes: a de simbolizar ou significar algo não presente, e a noção política de “atuar por” ou “atuar em nome de outrem”.

Embora Raymond Williams dedique algumas páginas à segunda vertente, explicitando o uso e as abstrações político-ideológicas, interessa a esta dissertação o foco na primeira vertente, devido à aproximação da arte e da literatura. O autor aponta a similitude entre o “simbolizar algo não presente” para com a criação de signos linguísticos imagéticos ou escritos, isto é, a corporificação visual de algo. Esse processo de “apresentar diante dos olhos ou da mente” (Williams, 2007, p. 355) demonstra tais símbolos e imagens a fim de representar o não visível ou o apreensível.

O conceito de representação se consolida, então, em uma ideia tão semelhante à língua e próxima do conceito de símbolo. Raymond Williams (2007, p. 355) pondera que, mais “tarde, um antigo significado de representação - a corporificação visual de algo - especializou-se com o sentido de ‘reprodução exata’”, mesmo que, em se tratando de representação, a noção de reprodução exata seja equivocada, senão perigosa, porque até uma (re)apresentação sofre influência de fluxo temporal, de expressão e de meio.

Vale destacar que as noções apresentadas, tanto de “reprodução exata” quanto de “tornar presente novamente”, vão ao encontro das proposições da teoria da literatura sobre o conceito de mimesis e de representação, respectivamente. E mesmo que ambos os termos possam – e, às vezes, devam – ser confundidos como sinônimos, eles não o são. Especialmente no campo das artes, como é o caso da literatura, a ideia de representação surge, embrionariamente, ligada ao debate sobre mimesis. E é para a compreensão dessa diferença teórica que se propõe um percurso sucinto e cronológico para uma busca mais acurada.

É interessante que tal percurso inicie em Platão, com a ideia de imitação (*mimesis*) e de uma verdade pura, depois, em Aristóteles (1997), com as percepções de um fazer mimético

capaz de alterações na percepção e na representação da realidade, focado na catarse pela arte, culminando em Auerbach e Luiz Costa Lima, os quais, mesmo em tempos diferentes, munem-se do pensamento aristotélico para a concepção dos termos.

Conforme já dito, as primeiras noções de *mimesis* se reportam às reflexões platônicas, aproximando o termo “imitação” (*imitatio*) à simulação e à enganação:

- [...] quando ele profere um discurso como se fosse outra pessoa, acaso não diremos que ele assemelha o mais possível o seu estilo ao da pessoa cuja fala anunciou? [...] Ora, tornar-se semelhante a alguém na voz e na aparência é imitar aquele com quem queremos parecer-nos? [...]
- Num caso assim, parece-me, este e os **outros poetas fazem a sua narrativa por meio da imitação.**
- **Se, porém, o poeta não se ocultasse em ocasião alguma, toda a sua poesia e narrativa seria criada sem a imitação.** [...] Compreende, portanto - prossegui - que há, por sua vez, o contrário disto, que é quando se tiram as palavras do poeta no meio das falas, e fica só o diálogo. (...)
- E compreendo, também, que é o que sucede nas tragédias.
- Percebeste muito bem, e creio que já se tornou bem evidente para ti o que antes não pude demonstrar-te; **que em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação**, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta encontrar-se de preferência; e outra ainda constituídas ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros géneros, se estás a compreender-me. (Platão, 2000, p.116 -118, grifo nosso).

O fragmento acima destaca que a preocupação do filósofo reside no fato de que as existências do mundo sensível são cópias das “ideias puras”, e o artista, ao mimetizá-las, cria simulacros (simulações) do real. Isso, segundo Platão, afasta o homem três graus da idealização. Assim, afasta-o do conhecimento da verdade, demonstrando que o processo “enganador” da *mimesis*, por sua vez, perturba e deforma a realidade.

Retomando o exemplo-guia, aqui proposto, para que, em algum nível, houvesse essa *mimesis* (como ato de imitação) da verdade, em sentido platônico, a criação ficcional deveria, não apenas assemelhar-se, em termos, das temáticas e do *modus operandi* de Aileen Wuornos, mas garantir que a personagem-assassina fosse um simulacro dela em todos os quesitos. Exemplificando essa hipótese, a personagem criada não só deveria assemelhar-se ao modo como as vítimas foram mortas, ou na busca vingativa das pessoas que fizeram mal a ela, mas deveria, em terceiro grau de verdade, parecer fisicamente, reproduzir trejeitos, ações, escolhas, ter uma companheira, como Tyria Moore, dentre tantos outros pormenores.

Esse fato que, por si só, já é impossível, visto que parte da existência de uma verdade, depreendida por Aileen, presa e morta em 2002, cuja sensibilidade empírica, na concepção platônica, está afastada em um segundo grau da verdade. Assim, na conjectura moderna, a

noção de verdade “ideal” assume um sentido de “platônico” (puramente ideal) e, portanto, inatingível.

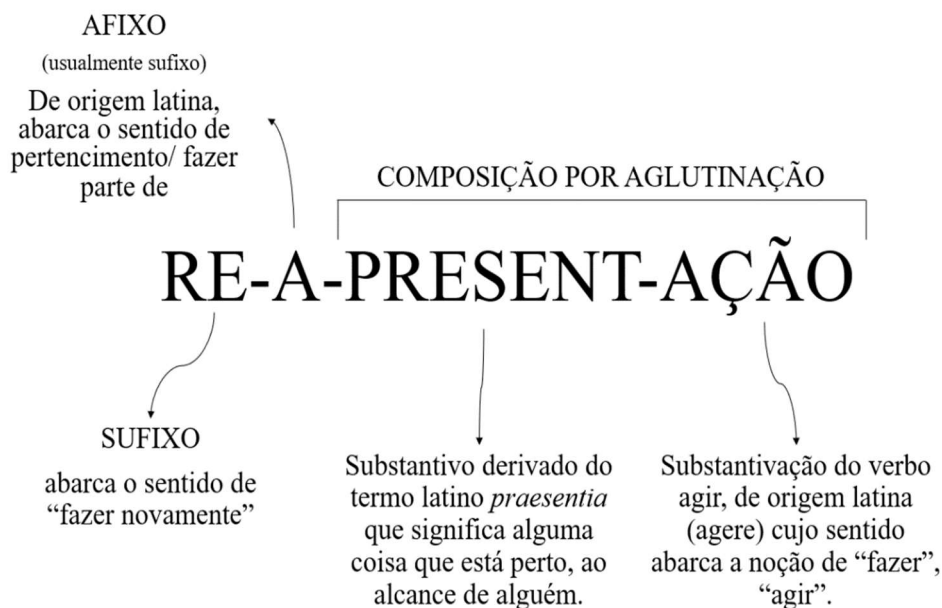
A concepção daquilo que é verdade mostra-se um problema em níveis gerais e exigiria tempo e fôlego de uma vida e, ainda assim, recairia em insuficiência, como referem inúmeros filósofos. Basta, no caso desta pesquisa, assumir a relatividade do termo verdade e a impossibilidade de comprovação dela. Principalmente, se partirmos do princípio de que a empiria, o mundo sensível, não basta para garantir a validação do status de verdade.

Assim sendo, mesmo que a imitação seja “perfeita”, não bastaria, a essa criação, as aproximações possíveis pelo ato criativo-artístico, para que se tornasse verdade ou ideal. E é, partindo desse pressuposto contraditório, que Aristóteles se coloca em oposição a Platão, no que se refere à *mimesis*.

A imitação, sob a ótica aristotélica, se aproxima de uma conceptualização do (da arte de) fazer poético, *poiesis*. A *mimesis* é entendida como ação recriadora e capaz de (re)decodificar a realidade, não como reprodução, mas assemelhando-se e suprindo deficiências ou alocações necessárias. Seria, então, o produto

[...] artístico seja não verdadeiro ou falso, mas possível, provável, verosímil, visando o universal e não o particular. (...) O objecto de todas as artes é a *imitação de homens que praticam acções*, imitando-os melhores do que são, na tragédia, ou ridicularizando-os, na comédia (Guerreiro, 2010, p. 43-44, grifo do autor).

Percebe-se que aqui, o termo imitação ou *mimesis* já se aproxima da proposição de Raymond Williams sobre representação. Especificamente, a formação da palavra composta, como explicitado no esquema a seguir:

Figura 2 - Esquema da Representação

Fonte: Elaboração própria

Desse modo, a representação, como repetição da ação de trazer para perto aquilo que já esteve ao alcance de algum modo, vai ao encontro das proposições aristotélicas de *mimesis*. Especialmente, se concebida pela ação recriadora de uma realidade dependente da apreensão e correção para gerar o ato catártico.

É interessante observar que a Poética aristotélica é centrada em três critérios: o objeto da representação, o meio de representação e o modo de representação. Cada um desses critérios tem dois polos de oposição que os caracteriza:

- i) os objetos representados podem ser “altos” ou “baixos”, e nota-se, nesse quesito, um revestimento moral no discurso aristotélico, que, derivado do contexto de produção do filósofo grego que marca, como sendo objetos “altos” de representação, as tragédias, Homero ou a *Iliada*; e, baixos, as produções mais “emotivas”, como, por exemplo, o teatro;
- ii) o meio de representação se dá nos polos do “verso” e, portanto, de um discurso metrificado e, da “prosa”, discurso não metrificado; e, por fim;
- iii) o modo de representação, constituídos pelos polos da imitação “direta”, cujo exemplo mais consistente é o teatro, e “indireta”, que tem como exemplo maior, para Aristóteles, as epopeias de Homero, em razão da presença de uma instância que organiza o discurso, o narrador.

Referimo-nos a polos de oposição, em virtude da necessidade de entender que a categorização aristotélica é um modo de organização do material artístico disponível para o

autor, em seu tempo, com vistas de compreender sua natureza e forma de expressão. Esse esforço não se limita a um impulso classificatório, mas à necessidade de conformar o pensamento em uma lógica de semelhanças e de diferenças, com vistas a compreender o mundo.

Presume-se, desse modo, a criação, a gênese, a origem e a manifestação (*physis*), não como uma produção desse real, mas como imitação criadora em sentido mimético, em que há possibilidade de interpretação do real. Em vista disso, ao voltar o olhar para o exemplo-guia, percebe-se que as distinções e as semelhanças da ficção e da realidade viabilizam uma assimilação distinta da natureza do crime de Aileen Wuornos. Isso, por certo, envolve tópicos anteriormente elencados, como o tratamento e a representação da mulher, a misoginia, a violência, a motivação torpe, deduzida pelo narrador-personagem sobre a natureza dos assassinatos, e a homofobia, dentre inúmeros temas-chave discutíveis, no caso do “assassino da rodovia da Flórida”, em comparação com o conto Calibre 22.

No mesmo sentido, compreende-se a ideia de mimesis, posta por Auerbach, no posfácio do livro **Mimesis**:

O tema deste escrito, **a interpretação da realidade através da representação literária ou “imitação”**, ocupa-me há longo tempo. Parti originalmente da interrogação platônica no décimo livro da República, que coloca a **Mimesis em terceiro lugar após a verdade**, em relação com a pretensão de Dante de apresentar na Comédia realidade verdadeira. Ao observar os cambiantes modos de interpretação dos acontecimentos humanos nas literaturas europeias [...] (Auerbach. 1971, p.486, grifo nosso).

Desse modo, entende-se o fato de não ser a descrição do real o que assegura a ideia de reprodução, mas uma reformulação desse real, em sentido semelhante a uma proposição aristotélica, visto que passa a ser uma forma de manifestação, de imitação, da realidade modificada e modificadora da produção mimética. Consequentemente, Erich Auerbach, no livro **Mimesis** (1971), tem uma ideia fixa: a evolução do discurso literário sobre representação e a coincidência com o “aprimoramento” de certa noção de “realismo”. Não é viável, em tal caso, que se discuta sobre a representação, considerando-se que, no ponto de vista do autor alemão, não se atente à expressão (*Ausdruck*), como meio pelo qual a realidade se faz representação (*Darstellung*).

Convém lembrar, ainda, que ilustração e produção coadunam, no dicionário Michaelis online de língua portuguesa, com a definição de representação, principalmente nas entradas grifadas, assim:

re·pre·sen·ta·ção

sf

1 Ato ou efeito de representar(-se).

2 **Exposição oral ou escrita de razões, queixas, reivindicações etc. a quem possa interessar ou a quem de direito.**

3 Qualquer coisa que se representa.

4 **Imagem ou ideia que traduz nossa concepção de alguma coisa ou do mundo.**

5 **FILOS Ato pelo qual se faz vir à mente a ideia ou o conceito correspondente a um objeto que se encontra no inconsciente.**

6 TEAT V **encenação**, acepção 2.

7 CIN, TEAT, TV **Ato de interpretar papéis; atuação, interpretação [...]** (Michaelis, 2022, sp.)

Contudo, as preocupações de Auerbach sobre a expressão, prioritariamente, envolvem a noção da expressão voltada ao tratamento literário da realidade, isto é, à forma expressiva (escolhas estilísticas de expressão), por meio da qual se constitui o processo representativo. “Em outros termos, está interessado em como especificamente a realidade que está aí e que é percebida é subsequentemente processada em forma literária (Aubert, 2021, sp.)”.

Assim, é preciso lançar, neste momento, um olhar mais atento sobre a noção de realidade e realismo, pois é de extrema valia para a discussão sobre representação em vias gerais e sob a ótica de Auerbach. Mesmo que pareça um desvio, em algum nível, a intenção é seguir uma ordem teórico-organizacional, cuja proposta visa auxiliar as futuras leituras.

Para esse fim, aconselha-se um recuo na construção de sentido do termo realismo, proposto por Raymond Williams (1983; 2007), cujo pressuposto é de que as primeiras noções de realismo, cabendo as devidas abstrações de uso da expressão, culminou em quatro acepções, as quais norteiam a maior parte da definição moderna do termo. São elas:

- i) a doutrinária, em oposição a ideia nominalista em que se aproxima mais de idealismo que de realidade empírica.
- ii) a de distanciamento da mente ou do espírito, por vezes, intercambiável com a noção de naturalismo ou a marxista de materialismo.
- iii) a de enfrentamento da realidade, de forma mais específica, um enfrentamento aos limites da situação.
- iv) a metodológica, mais próxima do campo artístico, em que o método ou uma atitude “– primeiro uma exatidão excepcional de representação, e mais tarde um compromisso de descrever os acontecimentos **reais** e mostrar as coisas tal como realmente existem” (Williams, 2007, p. 344, grifo do autor).

Em termo gerais, a quarta abstração é aquela que, de fato, interessa para este estudo. Ao se desdobrar sobre ela, o autor de **Palavras-chave** (2007) sedimenta crenças conectadas à realidade como método ou meio, uma atitude de representação do mundo empírico,

depreendendo, assim, um compromisso consciente de descrever e compreender a realidade. Dessa forma, ciente da impossibilidade e/ou da superficialidade nas quais recaem esse compromisso, conclui que, por isso, o realismo (ou o real) é uma convenção, uma falsificação.

Sobre essa ciência do “acordo” constituinte da realidade, o autor explica o fato de a superficialidade inferir uma aparência exterior radicalmente distinta da realidade interna, recaindo na convenção, na crença coletiva, da melhor (mais compreensível) possibilidade de representação do real. Por exemplo, a impecável atuação, ganhadora de inúmeros prêmios incluindo o Oscar de melhor atriz, a Charlize Theron, pelo filme *Monster* (2003), no qual ela interpreta Aileen Wuornos. Embora sejam visíveis as semelhanças físicas, fisionômicas e da maquiagem feita na atriz, é inegável a distinção entre a assassina e a representação audiovisual dela. Mesmo assim, de forma coletiva, como publicado no site em que a foto está disponível, a atuação e a caracterização da personagem foram aclamadas e ignoradas, em detrimento de um pacto sobre a proximidade representativa.

Figura 3 - Viktorija Gabulaitė, 68 Actors Vs. Historic People They Played



Fonte: Bored panda website (2015, s.p)

É palpável, no caso da literatura, que a impossibilidade da total aproximação com o real reforça, expressivamente, os limites do meio em que se representa e os limites de expressão, os quais constituem os próprios limites da elaboração do real. Por exemplo, dependendo do ângulo ou do conhecimento de mundo para decodificar a “leitura” da realidade, a disposição do ponto de vista modifica a compreensão. Por vezes, tal impossibilidade recai no limite da observação comum, tornando inacessível a visão “real” do objeto, e dependente da expressão convencional para existir.

Percebe-se isso na famosa pintura de um cachimbo (Figura 4), de René Magritte, com a frase “Isto não é um Cachimbo” (*Ceci n'est pas une Pipe*), em que a traição imagética feita na provocação do pintor francês é que a realidade não está calcada na sua representação. Nessa leitura, entende-se que o processo da representação do real nunca é o real em si. Embora

dependa intrinsecamente à elaboração expressiva para existir, não se apreende a realidade da expressão, mas não existe a apreensão da realidade sem ser pelo crivo expressivo.

Figura 4 - Isto não é um Cachimbo



Fonte: René Magritte. In: Artsy.net. (2022, s.p).
La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe), 1929.

Ainda debruçados sob a noção representativa da realidade, é preciso, mesmo suscintamente, elencar as proposições de Roland Barthes sobre o efeito de real, em **O rumor da língua** (1968; 1984). O escritor e teórico francês aponta, como efeito do real, a simulação da presença, ou de determinados elementos textuais, cuja função não é a progressão textual, embora isso não seja totalmente despropositado. São, na verdade, construções simbólicas, as quais, algumas vezes, não são explicitamente descritas.

Representam, sim, uma construção de sentido calcada na possibilidade de existência da coisa em si, cuja força detalhista reitera a proximidade com o real. No entanto, compreende-se a impossibilidade de se representar a realidade, como afirmado por Barthes (1984, p. 187):

A " representação " pura e simples do "real", o relato nu "daquilo que é" (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (do vivo) ao inteligível; basta lembrar que, na ideologia do nosso tempo, a referência obsessiva ao "concreto" (naquilo que se pede retoricamente às ciências humanas , à literatura, aos comportamentos) está sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar - e reciprocamente.

Tal hipótese, na sequência do texto de Barthes, distingue uma "velha verossimilhança" de uma "nova verossimilhança", sendo a "velha" mais próxima da proposição platônica; e a "nova", revestida de força estética e sedimentada na proximidade experiencial da realidade. O efeito do real é calcado na verossimilhança e, na proposição do texto homônimo ao conceito;

já a verossimilhança se constrói nesses pormenores estéticos, como pode ser lido no excerto a seguir:

Semioticamente, o “pormenor concreto” é constituído pela colusão *direta* de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver uma *forma do significado*, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, por certo, narrativa, mas é porque nela o realismo é apenas parcelar, errático, confinado aos “pormenores”, e porque a narrativa mais realista que se possa imaginar desenvolve-se segundo vias irrealistas). É a isso que se poderia chamar *ilusão referencial*. A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o “real” volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo (Barthes, 1984, p.189-190, grifos do autor).

Em termos de exemplificação, esses pormenores estéticos também fazem parte da constituição do conto selecionado e do exemplo-guia, além da quantidade de relações possíveis com a “realidade”, utilizando o caso de Aileen Wuornos e, como elencado no começo deste capítulo, a força de um “efeito de realidade” é apresentada por escolhas estilísticas e de composição lexical. Tomado o trecho de “Calibre 22” como exemplo: **“Putá merda”, eu disse em voz alta no meio da rua.** Há um certo alívio quando se vê o palavrão e, para isso, **o doutor Sigmund deve ter uma boa explicação** (Fonseca, 2017, p. 178, grifo nosso).

Convém frisar que as frases em destaque remetem a ideias verossimilhantes com força significativa intra e extratextuais. Em análise, a expressão “puta merda” é recorrente no vocabulário brasileiro, mesmo que de um sujeito com um léxico exímio como José Mandrake (narrador-personagem). O efeito de alívio, após a expressão em voz alta no meio da rua, é compreensível, tendo em vista uma situação de tensão. Entretanto, a “cereja do bolo”, em termos de referencial, é a implicação, quase cômica, de que “Freud explica”. Uma frase muito recorrente na realidade empírica, servindo de inspiração para músicas e, inclusive, *memes*.

Figura 5 - Meme Freud



Fonte: Elaboração própria

Um meme tem por função a comicidade, em uma linguagem própria das redes sociais, de algo viral (muito difundido) e conhecido. Como já explicado no parágrafo anterior, o efeito de realidade na escolha da frase “Freud explica” e a aproximação do meme é dada na frase em si. Embora não seja conhecida a origem da expressão, o intento é afirmar que a psicanálise freudiana pode entender coisas que a própria razão desconhece. Normalmente carregada de humor, seja pela compreensão de algo muito complexo seja de algo tão absurdo que nem a psicanálise – o estudo do inconsciente – conseguiria explicar.

Obviamente, muito tempo e fôlego poderiam ser ocupados com preocupações sobre a noção de realidade, efeito de real, ou mesmo na simples busca da definição adequada para o termo realidade. No entanto, caso dispensássemos mais espaço para tal discussão, a ideia/tema desta dissertação se perderia (mais). Devido a isso, entende-se a escolha por explicitar e tornar o mais sucinto possível conceitos que serão úteis no processo analítico-argumentativo (Barthes, 1984).

Retomando as preocupações auerbachianas sobre a representação e a expressão, apesar de serem apresentadas com recorrência em distinção ao efeito de real barthesiano, elas têm em comum um crivo de essencial valor: o caráter estético na constituição da forma de representação. O peso estético na absorção, até mesmo catártica (em sentido aristotélico), é inegável, ele garante as relações coletivas, à *criação ativa da crença* (Murray, 1998) – convenções – e à *suspensão voluntária da descrença* (Coleridge, 1817; 1985) – falsificações – um lugar no jogo narrativo, desde que siga as “regras culturais de representação” (Barthes, 1984, p. 186), “porque ela (a verossimilhança) é geral, não particular” (p.187).

Um adendo necessário precisa ser feito quanto à definição de *suspensão voluntária da descrença*, termo expresso, pela primeira vez, por Samuel Taylor Coleridge, em 1802, no prefácio

da segunda edição de **Baladas Líricas**. A expressão de uso comum, no âmbito artístico, refere-se à voluntária suspensão da capacidade crítica, em detrimento de uma cooperação (bilateral) na produção artística, a fim de aproveitá-la e, na qual o leitor se compromete a não desacreditar daquilo que está lendo/vendo. Assim, o autor (Foucault, 2001) cumpre a sua parte, ou seja, a de cumprir as regras do seu próprio universo e entreter o público.

Janet Murray (1998), na própria compreensão, questiona *suspensão voluntária da descrença*¹⁰, especialmente pelo caráter “passivo” em que coloca o leitor, e para a autora:

O prazer de entregar a mente a um mundo imaginário é frequentemente descrito, pela frase de Coleridge, como “a voluntária suspensão da descrença”. Mas esta é uma formulação passiva demais mesmo para os meios tradicionais. Quando nós entramos um mundo ficcional, nós não apenas ‘suspendemos’ a capacidade crítica, nós também exercemos uma capacidade criativa (Murray, 1998, p. 110).

De fato, a imersão em qualquer âmbito fantasioso/ficcional impele à criação da própria interpretação e do conhecimento de mundo, na apreensão do que está sendo “consumido”. Murray propõe, então, uma participação mais ativa do leitor no âmbito ficcional e cria um conceito denominado *criação ativa da crença*¹¹ (Murray, 1998). Embora a suspensão voluntária da descrença, ênfase na ideia de voluntária, não presuma uma passividade tão expressiva, como a autora propõe, a agência do leitor, proposta por ela, concorda, de forma mais expressiva, com a ideia linguística e, principalmente, da teoria literária.

Digressões conceituais à parte, essa agência coaduna, em grande parte, com a visão de Luiz Costa Lima, a respeito da representação. As complexas colocações do autor sobre a representação, a criação, a recepção e a *mimesis*, no texto *Representação Social e mimesis*, presentes no livro **Dispersa demanda** (1981), são apresentadas do seguinte modo:

(...) não há um real previamente demarcado e anterior ao ato de representação. Entre este e aquele, erige-se uma rede de classificações que torna o real discreto e enunciável a partir do princípio hierárquico orientador da classificação. Não olhamos a realidade e a traduzimos numa forma classificatória. Ao contrário, é a forma classificatória que nos informa sobre a realidade, tornando certas parcelas suas significativas. Por efeito desta conversão, as coisas perdem sua neutra opacidade, deixam de estar meramente aí e se investem de significação. (Costa Lima. 1981, p.219-220).

Em razão das afirmações do autor, no fragmento acima, a ideia de a realidade ser uma

¹⁰ No original: voluntary suspension of disbelief (tradução nossa).

¹¹ No original: Active creation of belief (tradução nossa).

criação da representação, ou melhor, que tudo é representação, pressupõe uma agência significativa, não apenas do sujeito decodificador da realidade como também do papel social e do contexto nesse estabelecer.

Efetivamente, sob uma ótica linguística voltada à comunicação, o princípio de criação de sentido atesta essa prerrogativa. Isto é, se todas as coisas existem sob um nível de abstração linguística, aquilo que não nomeamos, por meio de códigos e signos (que não representamos por meio deles), não é passível de abstração e, conseqüentemente, não é reconhecível no processo de decodificação da realidade.

De forma menos complexa, o que não tem nome não é passível de criação representativa e, assim, não existe, nem na imaginação, maiormente devido ao fato de, mesmo sem nome específico, as qualificações, aproximações comparativas e até mesmo o “indizível” dependem de signos e de códigos para criado e imaginado. Ou seja, embora exista aquilo que não é possível ser descrito, se a impossibilidade for atestada por um signo, até a impossibilidade descritiva é uma prerrogativa de existência.

Convém realçar os termos abstratos, cujo signo presume a concatenação imaginativa, seja esse chamado de vácuo seja de silêncio ou vazio, não se assemelham a essa inexistência. E mesmo que existam sensivelmente, não têm um signo vinculado a essa existência, não cabem no imaginário humano, e assim, não existem. Isso acontece porque o ser humano é intrinsecamente linguístico, portanto, a linguagem, não a racionalidade, é o que o difere dos demais animais. ,

Tomemos, como exemplo a experiência de Jules Davidoff, de Debi Roberson, de Ian Davies e de Shapiro Davies, cuja pesquisa se preocupou com a comunidade *Himba* que, isolada de fortes influências externas, criou um sistema linguístico próprio, cuja abstração de cores difere da maioria das línguas ocidentais. De acordo com Jescey Visagie (2016), na matéria que explica essa experiência presente no website *Gondwana collection – Namibia*: “As línguas ocidentais têm onze categorias de cores, ou seja. verde, azul, amarelo, vermelho, branco e assim por diante, mas os *Himbas* têm apenas cinco”¹² (Visagie, 2016, s.p.).

Esse teste visava compreender se, devido à forma como a tribo categorizava linguisticamente suas cores, haveria alguma distinção da apreensão visual delas, e:

Durante a pesquisa, o grupo de *Himbas* testado recebeu uma coleção de doze ladrilhos coloridos - onze da mesma cor e um diferente - dispostos em círculo, e solicitados a escolher aquele que parecia diferente dos demais. Os

¹² No original: “Western languages have eleven colour categories, ie. green, blue, yellow, red, white and so forth, but the *Himbas* only have five” (tradução nossa).

testes iniciais foram realizados com onze ladrilhos de um tom de verde e um ladrilho ligeiramente mais claro ou mais escuro. Para os olhos ocidentais, a diferença demoraria um pouco para ser notada, no entanto, os Himba foram capazes de escolher rapidamente os diferentes tons de verde.¹³ (Visagie, 2016, s.p.).

E continua explicitando o caminho da pesquisa:

Em seguida, eles fizeram um teste semelhante, mas o círculo consistia em onze blocos verdes e um azul. Os Himbas demoraram mais para descobrir a diferença entre o azul e o verde. A razão para isso é que a linguagem Himba possui mais termos que descrevem diferentes tons de verde, onde azul e verde são agrupados sob o mesmo termo. Esse fenômeno torna mais difícil para os Himbas diferenciarem as cores que consideramos completamente diferentes umas das outras.¹⁴ (Visagie, 2016, s.p.).

Isso pode ser observado, na imagem a seguir:

Figura 6 - Ladrilhos coloridos - Teste cromático



Fonte: VISAGIE (2016, s.p).

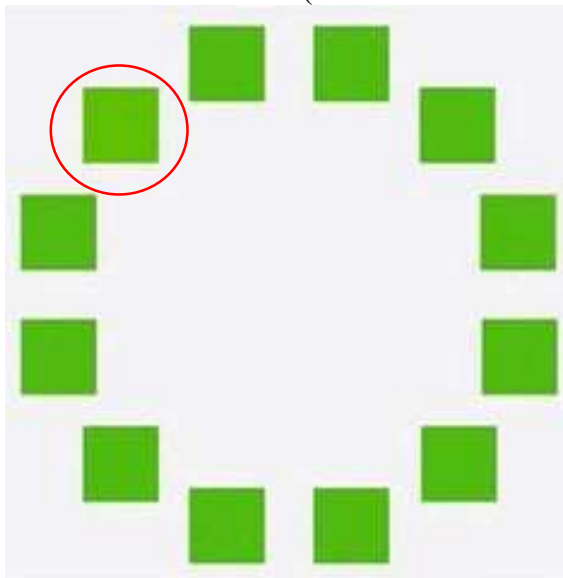
Como se nota no não reconhecimento imediato, ou na incapacidade de reconhecimento da cor distinta, na primeira imagem, as abstrações e decodificações do mundo são entendidas, e vistas, por meio da possibilidade da nomenclatura, da distinção iconográfica. Se observada

¹³ No original: “During the research, the group of Himbas who were tested were given a collection of twelve coloured tiles – eleven were the same colour and one different – arranged in a circle and asked to choose the one that looked different to the others. The initial tests were conducted using eleven tiles of one shade of green and one tile slightly lighter or darker. To western eyes the difference would take a while to notice, however the Himba’s were able to quickly pick out the different shade of green”. (tradução nossa)

¹⁴ No original: “Following this, they did a similar test, but the circle then consisted of eleven green tiles and one blue tile. It took the Himbas a longer period to find the difference between the blue and the green. The reason for this is that the Himba language has more terms describing different shades of green, where blue and green is grouped together under the same term. This phenomenon makes it harder for the Himbas to differentiate between the colors that we deem completely different from one another”. (tradução nossa)

com atenção, é notável a diferença da tonalidade de verde, no quadradinho destacado na imagem a seguir:

Figura 7- Ladrilhos coloridos (Teste cromático destacado).



Fonte: Visagie (2016, s.p).

Posto que não há outro nome para tal cor senão verde, a forma como se vê a cor, a realidade é exponencialmente influenciada pela decodificação da linguagem. Não enxergamos ou temos uma terrível dificuldade em fazê-lo, como ocidentais, e não Himbas, uma fácil afirmação da dependência, em certo nível, da abstração cognitiva para existência, toda a realidade que percebemos.

Conclui-se, diante de tal argumento exemplificativo, que, se tudo que apreendemos depende, em certo nível, da abstração, a existência nada é senão uma representação mediada pelo nosso subconsciente. Tal abstração cognitiva ocorre por intermédio de sistemas de signos: codificação – mensagem – decodificação.

Convém frisar que essa preocupação ocupa, também, o âmbito dos estudos literários visto que a literatura, como forma artística, tem, como equipamento expressivo a linguagem verbal e, devido a isso, é condicionada pelas possibilidades e impossibilidades dessa expressão. O “escritor fica continuamente abalado entre a dificuldade de mostrar o que uma coisa é e a facilidade de dizer como se sente a respeito dela” (Friedman, 2002, p.168). Nesse campo expressivo, cuja abstração assegura seu espaço e a concretude, por vezes, se perde, e ficam a cargo da decodificação (refém da materialidade do verbal) todas as possibilidades imanentes da literatura.

