



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MOACIR DALLA PALMA

**A VIOLÊNCIA NOS CONTOS E CRÔNICAS DA SEGUNDA
METADE DO SÉCULO XX**

Londrina
2008

MOACIR DALLA PALMA

**A VIOLÊNCIA NOS CONTOS E CRÔNICAS DA SEGUNDA
METADE DO SÉCULO XX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação,
em Letras – Estudos Literários da Universidade
Estadual de Londrina, como requisito parcial à
obtenção do título de Doutor em Letras (área de
concentração: Estudos Literários).

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon

Londrina
2008

**Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

D144v Dalla Palma, Moacir.

A violência nos contos e crônicas da segunda metade do século XX / Moacir
Dalla Palma. – Londrina, 2008.
227 f.

Orientador: Luiz Carlos Santos Simon.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro
de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2008.
Bibliografia: f. 212-227.

1. Contos brasileiros – História e crítica – Teses. 2. Crônicas brasileiras –
História e crítica – Teses. 3. Violência na literatura – Teses.

I. Simon, Luiz Carlos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de
Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-8.09

MOACIR DALLA PALMA

**A VIOLÊNCIA NOS CONTOS E CRÔNICAS DA SEGUNDA
METADE DO SÉCULO XX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação,
em Letras – Estudos Literários da Universidade
Estadual de Londrina, como requisito parcial à
obtenção do título de Doutor em Letras (área de
concentração: Estudos Literários).

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina

Profa. Dra. Adelaide Caramuru César
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Gizêlda Melo do Nascimento
Universidade Estadual de Londrina

Profa. Dra. Marilene Weinhardt
Universidade Federal do Paraná

Londrina, 11 de novembro de 2008.

Aos meus pais, à Marisa
e à Ariadne,
as pessoas que mais amo.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon pela dedicação e competência com que orientou esta pesquisa. Além do companheirismo e amizade demonstrados ao longo do percurso.

Às Professoras Doutoras Adelaide Caramuru César e Gizêlda Melo do Nascimento, pela leitura atenta, pelas sugestões apresentadas no Exame de Qualificação e na Defesa da Tese.

Ao Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal e à Prof^ª. Dr^ª. Marilene Weinhardt, pela leitura atenta e pelas sugestões apresentadas na Defesa da Tese.

À Dr^ª Adriana Renata T. Godoy Brandão, que me ajudou a entender que as conquistas devem ser mais valorizadas do que os tropeços.

À Dr^ª Cassiana Haus Teixeira, que deu seqüência ao trabalho da Dr^ª Adriana e me ajudou nos momentos de angústia e apatia.

À Direção da Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de Paranaguá, que soube entender os momentos de ausência.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, incluindo professores e funcionários, pelos ensinamentos e pela dedicação.

Aos meus pais, que sofreram minha ausência por longos períodos, mas se orgulham com as vitórias do filho.

À Ariadne, minha filha, pois soube entender que o pai precisava trabalhar, mesmo sentindo sua ausência.

À Marisa, esposa, companheira, amiga, que nos momentos mais difíceis foi compreensiva e incentivadora, além de crítica consciente.

“A violência é tão fascinante
E nossas vidas são tão normais
E você passa de noite e sempre vê
Apartamentos acessos
Tudo parece ser tão real
Mas você viu esse filme também.

[...]

Já estou cheio de me sentir vazio
Meu corpo é quente e estou sentindo frio
Todo mundo sabe e ninguém quer mais saber
Afinal, amar o próximo é tão demodé.” Renato

Russo, In: “Baader-Meinhof Blues”

“A ordem social e humana nem sempre se alcança
sem o grotesco, e alguma vez o cruel.”

Machado de Assis, In: “Pai contra mãe”

DALLA PALMA, Moacir. **A violência nos contos e crônicas da segunda metade do século XX**. 2008. 215f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

RESUMO

Esta Tese analisa contos e crônicas da segunda metade do século XX nos quais a violência se faz presente. Num primeiro momento, buscou-se levar a efeito considerações historiográficas e teóricas acerca da natureza da violência. Os textos que foram utilizados para efetivação de tal fim não dizem respeito à literatura propriamente dita. Psicologia, Psicanálise, Filosofia, Antropologia e Sociologia atenderam aos objetivos visados. Reservou-se espaço para um levantamento acerca da representação da violência na Literatura Universal. Fizeram-se presentes especialmente a Bíblia Sagrada, Homero, Dante, Machado de Assis e Graciliano Ramos. Trabalhou-se estudos teóricos sobre o suicídio, considerado, nesta Tese, como auto-violência. Utilizou-se como comprovação de sua representação na Literatura Ocidental Os Sofrimentos do Jovem Werther, de Goethe. Fechando este primeiro momento, fez-se um estudo das concepções culturais da Pós-Modernidade, visando identificar o vínculo delas com a temática da violência na literatura contemporânea. Num segundo momento, analisou-se a representação da violência nos contos da segunda metade do século XX. Para efetivar este fim, elegeu-se narrativas curtas de quatro autores representativos da Literatura Brasileira Contemporânea. Na contística de Rubem Fonseca percebeu-se que, embora o autor revele o conflito entre os estratos sociais, a violência se apresenta como satisfação dos instintos. Em Dalton Trevisan tem-se a representação da violência nas relações afetivas. Já Luiz Vilela prefere retratar as situações em que o ser humano prefere aniquilar a própria vida, ao invés de agredir seu semelhante. Por fim, em Márcia Denser notou-se que a violência está vinculada com a condição da mulher liberada em busca do direito ao prazer sexual. Num terceiro momento, analisou-se as crônicas da segunda metade do século XX. Com este selecionou-se também quatro autores. Nas crônicas de Rubem Braga encontra-se a defesa dos valores humanistas de solidariedade e de tolerância como antídotos para a diminuição das situações de violência na sociedade. Já em Carlos Drummond de Andrade, a violência do assalto torna-se motivo para fazer humor, conduzindo à reflexão sobre a capacidade humana de enfrentar situações traumatizantes. Em Affonso Romano de Sant'Anna destaca-se a falha nas organizações institucionais como a geradora da violência social nos grandes centros urbanos. Enfim, nas crônicas de Martha Medeiros vislumbrou-se uma violência do enunciador do discurso, o qual se refere preconceituosamente em relação às mulheres ainda objeto de machismo. Conclui-se que no conto a violência é representada de maneira mais crua e chocante, enquanto na crônica é mais suave e bem-humorada. Ambos os gêneros, conquanto de forma diversa, trabalham a realidade sócio-cultural da contemporaneidade, representando as angústias do homem contemporâneo.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Conto e crônica. Violência.

DALLA PALMA, Moacir. **Violence in the short stories and chronicles in the second half of the 20th century.** 2008. 215p. Thesis (Doctor Degree in Letters: Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

ABSTRACT

This Thesis analyses the short stories and chronicles in the second half of the 20th century in which there is the presence of the violence. First, it was aimed to put into effect historiographical and theoretical considerations about the nature of the violence. The texts used in this analysis do not refer to literature properly said. For this aim, they were considered aspects from the Psychology, Psychoanalysis, Philosophy, Anthropology and Sociology. It was made an analysis about the violence in the Universal Literature, especially in the Holy Bible, Homer's, Dante Alighieri's, Machado de Assis's and Graciliano Ramos's works. They were studied theories of suicide, regarded in this analysis as self-violence, as it can be seen as an example in the Western Literature *The Sorrows of Young Werther*, by Goethe. Concluding this first stage, it was made a study of cultural conceptions of the Post-Modernism, aiming to identify their chains with the theme violence in the Contemporary Literature. In a second moment it was analyzed the presence of violence in the second half of the 20th century. Due that, they were chosen short stories of four important authors of the Contemporary Brazilian Literature: in Rubem Fonseca's works it was concluded that, although the author presents the conflict among social strata, the violence is shown as a satisfaction of an inner instinct. In Dalton Trevisan's the violence is presented in the emotional relationships. In Luiz Vilela's stories there are situations in which the characters prefer to annihilate themselves, instead of being aggressive with another ones; and in Márcia Denser's works it is perceived that the violence is linked to the independent woman condition in search of her sexual pleasure rights. In a third moment, it was analyzed the chronicles in the second half of the 20th century, with the selection of four authors as well: in Rubem Braga's chronicles it can be found a way of protecting the Humanist values as solidarity and tolerance acting as antidotes to the reduction of violent situations in society. In Carlos Drummond de Andrade's works, the violence presented in a holdup becomes a reason to create humor, conducting the reader to the reflection about the human ability of facing traumatizing situations. In Affonso Romano de Sant'Anna's chronicles it is emphasized the institutional organizations imperfection as the reason of the social violence in large urban centers. Finally, in Martha Medeiros chronicles the violence is present in the author's voice, who usually refers to the women in a biased opinion. It is concluded that in short stories the violence is presented in a rough and shocking manner, while it is smoother and humorous in the chronicles. Both genders, in different ways, present the contemporary social and cultural reality and the contemporary person's anguishes.

Keywords: Contemporary brazilian literature. Short stories and chronicles. Violence.

DALLA PALMA, Moacir. **La violence dans les contes et chroniques de la deuxième moitié du XXème siècle**. 2008. 215p. Thèse (Doctorat en Lettres: Études Littéraires) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

RESUMÉ

Cette thèse analyse des contes et chroniques de la deuxième moitié du XXème siècle, dans lesquelles la violence est présent. D'abord, on a présenté quelques remarques historiographiques et théoriques sur la nature de la violence. A ce sujet là, on a appuyé sur des textes d'autres domaines, comme de la Psychologie, de la Psychanalyse, de la Philosophie, de la Anthropologie et de la Sociologie, pour atteindre les butes de ce travail. On a présenté aussi des représentations de la violence dans la Littérature Universelle, spécifiquement dans la Bible Sacrée, et aussi dans Homère, Dante, Machado de Assis et Graciliano Ramos. On a réalisé aussi des lectures sur le suicide, c'est-à-dire, l'auto-violence, représentée, par exemple, dans l'oeuvre de Goethe, *Les souffrances du Jeune Werther*. À la fin de cette première partie, on a étudié des conceptions culturelles sur la postmodernité, avec le but de mieux comprendre ses rapports avec la violence dans la littérature contemporaine. Dans la deuxième partie, on a analysé la représentation de la violence dans les contes de la deuxième moitié du XXème siècle. On a choisi des narratives brèves, de quatre auteurs représentatifs de la Littérature Brésilienne Contemporaine. En analysant les contes de Rubem Fonseca, on a perçu que la violence se présente comme la façon de satisfaire un instinct. Dalton Trevisan, de son côté, représente la violence dans les rapports affectifs. Luis Vilela a choisi démontrer, dans son travail, les situations dans lesquelles l'être humain préfère finir avec sa propre vie, au contraire d'agir contre la vie des autres. Dans les contes de Márcia Denser, la violence a un rapport avec la condition de la femme libre qui cherche son droit au plaisir sexuel. Dans la troisième partie, on a analysé des chroniques de la deuxième moitié du XXème siècle, spécifiquement les travaux des quatre autres auteurs. Dans les chroniques de Rubem Braga se trouve la défense des valeurs humaines, comme la solidarité et la tolérance, qui sont des antidotes pour la diminution de la violence dans la société. Dans Carlos Drummond de Andrade, la violence est abordée de façon comique, en conduisant à la réflexion sur la capacité humaine de se battre après avoir vécu des moments traumatisants. Affonso Romano de Sant'Anna remarque les erreurs des institutions comme producteurs de la violence sociale dans les grandes villes. Dans le chroniques de Martha Medeiros, on a centré l'attention sur la violence de l'énonciateur du discours qui avec préjugé fait référence aux femmes, qui sont objets des machistes. On a conclu que dans les contes analysés la violence est présentée de façon plus crue et chocante, tandis que dans la chronique cela se fait de façon plus souple et avec bonhumeur. Les deux genres, de façon diverse, travaillent la réalité socio-culturelle de la contemporanéité, en représentant les douleurs, la souffrance de l'homme contemporain.

Mots-clés: Littérature brésilienne contemporaine. Contes et chroniques. Violence.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 VIOLÊNCIA E LITERATURA	21
1.1 A VIOLÊNCIA: ASPECTOS HISTORIOGRÁFICOS E TEÓRICOS	21
1.2 REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA	39
1.3 AUTO-VIOLÊNCIA E LITERATURA.....	47
1.4 CONCEPÇÕES CULTURAIS DO PÓS-MODERNISMO E LITERATURA.....	57
2 A VIOLÊNCIA NOS CONTOS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX	72
2.1 A VIOLÊNCIA COMO FONTE DE PRAZER EM RUBEM FONSECA	72
2.2 A VIOLÊNCIA DAS RELAÇÕES AFETIVAS EM DALTON TREVISAN.....	92
2.3 O SUICÍDIO EM LUIZ VILELA	102
2.4 A VIOLÊNCIA NA LUTA DA MULHER PELO DIREITO AO PRAZER EM MÁRCIA DENSER .	113
3 A VIOLÊNCIA NAS CRÔNICAS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO	
XX	130
3.1 SOLIDARIEDADE E TOLERÂNCIA COMO ANTÍDOTO DA VIOLÊNCIA EM RUBEM BRAGA.....	130
3.2 A VIOLÊNCIA COMO MOTIVO DE HUMOR EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE.....	146
3.3 A VIOLÊNCIA SOCIAL EM AFFONSO ROMANO DE SANT' ANNA.....	158
3.4 O COMODISMO DA MULHER COMO AUTO-VIOLÊNCIA EM MARTHA MEDEIROS.....	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
REFERÊNCIAS	196

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, parte-se da idéia de que a literatura tem contato estreito com a realidade, no sentido de possuir como função realmente mudar alguma coisa. Tal idéia está conectada às reflexões de Antonio Candido, que fala da existência de uma função humanizadora da literatura, ou seja, da capacidade do texto literário de confirmar a humanidade do homem. Pensando-se sob este aspecto, a literatura traz em si o humano, representando através do ficcional o que o homem tem de mais profundo e característico em sua existência; revelando a sociedade e a cultura de uma determinada realidade. Assim, a literatura não deve ser entendida como um fenômeno independente, ela é criada dentro de um contexto, numa determinada língua, num determinado país, numa determinada época, em que se pensa de uma determinada maneira, carregando em si as marcas desse determinado contexto humano e representando literariamente o homem, com todas as suas angústias, desejos e formas de pensar.

Sabe-se que a literatura sempre tratou de temas vinculados à realidade humana, seja da realidade empírica ou dos desejos e fantasias mais recônditos da mente do homem. O discurso literário em todos os tempos, portanto, pôs em discussão as mais variadas possibilidades de representação do ser humano, testemunhando a evolução da civilização e revelando não só a capacidade humana de carinho, amizade, paixão, amor, enfim os sentimentos considerados nobres, mas também a potencialidade do homem de agressividade, inimizade, ódio, destruição, enfim seu lado tido como sórdido. Tal reflexão serviu como escopo para buscar nos textos literários contemporâneos como se dá a representação da violência. Temática ligada a este lado sombrio do ser humano e tão discutida atualmente não só pela sociologia como também pelos meios de comunicação de massa, visando encontrar respostas para o aumento da violência na sociedade. Esclarece-se, contudo, que este trabalho não está direcionado para uma discussão especificamente sociológica, visto tratar-se de análise literária e não de um tratado de sociologia. O intuito, portanto, é demonstrar como os autores absorvem em seus textos esse tema e como representam literariamente o ser humano.

Para isso, observou-se a necessidade de se fazer um levantamento teórico sobre a violência, com vistas a entender melhor o que leva o ser humano a agir violentamente contra o seu semelhante. Desta maneira, o primeiro capítulo deste trabalho, em sua parte inicial, já que o capítulo estará dividido em quatro partes, tratará da fundamentação do tema. A violência nasce, conforme afirma Jacques Leenhardt, em “O que se pode dizer da

violência?”, prefácio da obra *Violência e Literatura*, de Ronaldo Lima Lins, onde o acordo sobre regras e princípios está falho, apagando a idéia de corpo social coeso e unificado. Segundo ele, a sociedade se organiza sobre conflitos, o que revela não existir a possibilidade de escapar de uma opção, que de uma maneira ou de outra conduzirá à violência. Assim, ausentar-se das divergências do mundo em nome de uma isenção, significa permitir, pela omissão, que a violência se desencadeie e faça suas vítimas. A violência seria, então, o termo aplicado para designar os fenômenos que se destacam do deslocamento da consciência coletiva. Por esta razão, de acordo com Leenhardt, a problemática da violência escapa de uma definição estanque. Nesse sentido, todo discurso sobre violência seria ambivalente: por um lado, visando reduzir seus efeitos ao recorrer a uma ordem presente para legitimá-la; ou, por outro lado, justificá-la, recorrendo a uma ordem futura. A violência, desta feita, invocaria o não-social para defender um social existente ou remeter a um social que se anuncia. Mas, em ambos os casos, manifestaria uma tensão que se abre sob uma desordem e inicia, em consequência, um relato. Daí, para Leenhardt, que todo discurso sobre violência é necessariamente uma representação dela, mostrando-se na ordem da ficção. Seria, então, por essa via que violência e literatura se acham intimamente ligadas.

Com vistas a encontrar um entendimento sobre a violência humana, buscar-se-á, nesta primeira parte do capítulo inicial, ensaístas que discutiram o tema, tais como René Girard, Roger Dadoun, Sigmund Freud, Mauro Pergaminik Meiches, dentre outros. Dadoun, por exemplo, considera a violência como característica primordial e essencial do homem, sendo até constitutiva de seu ser. Assim, estaria associada a qualquer aspecto da realidade humana. Já para Girard, a violência é “intestinal”, isto é, ela é interna, íntima do ser humano e se revela através das desavenças, rivalidades, ciúmes e disputas entre próximos. Como se vê, para os dois pensadores a violência faz parte das características do ser humano, ela é de todos e está em todos, é intrínseca. Na obra de Freud, também se infere a idéia de o homem ser violento por natureza, não só para se autopreservar, como também para evitar a ameaça que o outro representa para sua vida. Freud defende, pois, a tese de que a natureza do homem se estabelece através de duas classes de instintos que visam à autopreservação: “instinto sexual”, ou de vida; e “instinto destrutivo”, ou de morte. O instinto destrutivo seria responsável pela violência, a partir do fato de que deve ser desviado para fora de si, evitando desta forma a autodestruição.

Tais teorias culminariam na idéia de que o homem civilizado tornou-se o ser da racionalidade por excelência. Meiches evidencia isso quando sugere que para viver em sociedade, a solução foi recalcar os desejos e as vontades no sentido de manter o controle dos

instintos mais primitivos e diminuir os conflitos na convivência social. No pensamento de René Girard, entretanto, perceber-se-á que quanto mais racional o homem se tornou, mais a violência apareceu em seu meio, com força poderosa e destrutiva. É viável, portanto, concordar com a afirmação de Roger Dadoun, de que a violência não é estranha ao homem, sendo ele fundamentalmente e primordialmente um ser de violência. Desta maneira, a violência faria parte dos instintos mais primitivos do homem, revelando-se em todo um histórico de destruição e relações de poder desde a pré-história até a contemporaneidade. Diante disso, principalmente Girard e Dadoun observam que na fundação da civilização, ou melhor, nos mitos fundadores da civilização ocidental, já aparece transcrita a violência. Isso pode ser visto nas histórias bíblicas, desde Caim e Abel, e nas gregas com Sarpedon e Mínos, além de Etéocles e Polinices, irmãos que se matam pelo reconhecimento ou para conquista do poder. Por isso, parte-se da concepção de que a violência é instintiva, sendo um dos impulsos mais básicos do homem. Impulso este controlado pela racionalização exigida na convivência social. Isso pode, ao invés de controlar, gerar uma violência ainda maior, visto que, conforme os estudiosos referenciados, quanto mais se tenta controlar os instintos, mais potentes eles se tornam na psique do indivíduo, que, ao controlar os impulsos agressivos, também controla os impulsos prazerosos.

Parte deste primeiro capítulo será utilizada para relacionar o tema com a Literatura Ocidental, com o objetivo de evidenciar que esta violência instintiva faz parte do ser humano e por isso foi representada ao longo dos séculos pelos artistas. Basta, então, pensar na história bíblica de Caim e Abel, na qual Caim mata Abel após a recusa de sua oferenda a Deus, inaugurando a história de crimes da humanidade, considerada, por alguns estudiosos, como a violência essencial, primordial. Pode-se também pensar na história dos filhos de Édipo, Etéocles e Polinices, os quais após o exílio do pai disputam o poder da cidade Tebas e ferem-se mortalmente. Por isso, nesta parte, foram selecionados alguns textos representativos do cânone literário ocidental para demonstrar que a violência esteve presente em textos literários de todos os tempos. Partir-se-á, desta forma, da *Ilíada* e da *Odisséia*, de Homero, e da *Bíblia Sagrada*, vista aqui como texto histórico e/ou literário, passando-se por *A Divina Comédia*, de Dante, e, a partir daí, circunscrevendo-se à Literatura Brasileira, utilizar-se-á *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Obras que servirão de exemplo para esclarecer a presença constante da temática da violência na Literatura.

Quanto à terceira parte deste capítulo, pretende-se fazer um levantamento teórico a respeito do suicídio, visto neste trabalho como uma auto-violência, uma auto-

agressão. Para tanto, colocar-se-á em discussão o ponto de vista sociológico de Émile Durkheim e os argumentos psicanalíticos de Sigmund Freud. Quanto a Durkheim, ele vê o suicídio como consequência de crises acontecidas nas estruturas sociais. Seria, então, o estado moral da sociedade que determinaria o crescimento ou a diminuição do número de suicídios. Já para Freud, o suicídio estaria vinculado à condição de melancolia do indivíduo, gerando nele uma sensação de não pertencimento ao meio social e, não podendo direcionar sua agressividade para o mundo exterior, direciona contra si mesmo, eliminando a própria vida. Neste sentido, não seria o estado moral da sociedade que determinaria o suicídio, mas o estado psicológico de auto-envilecimento do indivíduo, o qual não se sente capaz de compreender e não se adapta ao meio social a que pertence. Nesta parte, utilizar-se-á, como exemplo, *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, obra conhecida como o caso de suicídio mais famoso da Literatura Ocidental.

Para finalizar o primeiro capítulo, faz-se um percurso sobre algumas concepções culturais da Pós-Modernidade, aparecendo, dentre outros, pensadores como Jean Baudrillard, Stuart Hall, Fredric Jameson, Andreas Huyssen, Linda Hutcheon e Zygmunt Bauman. Tais pensadores, relevando-se as distinções existentes, parecem concordar no aspecto de que a Pós-Modernidade é um período complexo, paradoxal, contraditório, fazendo surgir novos comportamentos e procedimentos no âmbito da cultura ocidental. Pensa-se, assim, que o desenvolvimento da sociedade de consumo, aliado à influência dos meios de comunicação de massa no comportamento social, gerou uma sociedade pautada pela valorização da prevalência do impulso e da espontaneidade sobre a razão, alterando substancialmente os códigos e as normas da moral reguladora do comportamento social. O resultado seria, então, uma multifragmentação desse social que se desenvolveria a partir de multiplicidades e particularismos. Isso gera a fragmentação ou descentramento do sujeito individual, que estaria perdido numa complexa rede de possibilidades de identificação, não se identificando com nada e, ao mesmo tempo, com tudo. Por isso, ter-se-ia, paradoxalmente, um aumento de grupos setoriais representativos, como as etnias minoritárias, as mulheres, os homossexuais, grupos de proteção ao meio ambiente, e assim por diante, e a valorização dos desejos individuais, numa busca constante pelo prazer imediato. Nesta parte, portanto, pretende-se mostrar que a violência é um dos caminhos possíveis nesta busca constante do homem contemporâneo pelo prazer, pela realização dos desejos individuais ou setorializados. Sendo assim, a literatura pós-moderna põe em discussão, além de outros problemas, a problemática da violência na sociedade contemporânea.

Depois de terminada esta primeira etapa do trabalho, pretende-se analisar as

produções literárias da segunda metade do século XX. Com vistas à delimitação do corpus, a opção foi por conto e crônica porque estes gêneros têm algumas similaridades. Ambos se afirmam na Literatura Brasileira com Machado de Assis, embora José de Alencar tenha papel importante no que se refere ao desenvolvimento da crônica. Em sua origem histórica, o conto era publicado no jornal tanto quanto a crônica, por isso carrega, neste primeiro momento, um compromisso com o presente e com o apelo popular, descolando-se, em sua evolução, desse apelo popular. Já a crônica continua tendo o jornal como espaço inicial, para depois ganhar o espaço do livro. Outro ponto comum entre esses gêneros está na noção de limite, pois nas duas formas literárias impõe-se não só o limite da extensão mas o recorte do tema, em que o esforço se concentra em determinado acontecimento. Neste sentido, conto e crônica eliminam os detalhes e se centram quase sempre em um único incidente.

Pensa-se, ainda, que há no conto e na crônica contemporâneos uma preocupação com a fugacidade da vida moderna e com a transitoriedade dos valores sociais, colocando em jogo as tensões da vida urbana. Tem-se consciência, contudo, que existe uma distinção entre contistas e cronistas na representação dos problemas vivenciados na contemporaneidade. O contista, ao fazer o recorte de um dado momento ou de uma determinada cena, constrói e organiza a narrativa de tal maneira que o individual e circunscrito se encaminham para a representação do ser humano em sua essência. Ele põe em foco, através da intensidade da ação e da tensão interna da narrativa, somente os elementos necessários para revelar os conflitos do drama humano, tornando-se material significativo para entender o homem. Já o cronista, ao utilizar o cotidiano como matéria, registra o fato miúdo do dia-a-dia e atua no sentido de quebrar o monumental e a ênfase, gerando uma tensão entre o circunstancial e o literário. O cronista, contudo, transcende essa aparente transitoriedade ao dar uma visão do homem nas atividades de todo dia, revelando uma profunda reflexão dos atos e sentimentos do homem e, em uma linguagem expressiva, torna significativo o que parece insignificante.

O segundo e o terceiro capítulos compõem a segunda etapa do trabalho, centrada no estudo da obra de alguns autores da segunda metade do século XX. Na produção de contos, visualiza-se uma perspectiva que toma por referências polares a vida e a morte, as quais são os extremos de uma luta permanente que a violência põe em jogo. As narrativas curtas seriam, desse modo, entendidas como um retrato social, mas sempre do ponto de vista do desvio, isto é, seriam um retrato dos males da sociedade representados pelo ser individual. Freud deixa transparecer em sua teoria psicanalítica, que a sociedade funciona como um organismo comunitário, repetindo compulsivamente os impulsos do indivíduo, no qual se

encontram inclinações contraditórias e concomitantes no sentido da vida e da morte. Nesta perspectiva, existe a possibilidade de o indivíduo não poder conhecer, com segurança, nem a si mesmo, pois pode reagir de maneira inesperada diante de uma situação que exija dele controle dos impulsos agressivos. Seria como dizer que, quando se vê um assassino, não há como não se sentir próximo dele, ou seja, percebe-se que no ser há a potencialidade do assassínio.

Traçando um perfil das personagens dentro do quadro social representado nos contos, em que poder e sexualidade estão intrinsecamente ligados e vão desembocar na fragmentação da identidade e na dilaceração do ser, percebe-se, num primeiro momento, o papel desempenhado pelas personagens em uma sociedade burguesa, em que os conflitos se evidenciam através da estratificação social. Não se pode, contudo, ficar preso nas aparências do texto. A violência não é apenas oriunda da posição social. Parece estar mais ligada às idéias que serão desenvolvidas no primeiro capítulo, em que se trabalhará a hipótese de que o homem é um ser violento por natureza.

Manifesta-se, assim, nas obras de autores como Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Luiz Vilela e Márcia Denser, certo desajuste entre o indivíduo e a sociedade.

Nesses autores, as personagens parecem atuar de acordo com seus impulsos em busca de um prazer cada vez mais difícil de ser encontrado. Nesse sentido, as personagens desses contos se enquadrariam muito mais na irracionalidade do que na razão para uma tomada de posição. Seriam os instintos mais primitivos que conduziriam a ação dessas personagens desajustadas ao meio urbano e civilizado em que se encontram. Tal situação não deixaria espaço para a convivência harmoniosa com o outro, afinal de contas, cada um está preocupado apenas com o próprio prazer. Sendo assim, as relações se estabelecem através da desconfiança mútua, gerando um ambiente hostil, um ambiente da dúvida, da falta de afeto e, conseqüentemente, um ambiente da violência.

Na produção de crônicas deste mesmo período transparece um certo inconformismo com relação ao meio social em que o homem está inserido. Entretanto, não vai ser através da representação crua da violência que os cronistas vão questionar a realidade. Como a crônica é um gênero ligado ao jornalismo, e neste meio de comunicação já estão inseridas todas as notícias relacionadas com a violência, os cronistas abordam os temas de maneira mais suave e menos hostil ao público leitor. Este é um procedimento que faz com que o leitor se interesse pelo texto. Isto não significa que aqui a crônica seja considerada como um gênero menor, ao contrário, procurar-se-á mostrar que a crônica tem, ainda que de forma diversa, a mesma força representativa do conto, refletindo sobre a violência do homem contra

o próprio homem. A crônica, portanto, como afirma Antonio Candido em “A vida ao rés-do-chão”: “Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza” (CANDIDO, 1992, p. 13), sem deixar de fazer as reflexões necessárias sobre o fato diário. Diante disso, a crônica leva a pensar a vida e sobre a vida, deixando sempre a impressão da existência de algo escondido nos interstícios do texto. É nesse escondido que se percebe o inconformismo diante de uma realidade brutal. Em sua superfície, a crônica parece mostrar apenas um breve relato sobre um fato rotineiro, mas em sua profundidade evidencia-se uma problematização da violência nas relações sociais.

Nas crônicas da segunda metade do século XX, transparece uma visão aparentemente despreocupada com a violência, donde os fatos como um homicídio, por exemplo, parece ser tratado com humor. Contudo, exatamente esta dose de humor possibilita revelar uma preocupação com as pressões sofridas pelo homem na vida diária, pressões estas que podem fazer os homens agirem violentamente contra si mesmos ou contra seus semelhantes. A crônica, portanto, traz em si a revelação da realidade social, demonstrando a violência do homem. Através desta reflexão ela deixa a sensação de que existe alguma coisa a ser modificada nas relações sociais. A crônica, desta maneira, ao tratar do fato miúdo, do cotidiano, liberta-se de sua condição aparentemente circunstancial e reflete de forma profunda os acontecimentos que se repetem no dia-a-dia. É o caso, por exemplo, de autores como Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Affonso Romano de Sant’Anna e Martha Medeiros. Tais autores, em suas produções, transformam aquilo que é considerado repulsivo na vida real em representações de beleza e encantamento. Sem deixar, entretanto, de manifestar seu inconformismo com as relações violentas a que o homem está submetido na vida em sociedade.

Iniciando-se esta etapa pela produção de contos, a contística de Rubem Fonseca será estudada na primeira parte do segundo capítulo. Pensa-se existir nas narrativas curtas do autor uma violência generalizada, ligada aos problemas sociais de um grande centro urbano. Ressalta-se, contudo, que a violência não está apenas relacionada à problemática social, embora Fonseca aborde com clareza a desordem, a desagregação, a ausência de valores definidos, a crise social e a violência física e mental, encontradas nas cidades brasileiras. A hipótese que se tentará defender é a de que para resistir, para tentar se manter, inevitavelmente as personagens de Rubem Fonseca têm uma estrutura psicológica violenta, justificando a violência intrínseca através da violência sofrida pela aparente inadequação social. Por isso,

percebe-se, em princípio, um vínculo entre violência e poder na luta interminável por privilégios e demonstração de força destrutiva.

Na segunda parte deste capítulo, Dalton Trevisan será o autor selecionado. Nos contos deste autor, percebe-se, num primeiro momento, que a violência retratada está vinculada às relações afetivas. Tal violência aparentemente está ligada ao fato de que o homem possui tendências agressivas mais ou menos latentes, levando ao entendimento da violência como parte integrante do ser humano, isto é, de que o homem é um ser violento por natureza. Considera-se, portanto, a probabilidade de que sejam assim as personagens de Dalton Trevisan, preocupadas apenas com a satisfação pessoal geram ciúme, briga e sofrimento. Assim, as relações afetivas transformam-se no princípio gerador da violência entre as personagens, restando-lhes angústia, amargura e ódio. Isso acontece porque as personagens se deixam levar pelos instintos mais primitivos e o resultado é, então, a experiência dolorosa que transforma as relações afetivas em uma convivência turbulenta e, porque não dizer, violenta. Por conseguinte, as personagens de Trevisan parecem não conhecer outra forma de existir senão vivenciando a afetividade de forma distorcida, misturando sentimentos, emoções e sensações e captando em profundidade apenas o lado instintivo, animalizado, selvagem do ser. Por isso, as relações afetivas seriam violentas, já que as personagens não saberiam controlar nem os seus instintos mais básicos.

Na terceira parte do segundo capítulo, analisar-se-ão as narrativas curtas de Luiz Vilela. Nos contos de Vilela, evidenciou-se, numa primeira leitura, a abordagem da violência sob a perspectiva do suicídio, descrito como um ato de fuga da vida e dos problemas trazidos por ela ao homem. Nesse sentido, viver se tornaria um sofrimento muito maior do que uma auto-agressão que poderia eliminar este sofrimento. Visualiza-se, então, que as personagens do autor podem carregar em si o chamado “instinto de morte” do qual fala Freud. Assim, as personagens se deixam levar pela melancolia e não conseguem evitar as decepções e perdas trazidas pela vida, entrando num processo de tristeza profunda que conduz, no pensamento delas, ao único caminho viável para eliminar os sofrimentos advindos da vida: a auto-aniquilação. A vida, portanto, seria vista, pelas personagens deste autor, como insuportável, a tal ponto que a única saída encontrada é a morte. Pensa-se, ainda, que o suicídio em Luiz Vilela não é um ato realizado em um ímpeto de loucura ou descontrole emocional momentâneo, mas sim pensado e organizado durante muito tempo. Por isso, sua concretização se dá no local e momento escolhido pelo suicida, revelando a possível falta de equilíbrio psicológico das personagens para suportar as dores impostas pela vida, tanto no convívio com os outros quanto no convívio com suas próprias frustrações.

Por fim, a última parte deste capítulo será reservada para a análise da obra de Márcia Denser. Buscar-se-á comprovar que, ao utilizar narradoras intelectualizadas, Márcia Denser revela o sofrimento da mulher que exerce a conquista do direito ao prazer sexual, principalmente por estar inserida em um mundo ainda dominado por homens que não assimilaram as transformações sócio-culturais. Para tanto, intui-se que as personagens de Denser, em suas incessantes “caças” ao homem, visam encontrar uma relação satisfatória. Contudo, quase sempre são buscas problemáticas, pois o homem contido nas narrativas não compreende o objetivo dessa mulher, agora livre da longínqua e tirânica opressão masculina. Tal situação parece gerar uma violência da mulher, pois o homem, despreparado para esta nova condição sócio-cultural, sente-se agredido pela impulsividade e liberdade com que ela vivencia seus desejos. Mas, a verdadeira violência acontece contra as personagens femininas, tendo em vista elas sofrerem com a falta de sensibilidade, de respeito e de compreensão dos homens que não percebem, ou não aceitam, o direito da mulher vivenciar, como eles, os prazeres proporcionados pela atividade sexual. Sendo assim, as personagens de Denser sofreriam, não só com a sensação de abandono, de solidão, de vazio, mas principalmente com a brutalidade física dos homens. Por isso, quase todas as relações sexuais descritas nas narrativas curtas da autora parecem animalizadas, em que se tem o homem pensando única e exclusivamente no próprio prazer, não interessando as possíveis dores sentidas pela parceira na agressividade de seus atos.

O primeiro cronista a ser estudado, no terceiro capítulo, será Rubem Braga. No conjunto de sua obra são poucas as crônicas que tratam da violência, especificamente sobre o tema, na verdade, parece não existir nenhuma. Algumas crônicas, no entanto, quando tratam de temáticas voltadas à violência, estão normalmente vinculadas ao social, com vistas, pensa-se num primeiro momento, a propor formas de melhor convivência entre as pessoas. Desta maneira, nunca, ou quase nunca, o autor representa a violência de forma crua como se intui existir nos contos da mesma época. O objetivo dos textos é, talvez, pôr às claras que existe bondade no ser humano, embora, às vezes, transpareça seu lado sombrio e cruel. Por isso, infere-se, em princípio, que o eu do cronista levanta a possibilidade de recuperação de uma bondade inata do ser humano através da valorização de preceitos humanistas como a solidariedade e a tolerância, além ainda, do respeito, da cordialidade, da compreensão e dos vínculos afetivos. Deduz-se, também, uma possível defesa da flexibilidade como critério de convivência, aceitando-se que o ser humano é uma criatura limitada. Viver em harmonia com a sociedade só seria viável, então, a partir do momento que se entende o homem como ser imperfeito, medíocre e tentado pelas fraquezas. Daí, provavelmente, serem a solidariedade e a

tolerância elementos fundamentais que perpassam a obra de Rubem Braga como antídoto contra a violência.

Na segunda parte deste terceiro capítulo, serão analisadas as crônicas de Carlos Drummond de Andrade. Para tratar da temática em seus textos, Drummond utiliza-se, principalmente, uma forma específica de violência: o assalto. Mas, ao invés de discutir o tema de forma séria e pesada, ele brinca com tal situação de violência social no Rio de Janeiro, conduzindo seu discurso para a idéia de que ser assaltado é um acontecimento prazeroso ou, então, marca de status na sociedade. Pensa-se, entretanto, que tal opção do cronista conduz à reflexão sobre a violência de maneira contundente, pois será através do humor que, provavelmente, se revelará o problema no grande centro urbano. Induz-se, desta maneira, que Drummond põe em cena assaltantes educados e amáveis, com intuito de destacar a possível agressividade e hostilidade presentes em um ato como esse. Será, portanto, nos interstícios, nos espaços em branco, que se perceberá a violência das ações criminosas, descritas pelo eu do cronista, ou por personagens criadas por ele, como um acontecimento gratificante.

As crônicas de Affonso Romano de Sant'Anna serão analisadas na terceira parte deste capítulo. Romano de Sant'Anna é um dos poucos cronistas que se dedicou com mais afinco ao problema da violência em seus textos, tendo publicado, em 2002, a pedido da editora Expressão e Cultura, o volume intitulado Nós, os que matamos Tim Lopes, no qual foram reunidas dezenas de crônicas que tratam exclusivamente deste tema. Neste sentido, pensa-se que as crônicas de Affonso Romano se revelam como extremamente importantes para a discussão do assunto. Nota-se no autor uma perspectiva diferenciada do discurso desenvolvido pelos outros cronistas, pois seus textos não se encaminham para o humor como forma de desvelar a violência social. Não sendo o humor, a perspectiva adotada será a da indignação aberta e declarada, com intuito de evidenciar, talvez, que as pessoas se acostumam covardemente a tudo. Seu discurso, desta forma, direciona-se para uma crítica ao comodismo da sociedade, que transforma até mesmo situações de extrema violência em fato cotidiano sem relevância. Ele parece trabalhar a idéia de que para resolver o problema da violência social seria necessária uma ação efetiva dos poderes constituídos, que só agiriam se a sociedade parasse de se acomodar e exigisse o seu direito à segurança.

Para finalizar o terceiro capítulo, escolheu-se Martha Medeiros com o objetivo de demonstrar como a violência é trabalhada em suas crônicas. Pensa-se que Martha Medeiros desenvolve seu discurso com intuito de gerar a reflexão sobre as parcerias existentes entre homens e mulheres. Por um lado, ter-se-ia a defesa de que a mulher deve ser inteligente para usar a independência e a autonomia, conquistadas arduamente. Tal concepção é

defendida pela cronista como única possibilidade de ser feliz. Por outro lado, a cronista ironiza as mulheres que se mantêm em condições de subserviência e dependem do homem para sua subsistência, situação esta entendida pela cronista como geradora de infelicidade. A idéia da cronista sobre as relações amorosas está vinculada à liberação feminina e à conquista da mulher pelo prazer do gozo. Desta forma, a autora traz em sua obra de crônicas, dentre outros temas, a problemática sobre o posicionamento adotado pelas mulheres na sociedade contemporânea, pós- transformações geradas pela luta feminina ao direito de gerir a própria vida. Manifesta- se, então, na obra desta cronista, uma semelhança temática com a obra de Márcia Denser. Buscar-se-á esclarecer, entretanto, que, enquanto Denser revela a violência existente nas relações desta mulher liberada, pois escreve num momento em que as transformações exigidas pelo feminismo estão em processo, Medeiros defende que muitas mulheres preferem, mesmo depois das conquistas garantidas, a auto-violência do comodismo, mantendo-se subservientes ao homem por vontade própria.

Neste trabalho, desta maneira, parte-se da idéia de que os contistas construíram suas personagens violentas a partir da própria violência intrínseca do ser humano e não pela simples relação violenta entre os estratos sociais. Já os cronistas não representam a violência de forma crua, procurando demonstrar que existe uma possibilidade de apresentação de tal tema sem a necessidade de relatar a crueldade, que é própria do ser, mas fazendo isso através do humor existente tanto na arte como na vida. Desta feita, procurando fazer um contraste entre os gêneros conto e crônica, de antemão, tem-se a idéia de que nos contos essa violência é escancarada, apresentada abertamente em suas mais variadas formas, com o objetivo de mostrar ao homem a que ponto seus instintos podem levá-lo. Já nas crônicas essa violência é velada, está muito mais no não dito, ou seja, é refletida por trás da graça e da delicadeza do humor.

1 VIOLÊNCIA E LITERATURA

1.1 A VIOLÊNCIA: ASPECTOS HISTORIOGRÁFICOS E TEÓRICOS

Pensar a violência é pensar a história da humanidade. Sabe-se que a civilização foi fundada sobre conflitos: num primeiro momento entre as tribos nômades; posteriormente, quando estas tribos começaram a se fixar, entre as cidades construídas por elas. Quando as nações se formaram, os conflitos então passaram a ser entre os países. Os objetivos destes conflitos são, quase sempre, os mesmos: dominar, aumentar território, escravizar o inimigo. Isto se torna evidente quando lembramos dos grandes impérios que surgiram ao longo dos séculos. Só para citar alguns: Império Macedônio; Império Romano; Império Otomano; Império Napoleônico. Todos eles expandindo-se através de guerras descritas das mais diversas formas. A Literatura, ao lado de concepções filosóficas, sociológicas e antropológicas, é uma destas formas de representar e descrever a violência humana ao longo dos séculos.