Tratando-se dessa subordinação da literatura à linguagem verbal, essas possibilidades encontram nuances que cerceiam a língua. As estruturas socioeconômicas e culturais, por serem inspiração para a criação literária e constituírem espaço para a produção e a distribuição da literatura, as sociedades, ao se modificarem, afetam a forma como é recebida pela crítica e pelo público leitor. Além de influenciar nessas questões, a forma como se produz literatura e como se apreende a expressão escrita tende a se adaptar porque nenhum bem de cultura (música, artes plásticas, artes visuais, a literatura etc.) é imune a essas mudanças.

Logo, o inegável vínculo entre a realidade empírica e a produção artística é comumente justificada pela máxima de que “a arte imita a vida”, a escrita perpassa pela mesma criação representativa da realidade. E, ao lançar um olhar mais teórico remete à proposição de Giorgio Agamben, no capítulo “Arquivo e Testemunho”, do livro **O que resta de Auschwitz**:

Como se sabe, **o mundo** (clássico) **não conhece a criação *ex nihilo* [a partir do nada], e, por isso, todo ato de criação sempre implica algo**, matéria informe ou ser incompleto, que se trata de aperfeiçoar ou "fazer crescer". **Todo criador é sempre co-criador, todo autor, co-autor.** (Agamben, 2008, p.151, grifo nosso).

A premissa de não ser possível criar a partir do nada depende, diretamente, da linguagem para a geração de algo, do “nome” para que, a partir dele – comparações, neologismos, acepções de similitude, simulacro e afins – a implicação criativa e decodificadora da realidade se apresente na representação.

Valendo-se da proposição freudiana, é possível afirmar que o pensamento moderno assume não ser plausível a criação a partir do nada. Algo existe como constituição prévia. O psicanalista postula essa inviabilidade, seja onírica seja criativa, ao tratar da interpretação dos sonhos (volume IV), no qual o conceito veiculado pressupõe a “volta à luz” de impressões assimiladas no tempo “consciente”, abrangendo e conectando “peças” não vinculadas, mas pré-existentes, no subconsciente, as quais, usualmente, são movidas por um desejo despertado antes.

Independentemente da intenção primária de Sigmund Freud (1988), as proposições sobre a memória e a construção de imaginários oníricos são extremamente válidas ao argumento aqui defendido, conforme se observa, na citação a seguir:

O modo como a memória se comporta nos sonhos é, sem sombra de dúvida, da maior importância para qualquer teoria da memória em geral. Ele nos ensina que “**nada que tenhamos possuído mentalmente uma vez pode se perder inteiramente**” (Scholz, 1893, 59); ou, como o exprime Delboeuf

[1885, 115], “que **qualquer impressão, mesmo a mais insignificante, deixa um traço inalterável, indefinidamente passível de voltar à luz**¹⁵” (Freud, 1988, p.30, grifo nosso).

Congruente a isso, as teorias literárias sobre representação e *mimesis* concebem que tudo, em algum nível, é imitação (*mimesis*). Ou seja, se a criação não pode ser *ex nihilo*, ela deve partir de uma impressão, resultado de uma ação externa, em reflexo à decodificação da realidade, a qual “mesmo a mais insignificante deixa um traço inalterável” e é passível de “voltar à luz”.

Esse “voltar à luz” não ocorre discriminadamente, uma vez que, seja por força memorialística ou onírica, caracteriza-se pela função comunicativa (pela decodificação). Lembrar-se, sonhar ou criar algo não é nada além da forma como encontramos de “contar” a outrem, ou a si, sobre a impressão que tivemos. Esse “contar” tem como recurso a representação, conforme afirmam os teóricos da literatura, considerando-se que tudo que fazemos e criamos é por meio da representação.

A experiência explicitada, os limites e as possibilidades da criação comunicativa humana corroboram com a proposição de Luiz Costa Lima (1981), de que tudo é representação. Além disso, tudo é influenciado pela relatividade do contexto em que estão inseridos os sujeitos criadores dessa representação. Não se deve, então, entendê-la como fator externo, ou como “espelho” da ambientação na qual foi produzida. O autor pontua que “o efeito da verossimilhança (...) é inseparável tanto da produção como da recepção” (Lima, 1981, p. 64), e mesmo da decodificação linguística.

Logo, seguindo a lógica exemplificadora aqui traçada, retomando o exemplo-guia, são os pormenores, como, por exemplo, o calibre da arma, o *modus operandi* semelhante, os transtornos, o descrédito das personagens (da sanidade de ambas), as discussões e a violência (material e simbólica) contra a mulher que, em ambos os casos, fazem com que seja possível uma aproximação entre histórias, narrativas empíricas e escritas, cuja possibilidade extra-analítica seria impossível.

Em termos mais explícitos, não interessa se o autor Rubem Fonseca leu ou ficou sabendo do caso de Aileen Wuornos, mas é por meio de um papel ativo na interpretação que se pode inferir sobre as possibilidades de “Calibre 22” ser, em algum nível, a representação desse real.

¹⁵ No original: “que toute impression, même la plus insignifiante, laisse une trace inaltérable, indéfiniment susceptible de reparaître au jour” (tradução livre)

1.2 RECORDAR É UM ATO ESSENCIALMENTE REPRESENTATIVO

O termo recordar advém do latim *record(is)*, cujo significado remete à ideia de “lembrar-se, trazer à mente”. O prefixo *re-*, amplamente discutido nesta dissertação, simboliza repetição, podendo, também, ser entendido como “de novo”, acrescido do radical *cord*, de origem latina, significando coração, que, no ideário romano, era a sede da memória. Desse modo, recordar pode ser definido, etimologicamente, como “voltar a passar pelo coração” ou “passar de novo pela memória”. No esquema da Figura 8, há uma boa explicação.

Figura 8 - Esquema de Recordar



Fonte: Elaboração Própria

Pela origem etimológica, é correta a afirmação de que recordação e memória (em primazia à memória afetiva – daquilo que afeta) são indissociáveis. Apesar de tais termos ainda não parecerem tão próximos à ideia de representação construída pela discussão teórica até aqui desenvolvida, pode-se dizer que a memória e a recordação são atos intrinsecamente representativos. Com a finalidade de comprovar essa constatação, a argumentação futura se voltará sobre a noção de memória e com a vinculação dela com a representação, uma vez que a indissociabilidade dela com o princípio de recordação já foi sedimentado.

No livro *História e Memória*, de Jacques Le Goff (1996, p. 423), o termo memória nos remete “a um conjunto de funções psíquicas graças as quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que se representam como passadas”. Caracteriza-se como um ato de rememoração, por meio do qual, os sujeitos têm a capacidade de organizar e sistematizar lembranças de forma ativa e dinâmica. Em função disso, esse ato recebe um certo poder sobre

a conquista progressiva do Homem, sobre o seu passado individual, afetando a construção de um imaginário próprio sobre a humanidade e o lugar que ocupa no mundo.

Essa relação entre a construção dos sujeitos e a construção identitária, por intermédio da memória, ocorre de forma dialética, pois essa memória é alterada pelo subconsciente dos sujeitos e o altera. Indubitavelmente, não é apenas a memória que constrói a identidade dos seres humanos, visto que são inúmeras as forças responsáveis por isso, mas é uma das principais ferramentas por meio da qual o subconsciente se manifesta e possibilita acessar as relações humanas para com o mundo e com os outros seres humanos.

Segundo Maurice Halbwachs, no livro **Memória Coletiva** (1990, p. 51): “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” e mais, “nós não percebemos que não somos senão um eco (p. 47)”. Para o autor, a ideia de eco ativa os componentes da memória coletiva, criadora e criatura da memória individual, são eles: o contexto, o patrimônio social, cultural e genético, dentre tantos outros objetos culturais cuja vitalidade guarda uma “chave” cultural e histórica, garantindo que o processo mnemônico é tudo, menos individual.

Convém frisar que nossas individualidades e preferências são determinadas pela intensidade desigual das influências de grupos diversos ou opostos que, separadamente, exerceram sobre nós (Halbwachs, 1990, p.47). Desse modo, pode-se afirmar que a memória nunca é a realidade empírica repetida em sua totalidade, mas uma representação de fatos ou de acontecimentos passados, filtrados pelo olhar subjetivo e influenciada pelo contexto sócio-histórico no qual o sujeito está inserido.

Na construção memorialística, a influência do coletivo está presente no próprio ato de rememoração que é, *per se*, um comportamento narrativo. Segundo Jacques Le Goff (1996, p. 425), o ato mnemônico fundamental é, essencialmente, um comportamento narrativo, pois se caracteriza pela sua função social: a comunicação. A concepção do autor é de que lembrar não é nada além de contar a outrem uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo. Essa afirmação possibilita uma aproximação entre o ato mnemônico a um comportamento narrativo, tornando plausível o vínculo da memória à representação.

Como já explicitado, a representação é uma forma de compreender e de perceber o mundo de forma referencial e simbólica, mediada por um sujeito e que depende exclusivamente da verossimilhança estética, desse aspecto reconhecível ou acordado no universo do real. Não se trata de uma cópia idêntica, mas de uma reformulação, uma tentativa de (re)apresentar a “realidade” em si, cuja descrição se aproxima da construção da memória – especialmente na concepção de Le Goff ([1924]1990) – que passa pelo sujeito e se reformula na tentativa de rememoração.

Há, inegavelmente, uma fina camada divisória entre a realidade e a representação, como um véu que assegura a impossibilidade de reproduzir a realidade *ipsis litteris*. A impossibilidade aqui levantada ocupa-se da capacidade de apreensão da realidade (Halbwachs, 1990), formada pelas influências que compõem e ecoam no tecido social. Essa camada divisória se ocupa de duas verdades (também subjetivas): a de que, no processo de apreensão se perde aquilo que não nos interessa e que, na hora da reprodução expressiva ao outro, para o outro, aquilo não o interessa, não pode ser expresso ou se perde no processo comunicativo. Em ambos os casos, há uma seleção fortemente evidenciada pela ideia de decodificação e de criação linguística.

A aproximação da realidade e da alteração significativa de pontos na representação possibilita que, por meio dela, se questione ou revise memórias próprias e/ou coletivas e, também, que compreenda a existência de uma manipulação da realidade (da ideia construída de realidade), como uma provocação às conexões pessoais e às lembranças. Essas alterações que ocorrem, tanto na memória quanto na representação, influenciam diretamente a composição identitária coletiva e, conseqüentemente, à forma como representamos dialeticamente a realidade.

Apontadas as devidas relações entre recordar, memória e representação, entende-se que o termo recordar, neste tópico, refere-se diretamente à proposição freudiana, no texto **Recordar, repetir e elaborar** (Freud, 1914), destacando a necessidade de uma rememoração (sinônimo de recordar, no sentido de “trazer de volta à memória”), no processo de análise. Em outras palavras, repetir o contato com aquilo que causa físsura no sujeito, a fim da elaboração, da superação e/ou ressignificação do trauma ou da questão-problema.

É possível deduzir, no texto de Freud, o fato de a capacidade de recordação, o contato com o trauma, acontecer de forma semelhante a uma vacina. Isso significa que, ao invés de reviver o trauma sob nova experiência traumática, projetá-lo, seja por meio da hipnose (método primário de terapia), seja pela rememoração, em “doses” enfraquecidas ou inativas, em antígenos. Assim, o contato não incide diretamente no trauma causador de sintomas ou dos padrões repetitivos, mas na representação mnemônica desses.

É, nesse ponto, que o princípio catártico da representação mimética de Aristóteles ganha destaque: não é preciso vivenciar algo para se submeter a este efeito. Retomando o exemplo para melhor explicar essa proposição, não é necessário o contato direto com sujeitos violentos, ou mesmo submeter-se a condição de violentada em si para entender a raiva de Aileen Wuornos, a ânsia vingativa de Juraci, ou saber da capacidade assassina de Dona Raimunda, personagens já descritas no conto de Rubem Fonseca. Ler sobre a vivência dessas mulheres, ou mesmo as reações delas, capacita os seres humanos à compreensão empática a respeito do

trauma.

Em outras palavras, não é necessário passar (ou repassar) por toda uma condição de violência, abuso, repressão e trauma para que se compreenda o impacto do vivido por essas mulheres. Recortes específicos das histórias delas exemplificará melhor o afirmado: ler sobre o estupro em tenra idade de Aileen Wuornos, sobre a substituição e descarte de Juraci, sobre a violência física a qual Dona Raimunda foi submetida, possibilita um entrever e simpatizar com a raiva emanada por elas. Não é preciso experienciar as atitudes tomadas por elas, também. Não é preciso levar tiros de uma 22, como feitos por Aileen e Juraci, nem ser acertado pela chaleira e bater a cabeça na beira da pia, como aconteceu com o marido abusador de Dona Raimunda. E como defendido por Umberto Eco, no ensaio **A literatura contra o efêmero**:

A função das narrativas imodificáveis é justamente essa: contrariando nosso desejo de mudar o destino, nos fazem experimentar a impossibilidade de mudá-lo. E assim, que seja a história que elas contem, contarão também a nossa, e é por isso que as lemos e as amamos. Precisamos de sua severa lição "repressiva". A narrativa hipertextual pode educar para o exercício da criatividade e da liberdade. Isso é bom, mas não é tudo. As histórias "já feitas" nos ensinam também a morrer. Creio que essa educação para o fado e para a morte é uma das principais funções da literatura. Talvez existam outras, mas agora me escapam (Eco, 2001, s.p).

Ler sobre esses fatos, construídos como foram por Rubem Fonseca, evocando a empatia, a capacidade humana de se colocar no lugar do outro e se impactar com as doses homeopáticas (mas, altas) da violência explícita nas vidas cotidianas, ensina a lidar com a existência e a se preparar para ela.

CAPÍTULO 2 – “CALIBRE 22”: A chave-interpretativa

A *compulsão à repetição* se apresenta, no crivo da psicanálise, como uma resposta a um “esquecimento” de um trauma, um incômodo ou uma experiência desagradável. No texto **Recordar, repetir e elaborar** (1996), Freud aponta que a análise, no sentido estrito da palavra, é o caminho para expor e tratar aquilo que o analisando não consegue expor claramente. A resistência em recordar seria contornada mediante a interpretação dos pensamentos e ações espontâneos, denunciados pela repetição, e a comunicação do entendido ao paciente. Isso é feito com o objetivo de tornar o analisando consciente do recalçado, a fim de que, desperto, possa elaborar (trabalhar as resistências)¹⁶. Tal despertar é, em si, o processo de elaboração.

De acordo com o médico austríaco: “é lícito afirmar que o analisando não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ele não o reproduz como lembrança, mas como ato, ele repete, naturalmente sem saber o que faz” (Freud, 1996, p. 200). Não recorda conscientemente, porém, não desaparece, posto que expõe de outra forma. Como a proposição da memória, a ciência de que aquilo que tem intelectualmente não pode ser perdido.

Ao transpor a teoria de análise psicanalítica para a análise literária, como já afirmado anteriormente, a repetição de narradores, espaço, personagens, temas, palavras, pontuações e coisa que o valha, pode ser encarada como um sintoma que demanda o processo de representação para ser trabalhado. Assim, ao lançar vista à produção fonsequiana, uma gama de repetições denuncia a fissura, o trauma e a realidade.

Não que a literatura tenha a função de denúncia, devido ao fato de se revestir a literatura de intenção funcional, de servir para algo, a faz perder esse caráter literário. Soa como uma possibilidade de inferência, um resquício estético-crítico do *Engagement* adorniano (Adorno, 1970, p. 275).

O momento da práxis objectiva, que é inerente à arte, torna-se intenção subjectiva quando a antítese da arte à sociedade se torna irreconciliável, pela sua tendência objectiva e pela reflexão crítica da arte. O nome corrente para isso é o termo de *engagement*. O *engagement* é um grau de reflexão mais elevado do que a tendência; não quer apenas melhorar situações pouco apreciadas, embora quem se empenhe simpatize demasiado facilmente com as

¹⁶ Como oriunda do termo alemão “*durcharbeiten*” cuja tradução passou pela língua inglesa, devido à proximidade na origem indo-germânica, resultou em “*work through*” (trabalhar arduamente, de forma minuciosa). Embora as possibilidades de tradução passem por tal semelhança optou-se por elaborar por aproximações com o latim e por uma estética linguística. De qualquer modo, aqui, usaremos o termo elaborar, embora cientes que a ideia de elaboração (nesse caso) se aproxime da ideia de “trabalhar as resistências”, “preparar ou organizar gradualmente, com trabalho” (Michaelis, 2023, s.p.).

medidas tomadas; visa a transformação das condições conjunturais e não proposições estéreis; nesta medida, o *engagement* inclina-se para a categoria estética da essência.

Esse engajamento, como explicitado por Adorno, é uma “intenção subjetiva”, uma “autodenúncia” que escorre com a tinta da escrita, vasando nas escolhas estilísticas. Uma escolha deliberada de evitar pontuações definitivas em um conto, ou uma concepção estilística “direta” e “urgente” implica na pergunta: quem ou por que tem tanta pressa? O que quer expressar ao exprimir tanta raiva tão rápido? É na procura dessas respostas que o irreconciliável da arte e da sociedade se sedimenta. Não é possível responder ao estímulo estético e narratológico sem que as inferências externas se apresentem como alternativas interpretativas.

O papel da análise é fazer essa a ponte, entre a arte e a vida, entre o sintoma, as nuances expressivas e o trauma. Por conseguinte, com o auxílio dessa “essência estética”, pode-se assumir acepções não comuns à teoria literária *per si*. Em outras palavras, é possível que a ideia de repetição nos textos fonsequianos seja interpretada por meio das inferências psicanalíticas, com um peso de sintoma, trauma e compreensão.

A fim de tal indução, neste capítulo, cuida-se de uma análise pormenorizada do conto-guia “Calibre 22” (Fonseca, 2017). É preciso entender o conto, as suas construções estéticas e temáticas, para que, no capítulo seguinte, se compreenda como a repetição se apresenta na narrativa fonsequiana. Devido a isso, o caminho traçado neste capítulo será: a análise de “Calibre 22”.

2.1 “CALIBRE 22”: ANÁLISE *PER SI*

Durante algum tempo fiquei livre do assassino do Calibre 22.
Rubem Fonseca, 2017.

O conto “Calibre 22” é o vigésimo nono do livro homônimo a ele lançado em 2017. O livro conta com o mesmo estilo consagrado pela crítica: contos com uma linguagem assertiva, bruta e afiada, mesmo que o personagem-narrador do conto, José Mandrake seja um personagem não tão “louvado” pela crítica, assim, como apontado por Candido:

Um reparo, todavia. Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam esta técnica, **mas quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair**. Isto leva a perguntar se eles não estão criando um exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de

apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inulto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco. Mas seja como for, estão operando uma extraordinária expansão do âmbito literário, como grandes inovadores. (Candido, 1989, p. 212, grifo nosso).

Candido (1989) destaca a decadência da força estilística quando há uma aproximação, talvez porque se trate de uma narração que trata de temas delicados, como assassinatos, violência contra a mulher (espancamentos e afins) e constitua um quê autocrítico individualista de uma classe um pouco menos marginalizada, em comparação aos outros narradores do autor. Além do mais, é comum uma certa distância para se narrar/recordar situações violentas e traumáticas, como afirmado pelo professor Jaime Ginzburg, no texto **Escritos da tortura** (2001, p. 140):

A possibilidade de pensar de modo articulado passado e presente fracassa, como se o passado estivesse potencialmente atualizado em todo o presente, e ao mesmo tempo escapasse da possibilidade de referência abstrata, que exige do sujeito um distanciamento reflexivo de sua própria experiência. Ele não domina as condições necessárias para reger esse distanciamento sem se perder. Para os autores, a tortura provoca uma ruptura da identidade que, em parte, é definitiva, irreversível.

Então, quanto mais próximo de si, menos condições de “não se perder” na linha narrativa. Talvez, por isso, em linhas gerais, o livro **Calibre 22** apresente um nível de individualismo machista e, intrinsecamente, elitista, muito recorrente nas obras de Rubem Fonseca. Especificamente porque é um dos livros menos violentos, com uma estética literária calcada na violência, ele traga consigo esse recurso para sobreviver: a despersonalização (Ginzburg, 2012), como pode ser observado a seguir:

Pedimos uma bacalhoadada com vinho tinto.

“Minha mulher me botou para fora de casa. Esqueci no bolso um bilhete de uma dona que eu comia, ela viu e fez um escarcéu dos diabos. Estou morando num apart-hotel perto da sua casa.”

“Era isso que você queria me contar?”

“Não, só estou desabafando. O que eu queria conversar com você é o seguinte: **uma mulher foi encontrada morta, com um tiro no peito, pelo marido**. Ele chamou a polícia e os peritos encontraram no bolso da calça comprida que ela usava quando foi morta um papel em que estava escrito Mandrake.”

“Que mulher é essa?”

“O nome dela é Heloisa Silva. É, era casada com...”

“Eu sei quem é. Quando ela foi morta?”

“Ontem à noite. Como sou delegado da Homicídios, assumi o caso. Só existe um Mandrake no mundo: você.”

Contei para Raul a história do Ari Silva. Não falei da Mercedes.

“Um mistério interessante”, disse Raul. “O que o Weksler acha?”
 “Ele ainda não sabe. Quando acabarmos o almoço vamos para o escritório contar para ele.” (Fonseca, 2017, p.173-174, grifo nosso).

Há uma escolha de distanciamento do personagem-narrador Mandrake sempre que ele relata as mortes do assassino do calibre 22. No caso acima, como pode ser visto, ele trata a personagem como se fosse, em algum nível, coisas, corpos e só. Quase como se soasse “mais uma”. Essa é a primeira vez em que ele sabe do ocorrido e, nela, a escolha narrativa é de distanciar de si a culpa sobre outros aspectos e a focalização do primeiro assassinato. Inclusive, a escolha do distanciamento, deixando a informação da morte para a fala de um personagem, Raul, demonstra o olhar impessoal. Mesmo afastado com a estilística de “mostrar” o que houve e não “contar”, ainda trata o ocorrido de forma corriqueira, em meio a notícias pessoais de um caso extraconjugal, de um almoço, como se a morte fosse uma notícia “qualquer”.

Esse tratamento *blasé* acerca da morte é não apenas recorrente, na obra fonsequiana, como uma das marcas de estilo que lhe renderam aclamação crítica. Falar da morte, como evidenciado no fim do capítulo anterior, é uma forma de lidar com ela. No entanto, falar da morte como Fonseca fala é mais que um *Engagement* adorniano, uma função definida por Umberto Eco, é uma crítica, um *exposed* dos mais viscerais. Calcado em uma aproximação fetichista dos noticiários, um processo amortecedor e assustador: tratar a morte e a violência como algo muito comum, muito humano.

No caso de Rubem Fonseca, esse “distanciamento” ocorre de dois modos: quando o narrador escolhido tem distanciamento de classe ou de identificação própria ao *Autor*, como a narração visceral de “Feliz Ano Novo” (conto homônimo do livro de 1975; 2010), como se observa no documento de censura feito pela ditadura, em 1976. Ou, quando o narrador tem aproximações de classe, de profissão, dentre outros (como Mandrake), o distanciamento ou tende a ser colocado na fala de uma outra personagem, ou tende a uma ironia crítica, dando pouca importância à violência do ato contado.

No ponto de vista distanciado da classe, em que o narrador é um sujeito marginalizado, usualmente a violência é encarada com referências diretas e explícitas aos atos violentos, como pode ser lido na citação do conto “Feliz Ano Novo”, a seguir (Fonseca, [1975] 2010, p. 17, grifo nosso):

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede?
 Ele se encostou na parede.
 Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado.

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone.

Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma.

Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse.

Os caras deitados no chão estavam de olhos fechados, nem se mexiam. Não se ouvia nada, a não ser os arrotos do Pereba.

Você aí, levante-se, disse Zequinha. O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos.

Por favor, o sujeito disse, bem baixinho.

Fica de costas para a parede, disse Zequinha.

Carreguei os dois canos da doze. Atira você, o coice dela machucou o meu ombro. Apoia bem a culatra senão ela te quebra a clavícula.

Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. **O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira.**


Eu não disse?, Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é foda.

Nesse sujeito marginalizado ao narrador, embora seja um dos “marginais” a narrar, há um distanciamento da primeira narração, de um *autor implícito*¹⁷ (Booth, 1983) que se esconde para julgar quase imperceptivelmente ou louvar as ações do personagem, mas é a esse último que é imputada a responsabilidade de explicitar, com todos os mínimos detalhes, a violência. Esse distanciar, imbuindo outros personagens a narrar – usualmente personagens marginais, pouco cultos e mais próximos da violência explícita do cotidiano – constrói narrativas mais fluidas – especialmente comparando os dois exemplos dados acima – como se esse foco narrativo “olhasse de frente” para a violência em sua forma pura e pudesse descrever, despidoradamente, o que vê.

Convém pontuar que a linguagem de Rubem Fonseca é reconhecida por toda a crítica, inclusive, pela censura, como “uma linguagem bastante popular onde a pornografia foi bastante empregada”, nas páginas do livro **Feliz Ano Novo**, como se observa no documento de censura, a seguir:

¹⁷ No original: “implied author”(tradução nossa)

Figura 9 - Censura do Livro Feliz Ano Novo


**MINISTÉRIO DA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS**

PARECER Nº 594,76

TÍTULO: "FELIZ ANO NOVO"

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: NÃO LIBERAÇÃO

Obra literária

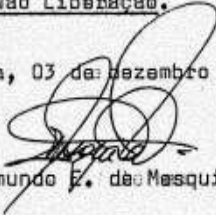
O presente livro de Rubem Fonseca, publicado pela Editora Artenova S.A., estabelecida à Rua Prefeito Olímpio de Melo, número 1774, São Cristóvão - RJ., reunindo vários contos autônomos do referido autor, retrata, em quase sua totalidade, personagens portadores de complexos, vícios e taras, com o objetivo de focar a face obscura da sociedade na prática da delinquência, suborno, latrocínio e homicídio, sem qualquer referência a sanções.


O autor utilizou-se de uma linguagem bastante popular onde a pornografia foi largamente empregada, como pode ser constatado nas 35 páginas assinaladas.

Por outro lado, nas páginas 31, 139 e 141, são feitas rápidas alusões desmerecedoras aos responsáveis pelo destino do Brasil e ao trabalho censório.

Ao nosso ver a presente obra vai de encontro ao que determina o Decreto-Lei nº 1.077, no seu art. 1º, e, deste modo, opinamos pela Não Liberação.

Brasília, 03 de dezembro de 1976


 Raymundo E. de Mesquita

Ai consideração do Sr. Dir. da D.E.P. Em 06/12/76

 Juliana O. de Mesquita
 Assessoria - D.E.P.

Fonte: Acervo O globo online (s.d, s.p).

A declaração da censura de que o “autor se utilizou de linguagem bastante popular onde a pornografia foi largamente empregada”, é sintomático, por conter uma ambiguidade interessante: se é popular, é pornográfico? A frase permite tal inferência, pois depreende do caráter menos culto e polido da linguagem para associá-la à pornografia e aos vícios. Em um segundo momento, é significativa a discussão prévia desenvolvida, uma vez que codependentes à popularidade da linguagem e seu “quê” pornográfico, violento e satírico, a presunção de que o afastamento possibilita essa “falta de filtro”, e se comprova verdadeira.

Outra afirmação feita no parecer da censura, cujo peso distintivo interessa a este estudo, é a impossibilidade de separar ou compreender a obra como ficção, parte do real, mas não o reproduz ou mesmo estimula uma ação (embora nos ensine a lidar com elas). Ao afirmar que o autor retrata “em quase sua totalidade, personagens portadores de complexos, vícios e taras com o objetivo de focar a face obscura da sociedade na prática de delinquência, suborno, latrocínio e homicídio, sem qualquer referência a sanções”, parece presumir uma obrigatoriedade da literatura em ensinar a não ser como os personagens e, em especial, esclarecer que atitudes devem sofrer “sanções”.

De fato, na 4ª edição (2010) de **Feliz Ano Novo** (1975), são feitas alusões “desmerecedoras” (como citado no documento) aos militares e podemos supor que, na primeira edição, de 1975, também contivesse tais menções. Não que fossem inverdades, posto que, no conto “*Corações solitários*” a frase que menciona os agentes da lei é “*polícia matando pequeno bandido*” (p. 19-20) e, no conto “74 degraus”, uma sátira sobre a negação do personagem – que era um sargento aposentado – de ficar com a mulher.

O conto “74 degraus” se assemelha a um amontoado de fragmentos, confusos, com pontos de vistas intercalados, um tanto caóticos, e narra mais de uma história culminando em dois assassinatos finais. O foco do conto é a relação entre as personagens e as atitudes trocadas de punir, cada uma o companheiro da outra, para se safarem do crime. Todavia, de todos os destaques possíveis para o texto, por exemplo, a tentativa de assassinato por chumbinho, as pancadas na cabeça com um troféu e coisa que o valha, a escolha do documento da censura é citar a página 139, na qual há uma breve citação da impotência do sargento (ou ex-sargento), como pode ser lido em:

49. Perguntei, aos gritos, que raio de sargento ou ex-sargento de cavalaria ele era? e ele disse que estava emocionado, me pediu outra chance, e de repente eu vi que não queria nem ele nem homem nenhum, nunca mais. Ela me xinga de pobretão miserável e diz que não quer casar comigo. Ela não sabe quem irá tomar conta dos cavalos, não se importa (Fonseca, 2010, p.139).

É incômoda a necessidade da censura de se levar tão a sério a ponto de proibir um livro por tal comentário, ou quaisquer uma das motivações debatidas acima, sobretudo a censura da exposição à violência, uma proibição oriunda de um governo e uma sociedade, nos quais tinham “suicídios” encenados para as fotos, corpos desaparecidos e pessoas torturadas em estruturas governamentais.

A ironia presente nesse pedaço de papel, assinado e retificado pela lei do país, é, no mínimo, revoltante. Sem sombra dúvida, a censura não deve fazer sentido lógico a quem pensa de forma democrática, lógica e livre, porque a própria ditadura não faz. O revoltante é a forma como são conduzidos os argumentos arbitrários e de uma moral hipócrita, reforçada por uma sociedade defensora “da moral e dos bons costumes”, aquela que “esconde a sujeira embaixo do tapete” – hipócrita – porque é lasciva, também tem secreções, excreções e desatinos, tem desejos e traumas, e condena o outro finge que não é humana.

Entende-se, porém, que a dissimulação social não tem nada destoante com a contemporaneidade, tampouco é datada. Vale lembrar que, em 2020, o Estado brasileiro de Rondônia (RO) teve uma proibição semelhante, de títulos considerados “inadequados às crianças e adolescentes”, em uma lista de 43 livros (além de todos os de Rubem Alves), os quais foram recolhidos das escolas por orientação do Governo de Rondônia. Um adendo interessante, do total de livros, quase metade é de Rubem Fonseca, perfazendo dezenove títulos do autor nessa lista (Figura 9).