Antes, porém, vale ressaltar a importância das narrativas contidas no texto bíblico, que servem de escol para algumas teorias sobre a violência, como as de René Girard¹ e Roger Dadoon². Tanto em um quanto em outro estudioso, aparece a figura inicial da violência como sendo a dos irmãos que disputam o prestígio perante Deus. Os filhos do casal primordial, Caim e Abel, resolvem dedicar uma oferenda ao Senhor, cada qual Lhe oferece o que possui e considera fruto de seu trabalho. Caim oferece os frutos da terra, pois era agricultor. Já Abel, sendo pastor, Lhe oferece os primogênitos de seu rebanho. Deus aceita a oferta de Abel e recusa a de Caim, acusando-o e castigando-o, sem que o texto bíblico justifique tal atitude. O resultado é fatídico: Caim mata Abel, inaugurando a violência entre os homens.

Este fratricídio original pode ser considerado como a violência matriz de tantas outras que surgem no decorrer de um processo histórico que resulta sempre em outra violência. Se tomarmos o texto bíblico do Velho Testamento como suporte para tal suposição, verificar-se-á que toda a história do homem, descrita nos mais de quarenta livros que

¹ GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. 2.ed. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1998. p. 15-17.

² DADOUN, Roger. *A Violência: ensaio acerca do "homo violens"*. Trad. Pilar Ferreira de Carvalho, Carmen de Carvalho Ferreira. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998. p. 12-22.

compõem esta primeira parte, é feita de violência. Violência que pode ser de Deus como do próprio homem em nome Dele, ou não. Antes mesmo do crime primordial, percebe-se o fato de que a mulher é criada a partir de uma costela do homem, o que revela, no mínimo, um ato invasivo, agressivo. Tem-se, ainda, a expulsão do paraíso, ou seja, o homem acaba expulso do local porque adquiriu a sabedoria, a inteligência, ao comer do fruto proibido. Ainda no Gênesis, acontece o dilúvio, em que Deus extermina a raça humana e tudo o mais que está na terra, salvando apenas os seus preferidos através da Arca que manda Noé construir. Depois do dilúvio, tem-se Babel.

Ao perceber que o homem tinha a inteligência para construir uma cidade e concentrar-se num só local, Deus faz com que não falem mais a mesma língua, confundindo os homens e espalhando-os pelo mundo.

Na seqüência da história bíblica, tem-se a descendência de Abraão. Os netos deste, Esaú e Jacó, filhos de Isaac, acabam disputando o direito à primogenitura. Esaú, sendo o mais velho, tinha o direito à herança de seu pai, porém foi enganado pelo irmão que recebeu a benção em seu lugar. A partir daí, começa uma seqüência de trapaças em que Jacó é enganado por Labão, com quem foi morar para fugir do ódio do irmão, que lhe dá sua filha Lia em lugar de Raquel. Por ela trabalhou sete anos, tendo que trabalhar mais sete anos para ter Raquel. Depois Jacó engana Labão para tornar-se mais rico, separando as cabras mais saudáveis para si e as outras para Labão. Ao fugir com suas mulheres e filhos, além do rebanho que roubou de Labão, Jacó chega à cidade de Sucot, onde sua filha Dina é violentada pelo filho do príncipe local. Este, após violentá-la, apaixonou-se e a pede em casamento, contudo, os irmãos de Dina enganam os homens da cidade e acabam assassinando todos, além de pilharem a cidade em vingança pela desonra da irmã.

Logo em seguida, vê-se novamente a violência entre irmãos. Os filhos de Jacó, com inveja do irmão mais novo, José, resolvem matá-lo, mas por opinião de um deles decidem poupá-lo da morte e acabam vendendo-o como escravo a uma caravana. Os homens desta caravana o vendem a Putifar, ministro e chefe da guarda do Faraó. José torna-se posteriormente o salvador do povo de Israel, quando acontece a seca de sete anos na região.

Na história do Êxodo, segundo livro do texto bíblico, percebe-se uma violência exacerbada por parte de todos os lados. Primeiro vem o Faraó que manda matar todos os primogênitos dos hebreus, salvando-se apenas Moisés, que posteriormente será o guia na fuga do Egito. Depois as pragas do Egito: a água do rio Nilo se transforma em sangue e ocorrem as infestações de rãs, de mosquitos, de moscas, a peste nos rebanhos egípcios, os tumores e chagas nos homens e animais egípcios, a chuva de pedras, a infestação de

gafanhotos, a escuridão completa no território egípcio, a morte de todos os primogênitos do Egito, até que o povo hebreu consegue a liberdade e vai em busca da terra prometida.

A partir do livro Deuteronômio, verifica-se que a busca da terra prometida é feita de guerras diversas em que o “povo de Deus” vai massacrando a população das cidades por onde passa, matando homens, mulheres e crianças, além de saquear as cidades. Acontece a mesma coisa após a travessia do rio Jordão com o povo já sob o comando de Josué, pois no livro que leva o nome do profeta descreve-se a conquista da terra prometida, não sem muitos atos de violência para dominar as cidades ali existentes. Vêm-se, depois, muitas guerras para a manutenção da terra conquistada, além ainda da história de Sansão, que está no livro Juízes, em que este homem, apenas por vingança, mata, segundo o texto bíblico, milhares de filisteus. Tirando os livros sapienciais, pode-se afirmar que o texto bíblico do Velho Testamento está carregado de uma violência sem fim. Ao contar a história do povo judeu, o texto traz à tona relatos de uma luta interminável para a conquista e manutenção da terra prometida, com guerras entre os povos da época e destruição de comunidades inteiras em nome de Deus. Traz, ainda, a descrição da luta pela conquista e manutenção do poder dentro dos clãs. Um exemplo disso é a atitude do rei Salomão ao mandar matar seu irmão mais velho com medo de que este tome seu trono. Casos como este são comuns nos relatos inseridos na obra bíblica, tida como verdade por aqueles que acreditam que a obra foi inspirada por Deus. Sabe-se, contudo, que muitos destes fatos são históricos e representam a formação da sociedade judaica.

Se nos voltarmos para a mitologia grega, evidencia-se que a discórdia e o ódio faziam parte da vida não só dos homens como também dos deuses. A primeira história mitológica que demonstra isso é a castração de Urano. Após o deus ter mandado seus filhos rebeldes, os ciclopes, para o Tártaro, a Mãe Terra convence os titãs a ataquem seu pai. Liderados por Cronos, o mais jovem dos sete, eles surpreendem Urano durante o sono e Cronos o castra e, segurando sua genitália com a mão esquerda, atirou-a no mar. Os Titãs então concederam a Cronos a soberania sobre a Terra. Sua mãe profetiza que ele seria destronado por um de seus filhos, como fez com o pai, por ter confinado novamente os ciclopes no Tártaro, junto com os gigantes de cem mãos, todos seus irmãos. Ao tomar conhecimento disso, Cronos devora todos os filhos que vão nascendo de sua irmã e mulher Réia. Ela, enraivecida com a atitude de Cronos, ao dar a luz Zeus, seu terceiro filho homem, o dá à Mãe Terra, que o leva a Lictos, em Creta, para que fosse criado pela ninfa Adrastéia. Quando adulto, Zeus pede ajuda de sua mãe Réia. Tornando-se copeiro de Cronos, deu-lhe a poção de Métis. Ao beber em excesso, Cronos vomitou primeiro a pedra que Réia havia lhe dado no lugar de Zeus, depois vomitou também os filhos que tinha devorado. Eles estavam

intactos e, por gratidão, pediram a Zeus que os liderassem em uma guerra contra os Titãs. A guerra durou dez anos, mas ao final, após libertar os ciclopes e os gigantes de cem braços, Zeus e seus irmãos vencem os Titãs, que foram confinados no Tártaro e vigiados pelos gigantes de Cem Mãos. Apenas Atlas, por ser o líder, foi obrigado a carregar o céu nos ombros como punição.

A partir daí, verifica-se que os deuses estarão sempre em pé de guerra uns contra os outros. Exemplo disso é a tentativa dos outros deuses de destronarem Zeus, amarrando-o em sua cama. Porém, Tétis, antevendo uma guerra no Olimpo, correu em busca de Briareu, um dos gigantes de cem mãos, que libertou Zeus das amarras. O deus olímpico castigou Hera, sua esposa e irmã, que liderou o grupo, pendurando-a no céu com um bracelete de ouro em cada punho e uma bigorna amarrada em cada tornozelo. Puniu também Poseidon e Apolo, mandando-os como servos ao rei Laomedonte, para quem eles construíram a cidade de Tróia. Os outros deuses, como foram coagidos a participar da revolta, foram perdoados por Zeus.

Essa sede de sangue dos deuses da mitologia grega é percebida também nas duas epopéias clássicas de Homero. O autor faz questão de ressaltar o tempo todo, em suas narrativas, que os homens devem sacrifícios aos deuses. Antes de cada batalha, ou mesmo em tempos de paz, uma parte dos animais abatidos para o consumo deve ser queimada em honra aos deuses, além, ainda, do fato de que o abate do animal deve ser feito ritualisticamente. A morte do animal é oferecida aos deuses satisfazendo suas necessidades de sangue, aplacando, assim, qualquer possibilidade de castigo advindo do Olimpo.

Da mesma forma, pode-se perceber a violência entre os heróis míticos da Grécia Antiga. Além dos vários relatos e estudos sobre a mitologia grega, será ainda a *Ilíada* e a *Odisséia*, ambas de Homero, que revelam a violência entre os homens daquele tempo. Para usar apenas a primeira como exemplo, evidencia-se nas descrições das batalhas na guerra contra Tróia uma violência sem precedentes, tais como as cenas de lutas descritas no “canto V”: “Tendo se aproximado, o filho de Fileu [Meges], célebre por sua lança, acutilara-o [Pedeu] na nuca com o dardo agudo: passando através dos dentes, cortou-lhe o bronze a base da língua. Pedeu caiu no pó e mordeu o bronze frio com os dentes” (HOMERO, 1982, p. 76); ou: “Eurípilo, ilustre filho de Evemon, vendo Hipsenor fugir à sua frente, atingiu-o no ombro com o sabre e, num salto, arrancou-lhe do corpo o braço pesado. O braço, ensangüentado, caiu ao chão, e sobre os de Hipsenor abateram-se a morte purpúrea e a potente sorte” (HOMERO, 1982, p. 76); ou ainda, ao descrever as façanhas de Diomedes, a epopéia deixa clara a violência de uma batalha feita corpo a corpo quando este degola seus inimigos: “Aí

venceu Astínoo e Híperon, pastores de tropas; atingiu o primeiro acima do seio com a lança de ponta de bronze, golpeou o outro com a grande espada na clavícula, e destacou-lhe o ombro do pescoço e das costas” (HOMERO, 1982, p. 77); ou: “Lá ainda, Diomedes surpreendeu dois filhos do dardânio Príamo, montados no mesmo carro, Equemon e Crônio. Assim como um leão, que entre reses se atira e quebra de um golpe o pescoço de um bezerro ou de uma vaca que pascem, assim, a ambos, fê-los descer duramente do carro o filho de Tideu” (HOMERO, 1982, p. 78).

A mesma violência aparecerá na morte de Pátroclo, no “canto XVI”, que depois de ser ferido por trás pelo deus Apolo, envolvido no meio da batalha, será ferido por Euforbo, com sua lança, também por trás. Então, aproveitando-se da situação, “Vendo retirar-se o magnânimo Pátroclo, ferido pelo bronze agudo, abeirou-se dele Heitor, atravessando as fileiras; feriu-o, com a lança, embaixo do flanco, empurrando o bronze através da carne” (HOMERO, 1982, p. 254). A morte de Pátroclo faz com que Aquiles retorne à batalha, da qual até então estava afastado por divergências com Agamêmnon. Sua volta à guerra traz consigo uma carnificina das tropas troianas que culminará na luta entre ele e Heitor e a conseqüente morte deste. Não só a morte de Heitor será violenta, como também a atitude de Aquiles em relação ao cadáver do inimigo:

Ora, em toda parte estava a pele coberta das belas armas de bronze, que Heitor arrebatara a Sua Força Pátroclo, depois de havê-lo matado; aparecia, porém, nos pontos em que as clavículas separam o pescoço dos ombros, na garganta, por onde se perde mais depressa a alma. Nesse ponto, sôfrego, contra Heitor empurrou seu pique o divino Aquiles. A ponta passou, de lado a lado, atravessando o pescoço delicado; (HOMERO, 1982, p. 330)

depois:

para o divino Heitor imaginou um tratamento medonho: furou-lhe, por trás, os tendões dos pés, do calcanhar ao tornozelo, prendeu-os com correias, atou-os ao carro deixou que se arrastasse a cabeça ao chão; em seguida, subindo ao carro, depois de haver tomado as armas gloriosas, fez estalar o chicote para instigar os cavalos, que voaram de bom grado. O cadáver, arrastado, levantava poeira; em torno, espalhavam-se-lhe os cabelos escuros, e toda a cabeça, antes tão graciosa, jazia no pó! (HOMERO, 1982, p. 331-332)

Como se vê, no primeiro texto escrito, considerado como literário, já está presente a descrição da violência do ser humano contra o seu próximo, seja ele inimigo ou não. Pois, se pensarmos na situação vivenciada por Aquiles dentro do texto épico, percebe-se que deixou de guerrear entre os gregos que atacavam Tróia porque foi violentado em seu direito de Rei dos Mirmidões, quando utilizou a palavra na assembléia narrada no início da epopéia. Agamêmnon retira inclusive o prêmio recebido por batalhas vencidas anteriormente, em um sinal claro de prepotência e arrogância de quem detém o maior poder naquele momento.

Só aí há exemplos suficientes de que já na Grécia Antiga, berço da civilização Ocidental, a violência sempre esteve presente, não só para manutenção como para a modificação do status quo. Se pensarmos então em outras histórias mitológicas que refletem a fundação da sociedade grega antiga, percebe-se até mesmo uma coincidência de fatos com a história bíblica. Principalmente, nas situações de brigas entre irmãos e parentes para a obtenção do poder ou do reconhecimento. Tem-se o caso de Sarpedon e Minos, tidos como filhos de Zeus, que foram criados pelo rei Astério. Eles se apaixonaram por um belo garoto, Mileto, filho de Apolo com a ninfa Areia. Como o garoto prefere Sarpedon, Minos expulsa o irmão de Creta. Após a morte do rei Astério, os irmãos disputam a sucessão do reino e Minos vence a batalha assumindo o trono.

Na realidade, vários são os exemplos de situações deste tipo dentro da mitologia grega. Outro caso que poderia ser citado é a disputa pelo reino de Tebas entre os filhos de Édipo. Como se sabe, a história de Édipo, imortalizada através das tragédias gregas, é cheia de dor e violência. A começar com o assassinato do próprio pai, sem o saber, é certo, mas não justificando tal atitude impulsiva do herói. Os gêmeos Etéocles e Polinices, após o banimento do pai, foram considerados vice-reis e concordaram em governar em anos alternados. Mas Etéocles não quis devolver o trono ao fim de seu ano, alegando a má índole mostrada por Polinices, banindo-o da cidade. Adrasto, rei de Argos, casou sua filha Egéia com Polinices devido a uma profecia do oráculo, e prometeu devolver o reino de Tebas ao genro. Após longa batalha, a qual os Argivos estavam perdendo, Polinices propõe ao irmão Etéocles que os dois decidissem a sucessão do trono num combate corpo a corpo. Neste confronto, cada um feriu o outro mortalmente, demonstrando mais uma vez que a violência pode aparecer a qualquer momento entre, até mesmo, irmãos de sangue, neste caso, irmãos gerados dentro da mesma placenta. Então, resta apenas uma alternativa para a sociedade: Creonte, seu tio, tomou o comando das tropas e desbaratou os inimigos.

Como visto, as obras tidas como as mais antigas da história da humanidade,

o texto bíblico e a epopéia de Homero, ao lado dos mitos e lendas da Grécia Antiga, trazem em si a violência que assola a humanidade desde sua origem. Estes fatos demonstram que a natureza humana está fundada, não apenas pelo aspecto racional que tomou conta do ser a partir de um determinado momento, mas principalmente pelo aspecto instintivo, impulsivo, que leva o homem, em determinadas situações, a realizar atos de extrema violência e, por que não dizer, crueldade, contra o outro, seu semelhante. Não se está afirmando aqui que a violência seria fruto apenas de momentos em que o homem perde o controle de suas próprias emoções. Pois, quando o homem se torna um ser racional, passando a controlar suas emoções, suas vontades mais primitivas, não percebe que a qualquer momento isto pode vir à tona, explodindo com uma violência incontrolada. Mas, ao mesmo tempo, por ter se tornado racional, o homem passou a racionalizar até mesmo a violência.

Neste sentido, evidencia-se que, a partir da racionalização, o ser humano passou a controlar, a calcular, a projetar, a planejar, a justificar, a elaborar, até mesmo a própria violência. Isto não significa que o homem deixou de ser violento, ao contrário, a violência faz parte das características mais primitivas da humanidade, ela está ali dentro de cada um, esperando o momento para ressurgir. Entretanto, pode ressurgir tanto como forma incontrolada da natureza humana, nos acessos de loucura e descontrole do ser, quanto como forma controlada e racionalizada, nas diversas possibilidades, desde crimes premeditados até guerras entre nações.

Desta maneira, não há como falar de violência sem concordar com alguns aspectos das teorias elaboradas sobre ela. Tais como, já citadas anteriormente, a de Roger Dadoun, em *A Violência: ensaio acerca do homo violens*, em que afirma que a violência é característica primordial e essencial do homem, sendo até constitutiva de seu ser. Assim, estaria associada a qualquer aspecto da realidade humana, sendo ela “autodestrutiva” por vocação. Ou ainda, a de René Girard, especificamente sua obra *A Violência e o Sagrado*, em que desenvolve idéia semelhante, quando diz que a violência é “intestinal”, ou seja, ela é interna, íntima do ser humano e que se revela através das desavenças, rivalidades, ciúmes e disputas entre próximos.

Dadoun e Girard discordam no aspecto de ligação da violência com a religiosidade. O primeiro chega a esclarecer que não pretende fazer julgamentos que impliquem em referências religiosas, embora se utilize da gênese bíblica como figura representativa da violência. A violência fundadora seria aquela do Criador para com suas criaturas quando as expulsou do Paraíso por terem desobedecido as suas ordens e comido o fruto do conhecimento, evitando, assim, que comessem o fruto da vida eterna. Mas o castigo

foi ainda maior, porque o homem estaria destinado a trabalhar pelo seu sustento e a mulher passaria a parir com dor. Outro exemplo que utiliza é a parte, já citada aqui, em que acontece a desavença entre os irmãos Caim e Abel. Caim sentindo-se preterido por Deus, que não aceita sua oferenda, mata Abel. Caim recebe como castigo o banimento do local onde se fixou sua família, todavia ele acaba por criar uma nova civilização, o que, para Dadoun, comprova a idéia de que a humanidade descende de um criminoso.

Convém deter-se novamente neste crime primordial, inaugural, para verificar o posicionamento de Dadoun sobre ele. Segundo o estudioso, aquilo que parece ser apenas violência bruta, ou pura violência, é, na verdade, perpetrado sem que se possa designar-lhe uma razão suficiente. Ater-se ao texto bíblico o qual afirma que Caim mata porque é tomado por “grande cólera” é tautológico. A Cólera, diz o teórico, é uma manifestação típica da violência, ou seja, é a vertente interna, psicológica, do ato. A origem desta violência criminal, em verdade, não é outra senão o próprio Deus, e é por isso, que pode ser qualificada de pura ou essencial. Como já dito antes, em louvação a Deus, os dois irmãos trazem os produtos selecionados de seu trabalho: Caim, agricultor, oferece os frutos colhidos da terra, enquanto Abel, pastor, oferece os primogênitos de seu rebanho de ovelhas: um quadro bíblico que deveria ter transbordado de satisfação um Deus pleno de bondade e adorado por suas criaturas. No entanto, conforme Dadoun, Deus estraga tudo, agradece a oferenda de Abel e recusa a de Caim, puro capricho do divino num gesto de soberana arbitrariedade, a não ser que Deus tenha conseguido cheirar, nos animais trazidos por Abel, os sangrentos eflúvios de sacrifícios vindouros. Assim, Deus acusa e castiga Caim, que mata seu irmão. Este fratricídio original leva a violência a um ponto culminante e extremo que servirá de matriz para uma longa e incansável posteridade de crimes.

Enquanto Dadoun se utiliza da religiosidade e do texto bíblico para expor uma das figuras da violência, a gênese, a figura originária, Girard afirma que o sagrado é tudo que domina o homem. As condutas religiosas e morais visam à não-violência na vida cotidiana, paradoxalmente por intermédio da própria violência, através do freio automático e onipotente de instituições que determinam a vida em sociedade. No caso de Caim e Abel, Girard faz uma ligação com o rito sacrificial onde a violência intestina poderia ser ludibriada através do sacrifício.

O ponto comum que se pode perceber sobre esta figura da violência do homem contra o homem, na teoria dos dois estudiosos, é que ambos a consideram originária, primordial. Através disto, deixam transparecer que a civilização foi fundamentalmente construída sobre o sangue derramado, desde os primórdios da presença do homem na terra.

Neste sentido, Dadoun defende seu posicionamento seguindo o percurso da violência humana para demonstrar que esta é uma característica intrínseca do ser e não pode ser modificada em hipótese alguma, já que defende a existência do homo violens. Diz ele na introdução de seu ensaio:

Nosso propósito agora é o de introduzir uma outra característica do homem, que consideramos primordial, essencial, e até mesmo constitutiva de seu ser, a saber: a violência. Homo violens, tal como o apresentamos e analisamos aqui, é o ser humano definido, estruturado, intrínseca e fundamentalmente pela violência. (DADOUN, 1998, p. 8)

Já René Girard vê esta imagem transcrita no texto bíblico como a possibilidade de desviar a violência da vítima humana. Ele analisa a situação no sentido de que parece existir um desejo interno de violência de irmão contra irmão, demonstrando que, fundamentalmente no princípio das sociedades, os irmãos estão destinados a lutar entre si. Para exemplificar este posicionamento é só lembrar das histórias bíblicas e mitológicas já transcritas aqui. Desta forma, Girard entende como um ensinamento a postura de Deus ao recusar a oferta de Caim, ou seja, somente através de uma vítima sacrificial é possível desviar o desejo de violência que Abel também sentia contra seu irmão Caim. Veja-se o que o autor fala sobre esta história no seu ensaio:

Só é possível ludibriar a violência fornecendo-lhe uma válvula de escape, algo para devorar. Talvez seja este, entre outros, o significado da história de Caim e Abel. O texto bíblico oferece uma única precisão sobre os dois irmãos. Caim cultiva a terra e oferece os frutos de sua colheita. Abel é um pastor e sacrifica os primogênitos de seu rebanho. Um dos irmãos mata o outro, justamente o que não dispõe deste artifício contra a violência, o sacrifício animal. Esta diferença entre o culto sacrificial e o culto não-sacrificial é na verdade inseparável do julgamento de Deus em favor de Abel. Dizer que Deus acolhe favoravelmente os sacrifícios de Abel, o que não ocorre com as oferendas de Caim, é redizer³ em outra linguagem, a do divino, que Caim mata seu irmão, ao passo que Abel não o mata. (GIRARD, 1998, p. 15)

Como se vê, embora os dois pensadores sigam caminhos distintos ao falar de violência, há um ponto comum entre os dois: a violência faz parte das características do ser humano; ela é de todos e está em todos, é intrínseca, é intestina. A mesma situação encontra-

³ Grifo do autor.

se claramente na obra de Sigmund Freud. Em Além do princípio de prazer, na Teoria dos instintos, ou ainda em As duas classes de instintos, ele defende a tese de que a natureza do homem se estabelece através de duas classes de instintos que visam à autopreservação: “instinto sexual”, ou de vida, também cognominado de Eros; e “instinto destrutivo”, ou de morte, também cognominado de Tanatos. O instinto destrutivo seria responsável pela violência, a partir do fato de que deve ser desviado para fora de si mesmo, evitando desta forma a autodestruição. Neste sentido, infere-se na teoria de Freud de que o homem seria violento por natureza, não só para se autopreservar, como também para evitar a ameaça que o outro representa para sua vida. Tem-se, assim, um sentido de que a violência seria sempre uma resposta a outra violência. Idéia esta refutada tanto por Dadoun quanto por Girard, que se dedicam exclusivamente, nas obras já citadas, a discorrer sobre a violência humana e suas conseqüências para o ser humano.

Dadoun, discordando claramente, expõe que a violência é sempre vista como uma resposta a outra violência. Segundo ele, na vida cotidiana as coisas são percebidas mais ou menos desta maneira, tendo em vista que a vida diária se desenvolve sob uma grande quantidade de pequenas alteridades violentas. É a partir do outro, portanto, que ameaças, agressões, hostilidades e duros golpes atingem o homem fundamentando-se nele. De acordo com o autor, ao declarar o outro como detentor da violência, chega-se a uma medida identificadora em que só é possível descobrir a identidade pessoal quando se evacua no outro o mal, ou seja, o violento que cada um traz em si. Desta maneira, conforme ele, traça-se uma definição fraca e evidentemente não violenta da violência, donde ela é aquilo que não se faz outra coisa senão replicar. Se assim fosse, só existiriam contra-violências jamais uma verdadeira violência. Entretanto, conclui, todas as pretensas contra-violências apenas esclarecem melhor a estrutura do homo violens, iluminando a sua face de agressão e o revelando fundamentalmente como um ser de violência.

Para explicar seu posicionamento, Roger Dadoun expõe os percursos da violência da alteridade e da identidade. As alteridades violentas estão em torno de um “eu” que se sente vitimado, atacado. Assim, diz o estudioso, para dar coerência e consistência ao próprio “eu”, faz-se necessário que o outro seja o detentor da violência. Diante disso, nada se pode afirmar quanto à origem de determinado ato violento, porque, negando a própria estrutura psíquica, o ser humano considera que não só a violência é violência do outro, como é o outro, como tal, que carrega em si a violência. Neste sentido, afirma que o “outro” inflige uma dupla violência, violência da alteridade como tal e violência de alteridade porque tenta identificar, porque corrói a identidade do “eu”. Conseqüentemente, para resistir às alteridades

violentas é necessário um “eu” forte, uma identidade segura, que implica uma violência singular. Colocar o “eu” em posição de força consiste em enfrentar pressões de um superego que o atormenta com interdições e ordens e afrontar os assaltos de um inconsciente fortalecido por toda energia pulsional. Dessa forma, o “eu”, para resistir, para tentar manter-se, inevitavelmente, deve ser uma estrutura violenta, uma espécie de força permanente no ser do indivíduo, deixando evidente que a violência não seria apenas a resposta a um ato do outro.

Em Girard, encontra-se também a afirmação de que a violência humana é sempre considerada como exterior ao homem. Ela se funde e se confunde no sagrado, com forças externas que pesam sobre o homem, tal como a morte, as doenças, os fenômenos naturais. Segundo o estudioso, os homens não conseguem enfrentar a nudez insensata de sua própria violência sem correrem o risco de se entregarem a ela. Cria-se um jogo no qual os homens querem e conseguem se acreditar completamente ausentes, o jogo de sua própria violência. Assim sendo, é possível perceber o aparecimento unânime de uma violência recíproca. Uma violência que afeta toda a comunidade, uma violência maléfica e contagiosa, que deve ser transformada em benéfica e fundadora, gerando ordem e segurança. É compreensível, diz o autor, que todas as atividades humanas estejam subordinadas a esta metamorfose da violência no seio da comunidade. Quando os homens deixam de se entender e de colaborar, todas as atividades ficam prejudicadas. Os benefícios atribuídos à violência fundadora vão, portanto, exceder de maneira prodigiosa o quadro das relações humanas. Assim, o jogo da violência, ora recíproco e maléfico, ora unânime e benéfico, torna-se o jogo de todo o universo.

Girard afirma que, quer a violência seja física quer verbal, um certo intervalo de tempo decorre entre cada um dos golpes. A violência recíproca torna-se irresistível e oscila de um combatente a outro, durante todo conflito, sem conseguir se fixar, espalhando-se por toda coletividade. Somente a expulsão coletiva, segundo ele, conseguirá fixá-la definitivamente fora da comunidade através da vítima sacrificial. A vítima carrega consigo, na morte, esta violência recíproca. A partir deste momento, considera-se que ela encarna a violência, tanto na sua forma benévola quanto maléfica. Por conseguinte, o desejo liga-se à violência triunfante porque os homens possuem tendências agressivas mais ou menos latentes, eles se esforçam desesperadamente para dominar este ímpeto irresistível. O ritual, conclui, só tem sucesso na sua tarefa de apaziguar e enganar as forças maléficas, se deixar que a violência se libere um pouco, mas não demais, num contexto e sobre objetos rigorosamente fixados e determinados. A violência unânime, ou seja, aquela que elimina a si própria, é considerada fundadora, pois todas as diferenças que estabiliza, todas as significações que fixa,

já estão aglutinadas a ela e oscilam de um combatente a outro. Mas, Girard afirma, por fim, que enquanto a violência permanece presente entre os homens e enquanto constitui um objeto de disputa, ao mesmo tempo total e nulo, nada poderá imobilizá-la.

Evidencia-se que o pensamento, tanto de Dadoun quanto de Girard, leva ao entendimento da violência como parte integrante do ser humano, isto é, não há como eliminá-la do seio da coletividade porque os homens são seres violentos por natureza. Neste mesmo percurso, segue o pensamento de Mauro Pergaminik Meiches, em *A Travessia do Trágico em Análise*. Ele argumenta que o homem, para viver em qualquer forma de organização humana, deve se submeter a regras e proibições que possibilitem a convivência com o outro. Nesse sentido, o impulso interior tem de ser controlado para não deixar os desejos individuais sobreporem-se aos desejos da coletividade. Na vida organizada socialmente, ou seja, na vida civilizada, o homem deve aprender a conviver com o seu instinto, pois lhe é imposto um limite, através do qual ele fica sujeito a uma composição de forças que fortalecem o racional. Caso isso não ocorra, uma vez que existe a fraqueza humana a qual aparece na vida emocional e volitiva do homem, diz o psicanalista, o homem fica sujeito à aparição repentina do irracional que o conduz ao erro, visto ser a necessidade que sobrecarrega e sobredetermina o ato. Desta forma, ficaria subentendido que existe um reinado absoluto da racionalidade e que aquilo que não se encaixa na vida civilizada passa a ser deixado de lado, gerando um conflito entre a possível existência de um inamovível do homem e as formas de vida em sociedade.

Sobre o comportamento do ser humano nas relações com o outro, Meiches argumenta que o homem lida com o sentimento de mal-estar, próprio de quem sabe que, para viver sob qualquer forma de vida civilizada, torna-se necessário o conhecimento que possibilite a convivência com o outro homem. Isso implica regras e proibições para aquilo que todos sabem ser próprio do ser humano. Para tanto, afirma ele, esse conhecimento passa pelo caminho da dor e com uma força de grande potência. A experiência dolorosa forja a transformação das relações com os outros seres humanos, mas não sem uma convivência turbulenta entre partes diferentes. Surge, então, o confronto do homem com sua vida civilizada, os assujeitamentos que ele teve e tem de fazer e tematizar para posicionar-se diante das leis que codificam uma situação e uma condição.

Segundo o ensaísta, existe, portanto, um caráter irrevogável da influência de outrem, gerando o sofrimento advindo do mundo exterior, capaz de se encravar no espírito com forças destruidoras onipotentes e implacáveis, desencadeando nas relações com outros seres humanos um sentimento mais doloroso que qualquer outro, pois o que está em jogo é o conflito entre duas ordens de coisas. Assim, o homem se situa em um solo totalmente

movediço de valores e práticas que instaura a formação do homem interior, ou seja, do homem como sujeito responsável e que determina sua maneira de proceder na vida em sociedade, instaurando o processo de conscientização daquilo que se faz. O homem, portanto, deve estabelecer um uso adequado para a vontade ou intenção, que não firam os valores sociais preestabelecidos, adquirindo virtudes necessárias para agir conseqüentemente.

Neste mesmo sentido, Meiches argumenta que o terrível e a morte são lugares obrigatórios do ser humano que o levam de encontro com a alteridade, cujas principais figuras são o inimigo e o amigo. A alteridade faz o homem entrar em contato com o sentimento de efemeridade e com as destituições necessárias de certas identificações e idealizações. Contudo, a situação de conflito jamais terá uma solução definitiva, pois o jogo de forças contraditórias a que o homem está submetido implica, segundo o teórico, numa dinâmica geradora de mal-estar. Ele cita Freud, para comprovar sua idéia, pois este diz que a repressão da sexualidade e da agressividade incrementam o superego, que se torna imbativelmente poderoso. Devido a isso, quanto maior a repressão, mais evidente fica, segundo Meiches, que toda sociedade e toda cultura originam tensões e conflitos que demonstram a condição humana, seus limites e sua finitude necessária.

Tal idéia freudiana está em *Totem e Tabu*. Neste texto, Freud narra uma dupla violência originária: a primeira, uma violência bruta exercida por um macho sobre os membros da horda primitiva, apropriando-se de todas as mulheres, caçando, castrando ou matando os filhos tornados rivais; a segunda, uma violência conciliada, em que os irmãos unidos se livram do déspota e instauram uma sociedade verdadeiramente humana com duas instituições primitivas: o totemismo, culto do ancestral assassinado, e a exogamia ou tabu, recaindo sobre as mulheres do grupo, pela posse das quais originalmente cometeu-se o crime. Freud fala, ainda, de um mecanismo de interiorização, constitutivo do próprio tecido psíquico, que trabalha transformando a violência criminal em sentimento de culpabilidade, em angústia ligada à falta, ao pecado, ao remorso, assim como ao desejo de reparação.

Tais teorias culminam na idéia de que o homem civilizado tornou-se o ser da racionalidade por excelência. Para viver em sociedade, não podendo explicar ou resolver aquilo que é próprio do ser humano, seus instintos mais primitivos, a solução foi recalcar os desejos e as vontades no sentido de manter o controle e diminuir os conflitos da convivência social. Assim, pensou-se que, através da razão, os problemas da humanidade estariam resolvidos. Acontece, entretanto, que a cada vez que a racionalidade falhou, a humanidade conheceu convulsões de graves conseqüências. Pensa-se aqui, por exemplo, na queda da Bastilha, durante a Revolução Francesa, momento em que o povo descontente deixa-se levar

pelo desejo de vingança contra a nobreza destruindo e saqueando Paris. Um outro exemplo, não tão extensivo como este, mas que pode ser encarado como idêntico, é a atitude de soldados quando participam das guerras. Sua função racional é destruir o inimigo, representado pelo exército, não pela população, do país atacado. Porém, os relatos de violência contra civis durante as guerras são reveladores deste lado do homem que devia estar escondido dentro de si e que, em momentos como este, aparecem de maneira a pôr às claras a verdadeira natureza do ser. Vários são os relatos de estupros, torturas, dizimação completa de vilas e cidades. Só a título de exemplo, vale a pena ter em mente a Guerra do Vietnã, tão bem retratada em filmes como Platon, Nascido em 4 de Julho e Apocalipse Now, que embora obras de ficção, não deixam de escancarar a violência dos soldados americanos contra a população vietnamita.

Para explicar melhor esta situação, de que a humanidade voltou-se para a racionalidade e a partir disso tentou controlar a manifestação dos instintos do indivíduo, necessário se faz voltar novamente aos teóricos aqui mencionados. Roger Dadoun fala na existência de um percurso da violência. Assim sendo, segundo ele, ela está à “flor da pele e ao fundo da alma” (DADOUN, 1998, p. 43), é contagiosa, arde e queima. Desta forma, explica que o nascimento é uma violência, com a mãe que sofre a dor do parto e com o recém nascido que é expulso do ventre materno, onde estava protegido do mundo. Na infância, a família é apresentada como ambiente de relações de força e de dominação. A educação se expressa com funções utilitárias de transmissão do conhecimento, uma forma de violência intelectual e função cultural que visa equipar o sujeito com modelos para sua integração social, sob uma pressão constante para conseguir o status social. A adolescência é a época dos ritos de iniciação, em que aparece a violência orgânica da modificação da voz, crescimento de pêlos, menstruação na menina, sexo, atitudes, etc. que implicam em ingerências brutais e perturbadoras na percepção de si mesmo. Aparece nesta época, também, a violência social na repressão e regulação da sexualidade, pressões educativas e profissionais, estruturação da personalidade, etc.

Logo, o percurso da violência, descrito por Dadoun, envolve a sexualidade, o trabalho e a racionalidade. A sexualidade está marcada pelo pecado e pela maldição, desde a vergonha da nudez que fundamenta o casal original, Adão e Eva, até o sofrimento do parto. O trabalho está destinado como labor maldito⁴, visto que, para sobrevivência, necessária se faz

⁴ Para Dadoun, a idéia de que o trabalho está destinado como labor maldito está vinculada à expulsão do Paraíso. Quando Deus expulsou o homem condenou-o a trabalhar pelo seu próprio sustento: “Deus disse para o homem: ‘já que você deu ouvidos à sua mulher e comeu da árvore cujo fruto eu lhe tinha proibido comer, maldita seja a

uma submissão a constrangimentos inevitáveis. Já a razão humana está ligada com a transgressão, pois o homem não ficou afastado da árvore do conhecimento. Por consequência, as relações entre violência, sexualidade, trabalho e racionalidade consistem em um complexo jogo de trocas, substituições, alianças, rejeições, compromissos e num processo interminável de tentativas de apoderação mútua e transfigurações.

Com isso, a sexualidade, o trabalho e a racionalidade impõem a violência de seus respectivos determinismos. A sexualidade, determinismo biológico, está submetida a uma grande quantidade de regras, obrigações e proibições. Impõem-se ou reprimem-se as escolhas, os comportamentos, os modos de relação e, até mesmo, os sentimentos e emoções profundos. O trabalho, determinismo econômico, tem horários, gestos, ritmos, condições materiais e morais, normalmente é descrito, e até vivido, como uma coleira que causa embrutecimento, servidão e alienação. A razão, que não é essência inata, violenta o homem ao apoderar-se dele, passando a ser o poder central na estrutura de seu ser, ordenando as imagens, os afetos, as vontades, os fantasmas, combatendo toda e qualquer tentativa de manifestação do instinto. Conclui-se, através do pensamento de Dadoun, que a humanidade transformou a racionalidade no centro condutor das atitudes do indivíduo, reprimindo aquilo que ele tem de mais profundo e seu.

No pensamento de René Girard percebe-se um caminho semelhante, no sentido de que quanto mais racional o homem se tornou, mais a violência apareceu em seu meio, com força poderosa e destrutiva. Essa idéia aparece, em princípio, quando Girard argumenta que é mais difícil apaziguar o desejo de violência que desencadeá-lo, principalmente nas condições normais de vida em sociedade. Pois, segundo ele, estudos sugerem que os mecanismos fisiológicos da violência variam de indivíduo para indivíduo e mesmo de cultura para cultura. Esse desejo uma vez desencadeado produz certas mudanças corporais que preparam os homens para a luta. Desta forma, uma violência não saciada sempre vai encontrar uma vítima alternativa. Caso ela não seja saciada, vai se acumular até transbordar, espalhando-se em torno com os mais desastrosos efeitos. Baseado nisso, Girard diz que as sociedades primitivas instituíram o rito sacrificial para direcionar a violência sobre uma vítima expiatória. O intuito era proteger toda a comunidade do contágio pela violência generalizada.

A vítima expiatória mais conhecida da história é o *pharmakós* grego.

terra por sua causa. Enquanto você viver, você dela se alimentará com fadiga. A terra produzirá para você espinhos e ervas daninhas, e você comerá a erva dos campos. Você comerá seu pão com o suor do seu rosto, até que volte para a terra, pois dela foi tirado. Você é pó, e ao pó voltará” (BÍBLIA, 1990, p. 17, Gn 3, 17-19)

Comparou-se o personagem do pharmakós a um bode expiatório, sendo ele o incorporador do mal e, ao mesmo tempo, aquele que está afastado da comunidade. Os pharmakói, em geral, eram destinados à morte, mas a finalidade essencial não era esta. Serviam para a expulsão do mal para fora do corpo e para fora da cidade. Uma vez afastados do espaço da cidade, os pharmakói recebiam golpes que deviam expulsar ou atrair o mal para fora de seus corpos. Eram ainda queimados como forma de purificação, excluindo-se violentamente do território da cidade o representante da ameaça ou agressão exterior. O pharmakós representa a alteridade do mal que vem afetar e infectar os habitantes da cidade, sendo este representante do que vem de fora, embora disposto pela comunidade e escolhido em seu seio. Os gregos sustentavam, à custa do Estado, um certo número de indivíduos degradados e inúteis e quando uma calamidade, tal como a peste, a seca ou a fome, abatia-se sobre a cidade, eles sacrificavam dois desses reprovados como bodes expiatórios.

O pharmakós representa o mal introjetado e projetado. Benéfico enquanto cura e, por isso, venerado, cercado de cuidados, mas maléfico enquanto encarna as potências do mal e, por isso, temido, cercado de precauções. Girard afirma que o pharmakós tem esta dupla conotação. De um lado, ele é visto como um personagem lamentável, desprezível e mesmo culpado, assim é submetido a todo tipo de zombarias, de insultos e, é evidente, de violências. De outro lado, é rodeado de uma veneração quase religiosa, desempenhando o papel principal em uma espécie de culto. Neste sentido, a vítima ritual deve atrair para si toda violência maléfica para transformá-la, através de sua morte, em violência benéfica, em paz e fecundidade. A cerimônia, portanto, passa-se no limite do dentro e do fora, ou seja, nos muros que limitam a cidade, que o pharmakós tem por função traçar e retraçar sem cessar.

Quando fala de sacrifício humano, Girard demonstra que as vítimas são, normalmente, categorias de seres humanos exteriores ou marginais, ou seja, são incapazes de manter com a comunidade os mesmos laços que ligam seus membros entre si. São sujeitos que apresentam um vínculo muito frágil ou nulo com a sociedade, como por exemplo, prisioneiros de guerra, escravos, o pharmakós grego, indivíduos defeituosos e a escória da sociedade, ou ainda, em alguns casos, crianças e adolescentes solteiros, pois para algumas sociedades primitivas, aqueles ainda não iniciados não pertenciam à comunidade. As vítimas dos ritos sacrificiais eram assim escolhidas porque não existia uma relação social entre a comunidade e a vítima, evitando-se, dessa maneira, uma possível disseminação interminável da violência no seio da comunidade. Para Girard, o desejo de violência é dirigido aos próximos, portanto é necessário desviá-lo para uma vítima sacrificial. Tendo em vista que, se a violência ao próximo ocorresse, causaria vários conflitos através da vingança que a família

ou os amigos da vítima efetuariam. A vítima sacrificial, por sua vez, dado o fato de ser marginal, poderia ser abatida sem perigo, porque ninguém iria desposar sua causa por esta não fazer parte da sociedade instituída. Como a vingança é um processo infinito, não é dela que se deve esperar a contenção da violência. O sacrifício, portanto, é um instrumento de prevenção na luta contra a violência.