Figura 10 - Relação dos livros censurados em RO. (2020)



**SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO
DIRETORIA GERAL DE EDUCAÇÃO**

Palácio Rio Madeira – Edifício Guaporé, Rua Padre Chiquinho s/nº - CEP: 76.801.086 – Porto Velho/RO
Fone: (69) 3216-7317

RELAÇÃO DOS LIVROS A SEREM RECOLHIDOS

Nº	Livro/Título	Autor
01	O Melhor De	Caio Fernando Abreu
02	Macunaima, O Herói Sem Nenhum Caráter	Mário De Andrade
03	Poemas Escolhidos	Ferreira Gular
04	A Volta Por Cima	Carlos Heitor Cony
05	Mar De Histórias	Aurélio Buarque De Holanda Ferreira/ Todos Os Volumes
06	O Irmão Que Tu Me Deste	Carlos Hitor Cony
07	A Menina De Cá	Carlos Nascimento Silva
08	Diário De Um Fescenino	Rubem Fonseca
09	Bufo& Spallanzani	Rubem Fonseca
10	O Melhor De Rubem Fonseca	Rubem Fonseca
11	Secreção Excreções E Desatinos	Rubem Fonseca
12	Guia Millôr Da História Do Brasil	Ivan Rubino Fernandes
13	O Ventre	Carlos Heitor Cony
14	Os Prisioneiros	Rubem Fonseca
15	Agosto	Rubem Fonseca
16	Beijo No Alfalto	Nelson Rodrigues
17	Amálgama	Rubem Fonseca
18	Rosa Vegetal De Sangue	Carlos Hitor Cony
19	O Mistério Da Moto De Cristal	Ana Lee& Carlos Heitor Cony
20	Estrangeira	Sonia Rodrigues
21	O Doente Molière	Rubem Fonseca
22	A Coleira Do Cão	Rubem Fonseca
23	O Melhor De Nelson Rodrigues	Nelson Rodrigues
24	13 Dos Melhores Contos De Amor	Rosa Amanda Strausz
25	Memórias Póstumas De Brás Cubas	Machado De Assis
26	O Castelo	Franz Kafka
27	Os Sertões Da Luta	Euclides Da Cunha
28	Mil E Uma Noites	Carlos Heitor Cony
29	Contos De Terror De Mistério E De Morte	Edgar Allan Poe
30	Vestido De Noiva	Graphic Novel
31	O Seminarista	Rubem Fonseca
32	Histórias Curtas	Rubem Fonseca
33	O Ato E O Fato	Carlos Heitor Cony
34	O Seminarista	Rubem Fonseca
35	O Harém Das Bananeiras	Carlos Heitor Cony
36	Histórias De Amor	Rubem Fonseca
37	O Buraco Na Parede	Rubem Fonseca
38	Feliz Ano Novo	Rubem Fonseca
39	A Vida Como Ela É	Nelson Rodrigues
40	Calibre 22	Rubem Fonseca
41	Mandrake A Bíblia E A Bengala	Rubem Fonseca
42	Lúcia McCartney	Rubem Fonseca
43	Romance Negro E Outras Histórias	Rubem Fonseca

Observação: Todos os livros do Rubem Alves devem ser recolhidos.

Fonte: O sul21 (site de notícias independente).

Mesmo passados 45 anos, ainda carrega o mesmo revestimento moral do uso da linguagem e um medo da possível influência causada pelo acesso a livros, cuja constituição não respeita a “moral e os bons costumes”. São títulos proibidos por serem violentos, explícitos, verdadeiros. Retoma a lógica irracional da censura de **Feliz Ano Novo** (Fonseca, 2010)

A crença de que tirar de circulação artes, nesse caso a literatura, que explicitam a vida, que ensinam a lidar com ela, faz as pessoas crescerem melhores ou não escolherem caminhos violentos, é equivocada. Primeiramente, devido ao apelo do é proibido, quase um fetiche sob a ideia de ler o que não pode ser lido e, segundo, pela ignorância em relação ao efetivo caráter catártico da literatura. Por vezes, entrar em contato com algo não tem o poder de estimular os sujeitos a fazerem aquilo, pelo contrário, ensina-os a lidar com o inevitável ou mesmo a pensar soluções para a realidade apresentada.

É dessa escrita, cerceada e incômoda, que o *Autor* parece mergulhar a tinta na escuridão do presente (Agamben, 2009) e, dele, apreender uma literatura que parece olhar através das portas e das paredes e enxergar, além de expor de forma explícita, as piores, animalescas e impulsivas partes dos seres humanos. É esse expor que gera medo e, conseqüentemente, repressão (um outro tipo de violência), mas também garante ao autor um lugar no *Sistema Literário Brasileiro* (Candido, 2023) e a aclamação crítica recebida por ele.

A partir dessa discussão sobre a contemporaneidade e a linguagem de Rubem Fonseca, o enfoque deste capítulo é lançar um olhar à chave-interpretativa das repetições da violência: “Calibre 22” (Fonseca, 2017, p.159-198).

“Calibre 22” tem 39 páginas distribuídas em nove “partes”. Lançado em 2017, o livro em que o conto está inserido emerge em um contexto extremamente corrupto e impessoal, tratando de temáticas pertinentes a esse tempo, como no próprio conto (Calibre 22), em que a violência evocada é menos “cobradora”, em comparação a outros contos, e cuida mais das relações e noções simbólicas que permeiam, quase inconscientemente, as lutas de classe e de função social, evocadas como dívida da sociedade, nos outros contos.

Essas aparecem, em “Calibre 22”, com um crivo de moralidade ou com um rompante de “loucura da classe dominante”. Sobretudo, porque o assassino é uma mulher que vive em uma casa de saúde com todo o luxo do mundo, maníaco-depressiva (bipolar no bom português) só sente remorso pela morte de Nefelibata (anão e gatuno), tratando o assassinato do ex-marido dela, da esposa, da amante dele e da namorada da filha com uma “naturalidade” não estranha à composição fonsequiana, de cobradores revoltados, cansados da vida boa dos “bacanas”. A violência de Juraci ainda é exibida com fulgor e fetiche, mas muito menos sangrenta e menos

explícita comparada as descrições de “Feliz ano novo” ou de “Botando pra quebrar”, ambas do livro **Feliz ano novo**, publicado em 1975.

Passados pela linguagem, componentes estruturais e um pouco do contexto do conto “Calibre 22”, convém uma análise segmentada dos componentes da narrativa (Reuter, 2002): a narração (instância narrativa); os personagens; o tempo e o espaço. Para melhor entendimento da dissertação em sua totalidade, foi feita a escolha de resumir o enredo do conto no primeiro capítulo. Dessa forma, não iremos nos debruçar sobre a estória narrada.

2.1.1 Narrador – A instância narrativa

No texto, **A análise da narrativa** ([1996] 2004), Yves Reuter esclarece que a instância narrativa se divide em dois grandes modos narrativos: contar ou mostrar. No contar, a mediação do narrador não é oculta, mas aparente e não dissimula a presença no texto. Esse modo de contar, também é chamado de *diegese*. Oposto ao segundo modo, mostra que o narrador é menos aparente, dissimula sua presença, escondendo suas marcas. Constrói-se, assim, uma ilusão de presença imediata, a que chamamos de *mimese*.

Outra distinção importante, de acordo com Reuter, é a apresentação por cenas e por sumários, cujos nomes já carregam o significado. As cenas expõem os acontecimentos, normalmente tendendo a mostrar os momentos “fortes” e sumarizar, contar, aquilo que pode ser resumido. Reuter aponta, ainda, que toda narrativa intercala cenários e sumários. O conto aqui analisado não escapa desse efeito, especialmente por ter maior extensão que o usual.

No caso de “Calibre 22”, o modo narrativo, em sua maioria, é contar. No entanto, como apontado por Reuter, toda narrativa intercala cenas e sumários, como se observa no trecho do conto a seguir. Destaca-se a marcação, no exemplo, entre **cen**as e **sum**ários, pelas cores (**verde**) e (**laranja**), a intenção é uma expressão visual do argumento aqui traçado:

Ari e o seu advogado se retiraram, após uma saudação fria, um meneio de cabeça do advogado. Raul ficou com cara de besta, me olhando.
 “Eu falei, Raul. Você tem que ser mais paciente.”
 “Paciente”, esbravejou ele, “quantas pessoas já foram assassinadas por esse filho da puta? Cinco. Vou esperar ele matar a sexta?”
 “Raul, só quatro pessoas foram assassinadas”.
 “Porra, qual é a diferença, quatro ou cinco, caralho, tenho que prender esse, esse...”
 “A Mirtes era uma boa amiga minha”, eu disse. “A Julia já sabe?”
 “Ela está viajando”, respondeu Raul.

Dois dias depois, apenas dois dias depois, uma bomba. Ari Silva, o suspeito favorito do Raul, foi assassinado no seu apartamento. Ele estava na cama. Tiro na nuca, calibre 22. O assassino entrou e saiu do apartamento sem que quaisquer dos inúmeros empregados percebesse.¹⁸

A troca de **mostrar** uma **cena**, estendendo-a com pormenores, tem como efeito de sentido a passagem mais “lenta” – focada – do tempo intradieético, embora a dinâmica do texto para a leitura seja mais rápida devido aos discursos diretos. Denomina-se *lenta*, pois mostra um recorte momentâneo com uma passagem de tempo das falas, reações e comentários do narrador-personagem, enquanto, na escolha de **contar** o acontecido, **sumarizá-lo**, o tempo da narrativa acelera e tem uma passagem de tempo maior.

Outra importante distinção é a forma como as narrações criam aproximação e distanciamento dos acontecimentos principais das cenas. No caso da **cena**, mostra o confronto de Raul e de Mandrake com Ari e o advogado dele, a escolha de **mostrar** cria uma proximidade com os personagens, demonstra o desespero do detetive e a tristeza de Mandrake. Já na escolha por **contar**, embora sejam acontecimentos importantes, como descartar Aristófanes como suspeito e a própria morte dele distancia o personagem-narrador da situação. **Resume** uma morte em períodos curtos, sem nenhuma demonstração de empatia para com o morto.

O narrador-personagem, Mandrake, ocupa uma posição central no conto, mesmo quando ele narra histórias ou acontecimentos dos quais não participa ativamente (assinalado no exemplo em **cor-de-rosa**). É sob o olhar dele que os acontecimentos são contados ou mostrados. Ele sabe, certamente, que o intercalar dessas instâncias é comum, considerando-se que é raro um texto apresentar uma instância narrativa pura. Na sequência, o fragmento permite entender o que está dito:

“Mandrake. Passa aqui na delegacia, rápido, não quero falar pelo telefone.”

“A essa hora?”

“Porra, são oito horas, a noite mal começou.”

Porre é uma merda.

“Já estou indo, Raul.”

Eu já estava vestido. Troquei a camisa e saí.

Raul estava nervoso.

“Se eu contar você não acredita. Não acredita”, **ele** disse.

“Então conta logo.”

“Mataram a Mirtes, a sua amiga advogada. Calibre 22.”

Era mesmo inacreditável.

“Calibre 22?”

¹⁸ A escolha por distinguir por marcação colorida tende a facilitar visualmente o argumento empreendido.

[...]

Resolvi esperar o Ari Silva chegar.

Ele foi pontual. Estava acompanhado do advogado criminal Barros Mendonça, um fodão.

[...]

“Gostaria de saber o propósito deste... convite para comparecer à delegacia. O meu cliente, o senhor Ari Silva, apenas se prontificou a vir por ser um homem educado.”

“O motivo é uma investigação criminal. Seu cliente é suspeito.”

“Isso é ridículo!”, exclamou Ari.

Barros Mendonça fez um gesto para ele se acalmar.

“Então, doutor... como é o seu nome mesmo?”, perguntou **o advogado**.

“Delegado Raul. Sou o titular da Homicídios.”

“Então, doutor Raul, faça o favor de enviar ao meu cliente uma intimação legal, de acordo com os procedimentos jurídicos. Vamos embora, senhor Ari.”

(Fonseca, 2017, p. 193-194, grifo nosso)

Toda a conversa entre Barros Mendonça, Ari e Raul é “assistida” por Mandrake. Ele não participa e até simula sua ausência na cena, como pode ser visto no trecho assinalado em **cor-de-rosa**. Como se ele simplesmente enxergasse a cena “de fora”. Quando **participa ativamente** (**azul**), há escolha de pronomes pessoais, como “ele” (destacado em negrito), ao invés do nome do personagem, como “o advogado”, “Ari”, “Barros Mendonça” (destacados em negrito), utilizados na ausência do narrador no texto.

Ainda cuidando da instância narrativa, a forma como o narrador explicita a fala dos personagens também é um tópico da proposição de Yves Reuter (2004), sendo que dentro dos dois modos: narrar, as falas dos personagens são mediadas pelo narrador em discurso **indireto** (**verde**) ou **indireto livre** (**cor-de-rosa**); já em mostrar, as falas são apresentadas em **discurso direto** (**azul**), aparentemente sem mediação do narrador. Essas escolhas, no conto, são feitas como se Mandrake servisse como testemunha, uma câmera em movimento, levando o *leitor implícito*¹⁹ (Booth, 1983), em direção ao que interessa ser mostrado. Como se observa nos trechos destacados, as falas das personagens intercalam esses dois modos (mostrar ou contar), às vezes, com Mandrake contando quem disse ou reproduzindo o que foi dito, ou no “quadro”, como na página 186, em que Ruth faz uma pergunta e, em seguida, modula o discurso para si:

Ruth gosta de ler e faz regime, **diz que se engordar eu a abandono**, o que é verdade, **não gosto de mulher gorda**. (p.176)

“**Quem era**”, perguntou Ruth.

“**Um cliente.**”

Fizemos amor mais uma vez e **eu disse a Ruth que precisava ir ao escritório**. (p.186)

¹⁹ No original: “implied reader”(tradução nossa).

Levei dona Raimunda e a vizinha, dona Maria, para casa. Dei um bolo de dinheiro para dona Raimunda. “**Para consertar os seus dentes**”, eu disse. Ela agradeceu, beijando as minhas mãos. (p.187)

No caminho analítico desenvolvido por Reuter (2004), adicionam-se a questão da focalização e o ponto de vista (o olhar da câmera). No caso de Mandrake, como já evidenciado, ele faz parte da narrativa e a vê de dentro, assim, a focalização é interna (intradiegética). Por tudo isso, o que é contado passa pelo crivo do personagem, a forma de ver o mundo, as escolhas linguísticas. É uma exímia representação de um advogado/detetive *yankee* – como classificado por Bosi (1977) – com certezas, pontos de vista e comentários, como “não gosto de mulher gorda” (sublinhado no excerto).

A relação de Mandrake com a história se movimenta com ele, ora focando em si e na sua própria história como foco central (**autodiegético**), ora focando em acontecimentos externos a ele (**homodiegético**), apontando no caso que o envolve, apesar de ele não ser o enfoque do assassinato. É **autodiegético** em trechos como:

Ou seja, são duas mulheres inteiramente diferentes. Aliás, não tem sentido o cara ter duas mulheres parecidas.
Fiquei olhando o meu caderninho de endereços. Na dúvida para qual delas ligaria, Ruth ou Vivi, escolhi Ruth. Notei pelo som de sua voz que ela ficou feliz quando a convidei para vir à minha casa. Perguntou se podia demorar umas duas horas. Eu disse que estava bem.
Peguei um livro de poesias para ler. Não sei se já disse que gosto muito de duas coisas, mulher e poesia. Peguei o Ferreira Gullar na estante e fiquei lendo. (Fonseca, 2017, p. 177).

É notável que a narração não sai do personagem e de si, dos sentimentos e pensamentos dele. Vale ressaltar o fato de a maior força **autodiegética** do personagem reside especialmente em contar as relações com as mulheres, julgando as ações destas por meio dos próprios pensamentos ou divagando sobre elas e suas atitudes. A maior parte das relações com estas são descritas e contadas por ele e não realizadas por elas. Normalmente reagem ao estímulo ou fazem perguntas que auxiliam na construção do caráter do personagem.

É **homodiegético**, em:

“Olha ele ali”, disse Raul.
O Capenga carregava uma saca na mão.
“Capenga”, gritou Raul, saltando do carro que havia parado.
Fomos ao encontro dele.
“Você tem notícias do Bata?”, perguntou Raul.
“Ele foi se encontrar com o doutor Mandrake.”
“Bata não apareceu.”
“Não sei aonde ele pode ter ido. Ele disse alguma coisa para o senhor?”
“Não, nada”, respondi.
“Você pode passar na Delegacia de Homicídios amanhã?”

“Posso. A que horas?”

“À tarde.”

“Quer que o Bata vá também?”

“Ele não precisa ir, só você.”

Entramos na camionete novamente. (Fonseca, 2017, p.191).

No caso dessa citação, Mandrake não participa ativamente, como se estivesse lá só para assistir a conversa dos dois. É uma ferramenta discursiva válida para explicitar acontecimentos que o personagem deveria saber, nesse caso, o desaparecimento e a antecipação da morte de Nefelibata, e que, se não estivesse lá, não teria como saber. Salienta-se o fato de a maioria dessas situações, em que ele age de forma homodiegética, ocorre em companhia de Raul, detetive da delegacia de homicídios, a quem Mandrake vê como “igual”.

Quanto às funções do narrador, também apontadas por Reuter (2004), é possível entrevistá-las no conto em questão. Para fins didáticos, destaca-se a função em um exemplo retirado do objeto de análise (Fonseca, 2017).

- Função comunicativa (dirige-se ao narratário):

Fiquei preocupado. **Já disse que em muitos dos meus casos eu conheci anões. Não me lembro de todos, mas lembro que alguns morreram assassinados.** (p.184. grifo nosso)

- Função testemunhal (de testemunha):

O Capenga carregava uma saca na mão.

“Capenga”, gritou Raul, saltando do carro que havia parado.

Fomos ao encontro dele.

“Você tem notícias do Bata?”, perguntou Raul.

“Ele foi se encontrar com o doutor Mandrake.” (p.191)

- Função modalizante (comentários e sentimentos):

“Putá merda”, eu disse em voz alta no meio da rua. **Senti um certo alívio quando disse o palavrão**, o doutor Sigmund deve ter uma boa explicação para isso. (p.178, grifo nosso).

“Não, diga que falou comigo e que o orçamento não será reduzido de forma alguma”, disse ela de maneira ríspida. **Parecia outra pessoa. Qual era a verdadeira? A gentil ou a ríspida? Uma pessoa pode ser as duas que aparenta, ou mesmo mais de duas.** Lembrei-me de Walt Whitman: Do I contradict myself? Very well, then I contradict myself, I am large, I contain multitudes. (p. 166, grifo nosso)

- Função avaliativa (valores e julgamentos):

“Posso fumar um charuto?”, ele perguntou. “Me acalma.”

Gostei logo dele.

“Claro”, respondi, “que à vontade”. (p.162, grifo nosso)

Um homem que gosta de charutos e de mulheres tem que ser uma boa pessoa, pensei. (p. 163, grifo nosso).

- Função metanarrativa (explicação ou comentário da narrativa por meio dela):

“Weksler, essa é uma lorota antiga, **já contada com diversos personagens diferentes.**” (p. 161, grifo nosso).

- Função generalizante (ou ideológica):

toda mulher tem o seu cirurgião plástico, sua academia de ginástica, seu personal trainer, seu massagista e seu nutricionista. (p. 165, grifo nosso).

Toda mulher gosta de sapatos. Até as malucas. Uma amiga minha disse que comprou um sapato por seis mil dólares na Bergdorf Goodman em Nova York. O Weksler arma que isso é mentira, que ela viu isso num documentário que passou exaustivamente na televisão. **Será que além de gostar de sapatos toda mulher mente?** (p. 182. grifo nosso).

- Função explicativa:

Certa ocasião uma mulher, com quem eu havia rompido o relacionamento, **chamou-me de femeeiro. Eu sabia o significado desse termo, um macho que busca incessantemente a fêmea.** Era verdade, mesmo quando estou apaixonado por uma mulher eu não resisto ao encanto de outras. (p.159, grifo nosso).

Em resumo, Mandrake é o narrador-personagem do conto. Por vezes, **autodiegético**, outras **homodiegético**, posto que narra um caso policial em que, mesmo envolvido, não é nem o alvo tampouco o suspeito. Intercala os dois modos narrativos: **contar** e **mostrar**, prevalecendo o **contar**, que intercala as instâncias narrativas, ora participando das conversas, ora funcionando como “testemunha presente”. Nunca sabendo, porém, sobre o que acontece na sua ausência, por isso, não é onisciente e, sim, intradiegético. Enquanto narrador, exerce todas as funções possíveis, como mostrado no decorrer desta análise.

Ainda na esteira da discussão sobre narrador, cabe aqui a distinção entre esse termo e o termo autor. No caso de Rubem Fonseca, assinala-se, que não se trata do sujeito José Rubens Fonseca, nascido em Minas Gerais e criado na cidade do Rio de Janeiro. No decorrer deste estudo, a noção de autor vai ao encontro da noção constituinte de um narrador e o difere da

concepção autor usual, tornando-se, assim, necessária. De acordo com Giorgio Agamben (2008), a relação de autoria é calcada em construções linguísticas e jurídicas:

O significado moderno do termo “autor” aparece relativamente tarde. Em latim, *auctor* significa originariamente quem intervém no ato de um menor (ou de quem, por algum motivo, não tem a capacidade de realizar um ato juridicamente válido), para lhe conferir o complemento de validade de que necessita. (...) (Agamben, 2008, p. 149).

Na busca pela compreensão do significado do termo autor/autoria, Agamben (2008) elenca três significados, os quais, segundo ele, se revelam “aparentemente heterogêneos”: o vendedor, o conselho e o testemunho se unem sob a metáforização, transformadora etimológica da maioria dos termos modernos, culminando na ideia de convalidação, legitimação e autorização. Contudo, em meio a essa argumentação, um dos significados heterogêneos cabe ao se conceber a ideia de autoria e narração a de testemunho. Como posto por Agamben:

Se *testis* indica a testemunha enquanto intervém como terceiro na disputa entre dois sujeitos, e *superstes* é quem viveu até o fundo uma experiência, sobreviveu à mesma e pode, portanto, referi-la aos outros, ***auctor* indica a testemunha enquanto o seu testemunho pressupõe sempre algo- fato, coisa ou palavra- que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas.** (...) O testemunho sempre é, pois, um ato de “autor” implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade. Desse modo, explicam-se também o sentido de “fundador de uma estirpe ou de uma cidade” que **o termo *auctor* tem nos poetas, e o significado geral de “pôr em ser, dar existência”**(...) (Agamben, 2008, p.150-151, grifo nosso).

Obviamente, a suposição de algo preexistente na concepção de autoria reafirma a impossibilidade, já colocada, de criar algo a partir do nada. No entanto, é o caráter de legitimidade, explicitado pelo filósofo italiano, que “*auctor(iza)*” o ponto de vista aqui veiculado. Isto é, se o autor é o sujeito que legitima e autoriza aquilo que narra, vende, aconselha ou testemunha, somente ele conferirá o caráter de imitação, o distanciamento ou a proximidade do real daquilo que ele testemunha.

Sobre o argumento testemunhal, é imprescindível deter-se um pouco mais em uma colocação posta por Agamben (2008, p. 150), de que “(...) a testemunha tem mais autoridade do que o fato testemunhado (...) ou vox (a voz)”. Juridicamente, no Brasil, em específico no âmbito do Direito Penal, devido ao “estado de inocência”, todos os sujeitos, além de serem presumidamente inocentes, são livres para defenderem essa presunção, mesmo que isso

signifique mentir, ocultar fatos ou provas etc. Diante dessa predeterminação, nem provas concretas são suficientemente fortes para a condenação caso, podendo ser contestadas e ou desvalidadas. Assim, a única “pessoa”, cujo juramento é posto como verdade absoluta, considerando-se que o quebrar resultaria em prisão (no mínimo), é a testemunha.

No que se refere ao estado de inocência, esse é um termo concebido no âmbito do direito, referendado no Art. 5, da Constituição Federal (Brasil, 1988), especificamente no inciso LVII, no qual consta: “ninguém será considerado culpado até o trânsito em julgado de sentença penal condenatória”. Embora o foco, na concepção jurídica de testemunha, pareça despropositado, é, nessa hipótese de verdade absoluta, com a qual a metaforização de autor é revestida, que remonta a origem (talvez consequência) da preocupação platônica sobre os perigos da imitação. Além disso, essa figura legitima o fato narrado. Por esse motivo, a preocupação com o autor, o seu papel, disposição, localização, interesse voz ... tem ocupado lugar central nas discussões e sido um habitual desassossego, no âmbito da Teoria literária.

Esse “autor” (estudado) sobreviveu, testemunhou, aconselhou, foi fundido, processado²⁰, questionado e confundido... ao ponto de Barthes anunciar a “morte” dele, em **O rumor da língua** (1984 [1ed]). Sobre essa pseudo morte, Michael Foucault afirma que “não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu” (2001, p. 273), e continua:

O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer. (2001, p. 273-274).

Como fica claro no trecho acima, pode-se afirmar que esse autor desaparecido foi “ressuscitado” e “taxidermizado” com a atual e crescente distorção dos Estudos Culturais que confunde o autor de “carne e osso” com a decodificação pessoal (do sujeito que lê) da instância intranarrativa que é o autor, utilizando-o como uma espécie de sujeito vinculado à obra, eximindo a literatura do importante caráter ficcional. Em bom português, essa vertente mal engendrada dos “Estudos Culturais” não passa de uma fofoca literária chinfrim que distorce quaisquer instâncias narratológicas sérias.

Isso posto, sob a visão filosófica de Foucault, *Autor* é uma ideia que não emana do sujeito que escreve, mas da função-autoral e do imaginário que se faz dele. Essa linha de

²⁰ Veja Flaubert autorizando a narrativa com a famosa frase “Madame Bovary c’est moi”.

raciocínio é oriunda das provocações de Michel Foucault acerca d’**O que é um autor** (2001), as quais compilam, de alguma forma, esse imaginário:

Mas a função-autor não é, na verdade, uma pura e simples reconstrução que se faz de segunda mão a partir de um texto dado como um material inerte. Os textos sempre contêm em si mesmo um certo número de signos que remetem ao autor (Foucault, 2001, p.280-281).

Foucault (2001) apresenta quatro critérios para a compreensão da função do autor nas narrativas. São elas: 1) “o autor é então definido como um certo nível constante de valor”; 2) “o autor é então definido como um certo campo de coerência conceitual ou teórica”; 3) “o autor como unidade estilística”; e 4) “o autor é então momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos” (Foucault, 2001, p. 281-282).

Os critérios de compreensão aplicados ao imaginário comum de autoria, especificamente a veiculada pelo nome autoral de Rubem Fonseca, chegam por meio de textos, matérias e artigos de/sobre a recepção, como nos questionamentos acima. Certo “critério de valor” é utilizado sobre a produção de Fonseca, como se percebe na recepção crítica, consideravelmente negativa, do livro **Calibre 22**, presente na *review* postada no jornal Folha online, em 2017. Nessa crítica, o jornalista Sérgio Rodrigues chama o livro de “constrangedor” e afirma que “só os fãs menos exigentes terão prazer com o novo livro” (Rodrigues, 2017, s.p.). Essa consideração resultou de uma expectativa e é consequência dessa “régua” (canônica por essência), cujas medidas determinam o imaginário sobre *O Autor*, Rubem Fonseca, recaindo, desse modo, como um recorte específico sobre ele, sobre a impossibilidade de não escrever da mesma forma ou mesmo de só escrever da mesma forma.

Além dessas possíveis implicações sobre *O Autor*, enquanto instância intranarrativa, é possível criar, a partir dele, uma unidade estilística, isto é, se algum outro autor escrever da mesma forma incisiva e com a linguagem estruturada de forma direta, imediatamente pode-se dizer que escreve “a la Fonseca” ou que tem um estilo parecido com o do autor carioca. Essa concepção de que o autor agrupa uma certa concepção teórica está, da mesma forma, veiculada pela crítica literária que, após as proposições de Antonio Candido e de Alfredo Bosi, sobre a prosa de Rubem Fonseca, determina que a coerência conceitual teórica a ele vinculada é sempre um “realismo feroz” (Candido, 2006).

Ressalta-se que interessa a esta dissertação tal imaginário e, principalmente, a autorização d’*O Autor* acerca da narrativa, especialmente pelo vínculo representacional que isso pressupõe, visto que jura testemunhar a verdade, mas se submete à “rede de classificações que torna o real discreto e enunciável” (Costa Lima, 1981, p. 219), criando, assim, uma mimesis.

Não obstante, ainda se propõe a aumentar o zoom, afunilar o olhar, pois (finalmente), após esse paulatino empreendimento teórico, o foco se voltará para o narrador.

Em sentido contrário, mas não contraditório, volta-se um olhar analítico (em termos narratológicos) para o autor, cuja significação não se aproxima, como, possivelmente, pode se presumir, ao narrador. No entanto, a distinção entre autor e narrador, muitas vezes, não é clara devido à complexidade dos imaginários, envolvendo o primeiro termo. Vale lembrar, como já posto, que autor é aquele que autoriza, que apreende o real e o decodifica em uma forma enunciável. O narrador, por sua vez, é a forma com que o “autor” – intranarrativamente – se coloca na narrativa.

Ou seja, enquanto autor é fruto de um imaginário e cabe, como observa Foucault, em um nível analítico, esse entendimento da funcionalidade autoral afeta o cerne analítico e por ele é afetado, em âmbito estético e, por consequência, em nível representacional. Narrador é, inegavelmente, intratextual, isto é, não existe em nenhum nível senão dentro da “realidade” narrativa, é a imitação em sua forma mais pura. Note-se que narrativa, nesse caso, é entendida como exposição de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos mais ou menos encadeados, imaginários, por meio de palavras.

A presunção e classificação também foi debatida, primeiramente por Wayne C. Booth no livro **A Retórica da Ficção**²¹ ([1961]1983), que definiu primeiro essa mesma ideia de autor como uma instância intranarrativa, sob a alcunha de *autor implícito*. Segundo o crítico literário estadunidense:

O autor implícito (o "segundo eu" do autor). - Mesmo o romance em que nenhum narrador é dramatizado cria uma imagem implícita de um autor que fica nos bastidores, seja como diretor de palco, como marionetista ou como um Deus indiferente, aparando silenciosamente as unhas. **Este autor implícito é sempre distinto do “homem real” - seja lá o que possamos considerar que ele seja - que cria um homem superior versão de si mesmo, um “segundo eu”, à medida que cria sua obra**²² (Booth, 1983, p. 151)

Assim, podemos denominar o *Autor* (Foucault, 2001) como um desenvolvimento reflexivo da teoria de Booth (1983) e de tantos outros que discutam essa mesma perspectiva

²¹ No original: *The Rhetoric of Fiction* (tradução nossa).

²² No original: *The implied author (the author's "second self")*.—Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. This implied author is always distinct from the "real man"—whatever we may take him to be—who creates a superior version of himself, a "second self," as he creates his work (tradução nossa).

depois dele. Nessa criação de um outro eu, uma segunda versão de si, na visão do teórico, esse autor é a fonte do estilo e do significado de uma obra que é inferida pelos leitores a partir do texto e imaginada como uma personalidade por trás da obra.

Acerca dessa relação entre autor e narrador, Carlos Reis, no capítulo “A narrativa literária”, presente no livro **O Conhecimento da Literatura** (1999, p. 254), afirma:

O que fica dito não deve conduzir-nos, entretanto, a uma concepção formalista do narrador. Mesmo reconhecendo-se a sua especificidade ontológica, importa não esquecer que o narrador é, em última instância, uma invenção do autor, sendo assim, é um facto que o autor pode projectar sobre o narrador determinadas atitudes ideológicas, éticas, culturais, etc., que perflha, o que não quer dizer que o faça de modo directo e linear, mas eventualmente cultivando estratégias ajustadas à representação artística dessas atitudes: ironia, proximidade relativa, construção de um alter ego, etc. O que significa que as conexões entre autor e narrador se resolvem no quadro amplo das opções técnico-literárias contempladas pelo autor. (...)

Sob esse crivo, tanto a compreensão de autor e de narrador quanto por ser intratextual, uma das “responsabilidades” da Teoria da narrativa (narratologia), definidas como um ramo ativo da teoria literária, por Jonathan Culler (1999), o objeto de estudo são as noções de enredo, tipos de narradores, de técnicas narrativas. A narratologia “tenta compreender os componentes da narrativa quando analisa como narrativas específicas obtém seus efeitos” (Culler, 1999, p. 85) e, retomando uma das primeiras proposições feitas, a literatura é a arte cuja limitação e amplitude é determinada pela linguagem. Ou seja, os limites, capacidades e efeitos da narrativa são dados, exclusivamente, pela experiência estética.