Contudo, conforme Girard, é impossível avaliar a intensidade da violência dos indivíduos e das sociedades. Desta maneira, nas sociedades primitivas, a ênfase é dada na prevenção da violência e o domínio preventivo é primordialmente da esfera da ação da religião. O rito sacrificial é sempre destinado a apaziguar a ira de algum deus.

Enquanto nas sociedades mais modernas, que dispõem de um sistema judiciário, o domínio está em métodos curativos. As sociedades primitivas não dispõem, entre a não-violência e a violência, do freio automático e onipotente de instituições que determinam a vida em sociedade. Assim, a alternativa das condutas religiosas e morais visam a não-violência de forma imediata na vida cotidiana e de forma mediata na vida ritual, paradoxalmente por intermédio da própria violência. A presença do religioso na origem de todas as sociedades humanas é indubitável e fundamental. A religião é a única instituição social à qual a ciência nunca conseguiu atribuir um objeto real, uma verdadeira função. René Girard afirma, então, que o religioso possui como objeto o mecanismo da vítima expiatória e tem a função de perpetuar ou renovar os efeitos deste mecanismo, ou seja, manter a violência fora da comunidade.

Na comparação das sociedades primitivas e modernas, Girard argumenta que é impossível não usar de violência quando se quer liquidá-la e, justamente por isso, ela é interminável. Segundo ele, a menor violência pode produzir uma escalada cataclísmica: todos sabem que o espetáculo da violência tem algo de contagioso. Às vezes, é quase impossível escapar deste contágio. A intolerância pode, no fim de contas, mostrar-se tão fatal quanto a tolerância. Nenhuma regra é universalmente válida, nenhum princípio suficientemente resistente. Há momentos em que qualquer remédio é eficaz, seja a intransigência, seja o engajamento. Em outros, ao contrário, todos eles são inúteis, só aumentando o mal que se acredita combater. A única diferença, como explica, é que os modernos não temem a reciprocidade violenta e estruturam o castigo legal ou institucional através dela, correndo o risco da violência demasiadamente contida alastrar-se ao redor, ou seja, o controle dos instintos humanos pelas sociedades modernas é um risco iminente para o transbordamento da violência em seu seio. Já as sociedades primitivas percebiam a repetição do idêntico e tentavam eliminá-lo através do diferente, pois as vítimas do sacrifício não são os causadores

da violência. A catarse⁵ sacrificial, ao impedir a propagação desordenada da violência, está evitando uma espécie de contágio. As precauções rituais têm por objetivo, de um lado, evitar este tipo de difusão e, de outro, proteger na medida do possível aqueles que se encontram inesperadamente envolvidos em uma situação de impureza ritual, isto é, de violência.

Girard, por conseguinte, está demonstrando, assim como Dadoun e Meiches, que a violência nas sociedades modernas, tidas e calcadas na racionalidade de suas instituições, não pode ser controlada, pelo fato de ir contra as características básicas do ser humano. Por isso, ele afirma que a violência tem efeitos miméticos⁶, tanto diretos e positivos quanto indiretos e negativos. Quanto mais os homens tentam controlá-la, mais estão lhe fornecendo alimento. Pois, segundo ele, a violência transforma em meios de ação todos os obstáculos que se acredita colocar contra ela. Assim, a violência tende a deslocar-se para objetos substitutivos quando o objeto que a atrai torna-se inacessível, acolhendo qualquer tipo de substituição. A violência assemelha-se a uma energia que se acumula e se for contida por tempo demasiado pode causar mil transtornos. No entanto, se não ultrapassar um certo limite, a violência garante um círculo interior de não-violência, indispensável para o cumprimento das funções sociais essenciais, ou seja, a sobrevivência da sociedade. Por outro lado, a violência em cadeia constitui uma ameaça para a sociedade, uma vez que ela penetra na comunidade e não pára de se propagar e exacerbar, fazendo com que toda a sociedade se decomponha na violência. É este o jogo da reciprocidade violenta, presente em toda parte, segundo Girard. Por mais reduzida que seja na origem, a violência pode se espalhar como uma linha de pólvora, destruindo toda sociedade. Já que a violência é considerada uma força que age nos mais diversos planos: físico, familiar, social; propagando-se de forma idêntica onde quer que se implante e, assim, ela se alastra e ganha terreno progressivamente.

Depois disso, é viável concordar com a afirmação final de Roger Dadoun, de que nada do que é pior na violência é estranho ao homem, sendo ele fundamentalmente e

⁵ Catarse: do grego *kátharsis* (limpeza), tem o sentido de purgação, purificação. Para Aristóteles que a usou pela primeira vez, ao proceder à exegese da tragédia, a catarse “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação desses sentimentos”. Antes dele, o termo era empregado com sentido religioso que consistia na purificação ritual, espécie de batismo ou cerimônia de iniciação. Catarse sacrificial é, portanto, entendida neste trabalho, como a purificação ou purgação da violência sofrida pela comunidade através do ritual do sacrifício.

⁶ Mimético: adjetivo que se relaciona com mimetismo. Mimetismo vem do grego *mimetes* (imitador), representa a reprodução maquinal de gestos e de atitudes ou simplesmente imitação. Em geral, o mimetismo serve para proteger o indivíduo tornando-o indiferenciado do meio ambiente, o que lhe permite escapar dos eventuais predadores. Existem dois tipos de mimetismo: a) defensivo, em que o indivíduo assume o aspecto de espécies temidas por seus predadores ou de espécies inócuas, ou tornando-se invisível, confundindo-se com o meio; b) agressivo, em que o indivíduo assume o aspecto de espécies inofensivas para os seres que lhe servem de alimento ou confundem-se com o meio, o que facilita a caçada. Nesse sentido, entende-se a utilização do termo na obra de René Girard, ao falar que a violência tem efeitos miméticos, o autor está se referindo à capacidade que a violência tem de ludibriar a humanidade, quando o homem pensa que a tem sob controle ela reaparece com mais vigor e poder de destruição.

primordialmente um ser de violência: homo violens. Então, após ter percorrido o campo das forças da violência, propõe um olhar para o campo das formas da violência, presentes nas mais diversas artes desde a pré-história até os contemporâneos. Seria mais cômodo e mais recompensador negá-la, e, boa parte da atividade estética, consiste em uma ocultação, em um velamento da violência. São gigantescas encenações, principalmente em regimes totalitários, onde a violência atinge seu máximo. Por outro lado, opõe-se uma estética que não oculta a violência, que a eleva num caráter estético de fascinação petrificante. Ao fim, Dadoun afirma que toda forma acabada, de alguma maneira, provoca uma violência no sujeito, pois ela lhe impõe uma “ordem”, ainda que esta esteja ali para rechaçar a violência exercida pelo disforme e pela desordem. Os temas tratados buscam redobrar sua violência formal e criar o horror do acontecimento, nos choques de cores brutais ostentadas pelas linhas e figuras que revelam deformações cruéis e grotescas, levando, assim, a uma força conflagradora da ligação forma-violência.

1.2 REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA

Com a idéia final de Dadoun, pode-se agora fazer uma referência explícita da ligação da violência com a literatura, sendo ela uma das artes que representam ao longo dos tempos o vínculo muito próximo com a história da humanidade, recriando em formas ficcionais aquilo vivenciado pela sociedade em que a obra foi elaborada. Como já visto aqui, a *Ilíada*, de Homero, é um destes textos literários que representam a sociedade. A guerra travada com Tróia, descrita com detalhes, demonstra a que ponto os atos de violência de um homem pode chegar. São cenas de guerra; contudo, a violência de Aquiles, por exemplo, contra seu inimigo, Heitor, não precisava chegar às raias da crueldade. Fato este, percebido no momento em que o herói argivo atrela Heitor, já morto, em seu carro e arrasta-o em volta da cidade e depois até seu acampamento.

Outro texto, também já trabalhado na primeira parte deste capítulo, mas que muitos não consideram texto literário, a Bíblia Sagrada, aqui considerada como texto literário, principalmente por causa das qualidades narrativas das histórias contadas, também traz a representação da violência contra o povo de Israel e deles contra os outros povos, na busca de uma Terra Prometida por Deus aos seus ancestrais. A violência sofrida é vista como agressão a sua crença em um único e “verdadeiro” Deus, enquanto a violência cometida por eles é

sagrada, divina. Sendo assim, ela se justifica como necessária para alcançar o caminho estabelecido pelo seu Deus.

A partir destas duas obras, junta-se aí a *Odisséia*, também de Homero, que retrata os sofrimentos de Ulisses no retorno à casa e o sofrimento de Penélope e seu filho, Telêmaco, que esperam a volta do herói para expulsar os pretendentes ao matrimônio com Penélope e, conseqüentemente, ao reino de Ulisses. Nesta obra, além dos muitos fatos que trazem a violência sofrida por Ulisses em suas aventuras e as cometidas por ele para chegar em casa, como o episódio em que o herói e seus companheiros são presos pelo Ciclope, tem-se o episódio final de matança dos pretendentes que, enganados por Ulisses, são massacrados dentro da casa deste.

A partir daí, como se disse, a Literatura passou a representar as atrocidades que o homem é capaz de cometer, passando pelas tragédias gregas, pelas epopéias e tragédias romanas, e chegando até *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Pensando principalmente na primeira parte, “*O Inferno*”, não se pode deixar de perceber que a obra trata de violência. Nos castigos aos pecadores, verte sofrimento por todos os lados, pois a violência praticada pelos homens na Terra, conduz ao castigo da alma, que sofrerá eternamente no Inferno. As almas são violentadas de acordo com o crime cometido em vida. Tem-se, assim, violência castigando a violência, num círculo incessante e eterno. Parece até uma metáfora da vida terrena, em que, de acordo com os teóricos estudados na primeira parte, a violência é sempre reprimida com outra violência, uma justificando a outra neste círculo constante em que a humanidade vive.

A título de exemplo, vale ressaltar alguns castigos a que são submetidas as almas pecadoras. No primeiro deles, percebe-se uma defesa ferrenha do Cristianismo, já que aqueles que não são batizados estão no limite do Inferno, sofrem no Limbo porque são pagãos, principalmente os nascidos antes do advento do Cristianismo. Estes, por mais nobres e virtuosos que fossem em vida, sofrem eternamente o castigo de ter os “desejos para sempre frustrados” (ALIGHIERI, 2003, p. 22). Aliás, defesa do pensamento cristão é o que não falta em *A Divina Comédia*, de Dante. Desde o princípio até o fim, fica evidente que as almas salvas e que vivem os benefícios do Paraíso são aquelas dos homens que seguiram as normas estabelecidas pela Igreja. Não é à toa que o poeta não deixa serem salvas as almas que viveram antes da fundação do Cristianismo, colocando no Limbo, até mesmo, heróis bíblicos da envergadura de Abraão. Embora, usando Virgílio como um dos presentes no Limbo, deixe evidente que Deus desceu ao Limbo para elevar alguns personagens bíblicos, dentre eles Abraão.

A partir do segundo círculo infernal, começam então a serem castigados os pecadores. Percebe-se que a cada círculo os pecados são considerados mais graves e os castigos também. Neste, o pecado castigado é o da luxúria, uma tormenta infinda castiga as almas daqueles que se deixaram levar pelos desejos carnavais. No terceiro círculo, são castigados os gulosos, sofrendo dores horrendas por causa de uma chuva incessante de granizo, neve e água, além ainda de serem despedaçados pelos dentes e garras de Cérbero. A cada círculo, então, aumenta o peso do pecado e dos castigos contra as almas, em que se evidencia uma relação entre a violência exercida por essas almas quando vivas e a violência que agora sofrem no Inferno. Quanto maior é a violência praticada na Terra, maior é o castigo sofrido nas profundezas do Inferno, além de mais profundo ser o círculo no qual a alma foi jogada.

No sétimo círculo, encontram-se aqueles que praticaram violência contra os outros, contra si mesmos ou contra Deus. Tal círculo está dividido em três recintos distintos onde são castigados estes seres que foram violentos em vida. No primeiro recinto, são castigados os que praticaram violência física contra os outros, estão ali almas de homicidas, agressores, saqueadores e ladrões. Estes sofrem eternamente nas águas de um rio de sangue fervilhante. No segundo recinto, encontram-se os suicidas transformados em árvores, que sofrem dores terríveis, pois não lhes é permitido ter de volta o corpo que rejeitaram ao suicidar-se. No terceiro recinto, são castigados os que cometeram violência contra Deus, não admitindo sua existência ou blasfemando contra Ele, contra a natureza e contra a arte. As almas sofrem sob uma chuva de fogo. Note-se que este círculo trata diretamente da violência como ela é mais conhecida, aquela física, visível, excetuando-se, é lógico, a violência contra Deus. Contudo, tais seres não estão no mais profundo do “Inferno”, que é o nono círculo.

Antes de falar do nono círculo, ressalte-se que Dante espalha pelas diversas valas do oitavo círculo aqueles que cometeram algum tipo de fraude. Eles recebem castigos de acordo com a gravidade do crime cometido. Na décima e última vala, por exemplo, encontram-se os falsários que, estendidos no chão, estão cobertos de lepra. O mais profundo do “Inferno”, portanto, é o nono círculo. Nele, dividido em quatro recintos diferenciados, estão, consecutivamente, os traidores do próprio sangue, da pátria, dos amigos e, finalmente, os traidores de seus chefes e benfeitores. Note-se que Dante considera mais graves os pecados dos falsários e traidores do que os dos assassinos. Isso se justifica porque é a visão de mundo cristã que perpassa sua obra. Nela os falsos messias e os traidores da fé cristã merecem castigo maior do que quem atenta contra seu semelhante. Por isso, no último recinto do nono círculo está Lúcifer, o anjo que enfrentou o poder de Deus, o qual devora eternamente, com

uma de suas três bocas, a principal delas, Judas, o apóstolo que traiu Jesus.

O mais importante sobre a violência contida em A Divina Comédia é perceber que Dante trata do ser humano, das suas falhas e virtudes. Os mais virtuosos serão beneficiados com o Paraíso, os que não se comportaram bem serão jogados no Purgatório e os que viveram em “erro” serão castigados nas profundezas do Inferno. Quanto maior o “erro” maior será o castigo, o sofrimento para expiar tal “erro”. Entretanto, o poeta trata o ser humano a partir do ponto de vista do pensamento cristão, colocando no mesmo círculo aqueles que fizeram de sua vida algo voltado para o pior que pode existir de violência, matar outrem ou a si mesmo, com aqueles que não acreditam ou renegam o seu Deus. Além disso, estão no mais profundo do “Inferno” aqueles que atentaram contra a fé cristã. Fato que não causa nenhuma estranheza, afinal de contas o poeta escreveu sua obra no período de maior poder da Igreja Católica no mundo, a Idade Média.

Neste momento, faz-se necessária uma relação de A Divina Comédia com Ilíada. Nesta, a violência é mais física, os guerreiros estão se defrontando em Tróia, a descrição de homens mutilados e mortos no campo de batalha evidencia isso. Naquela, a violência, pode-se dizer, é mais psicológica, pois as almas é que sofrem dores terríveis, das mais variadas maneiras, com o intuito de demonstrar que o Cristianismo deve ser seguido à risca. Contudo, ambas as obras levam ao entendimento de que o homem que não se pauta pela virtude, pela honra, pelo caráter, sofrerá as conseqüências de seus atos. Numa sofrerá aqui mesmo na Terra, recebendo de volta a violência praticada contra o outro: Aquiles mata Heitor porque este matou seu primo Pátroclo. Na Odisséia, sabe-se que Aquiles foi morto por Paris, irmão de Heitor. Na outra, sofrerá em outra vida as conseqüências de seus atos, tanto que tais personagens encontram-se todas elas no “Inferno” de Dante expiando seus pecados.

Dando um novo salto temporal chega-se ao século XIX, quando já se pode utilizar uma obra da Literatura Brasileira como base para demonstrar que a violência sempre fez parte da Literatura. Utilizar-se-á aqui Esaú e Jacó, de Machado de Assis. A obra conta a história dos irmãos gêmeos Pedro e Paulo, remontando ao arquétipo de Caim e Abel, embora o autor tenha escolhido como título o nome de outros dois famosos irmãos bíblicos. Tal romance machadiano trata da violência entre irmãos, não chegando ao ponto de um matar o outro como acontece na história bíblica de Caim e Abel, mas deixando evidente a idéia central da fundação da violência entre próximos. O principal aqui é perceber que as atitudes agressivas dos irmãos, apenas um contra o outro, não tem uma explicação. Diferente das outras histórias de irmãos aqui tratadas.

Na primeira delas, Caim mata Abel por ciúmes do irmão, que é privilegiado

por causa de sua oferenda a Deus. No caso de Esaú e Jacó, a luta é pela primogenitura. Segundo a lenda, contida no texto machadiano que leva como título o nome destas personagens bíblicas, eles lutaram no seio materno para nascer primeiro e ser o líder do “povo de Deus”. Assim, continuam brigando em vida com o objetivo de ter o poder em suas mãos, até que Jacó engana seu pai e recebe a benção no lugar do irmão. Na história dos filhos de Jacó, os irmãos resolvem matar o mais jovem deles por inveja, pois este é o preferido do pai. Como eles não tem coragem de matá-lo, acabam por vendê-lo como escravo. Voltando-se para a mitologia grega, também se tem, como já visto, a discórdia entre irmãos. No caso de Sarpedon e Minos, a disputa acontece pelo poder em Creta, além do amor de Mileto, garoto pelo qual ambos estavam apaixonados. Já entre Etéocles e Polinices, filhos de Édipo, a discórdia tem como motivo a disputa pelo poder em Tebas.

Note-se que em todos os casos aqui retomados, existe um motivo para a discórdia entre os irmãos, sejam eles gêmeos ou não. Isto não significa que a violência seja justificada ou explicada, a violência entre estes irmãos é semelhante à que acontece na obra de Machado de Assis. Em Esaú e Jacó, a violência exercida por Paulo contra Pedro, e vice-versa, tem uma relação muito forte com as teorias sobre a violência. Todas elas levantam a questão da violência ser instintiva, inata do ser, que age violentamente contra o outro para refutar uma possível violência que poderia vir a sofrer, caso não agisse desta maneira, como se todo ato violento fosse apenas um revidar contínuo. Sabe-se que a conclusão dos teóricos aqui elencados é contrária a essa idéia, demonstrando ser a violência parte integrante da natureza humana, em que se age violentamente por ser essa uma característica dos instintos humanos. Sendo assim, as personagens machadianas seriam, talvez, as que melhor caracterizam a violência humana. Pois, como já foi dito, elas agem com violência sem um motivo que as leve a isso. Os irmãos se digladiam em todas as situações vivenciadas, desde o amor por Flora, que ambos não conseguem vivenciar porque a moça não opta por um deles, até suas escolhas políticas. Um deles é monarquista e o outro republicano; com o advento da República, tornam-se deputados por partidos contrários. Portanto, terminam a história do jeito que começaram no ventre da mãe, inimigos.

Faz-se necessário, neste momento, considerações a respeito deste romance de Machado de Assis para justificar sua utilização neste tópico. Primeiramente, pode-se pensar que a relação estabelecida entre os irmãos seja apenas a de discórdia. No entanto, Jacques Leenhardt, citado na introdução desta tese, afirma que a violência nasce onde não há acordo sobre regras e princípios, revelando-se, então, que o conflito constante entre os irmãos Pedro e Paulo, apesar de estar no nível da discórdia, não deixa de ser, pelo menos em germen,

uma forma de violência. O segundo ponto que pode gerar dúvida é o fato de Antonio Callado, na “Mesa-redonda” publicada no livro Machado de

Assis⁷, ter afirmado, citando o crítico inglês Pritchett, que Esaú e Jacó é uma alegoria da situação política do Brasil na transposição do Império para a República. Não se nega, de forma alguma, tal interpretação; concorda-se plenamente com ela. Entretanto, o direcionamento aqui é outro. A obra de um escritor como Machado se anuncia com uma gama de possíveis sentidos, sem a necessidade de um negar a viabilidade do outro. Pensando-se assim, ao lado da alegoria política, há a referência à história bíblica dos irmãos Esaú e Jacó, exemplo de conflito entre próximos.

Na passagem em que o pai de Pedro e Paulo está discutindo com dois amigos o atrito entre os filhos, Machado se utiliza, através da personagem Conselheiro Aires, da lenda sobre a briga no seio materno que teria acontecido entre Esaú e Jacó, evidenciando que os dois lutaram para ser o primogênito de Isaac. São várias as conjecturas estabelecidas por Aires para que os dois irmãos também tenham brigado no ventre da mãe. Veja-se o que ele diz:

- Esaú e Jacó brigaram no seio materno, isso é verdade. Conhece-se a causa do conflito. Quanto a outros, dado que briguem também, tudo está em saber a causa do conflito, e não a sabendo, porque a Providência a esconde da notícia humana... Se fosse uma causa espiritual, por exemplo...

[...]