2.1.2 Tempo e temporalidade

Em se tratando do tempo e da temporalidade do conto “Calibre 22”, deve-se levar em conta a perspectiva realista em que ele é constituído. O tempo é semelhante ao “real”, com dias, horas e noções temporais idênticas às convenções usadas no Brasil, notáveis em diversos trechos do conto, especialmente pelas escolhas do tempo-verbal (ação), que indica a temporalidade, como por exemplo nos seguintes trechos:

“Combinei com o senhor Ari Silva que iria visitá-lo na sede da revista **no dia seguinte.**” (p.164, grifo nosso).

Dois minutos apenas foi o tempo que Mercedes demorou para sair. (p.172, grifo nosso).

Durante uma semana fiquei trabalhando no escritório e levando duas mulheres para a cama. (p. 173, grifo nosso).

Perguntou se podia demorar **umas duas horas**. Eu disse que estava bem. (p.177, grifo nosso).

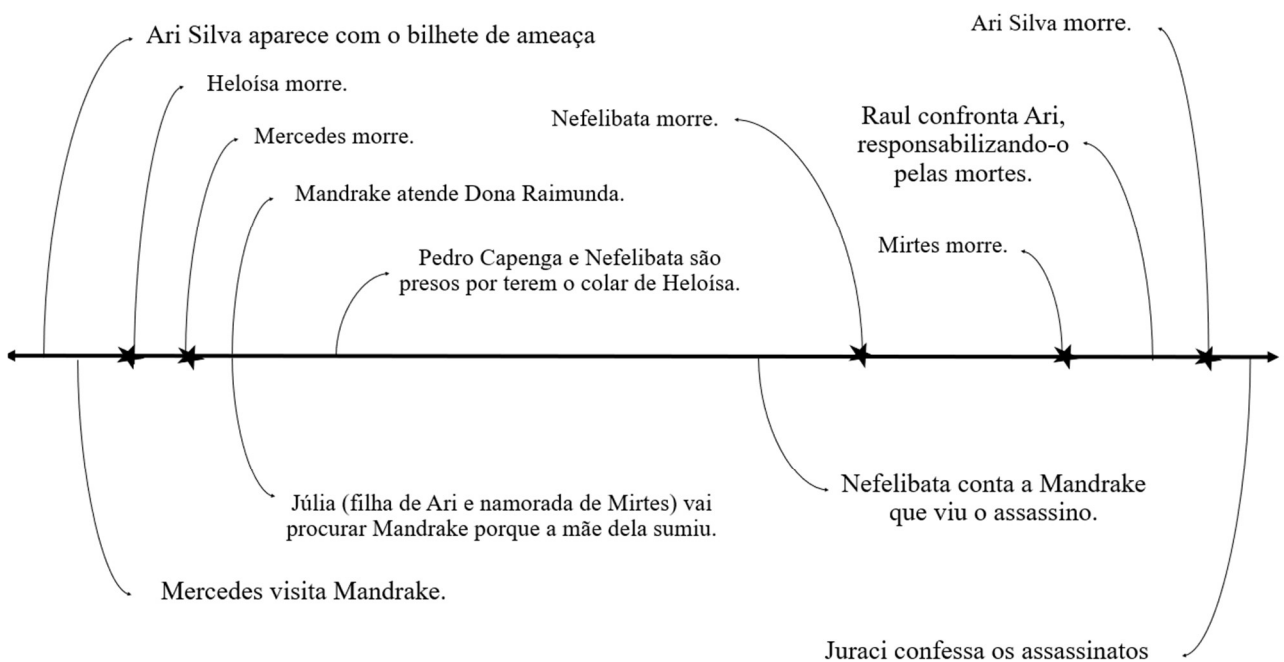
“O cliente é um tal de Silvério Santiago, dono da fábrica de perfumes Bougainville. Ele confirmou que esteve com o Ari Silva **das 21 às 23 horas**. O perito calculou que a dona Heloisa deve ter **sido morta às 22 horas**. Eu pedi ao seu Ari que me acompanhasse ao Laboratório da Polícia Científica e ele voluntariamente se submeteu ao exame pericial para ver se havia resíduos de pólvora nas suas mãos. No caso do Ari deu negativo.” (p. 174, grifo nosso).

E, embora apresente “lembranças” (recuos temporais) de relações e de acontecimentos anteriores, elas são normalmente voltadas às relações de Mandrake com as mulheres, como em:

(Já **tive** uma namorada judia chamada Berta Bronstein. Gosto de mulher inteligente, e as judias são inteligentes. Eu e a Berta **jogávamos** xadrez todos os dias, pelo menos três partidas. Ela **ganhava** sempre as duas primeiras e eu **ganhava** a terceira, quer dizer, ela **deixava** eu ganhar. Eu não **era** adversário para a Berta. Eu **amava** Berta, mas a minha satíriase impelia-me a amar outras mulheres simultaneamente. Berta **descobriu** e **sumiu** da minha vida. Nunca mais **joguei** xadrez. Nem sei onde estão o tabuleiro e as peças.) (Fonseca, 2017, p. 176, grifo nosso).

Fica claro no fragmento, que ele retoma o tempo “presente”, perceptível no emprego do verbo “sei”, na primeira pessoa do singular, no presente do indicativo. Usualmente, o tempo decorre de forma cronológica, também seguindo um percurso parecido com a realidade em uma linha do tempo “cronológica”, que pode ser percebida do seguinte modo:

Figura 11- Linha do tempo simples de “Calibre 22”



Fonte: Elaboração Própria

Seguindo, também, as proposições de Yves Reuter (2004), o tempo, no conto “Calibre 22”, não segue uma classificação estanque. É possível perceber uma narrativa intercalada. Logo no começo do conto, a narração ulterior (em que narra o que aconteceu anteriormente em um passado relativamente longínquo) é mesclada com a narração simultânea (em que se tem a ilusão de ser escrita no momento da narração). Perceptível no excerto:

Certa ocasião uma mulher, com quem eu **havia rompido** o relacionamento, **chamou-me** de femeeiro. Eu **sabia** o significado desse termo, um macho que busca incessantemente a fêmea. **Era** verdade, mesmo quando estou apaixonado por uma mulher eu não **resisto** ao encanto de outras.

Moro num apartamento pequeno, mas confortável, e da janela do quarto eu **vejo** o mar. **Tenho** todo tipo de bebida, principalmente champanhe da melhor qualidade, as mulheres **gostam** de champanhe. À tarde uma empregada **vem**, limpa a casa e **vai** embora. Minhas refeições, café da manhã, almoço e jantar, **são sempre feitas** na rua, em restaurantes, de preferência portugueses, acompanhadas de um bom vinho tinto.

Estava na cama com uma bela mulher chamada Elisa, de pele acetinada, pescoço modiglianesco, dentes perfeitos, olhos avelanados. Nem **havíamos nos desnudado, quando** o telefone **tocou**.

Atendi, Weskler. (Fonseca, 2017, p. 159-160)

Os verbos e os marcadores temporais (conjunções e advérbios) desse excerto reafirmam a narração intercalada. Em análise: Os verbos e locuções, no primeiro parágrafo, “havia rompido” (particípio passado), “chamou” (pretérito perfeito), “sabia” (pretérito imperfeito), “era” (pretérito perfeito), intercalados com a manutenção da ação “resisto” (presente), dando uma noção de reminiscência evocada, uma ação anterior, mas voltando da divagação, da memória. O tempo, no caso, é determinado pela ação de lembrar.

No segundo parágrafo do excerto, todos os verbos estão no presente, dando uma ideia de manutenção e de simultaneidade dos acontecidos: “moro”, “vejo”, “gostam”, “vem”, “vai”, “feitas”. Inclusive nesse ponto, é interessante ressaltar o caráter iterativo de velocidade narrativa feito nesse caso. A frequência iterativa, conforme Reuter (2004), é narrar uma só vez o que acontece “n” vezes, tal recurso temporal é utilizado ao dizer sobre as refeições: *Minhas refeições, café da manhã, almoço e jantar, são sempre feitas na rua, em restaurantes, de preferência portugueses, acompanhadas de um bom vinho tinto* (Fonseca, 2017, p. 159).

A frequência iterativa provoca a ideia de resumo, como um “fundo conjuntivo de onde se desprende o interesse dramático das cenas singulativas” (Reuter, 2004, p. 91), as quais receberão mais atenção. Ela fornece uma ideia de continuidade e rotina ao personagem, além de o construir. No exemplo, “minhas refeições [...] **são sempre feitas** na rua”, pode-se inferir

uma inaptidão aos dotes culinários, ou um *status quo* mais elevado, ou que é um sujeito de hábitos e de gostos fixos.

Retomando a forma narrativa, após esse quadro de pretensa manutenção de uma ação, há um retornar à intenção de ulterioridade, quando faz uso do recurso do pretérito imperfeito em “nem havíamos”, para se alocar em um “passado próximo” (quando o telefone tocou). Ou mesmo em “Atendi” (pretérito perfeito).

Esse caráter intercalado (ora em narração ulterior, ora em narração simultânea) acontece em todo o conto, especialmente nas partes em que a narração se dá em uma cena, contendo mais descrições e intervenções do narrador. O que Reuter (2004) chama de narração lenta, tende a ser simultânea. Já, em partes de elipse, em que sumariza os acontecimentos, Reuter chama de narração rápida, tende a ser ulterior.

Há somente um ponto da narrativa em que se pode perceber uma prolepse, poderíamos chamar de “antecipação da narrativa”, quando Mandrake fala sobre o anão e a usual relação que tem com eles: “Fiquei preocupado. **Já disse que em muitos dos meus casos eu conheci anões. Não me lembro de todos, mas lembro que alguns morreram assassinados**” (Fonseca, 2017. p.184. grifo nosso). No texto, a morte de Nefelibata, que ocorreria mais adiante, explicitada na citação a seguir, é antecipada:

“Putá merda, mataram o anão.”

Confesso que fiquei surpreso.

“Como?”

“Ele estava sozinho no sobrado onde morava, numa rua perto da Riachuelo, no Centro. Dois tiros de .22, na cabeça.”

“Putá merda.” Desta vez o putá merda foi meu. (Fonseca, 2017, p. 189)

Quanto à frequência narrativa, há outra classificação, apresentada por Yves Reuter (2004), que mostra três “grandes possibilidades”, são elas: *modo singulativo*, em que narra uma vez o que acontece só uma vez, ou “n” vezes o que aconteceu “n” vezes, estabelecendo uma ideia de igualdade temporal; o modo repetitivo, em que narra “n” vezes o que aconteceu uma vez, variando ponto, de vista, distinções psicológicas etc., e; o modo interativo (já explicado acima), em que narra, sumariza, algo que se repete “n” vezes e é narrado uma vez.

Mesmo que aconteçam várias repetições no conto “Calibre 22”, não podemos assumir um modo temporal repetitivo. Os assassinatos em série, embora aconteçam mais de uma morte, ainda têm vítimas locais e até motivações diferentes. Então, assume-se um *modo singulativo* em que narra “n” vezes aquilo que aconteceu “n” vezes. O mesmo acontece com outras

repetições, a mesma arma é usada em situações temporais distintas, os almoços em restaurantes portugueses, o fato de beberem garrafas de Alvaralhão (um tipo de vinho tinto português).

Em síntese, o tempo do conto “Calibre 22” ocorre de forma cronológica, semelhante à concepção cronológica convencional na realidade, com alguns pontos raros de retomadas mnemônicas com fins explicativos (dos relacionamentos de Mandrake). O tempo do conto ocorre de modo intercalado, ora em narração ulterior, ora em narração simultânea. Somente uma vez, nas 39 páginas, pode ser encontrada uma narração futura (anterior). Também intercala um ritmo rápido e lento, entrepondo cenas e sumários, conferindo ritmo e fluidez à narrativa. Além dessas classificações, presume-se uma frequência narrativa de *modo singulativo*, devido aos motivos previamente elencados.

Essas escolhas representativas do tempo permitem inferir sentidos distintos à correlação espacial, narrar de modo singulativo confere à narrativa uma ideia de continuidade, embora as repetições em si: os assassinatos com a mesma arma, as relações superficiais e fadadas ao fim pela incapacidade de verdade do personagem – reitera-se que o problema não é a “poligamia” do personagem, mas o fato de ele não conversar e esconder, das namoradas, as outras – sempre comer fora, voltar ao escritório e conversar com Weksler sobre os acontecimentos. Assim, também, tantas outras repetições de ações (determinações de tempo-espço) reiteram a discussão desta dissertação. Fonseca se repete, e muito.

Sobressai, em meio a tais repetições, um aparente “equivoco”, passível de ser enxergado, uma repetição proposital. Uma mesma ação feita duas vezes, embora não afete em nada a narrativa e pareça mais um “erro de continuidade” que uma escolha estilística, certamente o é. Nas três edições, essa repetição se destaca. Após conhecer a revista Nova, de Ari e Heloísa, Mandrake retorna ao escritório e conta a Weksler o que tinha acontecido (provavelmente, sobre o comportamento de Heloísa que ele acabara de presenciar). Contudo, após visitar a revista Estilo, menos de duas páginas depois dessa primeira conversa com Weksler, o personagem afirma: *De volta ao escritório, contei a Weksler a conversa que tivera com Heloísa e Percílio Gonçalo* (Fonseca, 2017, p. 169).

Essa escolha de repetir nos permite supor, uma vez que o narrador é personagem e a focalização se dá por intermédio dele, que esse “equivoco” serve para demonstrar que ele não é um narrador totalmente confiável, e, por isso, todos os fatos devem ser questionados, inclusive a solução do caso, culminando na “ambiguidade” da crença de Mandrake, na confissão da assassina.

2.1.3 Espaço

Em narrativas ficcionais, o espaço pode ser representativo, copiando espaços existentes na “realidade” (verossimilhante externo) à realidade, ou “inventado”, desde que seja internamente verossimilhante.

Em “Calibre 22”, sem dúvida, há um caso de verossimilhança externa, fato recorrente nos textos fonsequianos. As relações com a cidade do Rio de Janeiro caracterizam um cenário recorrente (mas não predominante) e analisável, nos textos de Fonseca, com inúmeros trabalhos descrevendo a sua relação com a metrópole, a cidade e o próprio cenário carioca. Essa relação com a Cidade Maravilhosa também é visível em “Calibre 22”, em casos como:

Moro num apartamento pequeno, mas confortável, e da janela do quarto **eu vejo o mar**. (p. 159, grifo nosso).

A Nova ocupava o último andar de um prédio **na praia de Botafogo**. (p.165, grifo nosso).

Às 14h45 eu já estava **na Lapa, nos Arcos**. Gosto da Lapa, **lembro-me do bondinho deslizando por um trilho nos Arcos**, construído há centenas de anos para servir de aqueduto. Fiquei olhando para os Arcos, sentindo uma emoção agradável. Tem gente, **esse pessoal da zona sul, da Barra**, que nunca viu os Arcos, aliás, **esses putos nem conhecem o Centro da cidade**. (p. 188-189, grifo nosso).

É interessante comentar que essas referências ao “mundo real” não se limitam ao Rio de Janeiro, mas, também, a outros países e lugares explicitados na análise pormenorizada mais adiante. Além do uso de marcadores espaciais, também referenciados na Língua Portuguesa, como “aqui”, “em frente” etc. Vale ressaltar, ainda, as relações de resquício romântico, presentes na construção espacial que “expressa o cosmo que está na sua alma. Tampouco imita a natureza, como o fazem as regras do Classicismo. E criador como se fosse em si a natureza, porque ele é uma força natural” (Rosenfeld; Guinzburg, 1978, p. 268)

Essa genialidade de criação espacial, como reflexo, reverbera na constituição dos personagens que habitam neles. Embora o debate sobre os personagens, que compõem a narrativa de “Calibre 22”, recorra, no próximo tópico, a um adendo sobre as características espaciais em que estão inseridos, será feito um adiantamento, neste tópico.

No que se refere à disposição dos espaços do conto, para facilitar o processo analítico, dividiu-se em dois tipos: espaços visitados pelo personagem-narrador, José Mandrake e espaços citados em conversas ou apenas referenciados.

ESPAÇOS VISITADOS POR MANDRAKE: percurso espacial

I. *Apartamento de José Mandrake*

O personagem principal, José Mandrake, é um advogado relativamente bem-sucedido (deduz-se essa condição pelo apartamento e pelo estilo de vida que o personagem leva):

Moro num apartamento pequeno, mas confortável, e da janela do quarto eu vejo o mar. Tenho todo tipo de bebida, principalmente champanhe da melhor qualidade, as mulheres gostam de champanhe. À tarde uma empregada vem, limpa a casa e vai embora. Minhas refeições, café da manhã, almoço e jantar, são sempre feitas na rua, em restaurantes, de preferência portugueses, acompanhadas de um bom vinho tinto. (Fonseca, 2017, p. 159).

Vale esclarecer que a média de valores para apartamentos beira-mar, no Rio de Janeiro, dependendo da localidade, pode variar de R\$850.000 até R\$ 2.000.000. Uma adega cheia de champanhe também não é barata. E ter alguém para limpar o ambiente é um luxo reservado a certo status social e condição financeira, sem ignorar os custos financeiros com refeições fora de casa todos os dias. Então, a descrição do espaço, por si só, já garante a interpretação de que Mandrake é um homem solteiro, mulherengo e bem de vida. Essa dedução é reafirmada pela descrição posterior do papel de parede importado:

Voltei para casa correndo. Quando cheguei, Elisa tinha ido embora. Na parede da sala desenhara com batom vermelho um enorme coração trespassado por uma flecha.

A sala era toda forrada de papel de parede importado. Aquilo tinha que ser apagado antes que as outras vissem. Liguei para **a empresa de decoração** que havia posto o papel. Eles estavam muito ocupados e só podiam me visitar dentro de uma semana. Creio que estava na moda entre os corruptos do governo — e eles são muito numerosos — usar papel de parede em suas casas e nas das suas amantes. (Fonseca, 2017, p. 164, grifo nosso).

Além da descrição pormenorizada do espaço, que é o apartamento do personagem principal, as características: pequeno, confortável, com vista para o mar, com adega cheia, dentre outras informações não relacionadas exclusivamente ao lugar, permitem inferir que Mandrake é um *bon-vivant* (uma pessoa que sabe aproveitar os “prazeres da vida”). Ademais, explicita com veemência o status do personagem, evidencia (por ser o ponto de vista dele) um sujeito vaidoso, dado ao gosto por coisas boas e um certo apego a elas.

Em adição às considerações feitas acima, dessa citação se depreende mais sobre como quem é Mandrake, uma função espacial da construção interna do personagem, como citado,

tem condições para ter um “papel de parede importado”, acesso a uma “empresa de decoração” para fazer o trabalho de instalar e trocar, com efeito, usar o mesmo papel de parede com que “os corruptos do governo” constroem o personagem. Nesse quesito, embora seja um *bon-vivant* de fato, também tem (no trecho sublinhado) a crítica desses sujeitos que acumulam dinheiro por meio da corrupção e têm papel de parede, como Mandrake.

Possibilita, ainda, inferir a índole do personagem de dois modos: concorda com ter amantes, reitera usando o mesmo papel de parede caro; ou os critica, como no trecho (sublinhado) “e eles são muito numerosos”, e se incomoda de usar o mesmo papel de parede. Das duas, pela construção do personagem em outros aspectos, pode-se assumir a segunda. Embora admita que é um mulherengo egoísta, consideravelmente babaca e machista, é um “salvador”, um “herói”, que ajuda Dona Raimunda e a quem todos procuram para receber ajuda.

Esse espaço, o apartamento, é recorrente no conto, como local de encontro com as três (depois duas) namoradas do personagem. Poucas vezes, duas especificamente, como lar, sem função de encontros, mas, ainda assim, aparece.

Ao chegar ao apartamento tirei os sapatos — sapato é algo insuportável, por que nós, os homens, não podemos usar sandálias como as mulheres? —, **sentei numa poltrona e acendi um charuto**. Pensei que a inebriante sensação do fumo do Partagás na minha boca me ajudaria a formular hipóteses, deduções, soluções, mas apenas deixou-me extasiado, embriagado ou seja lá o que fosse. (Fonseca, 2017, p.170).

Peguei um livro de poesias para ler. Não sei se já disse que gosto muito de duas coisas, mulher e poesia. **Peguei o Ferreira Gullar na estante** e fiquei lendo. (Fonseca, 2017, p. 177).

Ressalta-se que os dois casos em que o espaço faz vezes de lar, como tirar os sapatos, sentar-se e fumar um charuto ou pegar um livro na estante para ler, estão relacionadas às três outras paixões de Mandrake: objetificar ou generalizar as mulheres, além de dormir com elas; fumar charutos e; poesia.

A construção espacial do apartamento de Mandrake é significativa, além de inferir o *status quo* do personagem

II. Escritório: Weksler e Dona Matilde

Observa-se, também, que um dos cenários mais recorrentes no conto é o escritório, composto pela sala de José Mandrake, a sala de Lejb Weksler e uma sala de espera onde se

acomoda a secretária de ambos, Dona Matilde. Essa distribuição espacial fica clara nos seguintes excertos do conto “Calibre 22”:

Quando cheguei ao escritório, dona Matilde estava nervosa **na sala de espera**. (p.160, grifo nosso)
 “Matilde, por favor, pede ao doutor Weksler para passar **na minha sala**.” (p. 167, grifo nosso)
 Matilde, como sempre nervosa, **saiu da sua mesa na sala de espera** e me disse, gaguejando (esqueci de dizer que ela quando cava nervosa gaguejava) que dona Raimunda das Dores estava **na sala do doutor Weksler**. (p. 179, grifo nosso).

Esse ambiente tem relação com essas duas personagens, às vezes, com Raul também, mas especialmente com as duas e, com mais intensidade, a Weksler. Em vários momentos, em uma conversa com o próprio Mandrake (p. 167), comenta-se que o sócio “carrega o escritório nas costas”, comentário transformado em chacota de Raul para com Weksler (Fonseca, 2017, p. 175):

“Isso, vai ficar flanando...”
“Enquanto você carrega o escritório nas costas.”
 “Mandrake, eu não sei por que gosto de você...”
 “Eu também não sei por que gosto de você, Weksler.”
 Fomos almoçar juntos. (Fonseca, 2017, p.167, grifo nosso).

“Weksler”, disse Raul ironicamente, “o Mandrake vai me ajudar, enquanto isso você carrega o escritório nas costas sozinho”.
 Weksler saiu da sala. (Fonseca, 2017, p.175, grifo nosso).

O escritório exerce uma relação que recai sobre a seriedade do sócio e do papel de suporte para o personagem principal é um dos poucos lugares que o personagem-principal coloca em prioridade sobre quaisquer atividades, tendo a exceção da delegacia, quando Raul pede urgência. Todavia, ao ser chamado para o escritório, Mandrake abandona as namoradas (p. 160) e deixa de fumar seus charutos (p. 169-170):

“Estou aqui no escritório, vem logo.”
Expliquei para Elisa que tinha que ir ao escritório, para ela esperar um pouco, que eu não demoraria. (Fonseca, 2017, p160, grifo nosso).
“Se for acender essa porcaria eu saio da sala.”
 “Está bem, está bem.”
Coloquei o charuto de volta no umidor. (Fonseca, 2017, p. 169-170, grifo nosso).

Além do mais, a relação de afeto com interesse não amoroso, demonstrado pela entrega constante de chocolates com licor, para Dona Matilde, e a felicidade mútua causada por esse gesto, sempre após a chegada de Mandrake ao escritório, possibilita presumir que esse local seja onde as relações do personagem-narrador são mais “saudáveis”, como a seguir:

Chegando ao escritório, dei a Matilde um pacote grande de chocolates recheados com licor. Ela ficou feliz e eu também. Eu cada vez gostava mais dela. (Fonseca, 2017, p.167, grifo nosso).

Fui para o escritório levando os chocolates de dona Matilde. (Fonseca, 2017, p. 179, grifo nosso).

III. Sedes da revista Nova e da revista Estilo: Aristófanos, Heloísa e Percílio.

A sede da revista Nova, espacialmente, reflete a relação de Mandrake (posto que tudo parte do seu ponto de vista) com as duas personagens ligadas a ela. A descrição da sede da revista remete à sofisticação, ao dinheiro, ao sucesso e ao bom gosto. É, de certo modo, a forma como são apresentados Aristófanos e Heloísa, casal dono da revista. Tem um “quê” de prédios executivos em Nova Iorque, com elevadores, acesso informatizado e uma vista da cidade:

A Nova ocupava o último andar de um prédio na praia de Botafogo. No grande saguão de entrada havia uma mesa com um atendente que pedia aos visitantes um documento de identificação. Em troca, este recebia um cartão que permitia que ele passasse por uma roleta e chegasse ao hall dos elevadores. Uma secretária, bem vestida, elegante, me atendeu e me levou à sala do senhor Ari Silva. Antes passamos por um largo recinto com várias mesas ocupadas por mulheres com computadores e escâneres e impressoras.

A sala de Ari Silva era grande, com quadros de pintores famosos na parede. Ele estava acompanhado. (Fonseca, 2017, p.165, grifo do autor).

Estar localizada à beira-mar, no bairro de Botafogo, não é despropositado. Pelo mesmo motivo que o apartamento de Mandrake tem um alto preço só por ter vista para o mar, o escritório, localizado na praia da Zona Sul do Rio, com uma vista “de tirar o fôlego” para a enseada de Botafogo, emoldurada pelo espetacular Pão de Açúcar. Essa localização também carrega o sentido: de sucesso, de dinheiro e até de opulência. E, em adição a essa significação, o bairro em si tem uma carga simbólica: faz parte da “cidade velha”, sendo modernizada desde a vinda da família real em 1808, com comércio diversificado, shoppings e alta gastronomia.

A ocupação das mesas com mulheres trabalhando na edição da revista, com equipamentos para a realização do trabalho, também permite inferir a condição financeira da empresa, confirmada pelas histórias contadas a Mandrake, por Weksler: de Ari ter se casado

com Heloísa, que tem muito dinheiro, e ela gerir a empresa. E, posteriormente, por Percílio Gonçalves, que afirma que Heloísa roubou redatores e anunciantes:

[...] “Não é má pessoa. O problema é a mulher dele. Ela é uma... uma... como direi, uma jararaca. Uma cobra venenosa. Quem manda é ela, o Ari é um fraco. A jararaca tirou da minha revista os melhores redatores, fotógrafos, modelos, desenhistas, ela quer me destruir. Acho até que já me destruiu. Olha estas mesas todas vazias...” (p. 168).

As descrições servem, narrativamente, para confirmar o discurso de Ari sobre a “inveja” de Percílio, quando comparada com a sede da revista *Estilo*: “O escritório da *Estilo* demonstrava a fase desfavorável que a revista atravessava. E Apenas duas mesas estavam ocupadas por mulheres que lixavam as unhas e folheavam revistas” (Fonseca, 2017, p. 168), embora a visita à sede da *Estilo* tenha uma utilidade narrativa mais evidente: excluir o dono da revista como possível suspeito da ameaça.

O espaço da Revista *Estilo* reflete a “fase desfavorável” em si, como em paralelo ao da sede da *Nova*. Enquanto a sala de Ari, com quadros famosos e, provavelmente, caros, fornece a ideia sofisticada, rica e de sucesso pressuposta por Mandrake sobre Aristófanes e Heloísa, em oposição ao quadro decadente de Percílio. As sedes das revistas aparecem somente uma vez em sua descrição, e a da revista *Nova* é citada por Mercedes, ao visitar Mandrake no apartamento dele, uma outra vez.

IV. *Restaurante português no centro e Delegacia de Homicídios: Raul*

Os dois lugares, o restaurante português, no centro do Rio de Janeiro, e a Delegacia de Homicídios, não são descritos, são apenas citados envolvendo o personagem Raul. Representam, a seu modo, a relação entre o personagem-narrador e o amigo: o afeto de ambos por bacalhoadas, comida portuguesa, vinho tinto (também português) e crimes. Embora o restaurante tenha sido referenciado uma só vez (p. 173), o hábito dos dois personagens de se alimentarem juntos são referidos mais algumas vezes, no decorrer do conto. Já a delegacia de Homicídios é citada dez vezes, usualmente com Raul pedindo para Mandrake ir até lá (p. 183):

“Mandrake, o Raul está no telefone. Quer falar com você?”, disse o Weksler.
Atendi.
“Mandrake. Posso passar aí?”
“Agora estou ocupado. Que tal almoçarmos? **Naquele restaurante português do centro?** Meio-dia e meia?” (Fonseca, 2017, p.173, grifo nosso).

Pedi-me para passar na delegacia, o mais rápido possível. (Fonseca, 2017, p.183, grifo nosso).

V. *Delegacia de Roubos e furtos, Arcos da Lapa e Ladeira do Castro: Jonas, Pedro Capenga e Nefelibata*

A Delegacia de roubos e furtos, os Arcos da Lapa e a Ladeira do Castro se conectam com o delegado Jonas, com Pedro Capenga e com o anão Nefelibata, esses dois últimos acusados de roubar um colar. A descrição dessa delegacia é feita do seguinte modo: “A Roubos e Furtos cava num prédio velho no centro. O delegado nos recebeu, o nome dele era Jonas”. (Fonseca, 2017, p. 183). Um prédio velho remete à ideia de ser um problema antigo (e de fato o é), não tem muita relação entre Mandrake, Jonas ou Pedro, porém, talvez, pelo encanto recorrente do personagem para com anões e deles para com ele, Nefelibata (Bata) se sente “confortável” em dizer a Mandrake que viu o assassino, quando roubava o colar da casa de Heloísa.

Para segurança de Pedro e de Bata, Jonas pediu prisão preventiva, que foi negada e, por isso, o segundo lugar relacionado a esses personagens aparece: os arcos da Lapa. Bata marca um encontro com o personagem-narrador (p. 186), embora Mandrake goste do que vê (p. 188-189), o anão, porém, não aparece (p. 189):

“O senhor sabe onde é a Lapa?”

“Claro, todo mundo sabe.”

“Embaixo dos Arcos. Amanhã às três horas?”

“Combinado. Quinze horas. Três horas.” (FONSECA, 2017, p.186),

Às 14h45 eu já estava na Lapa, nos Arcos. Gosto da Lapa, lembro-me do bondinho deslizando por um trilho nos Arcos, construído há centenas de anos para servir de aqueduto. **Fiquei olhando para os Arcos, sentindo uma emoção agradável. Tem gente, esse pessoal da zona sul, da Barra, que nunca viu os Arcos, aliás, esses putos nem conhecem o Centro da cidade.** (Fonseca, 2017, p. 188-189. grifo nosso).

Possivelmente, a decadência ou o desinteresse que são fonte de incômodo para que o personagem exponha sua relação interpessoal para com Nefelibata. O desconhecimento, o elitismo e a raiva que ele (Mandrake) sente porque as pessoas não têm a mesma sensação agradável que ele, em relação aos anões, aparece em paralelo à descrição espacial dos Arcos da Lapa. Em paralelo à não conhecerem e não darem o devido valor. Como o próprio Nefelibata refere anteriormente no texto, os anões vêm melhor que os outros porque ninguém os nota de fato.

Após a notícia da morte de Bata, Raul e Mandrake saem em busca de Pedro Capenga, querem saber o que ele sabia:

“O tal Capenga, temos que falar com esse cara. **Sei onde ele mora, na ladeira do Castro, no Centro.** Vou lá agora. Você quer ir? A camionete da polícia está aqui na sua rua.”

Entramos na camionete, um verdadeiro calhambeque, guiado por um tira gordo. **O trânsito estava horrível. Cada vez tem mais carro atravancando as ruas, buzinando, motoristas suando e xingando.**

Paramos o carro no início da ladeira do Castro e fomos andando, Raul e eu, até **o prédio onde o Capenga morava. Era um sobrado, a pintura descascando, as escadas com corrimãos partidos.** Raul bateu na porta. Sem resposta. Bateu com mais força. Idem.

Raul empurrou a porta com o ombro e quebrou a fechadura.

“Tudo aqui é ordinário, um pirralho arrombava essa porta”, disse.

Era um quarto e sala, que tinha um banheiro com chuveiro e latrina. Havia uma cômoda com algumas roupas.

“O Capenga é um fodido que só tem um par de sapatos”, disse Raul, **“o puto saiu com eles”**.

Voltamos para a camionete da polícia. (Fonseca, 2017, p. 190, grifo nosso).

Alguns pontos dessa busca por Pedro Capenga devem ser evidenciados: primeiramente, a localização. A Ladeira do Castro, que liga os bairros da Lapa e de Santa Teresa, é a região central do Rio, o “centro velho” da cidade, com construções antigas, que levam à Rua do Riachuelo (onde Bata foi encontrado morto): “Ele estava sozinho no sobrado onde morava, numa rua perto da Riachuelo, no Centro. Dois tiros de 22, na cabeça.” (Fonseca, 2017, p. 189). A simbologia e a conexão entre os dois personagens e as ruas conectadas é exímia. A ladeira onde Capenga reside se encontra com a rua perto da de Nefelibata e, embora a casa não seja visitada por Mandrake, nós a citamos como uma referência a esse espaço.

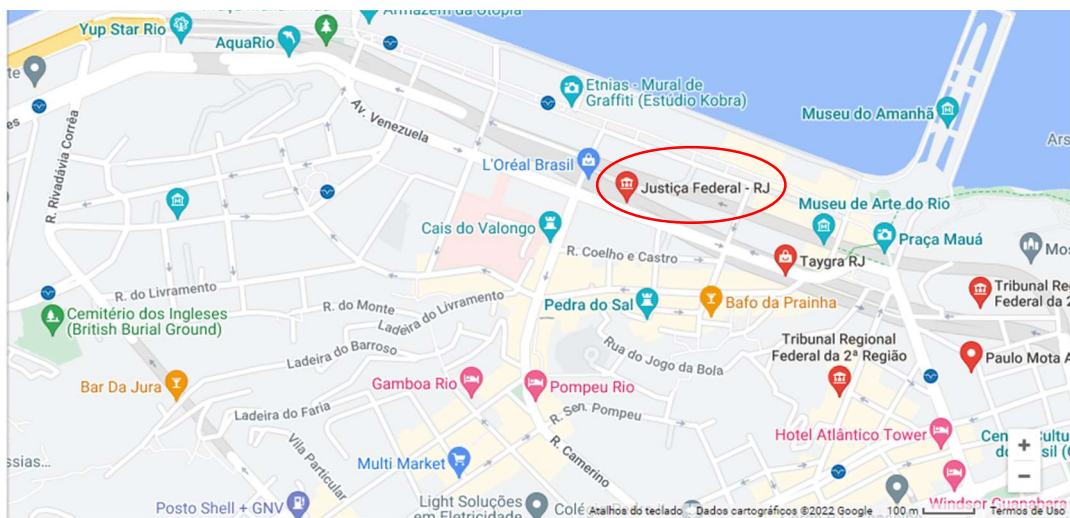
Em segundo lugar, essa é a relação personagem e ambiente mais transparente da narrativa: o lugar é capenga, “um sobrado, a pintura descascando, as escadas com corrimãos partidos” (p. 190). Fato que, por si só já explicita a afirmação de Raul: “O Capenga é um fodido que só tem um par de sapatos” (p. 190).

Em terceiro lugar, não em prioridade, mas em organização, a descrição do trânsito da metrópole carioca é causadora de um efeito de real (Barthes, 1984) inegável, o trânsito caótico do Rio: “O trânsito estava horrível. Cada vez tem mais carros atravancando as ruas, buzinando, motoristas suando e xingando” (p. 190). Outro significado interessante e possível de ser depreendido dessa descrição caótica é um envolvimento indignado e, talvez, desesperado do advogado e do delegado para solucionarem o caso, posto que a testemunha tinha sido morta. Uma frustração, um entrave, uma busca por algo perdido.

VI. Vara criminal: Dona Raimunda das Dores

Na veracidade do espaço no caso *pro bono* de Mandrake: Dona Raimunda das Dores é essencial. Trata-se de uma delação da violência doméstica, da resposta da vítima e do funcionamento do sistema. Vale ressaltar a escolha, a qual podemos tomar como proposital, do endereço dado à Vara criminal: “que ficava no centro da cidade, na avenida Venezuela, perto da Gamboa” (Fonseca, 2017, p. 187) é, de fato o prédio da Justiça Federal do Rio de Janeiro, como pode ser visto na imagem a seguir:

Figura 12- Justiça Federal do Rio de Janeiro (Av. Venezuela perto da Gamboa)



Fonte: Google Maps

Ao aceitar a hipótese da escolha da locação verídica da Vara Criminal, o mesmo efeito de real, previamente discutido, está presente e torna a proposição de verossimilhança externa mais plausível. Reforça a perspectiva de que o caso de Dona Raimunda é mais “real” do que gostaríamos de admitir. Porém, é no espaço real em que ela tem justiça pelos anos de violência sofridos, mesmo em sacrifício de uma aparência não muito bonita, pois gera um paralelo entre o assombro para com a realidade violenta, mas passível de defender quem sofre e age em legítima defesa.

VII. Casa de saúde: Juraci

Por fim, o último lugar descrito e visitado por Mandrake é a Casa de Saúde, uma clínica psiquiátrica ou alguma possibilidade semelhante a isso é descrita, primeiro por Júlia (p. 181) e, depois, pelo próprio Mandrake (p.196), da seguinte forma:

Minha mãe estava internada em uma casa de saúde. **Aliás, ótima, um quarto só para ela, excelentes atendentes, uma biblioteca com todo tipo de livro...** Ela era alta funcionária de uma grande empresa e tinha um excelente plano de saúde. Recebe uma boa aposentadoria.” (Fonseca, 2017, p.181, grifo nosso). **A casa de saúde parecia um hotel cinco estrelas.** (Fonseca, 2017, p.196, grifo nosso).

A primeira descrição, feita por Júlia, reflete a relação quase permissiva que ela tem com a mãe, em adição à própria condição social da jovem, pois, para Mandrake, parecia “um hotel cinco estrelas” e, para Júlia, a preocupação é o quarto individual, ótimos atendentes e uma biblioteca, como se a saúde mental da mãe só dependesse de um espaço relaxado e tranquilo. É preciso reparar na escolha do termo atendentes e não profissionais da saúde ou médicos, evidentemente negligenciando o estado complicado de mania, possível em quadros maníaco-depressivos como diagnosticada a Juraci.

Sobre o luxo do ambiente, onde a ex-esposa de Ari e a mãe de Júlia vivem, evidencia a alta condição financeira da família, a descrição confortável e opulenta é plausível. Embora o lugar não seja tratado por nenhum personagem como hospital psiquiátrico, inclusive a palavra hospício e sinônimos são evitadas, o lugar em si já garante a relação de desequilíbrio, conforme já explicado no início do segundo capítulo, e garante o “viés do hospício” a qualquer atitude da personagem internada. É, portanto, um lugar de refúgio para assassinos loucos, como poderia ser ou é Juraci, ou um lugar de loucos, ricos e delirantes. O espaço, nesse caso, instiga mais dúvidas, ao invés de as responder. No entanto, como o próprio narrador-personagem diz: *Estou passando o problema de crer-ou-não-crer adiante.* (Fonseca, 2017, p. 198)

ESPAÇOS CITADOS OU REFERENCIADOS

Os espaços citados ou referenciados influenciam mais na concepção da construção de mundo interno e, principalmente, na relação com o “mundo exterior”, criando um efeito de real (Barthes, 1984), pois todos são lugares reais, com referências ao mundo e ao Brasil. A escolha aqui feita é de **não os analisar**, mas explicitar quais são. São citados:

- I. *Vuelta abajo em Pinar del río em Cuba.* Lugar citado na conversa de Ari com Mandrake sobre charutos e Jaime Partagás, na página 162. É uma das cinco regiões de tabaco de Cuba, na parte ocidental da ilha. Foi aonde Jaime Partagás morreu.
- II. *Catalunha.* Também citada na conversa entre Ari e Mandrake sobre Jaime Partagás, referência à origem do empresário catalão, na página 162.

- III. *Taiti*. Citado na conversa entre Heloísa e Mandrake, sobre o colar de pérolas que Heloísa usava, na página 165.
- IV. *Inglaterra e Himalaia*. Também citados na conversa entre Heloísa e Mandrake, na explicação do personagem-narrador sobre o sobrenome Mandrake (ver na página 166). A Inglaterra é citada para explicar como o nome Mandrágora do bisavô português do personagem ganhou uma versão inglesa “Mandrake” e, o Himalaia, para explicar o uso medicinal da planta da qual tem origem o nome Mandrágora.
- V. *Tanganika*. Lugar citado na sugestão Mandrake para a fuga de Mercedes e Ari, na página 172. Tanganika é um pedaço do que hoje é conhecido como Tanzânia, mas foi um reino soberano e depois disso uma república independente. É, teoricamente, inexistente, pois faz parte de um outro território e, por isso, bem escondido. Além de ter o segundo maior lago do continente africano e, nas palavras de Mandrake: “Dizem que lá tem um lago muito bonito.” (p. 172)
- VI. *Buchewald*.²³ Embora nunca citado em falas, esse lugar foi um campo de concentração nazista localizado no atual estado da Turíngia, no leste da Alemanha. É referenciado duas vezes, nos pensamentos de Mandrake, nas páginas 174 e 180, para se referir à cara de “encarcerado”, de Weksler.
- VII. *Bougainville*. Citado na página 174, em referência ao lugar em que o cliente de Ari, Silvério Santiago, tem uma fábrica de perfumes.
- VIII. *Laboratório da Polícia Científica*. Citado quando Heloísa morre e Raul conta a Mandrake que não tinha resíduos de pólvora nas mãos de Ari, nas páginas 174 e 175. Usualmente o marido é o principal suspeito e, nesse caso, Raul pediu a Ari para o acompanhar ao Laboratório da Polícia Científica.
- IX. *Jordânia, Belsen, Suíça e Brasil*. Ao narrar a história da família de Ruth, namorada dele, Mandrake explica o nome da personagem com a personagem bíblica Rute, do Antigo Testamento, cita a região que, atualmente, é a Jordânia. Ao falar dos avós da namorada, ambos morreram no campo de concentração em Belsen (o que, na atualidade, seria a Baixa Saxônia, no distrito urbano de Celle). O pai dela escapou porque estava na Suíça e, depois da guerra, veio ao Brasil, conheceu uma moça judia e, então, nasceu Ruth. Essa explicação envolvendo quatro lugares acontece na página 176.

²³ De todas as referências “de mal gosto” possíveis na obra de Rubem Fonseca essa é a que mais me incomoda. Weksler é um judeu, referir a cara séria ou onerosa dele como preso em um campo de concentração é, no mínimo, ultrajante.

- X. *Bar Carioca da gema*. Ao narrar sobre a outra “namorada”, Elvira (Vivi), também na página 176, Mandrake fala que a personagem diz *que é carioca da gema e frequenta o bar Carioca da Gema, na Lapa* (p. 176).
- XI. *Canal de Panamá*. Na página 181, quando Júlia procura Mandrake preocupada com o desaparecimento de Juraci, ela conta que a mãe deixou um bilhete dizendo que ia visitar o canal de Panamá, o estreito que liga os dois oceanos, Atlântico e Pacífico. Tem duas possíveis alternativas para o comentário de Júlia sobre o bilhete “Ela tem humor” (p.181). São eles: a impossibilidade de ela realmente ir ao Panamá o que exigiria dela sair do país e viajar até lá e, os casos de desaparecimentos inexplicados de duas jovens mulheres no canal do Panamá. O caso de 2014, até hoje, causa mistérios sendo que Lianne Froom e Kris Kremers, duas turistas holandesas, desapareceram e, dois meses depois, parte dos ossos foram encontrados e o caso nunca foi solucionado.
- XII. *Estados Unidos da América*. Embora a referência ao país apareça duas vezes na conversa com Júlia, uma hora no pensamento machista de Mandrake de que “toda mulher, até as malucas, gosta de sapato” e “uma amiga disse que comprou um sapato de seis mil dólares na *Bergdorf Goodman* em *Nova York*” (p. 182). Na mesma página 182, a própria Júlia fala sobre o casamento com Mirtes ocorrer nos EUA a fim de “aproveitarmos para fazer a nossa viagem de núpcias”.
- XIII. *Casa de Heloísa*. Citado na página 183, quando Nefelibata conta a invasão da casa e o furto do colar, que viu a assassina e fugiu com medo.
- XIV. *Apartamento de Aristófanes*. Citado na página 195, é o local onde Ari morre. *Ele estava na cama. Tiro na nuca, calibre 22. O assassino entrara e saíra do apartamento sem que quaisquer dos inúmeros empregados percebesse* (p. 195).

Um adendo: mesmo que Ari tenha se mudado para o apartamento em que morava antes de se casar com Heloísa, ou até mesmo que a referência de casa, para Bata, seja local de moradia e não,, necessariamente a construção e que os dois (Ari e Heloísa) eram significativamente ricos, o fato de terem, apesar dessas possibilidades, casas separadas é interessante à narrativa, especialmente considerando o termo que Juraci usa para classificar a atual esposa do ex-marido: virago.

Virago tem origem no pronome pessoal *vir* (varão, homem), do latim, incorporado ao masculino na evolução da língua, a qual carrega um significado de “Mulher com traços, orientação sexual, comportamento e hábitos masculinos” (Michaelis, 2022, sp.). Se a orientação sexual de Heloísa é “masculina”, possivelmente, morar em casa diferente da do

marido relaciona-se a essa questão. No entanto, são especulações que partem de uma ínfima possibilidade interpretativa. Reafirmando a premissa preconceituosa de Juraci.

XV. *Niterói*. O município ligado ao Rio de Janeiro por uma ponte em que se pode visitar por balsa/barca que sai periodicamente durante o dia é citada por Juraci, na página 197, quando a suporta assassina confessa seu crime à Mandrake.

XVI. *Minas Gerais*. O estado é citado, na página 198, também por Juraci, que usa a expressão mineira “Passe bem”, para se despedir de Mandrake.

2.1.4 Personagens

As personagens de “Calibre 22”, seguindo o crivo analítico de Yves Reuter (2004), têm distinções entre *personagens agentes*, criadores do processo de ações na narrativa, *personagens pacientes*, afetados pela narrativa, e *personagens influenciadores*, causadores de sentimentos em meio à narrativa, prévios à ação. Todas as personagens são *pacientes*, segundo Reuter (2004, p. 48, grifos do autor): “O paciente é o papel de base, pois toda personagem o *foi*, o *é* ou o *será*”. Assume-se, então, que todos os personagens analisados são pacientes e, assim, a classificação tenderá ao papel de influência emocional ou de ação.

Essa classificação dos personagens é composta pelas ações-chave da narrativa, isso posto, para uma análise dos personagens do conto, foi decidida uma divisão por núcleo de ação: O caso do assassino do Calibre 22, os namoros de Mandrake, o caso *pro bono* ou a defesa de Dona Raimunda.

Separados os núcleos de ação, a seleção das personagens que compõem esses núcleos se dispõe do seguinte modo:

- I. **O caso do assassino do calibre 22:** Mandrake, Weksler, Raul e Jonas (como investigadores); Heloísa, Mercedes, Nefelibata, Mirtes e Aristófanos (como vítimas); Dona Matilde, Pedro Capenga e Júlia (como auxílio, ou influenciadoras) e; Juraci e Percílio (como suspeitos).
- II. **Os namoros de Mandrake:** Mandrake (como femeeiro/mulherengo); Elisa, Ruth e Elvira, ou Vivi, (como namoradas/enganadas) e; Berta, ex de Mandrake, (tem o papel de influência).
- III. **O caso *pro bono* ou A defesa de Dona Raimunda:** Mandrake e Weksler (como advogados); Dona Raimunda (como ré); Zenóbio das Dores (como vítima/agressor); o juiz e o promotor (como julgadores); Maria Pereira (como testemunha) e; Dona Matilde (como auxílio).

Em todos os três núcleos de ação, Mandrake está presente. Já Weksler e Dona Matilde aparecem em dois dos três. Portanto, para evitar a repetição de análise e a classificação dos personagens, esses três, em específico, serão apresentados fora dos núcleos de ação aos quais pertencem.

MANDRAKE

Mandrake, independentemente do núcleo de ação, é o personagem principal. Ele narra os acontecimentos, e está envolvido em todos eles:

[...] Agora a bomba explodia na minha mão, mais uma vez. **O morto ou morta sempre me conhecia ou tinha um papel no bolso com o meu nome.** Puta merda.

“Putá merda”, eu disse em voz alta no meio da rua. Senti um certo alívio quando disse o palavrão, o doutor Sigmund deve ter uma boa explicação para isso. (Fonseca, 2017, p. 178, grifo nosso).

É, também, o mocinho, o que desvenda o crime, aquele que sempre está onde deve estar, e salva a senhorinha de ser condenada pela morte do marido violento (e, ainda, *pro bono*).

Dona Raimunda estava sentada numa cadeira em frente à mesa do Weksler. Os dois estavam calados. Quando me viu, **dona Raimunda se levantou e me deu um abraço. O trabalho do nosso escritório para ela era *pro bono*, ou seja, nada recebíamos.**

[..]

“Mandrake, deixa pelo menos ela tratar dos dentes. Não consigo nem olhar para o rosto da dona Raimunda, aqueles dentes todos partidos, além do rosto inchado das pancadas que recebeu...”

“Weksler, vou repetir. **O marido, Zenóbio das Dores, batia nela quase que diariamente, um dia na cozinha ela foi se defender e usou a chaleira que tinha na mão. O marido dela, que como sempre estava embriagado de cachaça, ao se afastar, escorregou no assoalho molhado, bateu com a cabeça na beira da pia e morreu.** Ela está sendo processada e eu quero que quando for prestar depoimento em juízo apareça assim toda escalavrada, entendeu?” (Fonseca, 2017, p.179-180, grifo nosso).

Mesmo que a ajude, Mandrake não tem nenhum pudor em usar a situação “escalavrada” para ganhar o caso de Dona Raimunda. Isso demonstra, de forma significativa, o jeito pícaro, “malandro” e “carioca da gema” de Mandrake. O personagem tem valores questionáveis, leva

uma vida de *bon-vivant*, mas ajuda quem necessita e não tem medo de ir atrás do que precisa. Mandrake tem um “quê” de anti-herói.

A respeito da malandragem, no capítulo-artigo presente no livro **Criminologia Cultural e Rock**, organizado por Carvalho et al., no texto **Malandro quando morre vira samba: Criminologias Marginais de Madame Satã a Mano Brown**, no qual o autor José Antônio Gerzson Linck (2011) postula:

Poderíamos afirmar, inclusive, que o malandro é aquele que ostenta ser tanto a negação do progresso individualista como da manutenção das hierarquias tradicionais. Sempre no limbo, na ponte [...] O corrupto e o malandro são figuras inversas: o malandro não possui carteiras profissionais ou títulos de nobreza para apresentar ao *doutor delegado*, mas aprendeu na escola da vida a jogar com astúcia.

[...]

Essa figura indomesticável sempre representou subversão aos panfletários progressos nacionais, do fim da escravidão ao pleno emprego. Rejeitando o trabalho formal (sub-emprego), a exploração patronal e a estrutura de família nuclear, nunca foi bem aceito no seu “modelo estético”. (Linck, 2011, p. 21, grifos do autor).

Diante disso, o lado malandro do personagem-narrador pode ser entendido como “a negação do progresso individualista, como da manutenção das hierarquias tradicionais”, ou, ainda, que “a estrutura de família nuclear, nunca foi bem aceito no seu ‘modelo estético’”. É mulherengo, bem machista, gordofóbico e, consideravelmente, pedante, embora seja inteligente, dedicado, goste de poesia, de vinhos tintos, de charutos e de mulheres (por isso, machista e não misógino). Também é desorganizado, sarcástico, um pouco sem noção e sedutor: malandro.

O próprio nome do personagem, Mandrake, embora seja explicado, em “Calibre 22”, como origem: da planta Mandrágora. Relacionado a rituais de cura de populações originárias, acabou, como tudo aquilo, fora do eixo católico-judaico-cristão, assimilando a noção de bruxaria ou de feitiçaria. De algo “não ortodoxo”, incomum. E, em uso mais contemporâneo, a ideia de Mandrake beira ao “estiloso” e “malandro”. Ao menos na concepção popular.

A relação com o nome é interessantíssima, principalmente se relacionada à origem dele. Das referências imbuídas na escolha das localizações de origem do nome do personagem, a Inglaterra, permite deduzir o lado imperialista de transformar nomes estrangeiros em próprios, além da dedução da noção de classe e sofisticação, a qual reveste a ideia do país, envolvendo o próprio personagem, de uma aura “inglesa”, quase o aproximando de um *gentleman*. Quanto ao Himalaia, é recoberto por uma aura religiosa, porque abriga hindus, jainistas, budistas e sikhs

e é onde realizam seus rituais, como se o uso da planta revestisse o próprio personagem-narrador das características da raiz: curativas de dor, como se pudesse solucionar todos os problemas, curar a insônia e afrodisíacas.

Acrescenta-se, ainda, que ele não é nem detetive, nem policial, apenas um advogado criminalista, no estilo hollywoodiano daquelas fases em “*discovery*”, como já dito nesta dissertação. Além de tudo, aprecia um enigma e faz o possível para os decifrar, crimes para solucionar. Parece, ao menos em “Calibre 22”, que os problemas gostam de sua companhia. Divide o escritório com Weksler e tem Dona Matilde, como secretária. Namora muitas mulheres, “nunca uma só”:

Não consigo ter uma mulher apenas, gosto de três, no mínimo duas, uma só jamais. De jeito nenhum. Agora só tenho duas. (Fonseca, 2017, p. 173).
Ter duas mulheres é mais complicado do que ter três ou quatro. Quando só tem duas você fica descuidado, negligente, desatento, e isso é foda. As mulheres têm uma espécie de radar, um sistema de detecção que capta a existência de outra mulher na cabeça do seu homem. Parece coisa de maluco, mas se você tem mais de duas mulheres na verdade você não pensa em nenhuma delas, mas, se só tem duas, você pensa nelas o tempo todo. Não, não tem nenhuma explicação científica para isso. (Fonseca, 2017, p. 192-193).

Embora, em “Calibre 22”, não seja dito tanto sobre ele, esse personagem ocupa as narrativas de Rubem Fonseca desde 1967, tendo contos e livros com seu nome no título. **Calibre 22** (Fonseca, 2017) é o último livro em que aparece, ficando fora de **Carne Crua** (Fonseca, 2018). Seu percurso, no universo literário fonsequiano, tem cinquenta anos e, a partir dele e de suas histórias, muitas críticas à sociedade, ao sistema, ao patriarcado, às estruturas de poder, podem ser tecidas.

É o que se espera de um narrador-personagem, o centro das ações e tem um papel de *personagem agente* significativo nas três tramas de ações: seja como “detetive” no caso do assassino do calibre 22, enganador, no caso das “namoradas”, seja salvador/advogado, no caso de Dona Raimunda. Exerce sobre si e sobre o *leitor implícito* (Booth, 1983) uma influência (*personagem influenciado*), com seu ponto de vista e seus pensamentos equivocados ou até mesmo na empatia que gera nos demais personagens das tramas. Como afirmado por Reuter (2004), é, inegavelmente, uma *personagem paciente* “sofrendo” dos/com os acontecimentos.

WEKSLER

Lejb Weksler é um “*sidekick*” (sócio, ajudante). A escolha do termo *sidekick* vem direto

do universo de histórias em quadrinhos, como Batman e Alfred, ou do próprio estilo das narrativas policiais em que “Calibre 22” está inserido, como Sherlock Holmes e John Watson (Doyle, [1887] 2019). Esse papel é subvertido por Weksler, posto que ele não tem o lugar de “aprendiz ingênuo”, ou “menos inteligente que o personagem principal”. É ele quem faz as primeiras deduções, lê livros de metafísica e constrói hipóteses para os casos.

Weksler é um judeu “falastrão e pretensioso...” (Fonseca, 2017, p. 169), sério, ético e mais velho que Mandrake, por isso, calejado pelos anos sendo advogado. Seu nome Lejb Weksler, em algumas variações dos contos, ficou como Leon, o que não destoa muito, pois Lejb (leib) é a palavra, em ídiche (língua alemã usada nas comunidades judaicas), para leão. O sobrenome, por sua vez, na primeira aparição surgiu como Wexler.

De acordo com a entrevista do sócio do escritório de advocacia de Fonseca, em 1949, Luiz Weksler, “Zé Rubem trocou uma letra do meu nome. O certo é Weksler: dáblio, é, k, esse, l (ele), e. Não tem xis, mas não tem problema. Com xis é o nome de Haskell Wexler, diretor de fotografia do cinema americano” (Carvalho, 1995). Essa informação permite inferir que o nome dado ao personagem Leij, ou Leon, tem mais a ver com a primeira letra do nome do sócio que, de fato, com a aproximação do personagem para com um leão e suas características.

A escolha do sobrenome, por sua vez, pode ser tanto pela relação com o sócio quanto em relação ao diretor de fotografia – sendo Fonseca um cinéfilo – a significação, por sua vez remete aos termos em língua inglesa: WAX (cera) ou ao termo WEAK (fraco) com o sufixo -ER o qual, em língua inglesa, assume a significação de “aquele que”. Isso posto, podemos admitir duas possibilidades: WAX+L+ER (aquele que é relativo a cera – grudento) ou WEAKS+L+ER (aquele que é fraco). Assumindo esta última hipótese é irônico, e talvez sintomático, que o sócio de Mandrake é “um leão fraco”, fazendo mais sentido com a definição do personagem, mais comedido e sensato que o protagonista.

O sócio do personagem-principal é cético e estudioso. Leva o trabalho a sério e conhece o sócio com quem divide o escritório:

“Quem teria atirado nela?”

“Raul, o problema é seu. Eu e o Mandrake nada temos a ver com isso”, disse Weksler.

Protestei: “Eu estou muito interessado nesse caso, Lejb Weksler.”

“Weksler”, disse Raul ironicamente, “**o Mandrake vai me ajudar, enquanto isso você carrega o escritório nas costas sozinho**”.

Weksler saiu da sala.

Raul foi embora.

Fui até a sala do Weksler.

“Weksler, **você é o meu melhor amigo.**”

“Você não tem amigos”, ele respondeu. **“Nem amigas. Suas amigas na verdade são... são...”**

Estávamos em pé no meio da sala. **Dei um abraço nele.** Vi que isso o havia comovido. (Fonseca, 2017, p. 175, grifo nosso).

A relação de Mandrake com Weksler é quase paternal, mesmo que ele pareça um ajudante, tem uma função semelhante à de *Alfred Pennyworth*, mordomo do Batman: aconselha, acolhe e dá suporte. “Carrega o escritório nas costas”, enquanto Mandrake vive suas “aventuras”, fica “flanando por aí”.

Weksler não exerce nenhuma função, senão a de apoiar Mandrake, e, por isso, deduz-se que sua categoria narrativa seria de *personagem influenciador*, visto que arquiteta hipóteses que influenciam Raul ou Mandrake (emocionalmente).

DONA MATILDE

Dona Matilde é a secretária de Mandrake e de Weksler. A descrição da personagem é feita pelo personagem-narrador, da seguinte maneira:

Dona Matilde era nossa secretária. **Era vesga e um pouco corcunda, mas conhecia tudo de informática, taquigrafia, inglês e português. Tudo era feito no computador e no escâner dela.** Eu tinha um laptop na minha mesa, o Weksler outro na mesa dele, mas nunca os usávamos. **Esqueci de dizer que além de vesga e corcunda Matilde tinha uma perna mais curta do que a outra. Por isso calçava um sapato especial que corrigia essa anomalia e sempre usava calças compridas para esconder os sapatos. Ela era uma maravilha de superação.** Vez por outra eu levava para ela um pacote com chocolates recheados com licor. Dona Matilde fora escolhida pelo Weksler. Todas as candidatas bonitas foram recusadas *ab initio*, Weksler nem as entrevistava. Será que pensava que eu ia me envolver com uma secretária bonita? Isso seria impossível, acho nojento, crapuloso essa coisa de comer secretária (Fonseca, 2017, p. 160, grifo nosso).

A descrição de Dona Matilde, partindo do ponto de vista de Mandrake, carrega os “problemas” desse narrador: é voltada para a constituição física e o benefício que pode ser depreendido daquela personagem (especialmente se for mulher). Fica evidente, porém, a competência da secretária frente a suas obrigações: “conhecia tudo de informática, taquigrafia, inglês e português. Tudo era feito no computador e no escâner dela”.

A presença da personagem serve, geralmente como “pessoa de recados”, para avisar quem chegou (função de secretária usualmente) e para servir café, como explicitado nos seguintes trechos de “Calibre 22”:

“Matilde, por favor, **pede ao doutor Weksler para passar na minha sala.**” (p. 167, grifo nosso).
Pelo interfone **pedi a Matilde que trouxesse um cafezinho para a dona Raimunda.** (p. 180, grifo nosso).

A personagem não tem uma fala direta, tampouco participação ativa na narrativa. Sendo uma coadjuvante a qual, embora não demonstrado claramente, é utilizada para reiterar o charme de Mandrake, pelas inúmeras vezes em que a presenteia com chocolates. Por exemplo:

Chegando ao escritório, **dei a Matilde um pacote grande de chocolates recheados com licor. Ela ficou feliz e eu também.** Eu cada vez gostava mais dela. (Fonseca, 2017, p.167, grifo nosso).
Fui para o escritório **levando os chocolates de dona Matilde.** (Fonseca, 2017, p.179, grifo nosso).

Desse modo, sua classificação é, sem dúvida, a de uma *personagem influenciadora* cujo efeito é causado sobre o narratário.

Classificação por núcleo de ação

É importante esclarecer que, ao dividir as personagens por núcleos de ação, tem-se o intento de sumarizar uma análise extensiva das personagens. Assim, somente os personagens com ação narrativa, com peso narrativo serão descritos com mais empenho.

O caso do assassino do calibre 22

I. INVESTIGADORES:

Raul é um delegado de polícia, muito amigo de Mandrake e é ele quem desenvolve a investigação ao lado desse. Tem força ativa na ação, ganhando uma cena (observada do ponto de vista de Mandrake) só para si, enquanto confronta Aristófanes (que ele acredita ser o suspeito). Além de influenciar as ações do personagem-narrador, como convidar e ir com ele à casa de Pedro Capenga ou convocar Mandrake a comparecer na delegacia, Raul compartilha as mesmas paixões que Mandrake: charutos, mulheres e crimes.

Jonas é um personagem mais “distante”, delegado da roubos e furtos, não tem muita agência, acaba por não conseguir manter Nefelibata e Pedro em cárcere e, por isso, Bata acaba morrendo, embora não seja culpa de Jonas. Suas ações, como prender os dois “gatunos”,

auxiliam no desenvolvimento da narrativa, mas não influenciam, emocionalmente, nenhuma parte da trama.

II. VÍTIMAS (por ordem de assassinato):

Heloísa é a atual esposa de Ari, esnobe, rica e com uma personalidade volátil. É a primeira vítima do assassino: “foi encontrada morta, com um tiro no peito,”²⁴ [...] “Tiro no peito? Que calibre?”/“Calibre 22”, respondeu Raul (Fonseca, 2017. p. 173 e 174). A personagem tem a agência sobre si e sobre o espaço que ocupa, e sua influência sobre a trama é, de modo geral, nula.