- Por exemplo, se as duas crianças quiserem ajoelhar-se ao mesmo tempo para adorar o Criador. Aí está um caso de conflito, mas de conflito espiritual, cujos processos escapam à sagacidade humana. Também poderia ser um motivo temporal. Suponhamos a necessidade de se acotovelarem para ficar melhor acomodados; é uma hipótese que a ciência aceitaria; isto, não sei... Há ainda o caso de quererem ambos a primogenitura.

[...]

- Conquanto este privilégio esteja hoje limitado às famílias régias, à câmara dos lords e não sei se mais, tem todavia um valor simbólico. O simples gosto de nascer primeiro, sem outra vantagem social ou política, pode dar-se por instinto, principalmente se as crianças se destinarem a galgar os altos deste mundo.

[...]

- Não importa; não esqueçamos o que dizia um antigo, que “a guerra é a mãe de todas as cousas”. Na minha opinião, Empédocles, referindo-se à guerra, não o fez só no sentido técnico. O amor, que é a primeira das artes da paz, pode-se dizer que é um duelo, não de morte, mas de vida (ASSIS, 1997, p.32).

⁷ BOSI, Alfredo. [et al]. (orgs.). Machado de Assis. São Paulo: Ática, 1982. – Esta obra foi editada em comemoração aos cem anos de Memórias Póstumas de Brás Cubas. Nela constam uma antologia da obra machadiana e estudos de vários críticos, além da mesa-redonda referenciada no corpo do texto.

Visualiza-se através desta citação, até um pouco longa, mas necessária à idéia que vem sendo desenvolvida, que Aires fala de possíveis causas da briga entre os irmãos: na primeira delas, a hipótese espiritual de quererem adorar o Criador ao mesmo tempo; na segunda, a hipótese temporal de quererem estar melhor acomodados no ventre da mãe. Só então, fala do desejo da primogenitura, hipótese descartada por ele mesmo, já que no século XIX tal situação era válida apenas aos nobres, o que não era o caso. Ao finalizar sua fala, Aires deixa evidente a possibilidade mais viável, de terem brigado pelo simples gosto de nascer primeiro. A hipótese aqui é a do instinto, arrematada com sua fala final onde cita a frase de Empédocles. Afirmando que o filósofo não disse aquilo só de maneira técnica, esclarece que os irmãos brigavam desde o seio materno por simples necessidade instintiva de disputa. Pois, como a personagem diz, até o amor é um duelo, adiantando um outro fato de discórdia entre os irmãos. Observa-se que, para confirmar a idéia de que os irmãos brigam porque a violência faz parte dos instintos humanos, o narrador, em momento nenhum do romance, cita quem nasceu primeiro. Não afirmando isso, o narrador demonstra que não interessa quem nasceu primeiro. A violência entre eles aconteceria de qualquer maneira, pois são homens que agem de acordo com suas vontades, seus desejos, sem se preocuparem com o que o outro pensa ou deseja.

Uma outra obra literária que pode ajudar a perceber que a literatura traz em seu discurso a violência humana é São Bernardo, de Graciliano Ramos. Esta obra conta a história de um homem extremamente amargurado e solitário que resolve rever sua vida. Neste romance, há um trabalho muito bem feito no sentido de demonstrar como se constrói uma narrativa, entretanto, o que interessa para este trabalho é a violência contida nela. Paulo Honório, após breve discussão acerca da escritura do texto, apresenta-se como órfão, não sabendo quem são seus pais nem a data exata de seu nascimento. Diz que na juventude foi preso por esfaquear um homem. Depois de sair da prisão, onde esteve por mais de três anos, traça o objetivo de ganhar dinheiro. Com um pequeno empréstimo, faz fortuna, tendo em mente seu principal desejo, adquirir a fazenda S. Bernardo. Com o desejo realizado, torna-se fazendeiro próspero e influente na região. Paulo Honório poderia ser um homem realizado e feliz, tinha tudo para isso, pois saiu do nada para tornar-se um dos homens mais importantes de sua região. Contudo, sua história de vida, que se descortina durante a narrativa, deixa evidente que o narrador não conseguiu relacionar-se satisfatoriamente com ninguém.

Paulo Honório relaciona-se com as pessoas de acordo com seus interesses. Vê-se isso a partir do momento que ele começa a arquitetar uma maneira de tornar-se o proprietário de S. Bernardo. Aproveitou-se da fragilidade intelectual e financeira do herdeiro

da fazenda para endividá-lo e comprar a fazenda por um preço muito inferior ao que valia. Deste instante em diante, todas as relações que irá estabelecer em sua vida serão movidas por algum interesse escuso. Ajuda o partido para conseguir benefícios do governo, auxilia os donos dos jornais para que falem bem dele, com o advogado e o juiz tem bom relacionamento para que os julgamentos lhe sejam favoráveis, e assim por diante, todas as relações sociais deste homem são estabelecidas para conseguir alguma vantagem.

Como proprietário da fazenda, trata todos os seus funcionários como propriedades suas também. Os que lhe são inferiores socialmente não têm valia nenhuma, são seres que não podem ter sentimentos e nem descanso, devem trabalhar incansavelmente para a prosperidade de S. Bernardo, para aumentar as suas riquezas, pois recebem, pelos comentários feitos pelo narrador, um salário miserável. Tanto é assim que, quando mestre Caetano fica doente e não pode mais trabalhar, teria livrado-se dele caso Madalena não intervisse no sentido de que era sua obrigação ajudá-lo. Paulo Honório chega a considerar animais todos os seus funcionários, tratando-os como tais. É, portanto, homem rude, grosseiro, agressivo, chegando em muitos momentos a ser violento. Ressalte-se duas situações específicas descritas na narrativa, quando agride fisicamente Costa Brito, dono de um dos jornais, que publicou matérias contra ele, e quando agride um dos funcionários, Marciano, porque este teve a petulância de enfrentá-lo.

A relação com Madalena, sua esposa, não será muito diferente disso, pois num primeiro momento até parece sentir algo por ela, mas em seguida percebe-se que o seu intuito ao lhe propor casamento é simplesmente fazer um herdeiro para S. Bernardo. Propõe casamento a Madalena como se estivesse fazendo um negócio comercial, já que vê nela a possibilidade de um filho saudável e inteligente. Contudo, desde o início, seu casamento está fadado ao fracasso: Madalena é mulher inteligente e não se submete aos mandos do marido. Isto deixa Paulo Honório cheio de cismas e preocupações, fazendo com que pense até mesmo na possibilidade de ela ter um amante. A partir daí, os ciúmes corroem a pouca serenidade de espírito do narrador, que renega o filho e pressiona cada vez mais a mulher, chegando ao ponto de esta cometer suicídio. Tal ato de Madalena e a carta que ela deixa a Paulo Honório, da qual não se sabe o conteúdo porque ele não revela, levam Paulo Honório à decadência moral e financeira, terminando completamente só na fazenda que era sua vida.

Verifica-se que S. Bernardo é uma obra que trata da violência nos mais diversos sentidos. Nela tem-se, desde o aspecto da violência psicológica, exercida por Paulo Honório na pressão que faz não só em Madalena como nos funcionários da fazenda e em outras pessoas que se relacionam com ele, até o aspecto da violência física, nas agressões que

Paulo Honório pratica e no suicídio de Madalena. Talvez esta seja a violência mais forte do romance, que revela a atitude extrema da mulher no sentido de demonstrar ao marido que ele está errado na maneira de se relacionar com as pessoas. Não se sabe exatamente o que leva a personagem a auto-violentar-se e nem é esta a busca neste momento, já que a intenção é fazer uma relação da teoria sobre a violência com a representação desta na Literatura. Contudo, esta obra de Graciliano Ramos remete a um tipo de violência que ainda não foi tratada, a auto-violência, ou seja, o suicídio.

1.3 AUTO-VIOLÊNCIA E LITERATURA

Para falar do suicídio se faz necessária a leitura da obra de Émile Durkheim, *O Suicídio*, de 1897. Nesta obra, ele levanta questões acerca do entendimento que até então se tinha do suicídio, demonstrando que os teóricos que haviam se debruçado sobre tal tema tinham uma visão equivocada da taxa anual de suicídios na Europa. Através de diversas estatísticas utilizadas por estes teóricos e outras elaboradas por ele mesmo, Durkheim elabora a teoria de que o suicídio está muito mais vinculado às condições de vida em sociedade do que às características psicológicas do indivíduo. Contrapondo-se, desta maneira, aos estudiosos antecessores que viam na neurastenia e no alcoolismo as causas de tantos suicídios na Europa.

Para elaborar sua teoria, Durkheim define os tipos sociais do suicídio segundo as causas que os determinam, partindo do estado dos diferentes meios sociais como confissões religiosas, família, sociedades políticas, grupos profissionais, etc. No estudo das relações entre o suicídio e os meios sociais em que eles acontecem, o sociólogo chega à conclusão de que são três os tipos sociais: o suicídio egoísta, o suicídio altruísta e o suicídio anômico. Estas três formas sociais, posteriormente, ele vinculará às formas individuais de suicídio, com o objetivo de demonstrar que o indivíduo se mata, não por possuir algum desvio psicológico, mas devido à influência exercida nele pelo meio social em que está inserido.

Para definir o primeiro tipo social, o suicídio egoísta, Durkheim estuda as estatísticas que relacionam o suicídio à atuação das confissões religiosas, da família e da sociedade política. Quanto à atuação das confissões religiosas, ele demonstra que, estatisticamente, os países protestantes têm mais suicídios do que os países católicos, enquanto os judeus são os que menos se suicidam. Tal fato se deve, segundo o sociólogo, ao

controle exercido pela religião nos grupos de fiéis, pois os judeus são os mais unidos em seu credo pela tradição religiosa. Já o catolicismo, na visão de Durkheim, levando ao seu fiel a fé já pronta, sem exigir qualquer colaboração crítica, exerce uma integração entre os indivíduos, criando uma unidade indivisível; enquanto o protestantismo valoriza o individualismo por ser mais livre na interpretação do texto bíblico, gerando a multiplicidade de seitas de toda espécie.

Sobre a atuação da família, Durkheim afirma que a sociedade doméstica, assim como a sociedade religiosa, é um potente obstáculo contra o suicídio. Assim, quanto mais densa é a família, mais completa é a proteção, pois a família se preserva mais do suicídio quanto mais sólida é a sua constituição. Para definir, por fim, o suicídio egoísta, Durkheim o relaciona à sociedade política. Ele diz que as grandes agitações políticas, ou as guerras, diminuem os casos de suicídio, mas demonstra que não é à crise que se deve tal diminuição. Ela se deve à união entre os homens para combater o perigo comum, assim o indivíduo se torna menos egoísta e pensa mais no objetivo comum.

A conclusão geral a que chega Durkheim é de que o suicídio varia na razão inversa do grau de integração dos grupos sociais de que o indivíduo participa. Portanto, o suicídio egoísta caracteriza-se quando o eu individual se sobrepõe exageradamente ao eu social e o prejudica. Isto se dá quando as regras de comportamento se baseiam em interesses particulares e levam a uma individuação excessiva. Desta maneira, o tipo social está diretamente vinculado com o tipo individual de suicídio. Segundo Durkheim, quando o indivíduo sente tanto prazer no não se ser, encarando a ação com preguiça, tendo um desprendimento melancólico, uma individuação excessiva, ele só consegue satisfazer por completo essa tendência do não se ser, renunciando completamente à existência. Estas particularidades do indivíduo caracterizam a frouxidão ou o rompimento dos laços que o uniam à sociedade. Assim, o indivíduo desprega-se da vida porque se desinteressou pela sociedade, já que seu pensamento deixou de ter objetivo por ter se concentrado demasiadamente sobre si mesmo.

O segundo tipo social descrito por Durkheim é o suicídio altruísta, em que o homem se mata, não por estar desligado da sociedade, mas por estar demasiadamente integrado nela. Este tipo de suicídio aconteceu mais nas sociedades denominadas por Durkheim de primitivas⁸, onde a sociedade exercia pressão sobre o indivíduo no sentido de

⁸ Contemporaneamente, talvez, não seja possível denominar de “sociedade primitiva” as sociedades que mantinham a prática do suicídio altruísta. Sabe-se que tanto a sociedade grega antiga quanto a sociedade romana mantinham esta prática, em que a desonra gerava a necessidade do suicídio; além de que, na sociedade romana

levá-lo à sua própria destruição, pois o suicídio era visto como uma virtude. Dependendo da sociedade, o suicídio transforma-se numa obrigação nos casos de homens que chegam ao limite da senilidade ou são atingidos por doença, de mulheres por ocasião da morte do marido e de servos ou de subalternos por ocasião da morte de seus chefes. Por outro lado há sociedades que não exigem o suicídio, apenas estimulam o indivíduo a se destruir. Outra variante do suicídio altruísta seria o caso agudo, que se dá quando o indivíduo aspira libertar-se de seu ser pessoal e ir em busca de sua verdadeira essência.

O que caracteriza o suicida altruísta é o desprezo a tudo que só interessa ao indivíduo. O ato individual do suicídio obrigatório relaciona-se, então, com o tipo social altruísta, pois o indivíduo se mata porque assim lhe ordena a consciência. Ele submete-se a um imperativo, caracterizado pela firmeza serena que proporciona o sentimento de dever cumprido. Da mesma forma acontece com o indivíduo em estado agudo de altruísmo, embora o movimento deste seja mais passional e irrefletido, já que é um impulso de fé e de entusiasmo que o precipita para a morte.

O terceiro e último tipo social é o suicídio anômico, que é gerado pelas crises sociais, sejam elas negativas ou positivas, porque são perturbações da ordem coletiva. Segundo Durkheim, a sociedade desempenha um papel regulador, sendo a única autoridade moral superior ao indivíduo e cuja superioridade ele aceita. Logo, todas as vezes que no corpo social são produzidas graves modificações, sejam elas de um súbito desenvolvimento ou de um cataclisma inesperado, a sociedade é provisoriamente incapaz de exercer essa ação reguladora. Com isso, o homem fica adstrito aos seus desejos pessoais e, de acordo com Durkheim, não há nada na constituição orgânica ou psicológica do indivíduo que lhe imponha um limite para os desejos individuais.

Nessas circunstâncias, o suicídio anômico provém do fato de a atividade dos homens estar desregada e do fato de eles sofrerem com a falta de uma regra social que evite a ambição desmedida. Desta forma, o homem fica ansioso por coisas novas, por prazeres ignorados, por sensações desconhecidas, mas que perdem todo sabor a partir do momento em que se tornam conhecidas. Por conseguinte, a mínima contrariedade o deixa sem força para suportá-la e a vontade de viver torna-se mais fraca. Neste sentido, quando o indivíduo se mata num ataque de cólera, por perder bruscamente uma situação social, que supunha segura, vincula-se ao tipo social do suicídio anômico.

principalmente, os servos deveriam morrer junto com seus senhores. Sabe-se, também, que ambas as sociedades eram intelectualmente desenvolvidas; seria um equívoco, portanto, denominá-las de primitivas. Neste trabalho, contudo, manteve-se a denominação dada por Durkheim em sua obra.

Como demonstrado acima, Durkheim estabelece que os tipos individuais de suicídio têm relação direta com os tipos de suicídio advindos de causas sociais de que dependem. Por isso, ele afirma que são tendências da coletividade que penetrando nos indivíduos os levam a matar-se. A inserção do indivíduo no tipo de suicídio egoísta, por exemplo, se dá quando não há por parte dele um reconhecimento dos valores e preceitos sociais da coletividade; fechando-se, assim, num processo de melancolia langorosa que leva ao rompimento dos laços sociais que o uniam à vida. Já o altruísta entra num processo de renúncia ativa, consciente, pois é a sociedade que exige dele a postura “virtuosa” do suicídio. Quanto ao suicídio anômico, a relação entre o social e o individual se dá através de uma lassidão exasperada do indivíduo, que não vê na sociedade, em momentos de graves crises, a ação reguladora necessária para impor um limite aos seus desejos individuais. Por isso, segundo o teórico, é a constituição moral da sociedade que fixa em cada instante o contingente de mortos voluntários. Para ele, se os atos morais como o suicídio se reproduzem com uniformidade, deve-se admitir sua dependência a forças exteriores aos indivíduos. Como essas forças só podem ser morais e como, para além do indivíduo, não existe nenhum outro ser moral a não ser a sociedade, é preciso que essas forças sejam sociais.

Para finalizar o pensamento de Durkheim sobre o suicídio, vale a pena transcrever sua argumentação no sentido de vincular o estado moral da sociedade com o estado moral do indivíduo:

Não há ideal moral que não combine, em proporções relativas de acordo com as sociedades, o egoísmo, o altruísmo e uma certa anomia. Pois a vida social pressupõe de maneira simultânea que o indivíduo possua certa personalidade e que esteja disposto a abandoná-la se assim for exigido pela comunidade, e que seja de certa forma receptivo às idéias de progresso. É por isso que não existe nenhum povo em que não coexistam essas três correntes de opinião que solicitam o homem em três direções divergentes e até mesmo contraditórias. Quando essas três correntes se compensam mutuamente, o agente moral encontra-se em um estado de equilíbrio que o preserva de qualquer idéia de suicídio. Mas, se uma delas ultrapassar certo grau de intensidade em detrimento das outras, tornar-se-á, ao individualizar-se, pelas razões expostas, suicidogênea. (DURKHEIM, 2005, p. 351-352)

Através do exposto e, principalmente, da citação anterior, percebe-se claramente que Durkheim considera o suicídio como proveniente do fator social. Assim, a sociedade interfere na vida do indivíduo de tal forma que determina, inclusive, o momento que ele decide deixar a vida. Entende-se tal posicionamento do sociólogo, contudo é possível

refutá-lo quando se toma contato com a teoria psicanalítica de Sigmund Freud. Enquanto Durkheim estabelece que a moral social estando em equilíbrio proporciona um número menor de suicídios e no desequilíbrio um número maior, para explicar a constância ou a alternância da taxa anual de suicídios na Europa do século XIX, chegando à conclusão de que as causas do suicídio são sempre sociais e não individuais, Freud, em sentido diverso, demonstra ser o individual, incapaz de se adaptar ao social, que determina a vontade de autodestruição.

Evidencia-se, portanto, que ambos os teóricos trabalham o suicídio em sua relação com o social, distinguindo-se as teorias de acordo com a valorização que Durkheim dá ao social e Freud ao individual. Num primeiro momento, parece até que não podem se compatibilizar tais teorias para este trabalho. Entretanto, como já se esclareceu, por mais que as duas idéias sejam divergentes, elas coincidem no aspecto de relacionarem as decisões tomadas por determinado indivíduo com a pressão exercida pela sociedade sobre ele. Se a perspectiva sociológica de Émile Durkheim parece estar clara, resta falar sobre a teoria psicanalítica.

Freud, em diversos textos, acaba referindo-se, direta ou indiretamente, ao suicídio. Em *Contribuições para uma discussão acerca do suicídio*, ao discutir o papel das escolas secundárias na contenção do suicídio de adolescentes, o psicanalista levanta a questão de que as escolas falham no seu papel de oferecer um substituto para a família e de despertar um interesse pela vida do mundo exterior. Por causa disso, o adolescente perde o vínculo com a família e não encontra outro que o ligue ao mundo social. Desta feita, o instinto de vida é subjugado com o auxílio de uma libido desiludida e o ego pode renunciar à sua autopreservação. O ponto de partida para isso seria a condição de melancolia em que se insere o adolescente por não se enquadrar na vida comunitária.

Em outro texto, *As Relações Dependentes do Ego*, Freud, ao tratar a melancolia como doença, afirma que está lidando com o que pode ser chamado de fator moral. Pois o melancólico carrega consigo um sentimento de culpa, que está encontrando sua satisfação na doença e se recusa a abandonar a punição do sofrimento. Desta forma, na melancolia, o superego torna-se tão forte que consegue um ponto de apoio na consciência e dirige sua ira contra o ego com violência impiedosa, como se tivesse se apossado de todo o sadismo disponível na pessoa em apreço. No ponto de vista freudiano sobre o sadismo, o componente destrutivo, que estaria normalmente no id – onde estão os instintos mais primitivos –, entrincheira-se no superego e volta-se contra o ego. Neste ponto, o que está influenciando o superego é uma cultura do instinto de morte, que com bastante frequência obtém êxito e impulsiona o ego à morte. Não raro, o indivíduo dá o passo para a

autodestruição quando percebe a concepção de um ser superior que distribui castigos inexoravelmente. Assim, quando o homem, através de preceitos de moralidade absorvidos pelo ego, controla sua agressividade para com o exterior, esta agressividade, como num deslocamento, volta-se contra ele próprio.

Já em Luto e Melancolia, Freud destaca que os traços mentais da melancolia são: o desânimo profundamente penoso, a cessação do interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. Neste sentido, o indivíduo descreve-se como incapaz de qualquer realização, desprovido de valor e moralmente desprezível. Por isso, ele se repreende e se envilece, esperando ser punido. Essa autotortura na melancolia, segundo Freud, agradável, significa uma satisfação das tendências do sadismo e do ódio relacionadas a um objeto, que retornaram ao próprio eu do indivíduo. Seria esse sadismo que soluciona, ainda de acordo com o estudioso, o enigma da tendência ao suicídio. Pois a análise da melancolia mostra que o ego só pode se matar se puder tratar a si mesmo como um objeto, ou seja, o indivíduo se mata se for capaz de dirigir contra si mesmo a hostilidade relacionada a um objeto do mundo externo. Veja-se o que A. Alvarez, em *O Deus Selvagem*, de 1971, diz a respeito da melancolia:

É como se o melancólico acreditasse que o objeto perdido, seja por motivo de morte, separação ou rejeição, tivesse sido de alguma forma assassinado por ele. O objeto, então, volta como um perseguidor interno em busca de punição, vingança e expiação. [...] Esse é o círculo vicioso da melancolia, no qual a pessoa pode pôr fim à própria vida em parte para expiar a culpa que ela fantasia ter pela morte de alguém que amava, e em parte porque imagina que esse alguém que morreu continue vivendo dentro dela, clamando, como o pai de Hamlet, por vingança. (ALVAREZ, 1999, p. 113)

Dentro desta teoria seria como se o suicida fosse sempre um melancólico que tenta se livrar da perseguição de um fantasma. Eliminando a si mesmo, eliminaria a sua culpa imaginária. O próprio Freud, em teorias posteriores, vai deixar claro que esse mecanismo do suicídio é muito mais complexo do que se imagina. Freud percebeu que em certas neuroses parecia estar em ação uma força que era o oposto do princípio de prazer. O objetivo da compulsão à repetição de certos traumas era conter esse esmagador princípio de desprazer, que ele nomeou de “instinto de morte”. O instinto de morte seria uma “agressividade primária”, presente desde o início da vida, que visa desatar conexões, para

destruir o que vive, para devolvê-lo ao estado inorgânico. Assim como Eros, o princípio do prazer, age em sentido contrário, ou seja, age para preservar, para renovar.

Quanto ao suicídio, Freud concluiu que o instinto de morte se tornava dominante no indivíduo melancólico, como uma espécie de doença do superego. Nesse sentido, quanto mais virulenta fosse a doença, mais suicida o sujeito se tornaria. Quanto mais o superego está afetado pelo instinto de morte, maiores as possibilidades de o paciente cometer uma violência contra si mesmo. Por conseguinte, Freud diz que se o ego não entra em estado de mania para repelir o superego, ele é arrastado para a morte, pois neste caso o superego está adstrito à cultura do instinto de morte. Isto indica que a pessoa que tira a própria vida não vê outra possibilidade para sua existência, entrando em um túnel sem saída. Morrer torna-se a possibilidade mais viável para fugir do sofrimento da vida.

O suicídio sério, segundo A. Alvarez, corresponde ao ato de um homem que chega à conclusão de que a vida não vale mais a pena ser vivida. De acordo com ele, nos últimos oitenta anos o suicídio deixou de ser considerado um pecado mortal para se tornar “um vício privado, mais um ‘segredinho sujo’, algo vergonhoso a ser evitado e varrido para debaixo do tapete, inominável e ligeiramente obsceno, menos um auto- aniquilamento do que uma autoviolação” (ALVAREZ, 1999, p. 89). Isto não significa que o preconceito contra o suicídio não exista. Ele ainda é visto com suspeita, o que aconteceu foi a diminuição da justificativa religiosa para tal procedimento. Deixou-se de usar a religião para condenar um suicida, pois as sucessivas pesquisas na área da sociologia e da psicanálise, para desvendar os motivos que levam uma pessoa a tal ato, transformaram o suicídio em algo mais importante do que a noção de pecado, embora continue sendo uma experiência chocante para a humanidade.

Através do exposto acima, entende-se que o suicídio, para Sigmund Freud, depende muito mais do estado emocional do indivíduo do que do estado moral da sociedade. Pois, segundo ele, todo o ser humano tem dentro de si os instintos destrutivos que, quando não consegue satisfazer contra o mundo externo, direciona contra si mesmo se autodestruindo. Neste sentido, não significa que Freud está desvinculando o suicídio do fator social; pelo contrário, ele está deixando clara a existência de um vínculo entre o indivíduo e a sociedade, já que a sociedade se baseia em tudo que leva os homens a compartilharem de interesses importantes, o que produz a comunhão de sentimentos, a identificação. Conclui-se, então, que o que leva o indivíduo à própria morte é a quebra deste vínculo, é a inadaptação social, é a falta de controle psíquico de seus impulsos agressivos, que não podendo serem direcionados para o mundo externo, desviam-se para o próprio eu.

Na Literatura, o caso de suicídio mais famoso é o de Werther, personagem imortalizada na obra de Goethe *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Este romance epistolar conta, através das cartas da personagem e algumas interferências do que Goethe chamou de editor delas, a história de um jovem rapaz que se apaixona por uma moça, Carlota, da cidadezinha onde reside naquele momento. Tal paixão frustra-se pelo fato de a moça já ser prometida em casamento a outro, Alberto, que, por ironia, torna-se seu amigo. Depois de tentar esquecer a moça, mudando-se para outra cidade e arrumando um cargo no governo, Werther, ao se desiludir também com a sociedade burguesa, volta para a cidade onde vive Carlota e Alberto, agora já casados. Seu estado de espírito vai modificando-se constantemente até o ponto que decide pelo suicídio.

Este fato literário é dos mais interessantes para esclarecer os posicionamentos de Durkheim e de Freud acerca do suicídio. Durkheim enquadra o suicídio de Werther no tipo descrito por ele como anômico, aquele em que o indivíduo, por causa da própria sociedade, sente-se libertado das necessidades do freio indispensável estabelecido pelas normas morais. Assim, abre-se caminho às ilusões e, por conseguinte, às decepções. Segundo Durkheim, uma das possibilidades em que isso acontece é quando o indivíduo é impelido a ultrapassar-se a si mesmo, sem regra e sem medida, mas logo vê que não consegue alcançar o objetivo almejado porque, na verdade, era superior às suas forças. Seria, então, o suicídio dos incompreendidos, tão freqüente em épocas em que estão transtornados as normas e valores. O caso de Werther, nas palavras do próprio Durkheim, estaria dentro desta possibilidade porque:

Após ter conseguido, durante certo tempo, satisfazer todos os desejos e gostos pela mudança, em breve deparará com uma resistência que não consegue vencer e destrói com impaciência uma existência em que tinha deixado de se sentir à vontade. É o caso de Werther, esse coração turbulento, como se define a si próprio, apaixonado pelo infinito, que se suicida por causa de um amor contrariado (DURKHEIM, 2005, p. 312).

Durkheim deve ter chegado à tal conclusão pelo fato da obra de Goethe ter sido publicada originalmente em 1774, momento em que a civilização passa por uma série de transformações radicais. A principal delas é a afirmação da burguesia como detentora do poder. Desta forma, os valores da nobreza perdem espaço e os valores burgueses começam a se delinear, gerando um espaço de tempo em que a sociedade não aceita mais os valores da nobreza, mas ainda não assimilou completamente os valores da burguesia. É fato que a

segunda metade do século XVIII e início do século XIX revelam esta modificação social claramente: exemplo disso é a Revolução Francesa em 1789. Contudo, na história de Werther só há algumas referências à sociedade como um todo, em poucas cartas escritas no momento em que ele está trabalhando com o “Embaixador”. Neste trecho, a personagem até deixa clara sua idéia com relação à futilidade e leviandade das pessoas que pertencem a uma classe social mais elevada. Demonstra, até mesmo, que alguns indivíduos ainda não se adequaram à nova realidade social. Werther, contudo, caracteriza-se pela nova visão social. Ele compreende perfeitamente as modificações na sociedade e, inclusive, defende estas modificações, pois suas críticas são voltadas para os que se mantêm dentro de uma perspectiva moral ultrapassada, fato mais visível quando se sente desprezado pelas pessoas reunidas na casa do Conde C.

Pensando apenas nisso, a impressão é de que Werther se suicida porque não vê nesta sociedade, em transformação, um freio para os seus desejos. Mas isto não é verdade, já que ele tem plena consciência, desde as primeiras cartas para seu amigo Guilherme, do que é moral e eticamente aceito. Werther sabe que não pode se apaixonar por Carlota porque ela está prometida a outro homem, sabe também que não possui as características necessárias para exercer um emprego burocrático. Quanto ao emprego, a frustração está no fato de não aceitar as coisas que ainda acontecem dentro de parâmetros ultrapassados pela modernidade das idéias burguesas. Quanto à sua paixão por Carlota, está no seu próprio espírito, aberto a sentimentos arrebatadores. Ele sabe que vai frustrar-se, que seu desejo é inconcebível pela moral daquela sociedade, mesmo assim deixa-se levar pelos encantos da moça.

Vê-se, portanto, que o suicídio de Werther não é determinado pelo estado de anomia em que se encontra a sociedade de sua época. Não se quer dizer que não existe aqui uma relação entre uma coisa e outra, mas o suicídio desta personagem está vinculado com o estado melancólico dela. Werther não valoriza a si mesmo, pois, a partir de determinadas cartas, percebe-se que ele sente-se incapaz de qualquer realização, desprovido de qualquer valor e moralmente desprezível. Conforme Freud, a melancolia surge quando o indivíduo passa por situações de desconsideração, desprezo ou desapontamento, que podem trazer para ele sentimentos opostos de amor e ódio. Desta feita, as atitudes de Werther enquadram-se mais na teoria freudiana, visto que, em algumas cartas, diz ao amigo que pensou em matar Alberto ou em matar a própria Carlota. Nessa ambivalência de sentimentos, ele ao invés de direcionar seu instinto agressivo contra o objeto amado, fazer sofrer Carlota, como num desvio, de acordo ainda com Freud, direciona a agressividade contra si mesmo, em princípio se autotorturando e, depois, autodestruindo-se completamente.

Evidencia-se, portanto, que o suicídio depende muito mais de características individuais do que da pressão exercida pela sociedade sobre o indivíduo. Para deixar isto mais claro, basta pensar na relação entre *Os Sofrimentos do Jovem Werther* e a biografia de Goethe. Não significa aqui que o romance seja uma autobiografia, mas concorda-se que a obra foi inspirada em fatos ocorridos com o autor. Como se sabe, Goethe, em sua juventude, foi apaixonado por Charlotte Buff, esposa de seu amigo Johann Kestner. Tal situação é relatada na primeira parte da obra. Já na segunda parte, a história está relacionada com a tragédia de Karl Wilhelm Jerusalem, que fazia parte do círculo de amigos. Este se apaixonou pela mulher do secretário Herd, suicidando-se logo em seguida, com a pistola de Kestner. Tal situação demonstra que o suicídio depende da capacidade do indivíduo de lidar com as frustrações da vida e não da pressão social. Veja-se que Jerusalem, ao vivenciar situação idêntica a de Goethe, mata-se, enquanto este se aproveita dela para escrever uma obra prima da Literatura Ocidental. Por que isto acontece? Porque em carta de Kestner, endereçada a Goethe, contando o acontecido com Jerusalem, fica evidente que este era fechado em si mesmo, homem de poucos amigos e cada vez mais recluso, o que caracteriza o estado de melancolia e o leva à morte. Já Goethe direciona sua energia destrutiva para a confecção de uma obra literária, descarregando nela sua frustração amorosa e mantendo-se vivo.

Pensa-se que ficou esclarecido que o suicídio é uma ação individual, que se concretiza quando o indivíduo não tem condições de direcionar seus instintos destrutivos em outro objeto que não seja ele mesmo. Tal situação está, é lógico, vinculada com a relação que o homem tem com a sociedade, mas esta não é determinante em sua decisão. Pois, na maioria das vezes, não é a sociedade que considera o homem um ser desprezível, mas sim ele que se sente desprezível, porque não obteve do meio em que está inserido as respostas que esperava para suas desilusões e frustrações. Como não se sente com força suficiente para destruir o mundo, destrói a si mesmo.

Espera-se que, neste capítulo, tenha-se evidenciado o que é a violência e a auto-violência e como estas forças invisíveis atuam na maneira de ser do homem. Historicamente, a violência, seja ela contra os outros ou contra si mesmo, está incutida na humanidade, pois não existe nenhuma época em que ela não tenha mostrado suas garras, não só na realidade empírica como também na realidade intrínseca das obras literárias. Percebe-se que a civilização evoluiu e junto com ela evoluiu também a violência. Por isso, na seqüência, o objetivo será fazer um levantamento do Pós-Modernismo, para demonstrar como a violência é um tema constante e caro aos autores contemporâneos.

1.4 CONCEPÇÕES CULTURAIS DO PÓS-MODERNISMO E LITERATURA

Neste subcapítulo, objetiva-se levantar algumas questões tratadas no debate teórico sobre Pós-Modernismo. Em tal levantamento, buscar-se-á relacionar a produção literária com a violência, com intuito de demonstrar que existe um contato íntimo entre a literatura e a temática a ser abordada, posteriormente, em alguns autores de contos e de crônicas. Para falar de Pós-Modernismo em Literatura, necessário se faz uma retomada das concepções culturais, desenvolvidas por alguns teóricos, sobre a Pós- Modernidade. Pensa-se, principalmente, nas concepções que vêem a Pós-Modernidade como um momento em que a sociedade está em constante modificação. Sendo assim, o indivíduo passou a vivenciar as experiências sociais e culturais de maneira mais transitória, variável, problemática. A partir desta perspectiva, tem-se a impressão de que o homem contemporâneo perdeu o sentido de si porque os valores, que regem sua vida em sociedade, estão cada vez menos estáveis e permanentes.

Percebe-se tal idéia no pensamento de Jean Baudrillard, crítico implacável da sociedade de consumo e da mídia globalizada. Baudrillard, em seu texto “A Precensão dos Simulacros” (1991), defende que no mundo contemporâneo já não se vive o real, mas o hiper-real. Pois, para ele, na Pós-Modernidade o real é produzido a partir de células miniaturizadas, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera. Neste espaço não haveria real, nem verdade, seria apenas simulação, que, segundo Baudrillard, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento do elemento referencial. Assim, chega-se ao entendimento de que o real já não tem de ser racional e de que se vive “num mundo inteiramente recenseado, analisado, depois ressuscitado artificialmente sob as espécies do real⁹, num mundo da simulação, da alucinação da verdade, da chantagem com o real, do assassinio de toda a forma simbólica e da sua retrospecção histórica, histórica” (BAUDRILLARD, 1991, p. 16).

O mundo da Pós-Modernidade seria, de acordo com o filósofo, um mundo do simulacro. Embora afirme que a idéia de simulacro está ligada à existência de um referencial, Baudrillard defende a Pós-Modernidade, tal qual a religião, como criadora de um simulacro perfeito, ou seja, decretou a morte do referencial, assim como o simulacro religioso decretou a morte do referencial divino. Desse modo, as imagens, tanto do mundo

⁹ Grifo do autor.

contemporâneo quanto da religião, dissimulam algo que, na verdade, já não existe. Neste mundo de simulacro, segundo Baudrillard, a sociedade já não domina nada, levando tudo que a precedeu à podridão e à morte, para depois tentar ressuscitar através da ciência. Instaura, assim, uma nova ordem de coisas, em que a réplica, produzida artificialmente, é vista como real.

Para exemplificar seu pensamento, Baudrillard afirma que a Disneylândia representa a substituição da realidade pela materialização do imaginário. Para, com isso, salvaguardar o princípio de realidade e não evidenciar o domínio do hiper-real, da simulação. Desta forma, a Disneylândia representa:

um espaço de regeneração do imaginário como noutros sítios, e mesmo aqui, as fábricas de tratamento de detritos. Por toda a parte, hoje em dia, é preciso reciclar os detritos, os sonhos, os fantasmas; o imaginário histórico, feérico, lendário das crianças e dos adultos é um detrito, o primeiro grande resíduo tóxico de uma civilização hiper-real. A Disneylândia é o protótipo desta função nova no plano mental. (BAUDRILLARD, 1991, p. 22)

Na seqüência, o pensador continua desenvolvendo a idéia de que na Pós-Modernidade inventam-se maneiras artificiais de vivenciar uma hiper-realidade, um mundo do simulacro:

Mas do mesmo tipo são todos os instintos de reciclagem sexual, psíquica, somática, que pululam na Califórnia. As pessoas já não se olham, mas existem institutos para isso. Já não se tocam, mas existe a contactoterapia. Já não andam, mas fazem jogging, etc. Por toda a parte se reciclam as faculdades perdidas, ou o corpo perdido, ou a sociabilidade perdida, ou o gosto perdido pela comida. (BAUDRILLARD, 1991, p. 22)

Por isso, Baudrillard ressalta que é impossível isolar o processo do real e provar o real. Há, na Pós-Modernidade, uma confusão do objeto com o seu modelo, gerando uma variedade de possíveis interpretações, até mesmo contraditórias. A simulação, portanto, torna impossível a captação do sentido. Pois o discurso não está apenas carregado de ambigüidade, traz a impossibilidade de uma determinada posição de discurso. Conclui-se que, para o pensador, a realidade foi substituída por uma hiper-realidade, baseada na idéia de indiferenciação entre o real e o irreal, porque toda a realidade contemporânea é elaborada por um sistema de signos que não têm significado próprio ou valores próprios. Na sociedade de consumo, as informações dos meios de comunicação de massa, mais do que se referirem a

dados reais, são criadoras de realidade. Um exemplo disso são os reality shows, em que o programa é preparado mas tomado por real.

Outro pensador que trabalha esta questão é Stuart Hall. Em sua obra *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, de 1992, Hall afirma que as identidades culturais estão entrando em colapso por causa de mudanças estruturais e institucionais, já que as sociedades modernas são, segundo ele, por definição sociedades de mudanças constantes, rápidas e permanentes. Isso acarreta uma modificação na concepção de “sujeito sociológico”, que ainda possuía uma essência interior, formada e modificada pelos diálogos com o universo cultural e as identidades oferecidas pelo mundo externo. Assim, o próprio processo de identificação tornou-se mais provisório, instável e problemático. O indivíduo assume identidades diferentes em cada situação vivenciada, identidades que não são unificadas em torno de um “eu” coeso, tornando o processo de identificação constantemente deslocado e evidenciando que o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa ou essencial.

Conforme Hall, tanto o processo de globalização quanto a nova base política definida pelos novos movimentos sociais (o feminismo, as lutas negras, de libertação nacional, anti-nucleares, ecológicas ou, ainda, a luta pela diversidade sexual) são acontecimentos que interferem nessa fragmentação, pluralização ou descentramento do sujeito. Pois, segundo ele, a partir disso, a identidade muda de acordo com a maneira que o indivíduo é interpelado ou representado. A identificação passa a ser, de acordo com o teórico, ganhada ou perdida, não é mais automática. A identificação ficou politizada, passando de uma política de identidade de classe para uma política da diferença, isto é, o indivíduo está diante de diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de posições. Desta forma, o sujeito perde o centro fixo que lhe dava estabilidade, já que este centro é deslocado, ou melhor, substituído por uma “pluralidade de centros de poder”.

A globalização, revela Stuart Hall, é que tem deslocado as identidades culturais nacionais, criando uma homogeneização cultural por causa da difusão do consumismo global, seja como realidade, seja como sonho. Com isso, perde-se a noção das diferenças e distinções culturais que definiam essas identidades e evidencia-se, ao mesmo tempo, uma pluralização das culturas nacionais e das identidades nacionais. Contudo, ele ressalta que neste processo existe a possibilidade de um fortalecimento das identidades nacionais. Isto pode ser visto, segundo o autor, na reação defensiva de alguns grupos étnicos dominantes que se sentem ameaçados pela presença de outras culturas, gerando o que Hall chama de “racismo cultural”. Mas, o que mais se destaca, no pensamento desenvolvido pelo teórico, é a globalização ter como consequência possível a produção de novas identidades.

Diz ele:

Como conclusão provisória, parece então que a globalização tem, sim¹⁰, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. (HALL, 2006, p. 87)

Nesse sentido, o raciocínio de Stuart Hall estabelece que existe na Pós-Modernidade um contínuo processo de descentramento das identidades. Este descentramento das identidades, portanto, tem como consequência o descentramento do próprio sujeito individual que, por não possuir uma identidade fixa, estável, coerente, pode perder a noção dos valores que regem a vida em sociedade e vir a se tornar um indivíduo violento pela falta de regras para suas ações e condutas.

Fredric Jameson, em “A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio”, publicado em Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio, de 1991, também discute os elementos constitutivos do Pós-Modernismo. Neste texto, o autor, além de comentar as rupturas ocorridas no fim dos anos 1950 e começo dos anos 1960, afirma que elas não são puramente culturais, mas também políticas e econômicas. Por isso, na relação entre modernidade e pós-modernidade, ele destaca que a produção estética pós-moderna está integrada à produção de mercadorias e que a nova cultura pós-moderna é americana, expressando a dominação militar e econômica dos Estados Unidos da América sobre o resto do mundo. Assim, o Pós-Modernismo não é, para Jameson, um estilo, mas uma dominante cultural, um todo em que coexistem várias características bem distintas entre si, e que se subordinam umas às outras, de modo que também não é uma ruptura com o Modernismo.

Jameson afirma que a falta de profundidade, tanto da teoria contemporânea quanto da cultura da imagem e do simulacro, caracteriza o pós-moderno, destacando a fragmentação, o caráter de dispersão e esquizofrenia, e o esmaecimento do afeto. Tal situação gera o desaparecimento do sujeito individual, o que conduz ao pastiche, ao simulacro, ao remake. Neste sentido, as idéias de descontinuidade e de fragmentação esquizofrênica determinam a crise da historicidade. De acordo com o teórico, somente o impulso utópico da arte poderá contrapor-se ao sistema do pós-modernismo, ao seu aparato tecnológico que veicula valores culturais associados ao consumismo e aos produtos norte-americanos. A arte

¹⁰ Grifo do autor.

deve fazer um mapeamento cognitivo, que permitirá ao indivíduo compreender a realidade cultural e sócio-política em que está inserido.