Mercedes, suposta amante de Ari, é quem faz com que Mandrake entre “de vez” no caso. Sua morte: “Morreu assassinada. Tiro de 22 na nuca.” (p. 177), com um bilhete com o nome de Mandrake une Raul e ele na investigação e cria, no personagem narrador, sentimento de culpa e de responsabilidade. O nome Mercedes, por sua vez, de origem hispânica, relaciona-se à graça ou à misericórdia. Inferindo a história da personagem o nome ser aquilo que falta nela.

Nefelibata é um anão, preso com Pedro Capenga quando tentaram vender o colar raro de Heloísa, roubado por Bata na cena da morte. Ao assaltar a casa, Bata viu o assassino e, devido a isso, morre. “Dois tiros de 22, na cabeça” (p. 189). Além de agir sob os acontecimentos explicitados, a relação de Mandrake com anões, traçada nos cinquenta anos da personagem, faz com que a influência da morte dessa testemunha crie uma sequência de ações na trama e sentimentos no protagonista.

Mirtes é a namorada de Júlia, filha de Ari, e amiga de Mandrake. Embora sua morte não apresente descrições, tal fato gera em Raul uma indignação, levando-o a confrontar Ari como suspeito. Outra ação relevante, causada por Mirtes, é o fato de Júlia procurar Mandrake mediante indicação dela, porque Juraci (mãe de Júlia) tinha sumido da casa de saúde.

Aristófanes é o motivo de a investigação começar, proprietário da revista Nova (juntamente com a mulher Heloísa), recebe um bilhete de ameaça e, por isso, vai procurar Mandrake. Toda a trama gira em torno dele, seus envolvimento e suas mentiras: Heloísa é a esposa dele, Juraci, a ex-esposa, Júlia é filha, Mirtes nora, Mercedes, suposta amante, Percílio, concorrente etc. Todas as relações giram sob a influência desse personagem, a ponto de Raul

²⁴ As aspas, nas citações do conto estão presentes no texto original, são marcas de fala dos personagens e não fazem parte de uma estrutura das normas ABNT. Por isso a opção de que, em todas as citações vinculadas ao texto de Rubem Fonseca, a marcação será dada com o itálico, como era feito anteriormente, reservando o direito à manutenção estética do autor e à escolha estilística.

elegê-lo como suspeito. No entanto, Ari morre: “*estava na cama. Tiro na nuca, calibre 22*”. (p. 195).

III. SUSPEITOS

Como Aristófanes foi descartado após a morte, temos dois suspeitos:

Percílio, concorrente de Ari e de Heloísa, dono da revista *Estilo*, só é um suspeito porque Ari o cita. A agência dele, nesse caso, talvez seja uma consequência da indicação do ameaçado: fazer com que Mandrake vá até a sede da *Estilo* e o descarte como suspeito. Ele não sabe quem é Jaime Partagás (informação contida na carta), não desgosta de Ari e, mais, não gosta nada de Heloísa, o que, de forma geral, não o colocaria em “posição” de chamar Ari de misógino.

Juraci, mãe de Júlia e ex-esposa de Ari, já foi muito explorada no decorrer das análises anteriores e, por isso, resumir-se-á a “análise” da sua influência na narrativa. Ela faz com que Mandrake a visite, por insistência de Júlia e confessa o crime, influenciando os sentimentos de Mandrake sobre crer ou não na suposta confissão ou na loucura dela. Um outro adendo é o sentimento de descrença causado em Mandrake sobre o motivo de ela assassinar Mirtes “*ela fez minha filha virar homossexual*”, “*isso é uma doença*”, afirmações de Juraci que chocam o protagonista mais que as mortes dos demais personagens. O que é, por si só, uma crítica interessante à sociedade.

IV. AJUDANTES-INFLUENCIADORES

Pedro Capenga é comparsa de Nefelibata, um sujeito “ferrado”, capenga, que tenta vender o colar roubado por Bata e vai preso. Tem duas influências na trama, a de ser preso e a de levar Raul e Mandrake até Bata (testemunha) e, com isso, ocasionar a morte do amigo de forma não proposital e, depois, fazer com que Mandrake e Raul o procurem em sua casa, movimentando a narrativa.

Júlia, como explicado, é filha de Ari e de Juraci, enteada de Heloísa e noiva/namorada de Mirtes. Três dessas pessoas estão mortas e, a quarta, até o final da história, desaparecida. Júlia é quem faz Mandrake ir até Juraci, é a causa (se levarmos em consideração o motivo dado por Juraci) da morte de Mirtes. Júlia também leva Mandrake a ligar para Raul para saber da mãe, incluindo-o, por consequência, na trama da prisão de Nefelibata e de Capenga.

Um adendo interessante sobre a personagem Júlia é a “felicidade” que ela aparenta no final do conto, tornando-a uma possível suspeita. Talvez essa possibilidade se dê principalmente

pela descrença nos motivos de Juraci, que o próprio narrador-personagem apresenta. Embora, inegavelmente, homofobia seja (infelizmente) uma *causa mortis* comum no Brasil.

Os namoros de Mandrake

Como Mandrake já foi analisado, traça-se um breve comentário sobre a agência dele em relação a essas personagens femininas: ele as engana, namora mais de uma e esse não é o problema, mas as esconde uma das outras e as objetifica, como satisfação dos seus desejos femeeiros. Ele é incapaz de ficar com uma mulher só e é, também, deliberadamente, incapaz de ter conversas francas com elas sobre esse “poliamor”.

Como o ponto de vista é de Mandrake e ele tem relacionamentos com elas, há descrições físicas em excesso, embora não sejam dignas de uma descrição tão extensa quanto a de Dona Matilde.

I. NAMORADAS:

Elisa, é a mulher que aparece no começo do conto. Com quem Mandrake estava na cama, quando Weksler liga com o caso de Ari:

Estava na cama com uma bela mulher chamada Elisa, de pele acetinada, pescoço modiglianesco, dentes perfeitos, olhos avelanados. Nem havíamos nos desnudado, quando o telefone tocou. (Fonseca, 2017, p. 160).

Ele pede para ela esperar e vai ao escritório atender ao chamado do sócio, quando volta, ela desenhou um coração atravessado com uma flecha no papel de parede caro dele, o que o faz terminar com ela: “A que desenhou o coração na parede eu rifei.” (p.173). É uma personagem essencialmente paciente.

Ruth é a namorada que tem mais agência, inclusive falas, na narrativa, diretas ou indiretas. É uma judia, com uma história familiar marcada pelos horrores da Segunda Guerra Mundial. As descrições dela são mais psicológicas que físicas e falam por si só:

Ruth gosta de ler e faz regime, diz que se engordar eu a abandono, o que é verdade, não gosto de mulher gorda. [...] Tenho medo que Ruth descubra a existência da minha outra namorada. As mulheres judias são muito ciumentas. Elas são muito tudo. (p. 175-176)

Elvira, ou Vivi, é a “outra namorada” de Mandrake. Ela sequer aparece, é citada como “não disponível”, servindo mais como um gatilho reflexivo do “problema de ter só duas mulheres” de Mandrake e serve, também, como contraponto a Ruth, fazendo com que a judia pareça séria e intelectual e Vivi animada e despachada. Como pode ser lido na principal descrição da personagem:

Minha outra namorada chama-se Elvira, mas detesta o seu nome e gosta de ser chamada de Vivi. Diz que é carioca da gema e frequenta o bar Carioca da Gema, na Lapa. Come todos os acepipes do bar, bolinho de bacalhau, enroladinho de queijo prato, sanduíches de pernil, filé mignon e peito de peru; e pratos quentes, como penne à bolonhesa e casquinha de bacalhau. A sobremesa é sempre a mesma: torta de chocolate. Bebidas ela traça todas, cerveja, chope, caipirinhas de frutas, cachaça. Mas essas porcarias não fazem efeito nela, é magra, muito magra, um biótipo que deve ser hereditário. (p. 176-177).

II. EX-NAMORADA:

Berta é citada, embora apareça no conto Mandrake, presente no livro **O cobrador** (1969) jogando Xadrez, é uma citação somente, uma memória de Mandrake para reafirmar o hábito que ele tem de generalizar e de enquadrar as mulheres em caixas estanques.

Já tive uma namorada judia chamada Berta Bronstein. Gosto de mulher inteligente, e as judias são inteligentes. Eu e a Berta jogávamos xadrez todos os dias, pelo menos três partidas. Ela ganhava sempre as duas primeiras e eu ganhava a terceira, quer dizer, ela deixava eu ganhar. Eu não era adversário para a Berta. Eu amava Berta, mas a minha satirizase impelia-me a amar outras mulheres simultaneamente. Berta descobriu e sumiu da minha vida. Nunca mais joguei xadrez. Nem sei onde estão o tabuleiro e as peças. (p. 175-176).

O caso *pro bono* ou A defesa de Dona Raimunda

Mandrake, nesse caso, é o salvador, o herói. “Altruísta” e vitorioso. É um caso *pro bono* no qual a ré é Dona Raimunda, uma senhora humilde que apanhava muito do marido alcóolatra, está sendo processada pela morte dele:

[...] O marido, Zenóbio das Dores, batia nela quase que diariamente, um dia na cozinha ela foi se defender e usou a chaleira que tinha na mão. O marido dela, que como sempre estava embriagado de cachaça, ao se afastar,

escorregou no assoalho molhado, bateu com a cabeça na beira da pia e morreu. (Fonseca, 2017, p. 180).

O transcorrer do julgamento dispõe as personagens, Dona Raimunda, a testemunha, e a vizinha dela, Maria Pereira, como agentes. É uma história paralela ao enredo principal, e funciona do seguinte modo:

O juiz vestia uma toga preta, também conhecida como beca. Era um homem ainda jovem, por volta dos quarenta. Eu sabia como a coisa se realizaria, o juiz ouviria as declarações de uma testemunha, uma vizinha de dona Raimunda chamada Maria Pereira, e finalmente da acusada Raimunda das Dores. O promotor era um jovem recém-formado, simpático. Resumindo. Depois que dona Raimunda depôs, naquele estado deplorável, o próprio promotor aceitou a tese da legítima defesa. Eu falei no máximo cinco minutos. O juiz exarou logo a sentença absolvendo dona Raimunda. (Fonseca, 2017, p. 187).

A repetição freudiana na literatura oferece uma lente por meio da qual se pode explorar a psicologia dos personagens, a estrutura narrativa e os temas subjacentes presentes. Ao identificar e compreender essas repetições, é possível ganhar uma compreensão mais profunda das complexidades da condição humana e da forma como elas são representadas na literatura. Nesse sentido, na sequência, a repetição será a chave-interpretativa para entender os elementos recalcados na literatura fonsequiana.

CAPÍTULO 3 – REPETIR

Ao contrário do que diz o poeta, eu não me contradigo, eu me repito.

Rubem Fonseca, 2018, p. 125.

Entende-se, como evidenciado pela extensa análise, que “Calibre 22” é um conto complexo e traz em si referências ao mundo empírico, às questões e aos problemas sociais escancarados pelas escolhas estilísticas. Para fins analíticos, delimitados nesta dissertação, o conto-objeto serve de chave, guia, para explicitar as repetições existentes dentro das narrativas de Rubem Fonseca.

No intento de traçar um percurso guiado pelo enredo do conto-guia, foram selecionados apenas alguns, porque todas as narrativas do autor renderiam anos a fio de estudos e de pesquisa, das repetições, temático-estéticas, presentes nos contos de Rubem Fonseca. Assim, seguindo o conto-guia “Calibre 22”, demonstra-se a amplitude das relações entre o conto em questão para com diversos outros contos componentes da vasta coletânea publicada por Fonseca.

Para tal, dividiu-se em dois tópicos principais, reunindo mais de um tema, das repetições selecionadas, discutidas amplamente, intercalando-as e trazendo comparações e aproximações com “Calibre 22”. Apesar de existir em cada frase do conto-chave, uma possível relação dentro do “universo fonsequiano”, foram escolhidos esses temas. Convém, ainda, esclarecer que a escolha dos contos se deu pela maior proximidade em conteúdo, estética de escrita dos trechos selecionados, assim, eles não seguem uma ordem restrita ou uma delimitação temporal.

Os dois tópicos são: Excentricidades fonsequianas e O sintoma. Em Excentricidades fonsequianas, por meio do conto-guia, mostram-se as repetições temáticas sobre: anões, citações em latim, rãs e refeições portuguesas. No segundo tópico, O sintoma, trata de questões temáticas relacionadas à violência, conectando-a em temas principais: mulheres, luta de classes e armas.

3.1 EXCENTRICIDADES FONSEQUIANAS

É inegável que *Rubem Fonseca*, autor e sujeito, é revestido de uma áurea excêntrica, fora dos padrões considerados normais. Esse estereótipo foi construído no começo da produção literária dele, como já afirmado nesta dissertação, ao voltar o olhar para a metrópole e expor aquilo que incomodava e estava presente na realidade brasileira. Todavia, não é desse delatar

contemporâneo, desconfortável por atingir o ponto fraco, que advém o termo excentricidades nesse tópico. Neste caso, é o gesto repetitivo e quase zombeteiro de inserir em seus contos escolhas um tanto incomuns, ou extravagantes.

Em “Calibre 22” (Fonseca, 2017), encontramos algumas dessas escolhas: uma fixação com anões, constantes citações em latim, uma autocrítica sobre meios de comunicação (revistas e jornais), um coaxar sinfônico de rãs e de sapos e um apreço por refeições e vinhos portugueses.

As pessoas com nanismo, chamadas comumente de anões, em sua maioria, aparecem em diversos contos, porém sem o enfoque em si. Desde o primeiro livro do autor, **Os prisioneiros** ([1963] 2013), são citados, no caso deste livro, colocando essas pessoas em contexto de circo “Ele se lembrava que era assim, dessa maneira, que, quando menino, olhava nos circos para os anões, os gigantes, o homem tatuado, a mulher barbada”(Fonseca, 2013, p.95) repetido, no mesmo contexto, em **Histórias Curtas** (2015), na qual a referência vem do seguinte modo: “No circo em que eu trabalhava o único animal que se exibia era um cachorro que andava nas duas patinhas de trás, só isso; tinha um casal que fazia acrobacias, um mágico, um anão corcunda e dois palhaços, eu e o meu pai”(Fonseca, 2015, p.135).

A noção de entretenimento relacionada aos dois casos, como se essas pessoas fossem “bichos de circo”, é problemática e recorrente, em especial pelo fascínio de todos os personagens narradores por pessoas com nanismo. A construção fetichista, de chacota e de desrespeito não fica só nas construções imaginárias de contos cujo enfoque, inclusive, os nomes, volta-se para as pessoas com nanismo. Os contos “O anão”, presente em **O buraco na parede** ([1994]1995) e “Outro anão”, em **Calibre 22** (2017). Embora, nos dois casos, as narrações também não sejam desses personagens são tratados com um certo apelo de desejo, mas com um quê de “bicho” exótico que posso ter, como pode ser lido no trecho:

Acho que já contei para alguém que quando eu tinha nove anos a minha mãe me perguntou o que eu queria de presente de aniversário. Eu respondi que queria um anão.

Não ganhei o anão de presente.

Na minha história, quer dizer, na história da minha vida tem sempre um anão. Claro que não é sempre é o mesmo. Um vai embora e logo depois aparece outro. (Fonseca, 2017, p. 95. grifo nosso).

A afirmação da constância do aparecimento de um anão está presente na narrativa de “Calibre 22”, posto que o narrador afirma “Fiquei preocupado. Já disse que em muitos dos meus casos eu conheci anões. Não me lembro de todos, mas lembro que alguns morreram

assassinados” (Fonseca, 2017, p. 184). Como se a recorrência desses personagens fossem aparições certas em ou outra narrativa.

Outro ponto a ser evidenciado é que, na maioria das vezes, os anões acabam mortos, com exceção dos contos em que assassinos de aluguel, com princípios, decidem não matar esses personagens. Esse último caso acontece nas narrativas paralelas de “Decisão”, presente em **Amálgama** (2013) e em “Um homem de princípios”, em **Calibre 22**. Respectivamente os personagens narradores, assassinos de aluguel afirmam: “Não matei o cara e perdi uma boa grana. Mas ele era um anão. Anão também não mato (Fonseca, 2013, p.36)” e “Eu tenho os meus princípios, já disse. Não mato mulher, criança e anão. E sou honesto” (Fonseca, 2017, p.17)”.

Coincidentemente (ou não), essas são as últimas frases dos dois contos. É possível estabelecer um paralelo, não só pela temática que se repete, mas pela construção das frases, a ordem, a cadência e até mesmo o desprezo que os dois narradores têm com seus fregueses, mas não rompem com as próprias regras: não matam mulher, nem anão, nem criança.

As sentenças mais curtas, nos dois casos, criam uma rapidez na leitura, pela falta de frases complexas constituídas por conectivos. Confere dois possíveis sentidos: Uma noção de que ambos os personagens cuja profissão é pragmática e demanda tomadas de decisões rápidas e sem arrependimentos. Inclusive o nome do primeiro conto é “Decisão”, remetendo a esse caráter definitivo: como os muitos pontos finais na frase e em todo o conto. O outro sentido é uma certa “inabilidade” destes mesmos personagens, como se fossem incultos demais para construir frases muito complexas e por isso optassem por frases curtas.

Ainda na toada das citações dos “anões” de Fonseca, esses personagens aparecem em outros contos dos livros do autor. Em “AA”, presente no livro **A confraria das espadas** ([1998] 2004):

Anda, diz o que aquele anão estava fazendo aqui!, ela gritou. Eu sei que ele faz parte dessa competição repugnante que vocês realizam todos os anos, um jogo nojento conhecido como Arremesso de Anão!
Eu comecei a me defender, nós pagamos a eles, pagamos bem, o Rafael era homem bala no circo, enfiavam ele na boca de um canhão e disparavam, ele podia morrer ganhando uma miséria, agora a vida dele é muito melhor. (Fonseca, 2004, p.42).

O significado do título do conto AA: Arremesso de Anão faz uma sátira aos vícios escondidos da sociedade e uma anonimidade dada a tais grupos. Como se perguntasse: “por que é anônimo?” “O que estão escondendo aí?”. Parecendo, dentro das possibilidades, o cúmulo da excentricidade de *Fonseca*, pois arremessar pessoas vivas, com ou sem o consentimento, delas

parece algo estranho, no mínimo. Além dessa possível inferência, os imaginários que sempre acompanham estes personagens com nanismo, o riso e o interesse estão presentes nesse conto.

Mesmo sabendo que muitas outras citações, aparições e referências aos anões são feitas nos demais contos do autor, um possível paralelo configura o último conto escolhido para debater a presença das pessoas com nanismo na ficção fonsequiana: “Outro anão”(2017). Presente no mesmo livro que o conto escolhido como guia, **Calibre 22** (2017), o conto “Outro anão” faz alusões claras a outros contos. No excerto seguinte, notavelmente, há relação com o conto “AA”, comentado antes:

Cuidado com essas histórias de anões. Me contaram que **havia um lugar onde anualmente ocorria um concurso chamado arremesso de anão, quem arremessasse o anão mais longe ganhava um prêmio**. Isso é mentira. Tudo que as pessoas dizem, ou quase tudo, é mentira. (2017, p.95. grifo nosso)

Ademais, a referência seguinte é menos explícita (embora o seja), ao afirmar mais para frente nesse conto: “O anão carregava nas costas um pacote que era do seu tamanho. Ele era preto e careca. Eu nunca havia visto um anão preto. Ah, tinha visto sim, seu nome era José, mas era chamado de Zé (Fonseca, 2017, p.99)”. A mesma estrutura de falar sobre as características do personagem com nanismo e, em seguida, fazer uma negação sobre ver ou não saber que existia, repete-se em “Calibre 22”, no seguinte trecho: “O Bata era um anão careca. Pensei que não existisse anão careca, só no circo. (Fonseca, 2017, p. 183)”.

Sem sombra de dúvida, Rubem Fonseca repete muito tanto estruturalmente, no caso do padrão de sentenças, ou na temática, como a presença de tantos personagens ou alusões a eles, nos contos. Passa de um ponto em que a repetição encontrada possa parecer coincidência, e não o é.

É admissível supor que outra das excentricidades presentes nos contos de Rubem Fonseca seja um resquício da formação acadêmica em Direito: muitas citações em latim, que aparecem em textos de sujeitos cultos, usualmente de classe alta, ou um sujeito falastrão, cujo impulso principal é elucubrar sobre a vida e as filosofias constantes. Mais presentes nos últimos livros do autor, mas com pequenas recorrências em **Histórias Curtas** (2015) e **A confraria dos espadas** (2004). É bem mais presente nos últimos dois livros do autor: **Calibre 22** (2017) e **Carne Crua** (2018).

No conto-guia desta dissertação, a citação é diretamente relacionada ao Direito, pois o uso de termos em latim no curso remonta da prática executada no Brasil, cuja origem é o direito romano, constituído com base no latim, que era o idioma da época. Nos estudos universitários,

como os conceitos são de prática romana, ainda se estudam os termos e as expressões latinas. Isso se percebe nas escolhas das expressões nos trechos: “Todas as candidatas bonitas foram recusadas *ab initio*, Weksler nem as entrevistava. (Fonseca, 2017, p. 160)” e “O trabalho nosso no escritório para ela era *pro bono*, ou seja, nada recebíamos (Fonseca, 2017, p. 179)”.

No mesmo livro, **Calibre 22** (2017), as expressões escalonam para outras mais “compridas”, frases de efeito, como, por exemplo, em “O intrépido”: “Como gostava de dizer um professor meu, *nihil sub sole novum*, que significa não há nada de novo sob o sol, tudo o que existe, existe há muito tempo. (Fonseca, 2017, p. 30)”.

No livro seguinte, *Carne Crua* (2018), as sentenças em latim e as frases de efeito continuam compondo boa parte do livro. Como em “Diarreia”, exemplificada no excerto a seguir, e em “Amor e outros prolegômenos” na seguinte frase: *Cogito, ergo sum*, disse outro filósofo, penso logo sou. Pensar faz a pessoa ser. (Fonseca, 2018, p. 12)

No dia seguinte repeti a dose. Durante a semana, todo dia eu só comia alimentos diarreicos.
A diarreia acabou.
Similia similibus curantur? (Fonseca, 2018, p.47).

As citações em latim, embora menos excêntricas que o fetiche por anões, aparece com frequência em diversos outros contos. Especialmente, em textos prolixos, em que o narrador é um sujeito que explica todos os pormenores das coisas que diz e cita expressões, frases de efeito em latim reforça a ideia de sabedoria ou conhecimento de determinado assunto, como os jargões jurídicos. Confere, por sua vez, a essa repetição um sentido “pernóstico”, como citado pelo narrador em um conto do livro **A confraria das espadas** (2004): “(não o cito em latim para não parecer pernóstico, já usei latim antes)” (Fonseca, 2004, p. 84. grifo nosso)”.

É interessante frisar que o conto em que o narrador se refere à citação do latim como “pernóstico” está em um livro lançado em 1998, vinte anos antes do livro **Carne Crua** (2018), aparentemente o tempo fez com que as citações em latim, primeiro os termos jurídicos, depois as expressões populares, parecessem menos pedantes ou “cheias de si”, posto que além de usá-las com o avanço do tempo, elas encerram contos, como no caso de “Diarreia”(2018). É como se parecer pretencioso ou presunçoso não fosse mais um problema, como era antes.

Na constituição estética destes contos é consideravelmente distinta das evidenciadas sobre anões. Como já explicitado, os narradores destes contos têm um “quê” mais culto que os demais. Além das digressões, conversando e se justificando constantemente ao *leitor implícito* (Booth, 1983), as frases são construídas de forma complexa, por exemplo, em “O escorpião e outros animais” (Fonseca, 2017), as frases são longas, chegando a até três linhas inteiras – na

formatação do livro – como pode ser percebido no excerto abaixo, com as frases destacadas por cores distintas.

A biologia médico-legal examina evidências suscetíveis baseada em estudos de artrópodes em eventos como assassinato suicídio, estupro, abuso físico e contrabando em investigações que apuram quando e onde os insetos depositaram ovos, e em que ordem aparecem nos cadáveres. Isso pode ajudar a determinar o intervalo *post mortem* (IPM) e o local da morte em questão. Como a maioria dos insetos exibe certo grau de endemismo (só existem em determinados locais), ou uma fenologia bem definida (são ativos somente em uma dada estação, ou etapa do dia), sua presença, associada a outras evidências, pode demonstrar potenciais ligações ao tempo e local de onde o evento pode ter ocorrido (Fonseca, 2017, p. 114).

O principal efeito de sentido, não considerando a óbvia explicação biológico-conteudista, cuja essência teórica já certifica um status mais culto ao personagem-narrador, a construção frasal complexa reafirma essa dedução. O mesmo acontece, algumas vezes, em “Calibre 22”, Mandrake apresenta, por vezes, estas frases, como em:

“Meus parabéns antecipados”, eu disse sinceramente. “Mas não sei se a senhora sabe que o reconhecimento entre pessoas do mesmo sexo no Brasil como entidade familiar, por analogia à união estável, foi declarado possível pelo Supremo Tribunal Federal em 2011. Desta forma, no Brasil, são reconhecidas às uniões estáveis homoafetivas todos os direitos conferidos às uniões estáveis entre um homem e uma mulher.” (Fonseca, 2017, p. 182).

Indubitavelmente, o caráter pedante fica óbvio devido ao *mainsplaining*: o homem hétero “femeiro” (como ele próprio chama), explicando para uma mulher lésbica sobre a legalização homoafetivo do casamento, no Brasil, porque ela disse que vai se casar nos Estados Unidos. No entanto, é a explicação, técnica e constituída de frases longas que aqui se relaciona com o status mais culto, presente em outros contos, com essa mesma estrutura estética.

Sendo uma das excentricidades mais significativas do autor, as referências a sapos e rãs, como bichos de estimação (sapos) e alimento/refeições (rãs), coaxam de forma repetitiva em inúmeros contos do autor. É significativo que as fêmeas sejam cozidas no azeite português, enquanto sapos são amigos, fonte de suporte e inspiração artística. As rãs, em sua totalidade, aparecem como refeições. No conto-chave, “Calibre 22”, salvo a alusão ao autor grego Aristófanes, autor da comédia *As rãs* ([405 a.C.] 2004), a referência aos anfíbios é a seguinte:

“O pai de Aristófanes, de nome João Silva, era um homem muito rico. Nunca leu o autor grego da Antiguidade que escreveu As rãs. As únicas rãs que João Silva

conhecia eram as que comia de vez em quando no almoço, fritas em azeite português...” (Fonseca, 2017, p. 161).

A intertextualidade presente nesse trecho, por sua vez, permite inferir um paralelo comparativo. A que Aristófanes, enquanto autor de *As rãs* e muitas outras obras – a escolha por evidenciar somente essa peça do autor, tendo ele escrito mais de doze obras conhecidas, já compreende uma importância em si – interfere na construção do personagem e na narrativa do personagem homônimo a ele, no conto.

As rãs é uma comédia grega, com referências a deuses (Dionísio, Atena, Hades etc.) e a heróis (Hércules), porém, é especialmente a incursão de Dionísio (disfarçado de Hércules) até o submundo procurando aquele que o deus considera o melhor dos trágicos, Eurípedes, para o trazer de volta ao mundo dos vivos. No submundo, decide aceitar uma disputa entre Ésquilo e Eurípedes para decidir quem é o melhor poeta e merece voltar. É Dionísio o juiz, e a decisão é por Ésquilo. A contenda é engraçada, com sátiras e tiradas inteligentes. Ademais, a peça leva esse nome devido à travessia de Dionísio no rio, enquanto rãs-cisnes coaxam, criando uma trilha sonora engraçada e, inegavelmente, repetitiva.

É o papel do próprio poeta Aristófanes em que podemos imbuir a atuação do personagem homônimo, no conto “Calibre 22”. Assumindo a premissa de Wayne C. Booth de *autor implícito* (1983), como aquele que uma imagem implícita de um autor que “fica nos bastidores, seja como diretor de palco, como marionetista ou como um Deus indiferente, aparando silenciosamente as unhas” (Booth, 1983, p. 151).

Supõe-se que a atuação do olhar e do revestimento moral e estético na projeção de “segundo eu” (Booth, 1983) reveste de similitude o próprio deus Dionísio, que assume um papel de mediador dos acontecimentos se colocando, de alguma forma, superior aos demais. Contudo, é vaidoso, deus das artes, das danças e das festas e fazendo papel de bobó, envolto por uma áurea crítico-hilária. O personagem do conto de Fonseca se assemelha a essa visão, playboy e dado aos prazeres da vida, também se coloca entre duas opções (Juraci e Heloísa), escolhendo aquela que lhe dará mais retorno (como o deus escolhe aquele mais versado em poesia), com privilégios e regalos próprios, além de se deixar ser feito de bobó.

Passada essa importante digressão, as rãs, nos contos de Rubem Fonseca, são sempre alocadas como comida. Pode-se supor que o são por serem sujeitos femininos, ou mesmo por expressão comum do mundo (o que não a exime de ser machista), pois a frase “vamos comer sapos” não é muito comum na realidade empírica e, como postulado por essa dissertação, a produção fonsequiana busca atingir um *efeito de real* (Barthes, 1984). As repetições da

contraposta frase, “vamos comer rãs”, ocorrem em diversos contos do autor. Como em “Fantasmas” (Fonseca, 2017, p. 9-10):

“Nós vamos almoçar rãs”, disse ela. “Vocês gostam de rãs?”
 “Gosto muito”, respondi. E gosto mesmo.

Em relação aos sapos, na mesma linha de raciocínio, é possível depreender que não são comidos, posto que, em três contos, “Fábula”, presente em **Amálgama** (2013), “Luíza”, em **Ela e outras mulheres** ([2006] 2010) e “Anuro”, em **Calibre 22** (2017), a relação com os anfíbios são positivas, com frases como “gosto de sapos” e até mesmo ser inspirado por fontes cheias de sapos. Contudo, a relação mais forte e cômica com os sapos acontece em “Anuro”:

Eu gostava que Gilda viajasse. Eu ficava só com meu novo sapo, Rafa. Ele também era meu amigo, quando me via vinha aos pulos para perto de mim e eu fazia carinhos na barriga e na cabeça. (Fonseca, 2017, p. 57. grifo nosso).

A amizade do personagem-narrador com o sapo é, sem sombra de dúvidas, hilária. Ele termina mais de um relacionamento por causa dos anuros e, simplesmente, não entende a mania das mulheres em matar esses anfíbios que ama tanto. A felicidade final do personagem acontece após a mãe e a primeira esposa matarem os primeiros dois sapos, e finalmente a esposa atual (Lili) achar o sapo fofinho, para que ele pudesse ficar com ambos. Senão a largaria por ele, como fez com Gilda. A relação, simulando uma traição, por esperar a mulher sair e se esgueirar para estar com o sapo é o que confere a comicidade ao conto.

Os sapos e as rãs, por repetirem tanto, confere ao texto esse caráter de repetição. Como na comédia de Aristófanes, o canto das rãs-cisnes faz vezes de uma canção intranarrativa, um coro. O coaxar desses anuros, saltitando entre os livros, aparecendo como refeições, como amigos, inspiração ou só pequenas alusões a eles, dentro de outros contos, reitera com força a repetição, na obra do autor. Como se criasse a trilha sonora para atravessar o rio com Caronte.

Não é passível falar de rãs, em meio às excentricidades do autor, sem citar a preferência constante dos personagens de Rubem Fonseca, por refeições portuguesas, com bastante vinho português, ou do Porto, e azeite (também português).

Em “Calibre 22”, como já explicitado, Mandrake tem preferência por comer na rua e comida portuguesa. Em mais de uma ocasião, no conto, ele comenta sobre isso, como pode ser lido no excerto:

Minhas refeições, café da manhã, almoço e jantar, são sempre feitas na rua, em restaurantes, de preferência portugueses, acompanhadas de um bom vinho tinto. (Fonseca, 2017, p. 159).

Mandrake é, sem sombra de dúvida, o personagem que mais ama e se empolga com essa culinária específica. Isso acontece desde a primeira vez que o personagem apareceu, no conto “Mandrake”, presente em **O Cobrador** ([1979]2010), como pode ser lido em:

Levantei de manhã já com vontade de tomar vinho Faísca. Berta não gostava que eu bebesse tão cedo, mas vinho português não faz mal a nenhuma hora do dia ou da noite. Liguei o gravador e havia um recado do Cavalcante Méier. (Fonseca, 2010, p.98).

Esse gosto do personagem garante a ele um status refinado, já discutido nesta dissertação. Saber o nome do vinho e sua origem é, socialmente, concebido como chique e/ou culto. É preciso recursos para acessar tais bebidas – vinhos de origem portuguesa – que Mandrake bebe com constância. Ainda que os tome com frequência o personagem, no mesmo conto de **O Cobrador** (2010), diz que não dispensaria um vinho verde gelado também. O vinho verde, por sua vez, é assim chamado pela região ao norte de Portugal onde plantam as uvas, tendo branco, tinto, rose e espumante, como possíveis variações.

Embora apareça, em sua maioria, em contextos positivos, esse tipo de culinária acaba por ser inserida – com o maior estilo Fonsequiano possível – em contexto de violência. No conto, também de Calibre 22, “Gastronomia”.

“Então tripas à moda do Porto. As tripas estão frescas?”
 “Fresquíssimas”, ele respondeu.
 As tripas estavam deliciosas. Eram finas, tenras, deviam ser de um filhote de porco, bem novinho.
 [...]

 Ao ir à cozinha eu vira o corpo de uma jovem com o ventre aberto, as vísceras à mostra. Devia ser a tal moça do laranjal. Eu havia comido as tripas dela à moda do Porto. (Fonseca, 2017, p. 53-54).

No mesmo patamar de Mandrake, o personagem-narrador tem condições financeiras e adora comidas portuguesas. No conto, em questão, “Gastronomia” (2017), a repetição dos gostos está embrenhada na violência, posto que as tripas à moda do Porto que ele consome são das moças assassinadas na região em que ele está. De acordo com ele, depois desses acontecimentos, tornou-se vegetariano.

Vale ressaltar o fato de o não reconhecimento da origem da carne, inclusive o elogio pela macies e frescor da carne, permitir inferir que o personagem nada sabe de fato sobre o prato que tanto ama, o favorito dele. É como se, no conto em que as refeições portuguesas mais

recebem destaque, o *Autor* (Foucault, 2001), escolha satirizar tal status. Como um amarrar das pontas do desconhecimento e do fingimento sobre essa áurea “cult”.

Sobre a violência revestida nesse conto, ela aparece atrelada ao consumo de pratos portugueses, uma característica comum de *Fonseca*. A violência, por mais pura que seja, sempre é vista revestida de algo a mais. Um viés moral, um conto policial, um fetiche estranho, um apego a anfíbios, uma luta de classes, gênero (e como) e armas, muitas armas. Por esse motivo, pode-se assumir, como segundo tópico daquilo que repete na produção do autor, a violência, ou como discutido aqui: o sintoma.

3.2 O SINTOMA: DA VIOLÊNCIA

Síndrome de Estocolmo pela violência.
Baco Exu do Blues, 2022

Com efeito, a violência é uma expressão temático-estética de Rubem Fonseca, infiltrada na narrativa de *Rubem Fonseca*, por cinquenta e cinco anos. Nesse ponto da dissertação, essa não é mais uma suposição, é uma certeza. A violência aparece em meio às excentricidades do autor e se avoluma ao redor de temas cuja realidade empírica, aquilo que é construído pela linguagem e pela convenção social, mais se aproxima da violência em si.

Para tal discussão, é necessário um olhar para o conceito de violência. Tal olhar deve ser traçado por vias teóricas, explicado com exemplos da produção do autor, de forma aleatória e sucinta. Convém observar que não se pretende, neste momento, aprofundar a discussão sobre violência, quer-se demonstrar, porém, a existência e a repetição dela, além de delimitar a abordagem conceitual utilizada para analisar a própria violência explicitada.

Como a maior parte dos empreendimentos teóricos argumentativos desta dissertação, a busca pela compreensão do termo VIOLÊNCIA [*violence*] e sua aplicabilidade representativa, na obra de Rubem Fonseca e, por conseguinte, na relação dela com o real, tem início na acepção de Raymond Williams ([1983] 2007) sobre o termo. De acordo com esse autor, essa é uma palavra de difícil conceituação: “porque seu sentido fundamental é de ataque físico, como em ‘roubo e violência’”, embora também seja usada mais amplamente de maneira difícil de definir (p. 405).

Etimologicamente, “**Violence** vem da p.i. *violence*, do francês antigo, do latim *violentia* (veemência, impetuosidade) e, em última instância, da palavra latina *vis* (força)” (Williams, 2007, p. 406. grifos do autor). Outra composição relevante sobre esse termo é a aproximação

com o verbo *violare*, de origem igualmente latina, no sentido de maltratar, desonrar ou ultrajar. Ambas as noções de força física e de “violação” originaram termos, como: violência, violar, violentar etc.

É sob essa origem que o constructo de ataque físico surge e é a partir dele, das variações e das metaforizações, naturais e essenciais à língua, que Williams infere cinco sentidos para o termo violência:

Se tomarmos ataque físico como o sentido (i), podemos considerar um claro sentido geral (ii) o uso de força física, incluindo o uso distante de armas ou bombas, porém teremos então de acrescentar que esse sentido parece especializar-se em usos “não autorizados”: a **violência** de um “terrorista”, mas não, exceto para seus adversários, a de um exército, para o qual se prefere “força” e “defesa” para a maioria das operações de guerra e de preparação para a guerra; ou uma gama sectária similar que vai desde “restringir a liberdade” ou “restaurar a ordem” até “violência policial”. Também se pode observar um sentido (iii) relativamente simples, que nem sempre se distingue com clareza de (i) e (ii), como em “violência na televisão”, que pode incluir o relato de acontecimentos físicos violentos, mas se refere principalmente à exibição dramática desses acontecimentos.

A dificuldade começa quando tentamos distinguir o sentido (iv), violência como ameaça, e o sentido (v), violência como comportamento ingovernável. O sentido (iv) é claro quando a ameaça é de violência física, mas é usado com frequência quando a ameaça real, ou a prática real, é um comportamento ingovernável. (Williams, 2007, p. 405, grifo do autor).

Das inferências acima citadas, constata-se a violência relacionada com a força física, oriunda de quaisquer fontes, legitimadas ou não. Diante disso, o sentido primeiro (i) de violência seria qualquer ataque físico; já o segundo (ii) engloba o uso de força física – note o crivo limitante de **físico**, nesse caso, não autorizada, isto é, sem legitimação estrutural; o terceiro (iii) caberia em uma estrutura representativa dos outros dois usos em produções artísticas, cujo fetichismo e projeto de controle simbólico realoca e remodela a compreensão do mundo; já o quarto (iv), violência como ameaça à integridade física e psíquica, e o quinto (v), como comportamento ingovernável.

Tendo em vista essa definição de Williams, os usos da acepção violência se apresentam nessas formas, nos contos fonsequianos, repetidos e repetindo a violência em todas as suas formas.

(i) de violência seria qualquer ataque físico (autorizado):

Pra poder forçar uma decisão dei um bife bem no meio dos cornos da mulher que estava ao lado dele. Aí foi aquela cagada, o pau quebrou que parecia um trovão, de repente tinha uns dez caras brigando, nego que levava a sobra

também dava e entrava no conflito, corri pra dentro do bar e não sobrou uma garrafa, os lustres foram pra pica, a luz apagou, um ouriço tremendo que quando acabou só deixou em pé parede de tijolo. Depois que a polícia chegou e foi embora, eu disse pro dono da casa, você vai me pagar o hospital e também o dentista, nesse rolo acho que perdi três dentes, me arrebentei todo para defender a sua casa, mereço uma grana de gratificação, a qual, pensando bem, quero receber agora. Agora. (Fonseca, 1975, p.53).

Explicitado no conto “Botando pra quebrar”, presente em **Feliz Ano Novo** (Fonseca, 1975), fica clara a violência, um ataque físico, potente a ponto de quebrar dentes. Nesse caso, entretanto, era a função do personagem, uma vez que ele estava trabalhando e deveria interromper a briga. Existe, assim, uma legitimação estrutural para a violência empregada por ele, não só justificável, como recompensada.

(ii) engloba o uso de força física (não autorizada)

Nesse caso, em vista a todos os contos analisados e lidos, também coadunando com a proposição realista/crítica do olhar lançado a produção de Rubem Fonseca a não autorização e não legitimidade não exime da não justificativa. Tirado esse pequeno entrave interpretativo do caminho, o trecho que melhor delimita essa ideia de força física não autorizada e não legitimada pelo poder pode ser encontrada no conto “O Cobrador”, presente no livro homônimo de 1979:

Ela está grávida, ele disse apontando a mulher, vai ser o nosso primeiro filho. Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina. O homem assistiu a tudo sem dizer uma palavra, a carteira de dinheiro na mão estendida. Peguei a carteira da mão dele e joguei pro ar e quando ela veio caindo dei-lhe um bico, de canhota, jogando a carteira longe. Amarrei as mãos dele atrás das costas com uma corda que eu levava. Depois amarrei os pés. (Fonseca, 1979, p. 19-20)

Estruturalmente, uma violência realizada contra uma mulher grávida é, sem dúvida, abominável. Especialmente porque a cobrança do personagem-narrador não volta para aqueles que realmente são responsáveis pelo que lhes é devido.

(iii) uma estrutura representativa dos outros dois usos em produções artísticas.

Quaisquer exemplos que usássemos da produção de Rubem Fonseca, desde que fisicamente violentas, alocar-se-iam neste exemplo. Uma vez que todos, por serem representação, encaixam-se.

(iv) violência como ameaça à integridade física e psíquica

Bola 7 havia sido morto pela polícia, e então, de noite, eu fui no armário e tirei o fuzil de dentro do embrulho e olhei pela lente a casa toda acesa de um rico filho da puta e levei um susto, eu via a cara das pessoas, as roupas das mulheres, os garçons servindo todo tipo de bebida, umas claras, outras escuras, em todo tipo de copo, uns compridos, outros redondões, outros pequenos, e os ricos riam, rico ri o tempo todo, então eu pensei, **vou matar um filho da puta desses**, o certo seria o dono da casa, mas eu não sabia quem era o dono da casa, **então escolhi um gordo, o cara é gordo porque come muito, da mesma forma que eu sou magro porque passo fome**, (Fonseca, 2013, p. 143).

Como pode ser lido no trecho do conto “Os pobres e os ricos”, presente no livro **Amálgama** (Fonseca, 2013), a violência, como ameaça, está presente em duas instâncias: A ameaça explícita “vou matar um filho da puta desses” e a violência enraizada na condição de fome, da falta de nome e do escuro em que esse personagem está inserido. Inclusive, a dimensão estética, construída com a falta de pontuação, o excesso de vírgulas demonstra o quão inculto, a pressa, a fome, o ódio desse personagem. É possível contar nos dedos da mão a quantidade de pontos finais ou outras pontuações que não sejam vírgulas, no conto, e é sintomático, curto, pequeno.

(v) como comportamento ingovernável.

Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio.

Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelos para-lamas, os para-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas. (Fonseca, 1975, p. 56).

O comportamento ingovernável pode ser entendido como um impulso, mesmo consciente, de fazer algo. A escolha de tomar como exemplo esse comportamento do conto “Passeio noturno (parte I)”, presente no livro **Feliz Ano Novo** (Fonseca, 1975), evidencia um impulso essencialmente psicopata, sair deliberadamente para passear e atropelar pessoas é, sem dúvida, um impulso descontrolado cuja potência sobre o sujeito que o faz aumenta sempre e mais na toada que “se safá”, tornando-se mais ousado, como na escolha de atropelar uma pessoa

conhecida e com quem jantou em um lugar público na “parte II”. É um exemplo de um desgoverno de si, sem legitimação externa, sem resposta ou estímulo também externos. Escolher, matar, esconder, repetir.

As definições alcançadas pelo entendimento de Williams servem para uma compreensão geral do termo violência, assim como para um percurso teórico sobre a noção dessa palavra tão difícil. Sobre o aspecto de dano físico e material, vale lembrar a ideia do professor Jaime Ginzburg, no livro **Literatura, violência e melancolia** (2013), ao entender que a violência é vista como uma situação agenciada por um ser humano ou um grupo de seres humanos, capaz de produzir danos físicos a outro ser humano ou outro grupo de seres humanos.

Todos os exemplos elencados concordam e reiteram essa compreensão, todos apresentam agência humana. O ataque na boate é feito pelo “leão de chácara”, em O tiro na mulher grávida e a violência física no marido dela, pelo Cobrador; A ameaça pelo menino sem nome e a violência estrutural da fome e da desigualdade, pelas instâncias desiguais do capitalismo (governado e mantido por homens) e; Os atropelamentos feitos impulsivamente pelo executivo psicopata. Como apontados, os estragos físicos e emocionais também são feitos a outros seres humanos.

Nesse mesmo livro, Ginzburg (2013) divide a violência em três tipos: a violência direta, na qual a vítima e o agressor são completamente claros, a violência sistêmica ou estrutural, em que somente a vítima é detectada, e uma terceira que legitima todas as outras duas denominada de violência cultural ou simbólica.

A respeito da estruturação de Ginzburg (2013), os tipos de violência também estão presentes nos contos de Rubem Fonseca. E, antes de as apontar, como feito nas acepções de Williams, vale ressaltar que nenhuma dessas definições (entre Ginzburg e Williams) sobrepõe uma à outra. Em outras palavras, é possível assumir as duas ideias e conceitos de violência sem que uma anule à outra.

1. Violência direta:

Coloquei o silenciador, destravei a Beretta e dei um tiro na cabeça do Xavier. Eu sei o lugar na cabeça que apaga o freguês. Segurei-o para que não fizesse barulho ao cair. (Fonseca, 2017, p. 17).

Aqui, no conto “Um homem de princípios”, conseguimos identificar quem exerce a violência: o narrador (um assassino de aluguel, com princípios). E conseguimos identificar a vítima: Xavier (o cliente quem era alvo e recontratou o assassino de aluguel para matar a esposa).

2. Violência estrutural:

A escolha de exemplificar uma violência estrutural, novamente com o conto “Os pobres e os ricos”, confirma a ideia de que as concepções de violência não se anulam. Foi escolhido pela notória violência estrutural no trecho: “então escolhi um gordo, o cara é gordo porque come muito, da mesma forma que eu sou magro porque passo fome (Fonseca, 2013, p. 143)”. Como já explicitado, a violência que ele sofre (a fome, não ter nome, morar em um barraco escuro) não deixa claro quem a causa (a sociedade? a família? ele mesmo?). Essa impossibilidade de distinguir o causador, mas claramente definir o alvo (o menino sem nome) configura a violência estrutural.

3. Violência cultural ou simbólica:

“E a Mirtes?”

“Ela fez a minha filha se tornar homossexual.”

“Isso não tem nada de mais.”

“Como não tem? Homossexualidade é uma doença. O senhor está com uma fisionomia incrédula. Não acredita no que digo?”

Hesitei em responder.

“Acredito.” (Fonseca, 2017, p. 198)

No conto “Calibre 22”, a crença de Juraci de que Mirtes merecia morrer por “tornar a filha dela homossexual” é um exemplo claro da violência que legitima todas as outras, que autoriza, que faz com que acreditar em algo lhe permita ferir ou (como no caso da personagem) matar os outros, deixando claro que mesmo uma resposta a crenças, opressões e até a própria violência ainda é violência.

Isso posto, a linguagem, a literatura e a representação se localizam exatamente nesse terceiro modelo e tendem a reforçar e legitimar a violência, mesmo que de forma não consciente, pois, embora usualmente o seja, a reprodução de modelos e manutenção de práticas sociais perpetua e dissemina conceitos violentos e excludentes. Essas expressões têm um poder persuasivo e legitima, como mecanismo social, a violência. Cita-se, como exemplo, a anestesia alienante dos noticiários e das redes sociais que alteram o método de recepção das pessoas, criando um fluxo constante e negando a absorção do real para não pensarmos sobre ele. Esse é um campo de batalha cultural e psicológica na qual a reprodução constante de padrões sociais e culturais castradores condicionam a um ciclo violento.

Conclui-se, portanto, que a noção de violência de Raymond Williams (2007) vai ao encontro da noção do professor Jaime Ginzburg (2013), especialmente ao compreender a violência direta como a primeira (i), a segunda (ii) e a quinta acepções de Williams,

respectivamente: violência física autorizada e não autorizada (mas expressa) e o comportamento ingovernável, pois a violência é clara mesmo que não tenha uma estrutura de autorização. Já a violência estrutural se encaixa na penúltimas das acepções (iv) ameaça, sendo essa, parcialmente velada à ação em si. E a terceira, a violência simbólica, habita na concepção terceira (iii), produções artísticas e culturais. É dela e das estruturas de poder que se depreende a autorização para as demais violências.

Unindo os conceitos dos teóricos, pode-se assumir a violência, como: dano físico, material ou psicológico, o qual pode ser ou não autorizado simbolicamente, com a possibilidade de ser representado artisticamente ou de ser um comportamento, deliberado, mas ingovernável. Por escolha própria e para fins organizacional, daqui em diante a conceituação dos tipos de violência será feita por meio dos conceitos de Jaime Ginzburg (2013): violência direta, violência estrutural e violência simbólica.

As maiores violências, nas obras de *Rubem Fonseca*, é direcionada às mulheres. O segundo conto, em **Os prisioneiros** (2013) – o primeiro livro do autor – chamado “Duzentos e vinte e cinco gramas”:

O legista curvou-se sobre o baixo-ventre da mulher. Arrancou outro órgão: “Útero — pequeno e vazio. Vazio”, repetiu ele, olhando o homem ao seu lado. Enquanto isso, com uma concha, o enfermeiro começou a retirar o sangue da cavidade torácica e a vertê-lo dentro de vasilhames de vidro graduado, dizendo: “Seiscentos e cinquenta centímetros cúbicos na cavidade pleural direita: quatrocentos centímetros cúbicos na cavidade pleural esquerda.” “Morreu de hemorragia interna e externa. ‘A vida de toda carne é o sangue’, está nas escrituras. Foi atingida a subclava esquerda.” Nas mãos enluvadas o legista segurou o coração da mulher. Parecia uma pera; escuro. “Duzentos e vinte e cinco gramas”, disse ele, pesando na balança. “Não foi atingido.” (Fonseca, 2010, p. 33)

Em “Duzentos e vinte e cinco gramas”, o enredo gira em torno da autópsia de uma jovem que foi violentada, morta e esfaqueada, e cujo tratamento é de um distanciamento intencional sobre quem ela (a personagem) é. Mesmo que o amigo acompanhe a autópsia, esse distanciamento mecanicista expressa uma violência que se mostra crua, lasciva e beira a aceitação da condição social dela. Morreu porque era mulher e isso não causa nem repulsa e nem indignação no narrador. Inclusive, o título demonstra essa perspectiva enraizada em uma sociedade teoricamente distante da nossa, a de que o coração dessa personagem é um número, um peso, sem nenhuma construção de valor sentimental.

Essa denúncia da violência contra a mulher é repetida tanto e tantas vezes e de tantas formas que fica difícil decidir quais exemplos dar e qual caminho seguir, portanto, escolheu-se em relação à violência direta, explícita, realizar um paralelo com o conto “Calibre 22”(2017), especificamente em relação à Dona Raimunda. A moça de “Duzentos e vinte cinco grammas” ([1963] 2010) sofreu uma violência horrível, como pode ser lido pela avaliação do legista sobre os ferimentos, em: “‘O homem queria mesmo matar’, disse o legista, olhando o corpo, profissionalmente. ‘Veja quantas facadas.’ Os ferimentos, como se fossem desenhos, espalhavam-se pelo corpo (Fonseca, 2010, p.30)”.

Em paralelo a essa violência, no conto-guia, Dona Raimunda passou anos sendo agredida pelo marido, como explica o narrador (Mandrake) no excerto do conto a seguir:

O marido, Zenóbio das Dores, batia nela quase que diariamente, um dia na cozinha ela foi se defender e usou a chaleira que tinha na mão. O marido dela, que como sempre estava embriagado de cachaça, ao se afastar, escorregou no assoalho molhado, bateu com a cabeça na beira da pia e morreu (Fonseca, 2017, p. 180).

Ambas as personagens tiveram ocasiões de violência extrema, enquanto a jovem sem nome do conto, presente em **Os prisioneiros** (2010), faleceu devido ao ataque, sem sinais de violências progressas. Dona Raimunda tinha muitos sinais de violências progressas, os dentes quebrados, o rosto inchado por bastante tempo, dentre outros sinais dedutíveis, não explícitos no conto. É preciso frisar o fato de a distinção dela com o ocorrido com a jovem ser muito pequena, estruturalmente arraigado, e ao mesmo tempo abismal: Dona Raimunda pode reagir. A moça não tem sinais de defesa no corpo e Dona Raimunda pôs fim no alçóz dela.

Partindo de Dona Raimunda, outro importante paralelo necessário a essa análise de repetições e inferências é o porquê de existir a história dessa mulher, Dona Raimunda, no conto em que a assassina em série é uma mulher: Juraci. Juraci é uma mulher diagnosticada com um transtorno maniaco-depressivo, como já evidenciado, e largada por Ari, colocada em uma clínica “cinco estrelas”, trocada e substituída, decidiu se vingar do marido e de todos que haviam feito aquilo com ela e de Mirtes.

Inicialmente, o assassinato de Mirtes precisa ser explicitado como inaceitável, na narrativa. Embora seja uma violência legitimada por ser além de direta, reforçada por composições simbólicas: a homofobia. Mirtes nada fez a Juraci, exceto amar e se casar com a filha dela, o que lhe rendeu uma morte “rápida”, mas uma morte. A violência desse ato, o desprendimento com que a personagem-assassina narra a morte da noiva da filha, é sintoma da

sociedade doente e preconceituosa que vivemos. Não só por ser mulher, nem só por ser lésbica, nem por ser noiva da filha da personagem: por ser um ser humano.

Retomando a discussão sobre a violência feminina e o paralelo entre Raimunda e Juraci, especialmente a necessidade dessa narrativa intercalada, um *Mise em abyme*: uma narrativa que contém uma narrativa dentro de si. A pergunta que fica é: o que a história de Dona Raimunda auxilia na compreensão da história de Juraci? A resposta é: facilita que se compreenda o ódio de Juraci, possibilita uma comparação entre ambas e, principalmente, auxilia na compreensão da impunidade de ambas as personagens.

Não que o abandono seja comparável a um espancamento. Entende-se, porém, que violências: diretas, estruturais e simbólicas, aconteceram. Juraci só pode ser internada pelo marido, que disse que ela estava morta, devido à estrutura social que *Fonseca* representa ao criar o *efeito de real* em suas narrativas. O mesmo acontece com Dona Raimunda, só apanhou a vida toda porque, socialmente, é “aceitável”. Porque ninguém interfere nas relações entre casais, porque a fala de uma mulher é significativamente desmerecida. Matar foi a saída das duas, a vingança e a fuga, no caso de Juraci, a defesa e o escape no caso de Raimunda.

São mulheres diferentes, de classes diferentes, com possibilidades e habilidades diferentes. Juraci atira com uma arma de calibre 22, escapa dos assassinatos e só confessa por culpa de ter matado Nefelibata sem querer. Dona Raimunda bate com uma chaleira no marido que cai no chão e morre, é presa e vai a julgamento. No primeiro caso, a impunidade só existe porque Mandrake não acredita muito na personagem e “passa o problema para frente”, enquanto a segunda, parece ter um pouco do apoio da sociedade, posto que é inocentada. Será que Juraci também seria, se levada a julgamento? Supõe-se que sim, posto que o Artigo 26 do Código Penal brasileiro (Brasil, 1940) descreve que pessoas, seja por doença ou mau desenvolvimento mental e não podem entender como crime o ato cometido, são inimputáveis e, por isso, não são penalizadas.

Nessa mesma distinção entre as personagens, outra violência fica evidente: a de classes. A distinção de classes não tem esse nome desde o começo dos tempos, mas acontece da mesma forma desde então. O nome, em si, surge com a crítica marxista das desigualdades e distinções de classe na crítica socioeconômica. A ideia de luta de classes (Marx e Engels) ratifica uma desigualdade de direitos, de oportunidades e de condições de vida.

Segundo os autores no texto **O Manifesto do Partido Comunista** ([1848] 1997), há uma impossibilidade de a classe trabalhadora (o proletariado) se manter como sujeitos posto que a condição de exploração própria do capitalismo, para enriquecimento da burguesia (classe detentora dos meios de produção) demanda o distanciamento da outra classe da condição de

humanidade: tomando-lhe o tempo, o lazer, a convivência com os seus e os condicionando a coisa. É nessa desumanização que o arrimo do capitalismo está, sem a exploração da classe, sem a mão de obra a funcionalidade do sistema falharia.

Por isso, são fundamentais um condicionamento e uma formação institucional, estrutural e simbólica para que se acredite não ter saída senão “subir” e se tornar um deles, pouco cientes do fato de a subida ser uma ilusão. Mesmo acumulando capital, mesmo tornando-se detentor de meios de produção, o pequeno burguês (como denominado no texto) não está mais perto da verdadeira burguesia, mas aloca-se mais perto do proletariado.

Essa distinção de classes, em meio ao conto “Calibre 22”, fica evidente ao comparar as condições das duas personagens: Raimunda e Juraci. Porém, aparece em meio a outras dinâmicas do texto, como o fato de Ari nunca ter trabalhado, nunca ter precisado, “viver do suor do próprio trabalho”. Como exemplificado na conversa sobre o personagem entre Mandrake e Weksler:

“[...] Ele nunca trabalhou, era um notívago, dormia o dia inteiro e à noite ia para clubes beber, jogar, ver as mulheres. Como se tornou dono da Nova? Dizem que um dia o seu pai, ao sair, lhe perguntou, ‘Ari, você quer que eu lhe compre alguma coisa?’, e ele respondeu, ‘papai, me compra uma revista’. E o pai lhe comprou a revista, com a sede, a conta bancária etc.”
 “Weksler, essa é uma lorota antiga, já contada com diversos personagens diferentes.” (Fonseca, 2017, p. 161).

Não só Ari nunca trabalhou como vários outros personagens da produção fonsequiana, como citado pelo próprio Mandrake “uma lorota antiga, já contada com diversos personagens diferentes”. Essa piada intranarrativa é, sem dúvida, uma provocação à crítica, aos analistas. É como se dissesse: veja, eu repito muito, tudo, conto histórias iguais com personagens diferentes, conto histórias diferentes com o mesmo personagem. Como se provocasse: encontre nas centenas dos meus contos e histórias curtas todas as similitudes que conseguir. Parece deliberado, intencional e, ao mesmo tempo, uma troça ao comprometimento estético-crítico.

A lorota antiga realmente se repete, como no primeiro conto do livro **Calibre 22** (2017):

Esqueci de dizer duas coisas importantes a meu respeito. Primeira: eu nasci muito rico, meu pai era bilionário. Segunda: eu terminei o curso ginásial e parei de estudar. Mas gostava de ler, tudo o que sei aprendi sozinho lendo livros. Sempre fui muito festeiro e falador. Vivia em festas e as pessoas me perguntavam:

“Qual é a sua profissão?”

Eu respondia: “Rico.” (Fonseca, 2017, p. 10-11).

Presente em “Oropa”, no livro **Carne Crua** (2018): “falei de Paris, Roma, Buenos Aires e outras cidades que já visitei várias vezes. Esqueci de dizer que minha família era rica e me deixou muito dinheiro e propriedades. (Fonseca, 2018, p.20)”.

Essa ideia de sujeitos tão ricos que nunca precisam ou precisarão trabalhar vai ao encontro da perspectiva de burguesia, sustentam-se e enriquecem com heranças e com o trabalho alheio. Não obstante, é no contraponto desses sujeitos que se gabam da própria riqueza e da violência que é não ter o que comer, ou não ter como se manter ou consertar os próprios dentes, como Dona Raimunda em “Calibre 22”:

Quando me viu, dona Raimunda se levantou e me deu um abraço. O trabalho do nosso escritório para ela era *pro bono*, ou seja, nada recebíamos. (FONSECA, 2017, p.179)

[...]

Levei dona Raimunda e a vizinha, dona Maria, para casa. Dei um bolo de dinheiro para dona Raimunda. “Para consertar os seus dentes”, eu disse. Ela agradeceu, beijando as minhas mãos. (Fonseca, 2017, p. 187)²⁵

A perspectiva da relação de Mandrake, embora ele trabalhe e tire vantagens dos ricos que o procuram e, por isso, enriquece muito, ainda é mais positiva que a de outros contos do autor, como o famoso “Feliz Ano Novo”, presente no livro homônimo ([1975] 2010), em que sujeitos cansados de terem um péssimo fim de ano descem e decidem tomar o que lhes devem, roubando, matando e estuprando. Muitos outros contos têm a mesma perspectiva, como “Botando pra quebrar”, também em **Feliz Ano Novo**, ou “O Cobrador”, no livro **O Cobrador** ([1979] 2010), “Os pobres e os ricos”, em **Amálgama** (2013), “Os pobres, os ricos, os pretos e a barriga”, em **Carne Crua** (2018), e muitos outros contos. Muitos mesmo.

Em “Os pobres, os ricos, os pretos e a barriga”(2018), após a morte deliberada do “gordo branco” em “Os pobres e os ricos”, a continuação com o mesmo personagem, em uma perspectiva mais violenta estruturalmente falando acontece:

[...] consegui ver o que nunca tinha conseguido ver: os brancos gordos bebendo e comendo, e matei um gordo branco, odeio os gordos, eu sou magro porque passo fome, e fiquei feliz de ter matado o branco gordo, mas felicidade não enche a barriga de ninguém, então tive a ideia de ir na casa do Bola Sete, que ficava num desses morros em que os moradores têm laje e fazem uma tal de feijoada todo sábado. (Fonseca, 2018, p.121).

²⁵ Embora não explicita em palavras a condição financeira de dona Raimunda, ela ser um caso *pro bono* e ele lhe dar dinheiro para consertar os dentes deixam clara a condição não muito favorável, pobre, da senhora.

A violência direta fica muito clara, quando o personagem diz se sentir feliz ao matar o “branco gordo” (Fonseca, 2018.p.121), e quando a personagem, que ainda não tinha nome (Joana) diz, mais para frente no conto: “o Bola sete? a polícia matou ele, a polícia aqui só mata preto” (Fonseca, 2018. p. 122). E, é aqui, que a violência estrutural toma forma, José (nome que o menino assume para si, também mais para frente no conto pois não tinha um) odeia pessoas gordas, pois “sou magro porque passo fome”. Expõe, assim, a desigualdade de renda e gênero. Desse modo, a violência explícita de José ao homem branco é resposta a essa violência que é, literalmente maior que ele. O peso e a classe se embrenham tão fundo nele, que é impossível que saia, mesmo que ele saia. Mesmo tendo esse dado em vista, não o exime do que fez, mas a não legitimidade desse ato é posta em questionamento.

Se a violência estrutural é a aceita e certificada pela violência simbólica, uma resposta, mesmo sendo em violência direta, é ilegítima. Nesse ponto, a discussão da violência se embrenha em um problema teórico complicado. Após a proposição de Hannah Arendt acerca da violência não ter justificativa, nem legitimidade e, por isso, uma ideia de violência se torna inútil ou injustificada (Arendt, 2022). É a partir desse julgamento de violência, que críticas a respeito da defesa da violência, a força ou o mito da não-violência ganham projeção no século seguinte à publicação desse livro.

No texto, **A não violência: uma história fora do mito**, Domenico Losurdo (2012) debate sobre a não violência enquanto tática política. Em sua reflexão, o historiador italiano empreende um caminho histórico-dialético (e, inegavelmente, materialista, configurando o caráter marxista do autor). Sob esse viés, a força da luta de classes e a dicotomia opressor-oprimido surge com força significativa no argumento do autor sobre a aceitação da violência emancipatória: “a violência dos revoltosos constitui, apesar de tudo, um progresso moral, e talvez seja até o instrumento divino para punir uma perversidade intolerável” (Losurdo, 2012, p. 31). E acrescentando que:

A não resistência deu lugar à violência, e a uma violência ulteriormente alimentada pelo furor teológico: se os secessionistas e escravocratas são satânicos, Lincoln os soldados e o povo do Norte, que "estão se fundindo em um gancho mortal contra a oligarquia escravocrata do Sul", configuram - se como "instrumentos nas mãos de Deus" (Losurdo, 2012, p. 31, grifo nosso).

Essa defesa da legitimação da violência como lhes convém (a quem detém o poder de convencimento), ora contrária ao uso de forças contra esse poder, ora apoiando esse uso via autodeterminação divina, com finalidade própria.

Para o historiador italiano, o pensamento de não violência reveste-se de uma abordagem moralista, liberal e baseada em um paradigma de “mal”, de “vilania”, legitimado por forças externas à violência explícita. Conforme Losurdo (2010, sp.): “É a atitude do ‘fanático’, o qual ‘acredita ser capaz de se opor ao poder do mal com a pureza da sua vontade e do seu princípio’. Na realidade, ‘ele coloca a sua própria inocência pessoal acima da sua responsabilidade para com os homens’”.

Em face do exposto, o fato comum entre todos os autores e os argumentos elencados é que a violência e a materialização dela é inerente à formação de uma sociedade desde o princípio de formação de territórios e do extermínio de culturas. Está presente, também, nos esquemas inegáveis de manutenção de poder ou na resposta a esses mesmos atos repressivos sendo algo inato à sociedade e não ao homem em si.

Esse debate engloba inúmeros livros com a mesma perspectiva de Losurdo ou àqueles de defendem o posicionamento de Arendt no que tange a inutilidade e a repercussão cíclica da violência. Muito poderia ser dito e discutido sobre tal assunto, mas ao que interessa essa discussão cabe o entendimento que assumimos a perspectiva de Hannah Arendt, ao passo que a resposta da violência, sendo violenta, desencadeia violência.

O entendimento parece se confirmar na materialidade do conto “Ganhar o jogo”, presente no livro *Pequenas Criaturas* ([2002]2011):

Mas gostei de ouvir um milionário entrevistado durante o jantar dizer que adquiriu um iate no valor de centenas de milhões de dólares porque queria ter um iate maior do que o de um outro sujeito rico. “Era a única maneira de acabar com a inveja que eu sentia dele” confessou, sorrindo, dando um gole na bebida do seu copo. Os comensais à sua volta riram muito quando ouviram aquilo. **Rico pode ter tudo, até inveja um do outro, e neles isso é engraçado, aliás tudo é divertido. Eu sou pobre e a inveja em pobre é muito malvista, porque inveja deixa pobre recalcado. Junto com a inveja, vem ódio dos ricos, pobre não sabe como ir à forra esportivamente, sem espírito de vingança.** Mas eu não sinto raiva de nenhum rico, minha inveja é parecida com a do cara do iate maior: como ele, apenas quero ganhar o jogo. **Eu descobri como ganhar o jogo entre um sujeito pobre, como eu, e um rico** (Fonseca, 2011, p. 23-24. grifo nosso).

A distinção é força motriz para a raiva do personagem que, dentro da competitividade, sob a força da violência estrutural e simbólica que a luta de classes está calcada a resposta para “ganhar o jogo”, foi a violência direta (embora velada), porque ele mata e não é pego porque o próprio sistema não o vê como pessoa e nem como possível assassino. Jogar por meio das regras e deprender as possibilidades de vencer em um jogo que já nasce com desvantagens é a questão

dessa luta. Ele venceu, de acordo com ele próprio, em especial por não querer competir com as mesmas armas.

Por fim, as últimas repetições instituída pela violência são as armas. Muito poderia se escrever sobre elas, porque são inúmeras. Muitas mesmo, com questões e significados próprios. Para tal, foram selecionados três contos com armas: “Feliz Ano Novo”, de 1975, “Calibre 22”, de 2017, e “Os pobres, os ricos, os pretos e a barriga”, de 2018. As escolhas foram feitas pela forma com que essas armas são explicitadas nos contos e não pela relevância em si do conto ou quaisquer outros motivos.

Em “Feliz Ano Novo”, as apresentações dessas armas são feitas do seguinte modo:

As ferramentas dele tão todas aqui.
Aqui!?, disse Zequinha. Você tá louco.
Eu ri.
Quais são os ferros que você tem?, perguntou Zequinha.
Uma Thompson lata de goiabada, uma carabina doze, de cano serrado, e duas
Magnum. (Fonseca, 2010, p. 11-12).

A escolha das armas, nesse caso, é significativa. Primeiro, por saberem os nomes e as funcionalidades das armas, segundo, por serem armas grandes de até um metro. A submetralhadora Thompson é chamada de “lata de goiabada”, porque o estojo do cartucho tem um formato redondo como as latas em que vinha o doce. O cano serrado é um hábito de encurtar as carabinas, ou espingardas, para o transporte ser mais fácil, e a Magnum é uma arma de alto poder de fogo, como as demais, mas mais barulhenta e faz um “estrago” maior. É perceptível o conhecimento dos personagens sobre as armas e a fácil aproximação deles com a violência, naturalizada pela narrativa durante o conto.

Em “Calibre 22” a arma carrega significações de gênero, como explicitado no trecho escolhido para ser epígrafe do capítulo Representar desta dissertação: “Ou assassina, não se esqueça, pode ser uma mulher. E uma .22 é arma de mulher.” (Fonseca, 2017, p. 190). É uma arma de mulher porque, durante a história, mulheres utilizaram essa arma. Por exemplo, Aileen Wuornos, fato discutido amplamente no mesmo capítulo. É uma arma pequena com 13,5cm, cabendo dentro da bolsa e de fácil manuseio para mãos menores, como a das mulheres, além de o calibre garantir uma experiência eficaz e controlada. A frase, em questão, falada pelo protagonista-narrador do conto reitera a ideia machista de que mulheres não podem usar armas maiores como a própria Magnum .44 citada no conto anterior, o que é um equívoco.

Em “Os pobres, os ricos, os pretos e a barriga”, a presença da arma é interessante, porque o protagonista (no início sem nome), recebe o Bola Sete em sua casa e esse lhe entrega uma

arma: “ele deixou para eu guardar em minha casa, casa não barraco, uma arma comprida, e eu olhei pelo tubo que tinha em cima da arma do Bola Sete e consegui ver o que nunca tinha conseguido ver” (Fonseca, 2018, p. 121). A incapacidade expressiva do personagem é, sem dúvida, o ponto mais interessante. A arma citada é um fuzil com mira óptica, um fuzil de precisão. Entretanto, a incapacidade linguística é significativa na construção do personagem, que não sabe, não tem nome e não tem casa, tem um barraco.

Rubem Fonseca se repete, muito e de diversas formas. E, como já explicitado, a repetição é um sintoma, um espasmo inconsciente do trauma subindo na superfície como bolhas de ar, originárias de uma soltura de ar no fundo da água escura.

A metáfora das bolhas é extremamente pertinente, no caso da violência, posto que a distinção entre sintoma e fator traumático se confunde. As bolhas que sobem (como sintoma) são a repetição aparecendo insistentemente sob o véu escuro d’água. Enquanto o próprio trauma é a lufada de ar solta nas profundezas. A violência é o ar, solto em meio a água e se repetindo em pequenas bolhas. Ou seja, a violência que tanto se repete na obra de Rubem Fonseca é causa e sintoma, é representação e repetição.

Dessa maneira, a epígrafe que apresenta este tópico refere-se à “Síndrome de Estocolmo”, um estado psicológico de violência, de abuso e de intimidação em que a vítima distorce o papel do agressor e cria simpatia, amizade ou amor por ele. Especificamente, essa Síndrome, denominada pelo psiquiatra e criminologista Nils Bejerot, em 1973, expressa uma resposta emocional automática do capturado, muitas vezes, inconsciente, ao trauma criando um apego emocional da vítima com seu captor (Oliveira et al., 2020). Embora seja um assunto extremamente interessante, não é o enfoque dessa dissertação explicitar a síndrome, o surgimento e características dela. Por isso, não aprofundaremos nessa questão.

A “Síndrome de Estocolmo pela violência” faz referência a esta dicotomia entre saber que a violência não é algo positivo, mas que exerce um fascínio, reafirma estruturas de poder. Uma simpatia pelo que fere, uma resposta automática de desejar ser quem pode ser violento, ou responder a violência. Deste modo, se a questão da violência é sua legitimação e ela depende da participação coletiva para ser ratificada, seja na obtenção de poder ou na submissão ao poder, nada mais plausível que uma Síndrome de Estocolmo pela violência. Nada mais poderoso, então, que sentir afeto pelo instrumento viabilizador das manutenções de poder.

(RE) ELABORAR: CONCLUSÕES FINAIS

Toda literatura e tudo o que se escrevia era sempre a mesma merda.

Rubem Fonseca, 2017

A epígrafe escolhida para estas conclusões finais é oriunda de um trecho do conto “Camisola e Pijama”, presente no livro **Calibre 22**. A história desse conto é engraçada (e pouco violenta e expositiva em comparação a tantas outras): um escritor, com o prazo de entrega de uma história para a revista em que trabalha, começa a escrever e não termina devido ao prazo. Deixa o fim e os acontecimentos suspensos no ar e, quando percebe, é aclamado pela crítica e supera todos os livros famosos:

"Os livros do Sade estão encalhados nas livrarias. Os críticos estão dizendo que você criou uma nova literatura. As maneiras de pensar, sentir, amar estão mudando. O mundo é muito estranho, ele muda constantemente."

O mundo era muito estranho, eu sabia, mas não mudava constantemente. Eu não conhecia porra nenhuma de literatura, mas essa história de preencher lacunas já tinha virado clichê.

Toda a literatura e tudo o que se escrevia era sempre a mesma merda. (Fonseca, 2017, p. 36).

A ironia, a metanarrativa e o impulso autocrítico desse conto, além da agressividade, desgosto e até um certo desprezo presentes nele, exemplifica a forma como a produção de Rubem Fonseca não se empreende à “genialidade”, “originalidade” romântica, embora, por isso, o seja. Em outras palavras, o comprometimento não é com uma evolução estética para agradar o refinado gosto da crítica, e não aplicado a fim de atingir um grau de genialidade.

Principalmente, ao compreender que repetir e não inovar não faz de *Rubem Fonseca* (em sentido foucaultiano) desleixado em termos estético-estilísticos. Este olhar surge a partir da leitura de uma crítica ferrenha ao livro **Calibre 22**, feita pelo colunista da Folha de S. Paulo online, Sérgio Rodrigues (2017), que afirma que o livro é constrangedor, que não há nenhum caráter inovador. “A prosa rala tem um inacabamento que a edição pobre espelha: é gritante o descaso autoral, o descarte das etapas de reflexão, adensamento, edição” (Rodrigues, 2017. sp.). O crítico continua:

Não sei se haverá escárnio por trás disso; perda de fé na literatura, certamente. O conto “Camisola e Pijama” traz uma chave: em trama pueril, um sujeito é endeusado pelos críticos após escrever às pressas um conto idiota. Moral: “Toda a literatura e tudo o que se escrevia era sempre a mesma merda”.

Aos 91 anos, Fonseca é e sempre será um grande escritor, mas só fãs menos exigentes terão prazer com o novo livro. Os outros leitores, fãs ou não, devem

ler ou reler as obras-primas do passado. Nem toda a literatura é “a mesma merda”. (Rodrigues, 2017. sp.).

Embora pareça uma séria crítica, preocupante pela repercussão do jornal em questão, a proposição de Rodrigues permitiu entrever que, sim, é um escárnio, dos mais geniais. O “descaso” apontado, neste estudo, é visto como uma manutenção do projeto de elaboração da violência delatada pelo “projeto” estético fonsequiano. Durante os cinquenta e cinco anos em que a escrita continuou “imutável” revela o sintoma, denuncia o trauma e o coloca sobre investigação por se manter igual.

É interessante o fato de, em os **Prisioneiros** (Fonseca, 1963), ter um conto como “Duzentos e vinte e cinco gramas” no qual uma moça é tratada como carne, pesada e medida, e, em paralelo crítico, em **Carne Crua** (Fonseca, 2018), no conto homônimo, a carne de dona Gertrudes também é tratada sem deferência:

Nesse momento dona Guertrudes apareceu no quintal e disse, horrorizada, algo parecido com meu deus. Não titubeei e dei uma punhalada no peito dela. Levei os corpos para dentro da casa e comi a carne dos dois. A carne de cachorro é deliciosa, mas a do ser humano, homem, mulher, criança, é mais ainda. Sei disso porque, ultimamente, é a única carne que como. Crua, é claro. (Fonseca, 2018, p. 33)

As narrativas de Rubem Fonseca se apresentaram como um corpo em cima da mesa de um legista. Uma estilística que colocava as vísceras em uma balança, pesou, mediu e dimensionou cada palavra, vírgula, conto, narrativa, poesia. Por exemplo, em **Os prisioneiros** (1963), escancarou o *Modus operandi*, mas não deixou clara a *Causa mortis*. Porém, em **Carne crua** (2018) expõe *Modus operandi* e *Causa mortis* como se o gosto pelo absurdo e o fetiche violento também pesasse as vísceras das narrativas com um intuito diferente de uma autópsia: antropofágico.

Expostos tais paralelos, pode-se afirmar que não houve desenvolvimento de projeto estético, não houve refinamento, ou mesmo evolução de estilo. Há, por sua vez, uma retomada do recalque (resistente, escondido e não elaborado) e, por isso, se repete tanto e de tantos modos, porque o problema da violência não é resolvido.

O professor Jaime Ginzburg (2012) afirma que a violência é um dos nomes do real. E, ao conceber que a definição de violência, mesmo com conceitos, olhares e nomes diferentes ainda é: deliberadamente fazer mal ao outro de algum modo, faz com que a afirmação do professor esteja correta. A realidade é violenta e é, por esse motivo, que não há evolução

temático-estética, posto que a literatura viabiliza uma *mimesis* da vida, um escancarar da realidade e não há nada mais real que a manutenção da violência.

A escolha em chamar este tópico de reelaborar (acrescendo o prefixo *re* na palavra elaborar) intenta a compreensão que existe a possibilidade de mais de uma interpretação às repetições de Rubem Fonseca. A real questão é o porquê é preciso lançar um segundo olhar, fazer de novo esse processo de elaboração. Acredita-se que a resposta seja: A amálgama de produções de Rubem Fonseca permite entrarmos em contado com repetições da realidade que são assustadoras, que a humanidade nega e assume como distante de si. Aquilo que se tem de mais feio, os impulsos que escondem embaixo do tapete. Por isso, como a resistência, com a urgência de em fugir da realidade é que Fonseca, ao representar a realidade, se repete tanto.

Embora pareça muito distante do exemplo evocado no primeiro capítulo, Aileen Wuornos se assemelhar tanto em motivações, como em transtornos de personalidade (maníaco-depressiva) de Juraci. Além da coincidência de atirarem na mesma quantidade de pessoas em lugares muito semelhantes. Todavia, não é só porque parece uma cópia da realidade, é porque era preciso mostrar que a representação, a realidade e a mimesis podem expor uma assassina com a mesma intensidade de Aileen. É, de certo modo, compreender que Rubem Fonseca não é *brutalista*, porque a humanidade faz igual ou pior do que a representação feita por ele.

Outra constatação necessária é a inegável possibilidade de encontrar, não só os paralelos apontados aqui, mas infinitos outros, ao usar “Calibre 22” como “chave-interpretativa”. A partir dele, é possível acessar: anões, armas, citações em latim, mulheres, “playboys”, pobres, rãs, refeições portuguesas e violência. Como também o policialesco que encantou a crítica, a sátira, o personagem “anti-herói” charmoso e um *sidekick* mal-humorado (no melhor estilo Conan Doyle), o Rio de Janeiro, a desigualdade social, o preconceito, a raiva, o roubo, a morte... a vida.

Em relação às extensas análises apresentadas nos capítulos anteriores, elas explicitam as inúmeras formas como as narrativas fonsequianas constroem representações de força repetitiva, devido à resistência social e individual de encarar aquilo que, de fato, precisa ser recordado. De se pôr de frente àquilo que, representado, incomoda. Não se elabora o que se esconde embaixo do tapete, nem o que, por “força maior” (violência simbólica ou subjetiva), se enraíza sob os alicerces do consciente. É preciso, para tal, reconhecer as repetições e saber como se expõem para, por fim, dar conta do que é representado permite re(elaborar) o real.

Freud (2006), no texto inspirador desta dissertação, afirma que “não se pode liquidar um inimigo que está ausente” (p. 152) e reitera que “A própria doença não deve ser mais desprezível para ele (o paciente), mas sim tornar-se um digno adversário, uma parcela do seu

ser fundamental em bons motivos, de que cabe extrair algo valioso para sua vida futura” (p. 152).

Essa transformação do assustador, do real, em força motriz para a compreensão e a concepção do próprio “eu” é, em linhas gerais, não se distancia da ideia de Umberto Eco (2001) de que a literatura (e por conseguinte a representação), devido à impossibilidade de alterações a bel prazer, ensina a lidar com a existência. Nesse ponto, a obra de Rubem Fonseca esquece de nos dar doses homeopáticas de violência, de dor, de revolta, de vida, e exagera na dose para que, se superado o choque (da alta dosagem), se esteja pronto para lidar com o que vier. E, mesmo quando não fornecidas em dosagens pequenas, são contínuas, e eficazes, porque se repetem.

No capítulo anterior, concluiu-se que a violência não se distancia da recordação, da representação *per se*, posto que ocupa o lugar de trauma e sintoma. Portanto, ao entrever, com incômodo, a violência se repetindo tanto e captar a profundidade, dúbia e cíclica, de ela ser o trauma (sendo a violência empírica), permitem o processo de elaboração ou, no mínimo, a consciência da violência para que a “trabalhe” em algum momento.

Quando se trata do processo de elaboração, mais uma assertiva freudiana deve ser considerada: conhecer as resistências não as cessam, é preciso trabalhar através (*working through*), com desejo e afínco, a fim de elaborar o trauma. É preciso, além da ciência das resistências, assimilar o fato de “essa elaboração das resistências pode se tornar uma tarefa penosa para o analisando [...] Mas é a parte do trabalho que tem o maior efeito modificador no paciente” (Freud, 2006, p.155).

Transpor essa teoria psicanalítica à análise literária demanda um olhar voltado aos Estudos Culturais, sem renunciar à narratologia e à Teoria da Literatura. Especialmente, quando as aproximações entre representar e recordar são tão tênues. Ou quando o trauma está arraigado à concepção de sociedade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer III)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALAMY STOCK PHOTO. **High Standard .22 Revolver**. Apreendido em 9 de janeiro de 1991. Disponível em: <https://c8.alamy.com/comp/A5DE7X/murder-weapon-A5DE7X.jpg> Acesso em: 15 ago. 2022
- ALMEIDA, Jéssica Beatriz de; DALLA PALMA, Moacir. **A violência social em contos de Rubem Fonseca**. Letras, n. 61, p. 277-296, 2020.
- ARENDDT, Hannah. **Sobre a Violência**. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.
- ARISTÓTELES. **Poética**. A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução. Roberto de Oliveira Brandão; tradução Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- AUBERT, Eduardo Henrij. Esquema de Auerbach: Uma leitura de Mimesis e uma releitura do Dolce Stil Novo. **Estado da Arte** – revista de culturas, artes e ideias. 2021 <<https://estadodaarte.estadao.com.br/esquema-auerbach-henrik-aubert/>.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo. Perspectiva, 1971.
- ÁVILA, Ana. **Macunaíma e Os Sertões: conheça a lista de livros que o governo bolsonarista de Rondônia queria proibir**. O sul21 (site de notícias independente). Disponível em: <https://sul21.com.br/ultimas-noticiaspolitica/2020/02/macunaima-e-os-sertoos-conheca-a-lista-de-livros-que-o-governo-bolsonarista-de-rondonia-queria-proibir/> Acesso em: 25 ago. 2022.
- BAKHTIN, M. M; 1952-1953. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. Tradução de Mário Laranjeira. In: **O Rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, [1968] 1984, p. 181-190.
- BELINTANI, Giovani. Histeria. **Psic** [online]. 2003, vol.4, n.2, pp. 56-69. ISSN 1676-7314.
- BOOTH, Wayne C. [1961] **The Rhetoric of Fiction**. 2 ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSI, E. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 4. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- BOSI, A. **Entre a literatura e a história**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

- BURGESS, Anthony. **Laranja Mecânica**. tradução Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004 (1962).
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. Todavia, 2023.
- CANDIDO, Antonio. **Educação pela Noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.
- CAPITAL PUNISHMENT IN CONTEXT. THE FACTS. s.d. s.p. Disponível em: <https://capitalpunishmentincontext.org/node/77454> Acesso em: 15 ago. 2022.
- CARVALHO, Mario Cesar. Sócio em 1949 vira personagem da 'Grande Arte'. In: **Folha de S. Paulo**. Folha de S. Paulo: Mais. São Paulo, 25 jun. 1995.
- COLERIDGE, Samuel T. **Biographia Literaria**. EBook #6081, Project Gutenberg, Release date Julho de 2004, Last Updated: January 26, 2013. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/6081> Acesso em: 13 dez. 2020.
- CORONEL, Luciana Paiva. A representação da violência na ficção de Rubem Fonseca dos anos 70: o brutalismo em questão. **Literatura em Debate**, v. 7, n. 12, p. 183-192, 2013.
- COSTA LIMA, Luiz. Representação social e mimesis. In: **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 216-236.
- CULLER, Jonathan. Narrativa. In: CULLER, Jonathan. **Teoria literária: Uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999. p.84-93.
- DOYLE, Arthur Conan. **Um estudo em vermelho** (1887). Trad. Sílvio Antunha. Editora Principis, 2019.
- DUNKER, Christian **O que é violência?** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kGCp9lJB_PQ Acesso em: 18 ago. 2022
- ECO, Umberto. A literatura contra o efêmero. In: **O nome da rosa: Textos publicados na folha** (website). Trad. de Sergio Molina. 2001.
- ESCRITORES FOLHA. **Biografia Rubem Fonseca: um escritor "brutalista"**. 2019. Disponível em: https://escritores.folha.com.br/rubem_fonseca-biografia.html. Acesso em 02 de junho de 2022.
- FIGUEIREDO, Véra Follain de. A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca. **Literatura e sociedade**, v. 1, n. 1, p. 88-93, 1996.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin** 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2016.
- FONSECA, Rubem **Amálgama** 1. ed. Nova Fronteira, 2013.
- FONSECA, Rubem. **Anotações de uma pequena história**. Folha de São Paulo [online]. 1994 Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/27/caderno_especial/9.html Acesso em: 19 ago. 2022.
- FONSECA, Rubem. **Calibre 22**. 1ª ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2017.
- FONSECA, Rubem. **Carne Crua**. 1ª ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2018.
- FONSECA, Rubem. **Histórias curtas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- FONSECA, Rubem. **Os prisioneiros**. (1963) 6ª ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2013.
- FONSECA, Rubem. **Pequenas criaturas**. (2002). 2ª ed. Rio de Janeiro. Companhia das Letras, 2011.

- FONSECA, Rubem. **Feliz Ano Novo**. (1975). 4ª. ed Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2010.
- FONSECA, Rubem. **O cobrador**. (1979) 4ª.ed. - Rio de Janeiro: Agir, 2010.
- FONSECA, Rubem. **A Confraria das Espadas**. São Paulo: Editora Companhia Das Letra, 2004.
- FONSECA, Rubem. **O buraco na parede** (1994). 1ª ed. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.
- FONSECA, Rubem. **Os prisioneiros**. 1.ª ed. Rio de Janeiro: GRD, 1963, 145 pp.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema** (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.
- FRAZÃO, Dilva. **Rubem Fonseca** (2020). In: e-biografia. Disponível em: https://www.ebiografia.com/rubem_fonseca/. Acesso em 02 de junho de 2022.
- FREUD, Sigmund, 1856-1939. **Obras completas, volume 2: estudos sobre a histeria (1893-1895)** em coautoria com Josef Breuer / Sigmund Freud; tradução Laura Barreto; revisão da tradução Paulo César de Souza — 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos** (Primeira parte). 2 ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II), 1914. In: FREUD, Sigmund. **O caso de Schreber e artigos sobre técnica**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 159-172. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 12).
- FREUD, Sigmund; 1856-1939. **O mal-estar na civilização**, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936) / Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza — São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.
- GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. 1. ed. Campinas: Autores Associados, 2013. v. 1. 116p.
- GINZBURG, Jaime. **O narrador na literatura brasileira contemporânea**. Tintas Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane, v. 2, p. 199-221, 2012.
- GINZBURG, Jaime. Escritas da Tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.
- GINZBURG, Jaime. Escritas da Tortura. **Revista Diálogos Latino-americanos**, núm. 3, 2001, pp. 131-146. Disponível em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200306> Acesso em maio de 2022
- GRAÇA, Eduardo. Marcelo Rubens Paiva revê relacionamentos em novo livro: 'Deixar de ser o 'mocinho' e crescer'. In: O GLOBO. **O GLOBO/ Livros**. São Paulo, 24 ago. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2022/08/marcelo-rubens-paiva-todo-mundo-aqui-e-santo.ghtml>. Acesso em: 28 out. 2023.
- GUERREIRO, Emanuel. O conceito de Representação: Literatura, Religião e Cinema. **VÉRTICE**, Coimbra: Editorial Caminho, ed. 150, ano 2010, p. 42-52, 2 fev. 2010. Bimestral.

HALBWACHS, M. A Memória coletiva. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/**Revista dos Tribunais**, 1990. Tradução de: La mémoire collective.

H. CAIO FLÁVIO. “**Calibre 22**” mostra um Rubem Fonseca incansável. Literatura e Entertimento. 2017 (atualizado em 22/05/2017)____Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/literatura/calibre-22-mostra-um-rubem-fonseca-incansavel?amp>. Acesso em: 12/12/2020

LAGO, Maria Beatriz do. 451 MHz: **Narradores do Brasil**: Em busca de Rubem Fonseca. [Locução de]: Paulo Werneck e direção de Paula Scarpin. São Paulo: Folha de S. Paulo, 12 jan. 2022. Podcast. (Repertório 451 MHz). Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/podcasts/repertorio-451-mhz/em-busca-de-rubem-fonseca>. Acesso em: 18 ago. 2022.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. [1924] Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

LIMA, Luiz Costa. Representação Social e Mímesis. In: LIMA, Luiz Costa. **Dispersa demanda**. (Ensaio sobre literatura e teoria). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LINK, J. A.G. Malandro quando morre vira samba: criminologias marginais de Madame Satã a Mano Brown. In: CARVALHO, Salo et al. (Org.) **Criminologia Cultural e Rock**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011, p. 1-48.

LOSURDO, Domenico. **A não violência**. tradução de Carlo Alberto Dastoli. Rio de Janeiro : Revan, 2012.

LOSURDO, Domenico. **A não violência**: uma história do mito. Rio de Janeiro: Revan, 2010.

MAGRITTE, René. La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe), 1929. In: Artsy.net. (2022). Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/rene-magritte-la-trahison-des-images-ceci-nest-pas-une-pipe> Acesso em: 16 ago. 2022.

MALVA, Pamela. **Serial Killer e Prostituta**: por dentro da vida conturbada de Aileen Wuornos.2020. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-de-aileen-wuornos-seiral-killer-prostituta.phtml> Acesso em: 15 ago. 2022

MARX, Karl. **O Capital**. Crítica da Economia Política. Livro Primeiro: O Processo de Produção do Capital, em 2 volumes, tradução de Reginaldo Sant'Anna, São Paulo: Difel Editorial, 1984.

MICHAELIS on-line. **Português Brasileiro**. Editora Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>

MURRAY, Janet. **Hamlet on the Holodeck**: the future of narrative in cyberspace. Cambridge: MIT Press, 1998

OLIVA, Osmar Pereira. Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca. **Revista Unimontes Científica**, v. 6, n. 2, p. 39-50, 2004.

OLIVEIRA, Claudia Balestra de et al. SÍNDROME DE ESTOCOLMO: UMA QUESTÃO NEGLIGENCIADA. In: **I Congresso Brasileiro de Medicina e Saúde** - online, 2020. Disponível em: <<https://www.doity.com.br/anais/cbmed/trabalho/161545>>. Acesso em: 04/11/2023 às 17:32

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

PAIVA, Marcelo Rubens. **Feliz Ano Velho**. Brasiliense e Objetiva, 1982/

- PEREIRA, Aline Andrade. Os não-lugares de Rubem Fonseca: um caso único de onipresença invisível na literatura brasileira. **Terceira Margem**, v. 13, n. 21, p. 25-35, 2009.
- PEREIRA, Maria Antonieta. **No fio do texto: a obra de Rubem Fonseca**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.
- PIMENTEL, Davi Andrade. FONSECA, Rubem. Calibre 22. O Eixo e a Roda: **Revista de Literatura Brasileira**, v. 28, n. 3, p. 267-273, 2019.
- PLATÃO. **A república**; tradução de Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém, EDUFBA, 2000.
- REIS, Murilo Eduardo dos. Rubem Fonseca e o artifício da citação. **Revista de Letras**, v. 23, n. 42, 2021.
- REUTER, Y. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Tradução Mario Pontes – Rio de Janeiro: Difel, 2002. 190p.
- REUTER, Y. **Introdução à análise do romance**. Trad. Angela Bergamini. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RODRIGUES, Sérgio. “Rubem Fonseca parece encher obra com esboços retirados do lixo”. **Folha de São Paulo**, 8 de abril de 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1873569-rubem-fonseca-parece-encher-novaobra-com-esbocos-tirados-do-lixo.shtml>.
- ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG Jacob. Romantismo e Classicismo. GUINSBURG, Jacob. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p.261 -274.
- ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SABINO, J.F. **Rubem Fonseca: modalidades de encarceramento**. Estudos Avançados 32 (92), 2018.
- SANTEE, Daniel Derrel. **Modern Utopia: a reading of Brave New World, Nineteen Eighty-Four, and Woman on the Edge of Time in the light of More’s Utopia**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão, 1988. <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/75596>
- SCHNAIDERMAN, B. **Bakhtin e literatura brasileira** - abordando a obra de Murilo Mendes. *Literatura e Sociedade*. Edição Especial, no. 26, 2018.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do Crime**, violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SILVEIRA, Lucas. [Banda FRESNO]. Onde quer que fica a estrela. In: SILVEIRA, Lucas. **A sinfonia de tudo que há**. São Paulo (SP): Tratore: 2016. Suporte (03’20’’).
- VANDERBLOOMEN, Stevie. **Aileen WOURNOS**. 2017. Disponível em: <https://prezi.com/0n34seqhsacn/aileen-wuornos/> Acesso em: 15 ago. 2022
- VISAGIE, J. How do Namibian Himbas see colour? In: **Gondwana collection – Namibia (website)**. 2016. Disponível em: <https://gondwana-collection.com/blog/how-do-namibian-himbasa-see-colour> Acesso em: 17 ago. 2022.
- WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Trad. Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