Com isso, Jameson propõe que os desenvolvimentos do pós-modernismo devem ser analisados de maneira dialética, como uma situação histórica, evitando-se tanto o repúdio moralista – a denúncia de que se vive a degradação do alto modernismo – quanto a celebração eufórica – louvando-se o presente e desprezando o passado. Segundo ele, é preciso desfazer o pós-moderno pelos métodos do pós-modernismo, dissolver o pastiche por meio do próprio pastiche. Pois, ao mesmo tempo em que o pós-moderno se associa ao fim da história, da ideologia, do sujeito, ele é indispensável para a teorização da cultura contemporânea. Trata-se, conclui Jameson, de apreender e expor o todo, focalizando as contradições do presente, a fim de se esquivar das armadilhas da ideologia, de se mapear o futuro e de se evitar o obscurecimento da consciência.

Em caminho semelhante, estão as idéias de Andreas Huyssen (1992). O teórico diz que o que precisa ser esclarecido é se essa tendência de transformação cultural, que emerge nas sociedades ocidentais, tem gerado novas formas estéticas nas várias artes ou se ela predominantemente recicla técnicas e estratégias do próprio modernismo, reinscrevendo-se num contexto cultural modificado. Para tanto, Huyssen levanta quatro grandes características do Pós-Modernismo em sua fase inicial, nos anos 1960.

A primeira delas seria uma imaginação temporal que mostrava forte sentido de futuro e de novas fronteiras, de ruptura e descontinuidade, de crise e de conflito de gerações. Tal característica, semelhante ao pensamento de Jameson, seria tributária de movimentos europeus anteriores como o dadaísmo e o surrealismo, mas ligada diretamente aos movimentos sociais pelos direitos civis, às revoltas universitárias, ao movimento pacifista e à contracultura, o que torna essa nova vanguarda especificamente norte-americana.

A segunda característica estaria ligada ao ataque das vanguardas históricas contra instituições culturais e modos tradicionais de representação, que pressupunha uma sociedade na qual a grande arte tinha um papel essencial na legitimação de um discurso hegemônico. Assim, o Pós-modernismo dos anos 1960 tentava recapturar a essência de antagonismo que havia nutrido a arte moderna em seus estágios iniciais, já que o ataque à arte institucional é também um ataque contra as instituições sociais hegemônicas.

Quanto à terceira característica, está vinculada à antiga crença no potencial democratizante dos meios de comunicação: é a tentativa de democratizar a arte. Portanto, os primeiros pós-modernistas partilhavam o otimismo tecnológico de segmentos de vanguarda da década de 1920, pois o que a fotografia e o cinema representaram naquele período, a

televisão, o vídeo e o computador representaram para os defensores de uma estética tecnológica dos anos 1960.

A última característica seria uma tentativa de valorizar o popular e desprezar o elitismo. Seria uma tentativa de valorizar a cultura popular como um desafio aos cânones da grande arte modernista e tradicional. Por conseguinte, o que se fez foi valorizar a contracultura e a literatura popular para alimentar a promessa pós-moderna de um mundo heterogêneo, em contraposição à homogeneidade da cultura e da arte modernistas.

A partir de 1970, segundo Huyssen, os rumos se modificaram, a retórica de vanguardismo dos anos 1960 extinguiu-se rapidamente. Em meados dos anos 1970, certas premissas básicas da década anterior já haviam desaparecido ou sido transformadas. Já não existia o sentido de uma “revolta futurista”. O anterior otimismo diante da tecnologia, da cultura popular, foi substituído por avaliações mais sóbrias e críticas, a televisão passa a ser vista como poluição e não mais como panacéia. Por isso, Andreas Huyssen afirma que a situação dos anos 1970 caracteriza-se pela dispersão e disseminação, cada vez mais amplas, das práticas artísticas através de imagens e temas escolhidos aleatoriamente. Este trabalho fez com que a cultura de massa fosse reconhecida e analisada, deixando de ser vista como psicologicamente regressiva e destruidora de mentes.

Vale ressaltar que Andreas Huyssen dá um destaque especial à influência dos movimentos sociais para a caracterização da cultura Pós-Moderna. Em seu texto, ele demonstra que principalmente o movimento feminista tem levado a algumas mudanças significativas na estrutura social e nas atitudes culturais. O trabalho desenvolvido pelas mulheres na crítica e nas artes influenciou o modo como se discute atualmente algumas questões, essencialmente no que se refere a gênero e sexualidade. Como Huyssen destaca também outros movimentos sociais, além do feminismo, pensa-se que as idéias desenvolvidas por ele, sobre a Pós-Modernidade, estão vinculadas às idéias de Stuart Hall e de Fredric Jameson, de que a cultura pós-moderna fragmentou ou descentrou o sujeito individual.

Para finalizar essas questões mais abrangentes sobre o Pós-Modernismo, pensa-se na obra Poética do Pós-Modernismo, de Linda Hutcheon, publicada em 1988. Neste texto, Hutcheon contesta a teoria do simulacro de Baudrillard, afirmando que o Pós-Modernismo limita-se a enfatizar o fato de que só podemos conhecer o real por meio de signos, e que isso não equivale a uma substituição em grande escala. Assim, para ela, o Pós-Modernismo ainda atua no campo da representação, e não da simulação, mesmo questionando constantemente as regras deste domínio. Neste sentido, diz ela, a arte pós-moderna reconhece autoconscientemente que, assim como a cultura de massa, está carregada de ideologia em

virtude de sua natureza representacional. O Pós-Modernismo, portanto, atua no sentido de problematizar toda a noção de realidade, questionando o que pode ser o sentido de “real” e de que maneira se pode conhecê-lo. Por isso, Hutcheon evidencia que o Pós-Modernismo questiona, mas não destrói, sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados. Pois o Pós-Modernismo reconhece a necessidade humana de estabelecer a ordem, mas ao mesmo tempo observa que as ordens não passam de elaborações humanas e não entidades naturais ou preexistentes.

Linda Hutcheon conclui que o Pós-Modernismo tem uma natureza híbrida, plural e contraditória. Desta feita, os visíveis paradoxos do Pós-Modernismo não dissimulam nenhuma unidade oculta, pois suas irreconciliáveis incompatibilidades são as próprias bases de onde surgem os discursos problematizados. Por isso, ela não considera que o Pós-modernismo tenha uma essência, avalia-o como um processo ou atividade cultural em andamento. Assim, em seu pensamento, a arte pós-modernista tem uma perspectiva variável, de dupla autoconsciência, de sentido local e amplo. Hutcheon ressalta, então, que não mais existe cultura mas sim “culturas”, já que no Pós-Modernismo há um questionamento a qualquer sistema totalizante ou homogeneizante, pondo em xeque inclusive o indivíduo unificado e coerente. Essa transformação, segundo Hutcheon, acontece de dentro para fora, pois são sugeridas as formas totalizantes para refutá-las e mostrar a heterogeneidade, contaminando, através do provisório e do heterogêneo, qualquer tentativa organizada que visa dar unidade e coerência ao indivíduo.

Percebe-se, então, que o posicionamento de Linda Hutcheon está mais voltado para o pensamento de Stuart Hall, a respeito do que caracteriza o Pós-Modernismo. Ela argumenta, pois, que o Pós-Modernismo busca afirmar as diferenças, e não a identidade homogênea, por isso essas diferenças pós-modernas são sempre múltiplas e provisórias.

A cultura pós-moderna, diz a teórica, contesta o que se costuma classificar como cultura dominante, o humanismo liberal, a partir do interior de seus próprios pressupostos. Há na teoria e na prática artística pós-modernistas uma luta pela aceitação das diferenças, gerando, com isso, o questionamento da noção de consenso. Nas palavras da autora:

Em sua formulação mais extrema, o resultado é o de que o consenso se transforma na ilusão de consenso, seja ele definido em termos da cultura de minoria (erudita, sensível, elitista) ou da cultura de massa (comercial, popular, tradicional), pois ambas são manifestações da sociedade do capitalismo recente, burguesa, informacional e pós-industrial, uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural) – é isso que o pós-modernismo procura ensinar. (HUTCHEON, 1991, p.24)

Assim, na Pós-Modernidade a cultura se desenvolve a partir de uma gama de situações que direcionam para o pluralismo, para a instabilidade, para a provisoriade. Pensa-se, desta maneira, que não existe um conceito fechado para a caracterização da contemporaneidade, até porque, como sinaliza Hutcheon, o Pós-Modernismo problematiza qualquer conceito totalizante, no sentido de valorizar a heterogeneidade.

Da mesma forma, a teoria de Stuart Hall, de que as identidades pós-modernas estão sendo descentradas, deslocadas ou fragmentadas, também se torna viável. Pois, na contemporaneidade, percebe-se que as pessoas não possuem mais uma identificação firme e segura com absolutamente nada. Nem mesmo as famílias estão livres desta influência, já que o conceito de família não é mais aquele tradicional, quando o indivíduo se apresentava como membro de um determinado clã, ou seja, o sobrenome o identificava como membro deste clã e, a partir disso, era reconhecido. Evidencia-se que as pessoas estão cada vez mais destinadas a não possuir um centro fixo que ordene suas vidas em sociedade. Um exemplo disso, talvez, seja a proliferação de instituições religiosas protestantes. Isso demonstra que o indivíduo está completamente perdido, visto que se há o surgimento de novas igrejas é porque as pessoas estão trocando de religião. O significado disso é que nem a crença religiosa, que durante grande parte da história da humanidade identificava o indivíduo, consegue mantê-lo com uma identidade firme e segura.

Quanto ao pensamento de Fredric Jameson, ao desenvolver a idéia de que a cultura contemporânea está vinculada à “simulacrização” da realidade, o autor deixa evidente que o mundo pós-moderno valoriza os aspectos culturais do consumismo norte-americano, gerando, com isso, a fragmentação do sujeito individual. Tem-se, portanto, na Pós-Modernidade, de acordo com Jameson, uma dominância cultural que visa, através de uma falta de profundidade, enredar o sujeito nas armadilhas de uma ideologia consumista e, assim, não permitir que tome consciência da realidade em seu entorno. Somente a arte poderia, segundo ele, conduzir o indivíduo ao conhecimento necessário da realidade cultural, política e econômica em que está inserido.

Já Andreas Huyssen, ao fazer um histórico do surgimento do Pós-Modernismo, também levanta questões que parecem assimilar o pensamento dos demais teóricos aqui elencados. Quando cita os vários movimentos sociais, culturais e históricos como influências para o desenvolvimento de uma nova perspectiva na arte e no próprio entendimento da sociedade, evidencia que o Pós-Modernismo se caracteriza pelo ataque às instituições hegemônicas, visando uma pluralização de temas e imagens que geram a fragmentação do indivíduo. Não é por acaso que Huyssen dá destaque especial, em seu texto,

para a influência dos movimentos sociais, como o feminismo, no processo de caracterização do Pós-Modernismo. Esses movimentos representam toda uma gama de possibilidades de desestabilização do indivíduo que, dependendo do interesse, identifica-se com um ou outro grupo.

Logo, os teóricos, aqui relacionados, atuam no sentido de descrever a Pós-Modernidade como uma questão complexa, paradoxal, contraditória. Mesmo Linda Hutcheon, que em alguns momentos contesta a teoria de outros pensadores como Jameson, na conclusão de seu livro evidencia que o Pós-Modernismo é marcado pela complexidade:

porque sua estrutura intrinsecamente paradoxal permite interpretações contraditórias: essas formas de teoria e prática estéticas inserem e, ao mesmo tempo, subvertem normas predominantes – normas artísticas e ideológicas. Elas são ao mesmo tempo críticas e cúmplices, estão dentro e fora dos discursos dominantes da sociedade. (HUTCHEON, 1991, p. 279)

O que acontece, então, é o surgimento de novos comportamentos e procedimentos no âmbito da cultura ocidental. O desenvolvimento da sociedade de consumo, aliado à influência da tecnociência no comportamento social, além da presença marcante da informação na caracterização da visão de mundo dos indivíduos, gerou uma sociedade que se pauta pela valorização da prevalência do impulso e da espontaneidade sobre a razão. Desta maneira, os códigos e as normas da moral reguladora do comportamento social alteram-se substancialmente, refletindo-se não só na quase total ausência da relação indivíduo a indivíduo, mas também na conduta em que cada indivíduo pauta seus gestos e suas ações pelos outros, num conformismo sistemático. Com isso, tem-se uma multifragmentação do social, que se desenvolve a partir de multiplicidades e particularismos, donde a atuação política é assumida por grupos setoriais representativos, como as etnias minoritárias, as mulheres, os homossexuais, e assim por diante.

Pensa-se, a partir das discussões levantadas até aqui, que o comportamento humano sendo conduzido por um sobrepor-se do impulso sobre a razão, pode gerar uma sociedade que se deixa levar por aquilo que o homem tem de mais natural: os seus instintos. Como se viu, na primeira parte deste capítulo, a violência é parte integrante dos instintos mais primitivos do ser humano, podendo ser controlada pela internalização dos preceitos morais e éticos desenvolvidos pela vida civilizada. A civilização regula e controla o comportamento do indivíduo inserido em determinado meio através de instituições sociais e princípios universais. Contudo, quando o próprio social passa a valorizar o impulso em detrimento da

razão, a vida torna-se uma variedade de possibilidades, que, paradoxalmente, traz o gosto da liberdade de ser qualquer um e a sensação de estar inacabado, incompleto, um estado cheio de riscos e de ansiedade. Segundo Zygmunt Bauman, em *Modernidade Líquida*, a vida organizada em torno do consumo deve bastar-se sem normas, porque ela é orientada pela sedução, por desejos sempre crescentes e quererem voláteis. Tal situação apresenta como opção viável de vida a valorização da transitoriedade e da instantaneidade, em que o indivíduo aproveita para extrair o máximo possível de cada momento, por mais fugaz e breve que seja. Isso leva a uma mudança radical na modalidade do convívio humano, pois passa a importar apenas os benefícios individuais que se pode extrair deste convívio. Bauman afirma:

A “escolha racional” na era da instantaneidade significa buscar a gratificação evitando as conseqüências, e particularmente as responsabilidades que essas conseqüências podem implicar. Traços duráveis da gratificação de hoje hipotecam as chances das gratificações de amanhã.¹¹ (BAUMAN, 2001, p. 148)

A vida pautada não mais pelo social, mas pelos impulsos individuais, leva para essa busca incessante de satisfação, de um prazer cada vez mais difícil de encontrar. Essa valorização excessiva da satisfação é baseada na estética do consumo, no desejo de consumir. Acontece que esse desejo quase nunca é satisfeito por completo, pois, conforme Bauman, o mundo transforma-se numa coleção infinita de possibilidades, de oportunidades a serem exploradas ou já perdidas. O sociólogo evidencia, ainda, que o mundo contemporâneo é o da precariedade, da instabilidade e da vulnerabilidade, tal fenômeno gera a falta de garantias, a incerteza e a insegurança. Tudo isso combinado, faz com que o homem contemporâneo tenha nos laços humanos as mesmas atitudes que tem em qualquer outra área, agindo com as pessoas como o consumidor age na compra: busca uma satisfação imediata dos desejos e vontades e não se esforça para manter estável esses laços. Acontece, então, o colapso da confiança e o enfraquecimento da vontade de engajamento político e de ação coletiva.

A conseqüência disso é que não há mais algo em que o indivíduo possa se pautar para conviver harmonicamente com a sociedade. O indivíduo está completamente perdido numa complexa rede de possibilidades de identificação, não se identificando com nada e ao mesmo tempo com tudo. Mais uma vez, é Bauman que esclarece a situação de individualização no que ele denomina de “modernidade fluida” ou “líquida”, o que acontece

¹¹ Grifos do autor.

é a desregulamentação e a privatização das tarefas e deveres modernizantes. O que costumava ser considerado uma tarefa para a razão humana, vista como dotação e propriedade coletiva da espécie humana, foi fragmentado (“individualizado”), atribuído às vísceras e energia individuais e deixado à administração dos indivíduos e seus recursos. (BAUMAN, 2001, p. 38)

O resultado é que o mundo contemporâneo está destituído de significado estável e confiável, o que gera o desengajamento e a ruptura dos laços humanos e, conseqüentemente, a falta de contato entre os seres humanos. Não existe mais diálogo, porque o “outro” é visto como uma ameaça à identidade mal organizada do homem pós-moderno. Assim, ele assume viver os seus instintos como única possibilidade de satisfação, não se pautando em absolutamente nada, a não ser no seu próprio prazer. O homem da contemporaneidade, entretanto, não tem mais os princípios universais contra os quais se rebelar, o que significa uma impossibilidade de atingir a satisfação. As instituições sociais, de acordo com Bauman, estão mais dispostas a deixar à iniciativa individual o cuidado com as definições e identidades, por isso a consumação do prazer está sempre no futuro. Como as coisas movem-se rápido demais, os objetivos perdem sua potencialidade no momento da sua realização, ou mesmo antes dela.

Por outro lado, Bauman acredita haver uma relação de interdependência entre a sociedade e a individualização, pois “a sociedade moderna existe em sua atividade incessante de ‘individualização’, assim como as atividades dos indivíduos consistem na reformulação e renegociação diárias da rede de entrelaçamentos chamada ‘sociedade’” (BAUMAN, 2001, p. 39). Desta maneira, a “individualização” assume novas formas de acordo com o que a sociedade lhe exige, podendo gerar no indivíduo um comportamento conformista de pautar-se pelos gestos dos outros. O que estão sendo individualizados, pois, são apenas o dever e a necessidade de enfrentar os riscos e condições que continuam a ser socialmente produzidos. Desta forma, o comportamento conformista vem da busca incessante de exemplos a serem seguidos, imitados. Bauman chega a afirmar que a vida da televisão é vista como mais real que a realidade, por isso o desejo de remodelar a vida sob a forma de imagens que possam aparecer nas telas. Sendo assim, torna-se viável a hipótese de que o ser humano necessita de algo que controle suas ações. Acontece, no entanto, e Bauman concorda, que o “sujeito social” deu lugar “a defesa por todos os atores sociais, de uma especificidade cultural e psicológica” que “pode ser encontrada dentro do indivíduo, e não mais em instituições sociais ou em princípios universais” (BAUMAN, 2001, p. 29). Como não existem mais “grandes líderes” a serem seguidos, que guiem num objetivo comum os indivíduos,

existindo apenas outros indivíduos, que servem de exemplo a ser imitado, os problemas da condução da vida são individuais e devem ser resolvidos individualmente. O sujeito arca com as responsabilidades e conseqüências da escolha que fez.

Outro ponto, levantado por Bauman, é que no mundo contemporâneo não se encontra mais a unidade em instituições sociais ou nos princípios universais por causa da “volatilidade das identidades”. A unidade, neste caso, pode ser encontrada apenas dentro do indivíduo, se for forte o suficiente para se auto-afirmar e construir a própria identidade. Demonstra, contudo, que a sensação de insegurança, de incerteza e de falta de garantias se fez a escolha certa gera no indivíduo uma ansiedade ainda mais forte, fazendo surgir, então, o que Bauman denomina de comunidades “projetadas” ou “postuladas”. Tais comunidades servem para acomodar as semelhanças, ou melhor, inserem-se nesta modalidade somente aqueles que têm condições de pagar o preço que elas cobram, numa clara referência aos condomínios de luxo. Numa comparação com os novos cuidados que se tem com a saúde do corpo, Bauman esclarece como são estas comunidades:

A nova primazia do corpo se reflete na tendência a formar a imagem da comunidade (a comunidade dos sonhos de certeza com segurança, a comunidade como viveiro da segurança) no padrão do corpo idealmente protegido: a visualizá-la como uma entidade internamente homogênea e harmoniosa, inteiramente limpa de toda substância estranha, com todos os pontos de entrada cuidadosamente vigiados, controlados e protegidos, mas fortemente armada e envolta por armadura impenetrável. (BAUMAN, 2001, p. 210)

Nesta busca incessante por segurança e certeza, num mundo de valores voláteis e momentâneos, Bauman fala do surgimento de outra possibilidade de comunidade. São as comunidades “explosivas”, segundo ele, feitas sob medida para a modernidade “líquida”. Pois:

Sua natureza ‘explosiva’ combina bem com as identidades da era moderna líquida: de modo semelhante a tais identidades, as comunidades em questão tendem a ser voláteis, transitórias e voltadas ao ‘aspecto único’ ou ‘propósito único’. Sua duração é curta, embora cheia de som e fúria. Extraem poder não de sua possível duração mas, paradoxalmente, de sua precariedade e de seu futuro incerto, da vigilância e investimento emocional que sua frágil existência demanda a gritos. (BAUMAN, 2001, p. 228)

Na idéia do sociólogo, este tipo de comunidade ao invés de condensar a energia dos impulsos para a sociabilidade, faz o contrário, espalha e perpetua a solidão que busca desesperadamente redenção nas raras e intermitentes realizações coletivas. Isso gera a desarticulação dos impulsos de sociabilidade e se torna fator causal da desordem social específica do que Bauman chama de modernidade “líquida”. O sentido é de que todos os valores e instituições criadas e elaboradas para manter a unidade social estão desestruturadas, fragmentadas e desarticuladas. Tal situação evidencia que:

A tarefa de auto-identificação tem efeitos colaterais altamente destrutivos; torna-se foco de conflitos e dispara energias mutuamente incompatíveis. Como a tarefa compartilhada por todos tem que ser realizada por cada um sob condições inteiramente diferentes, divide as situações humanas e induz à competição mais ríspida, em vez de unificar uma condição humana inclinada a gerar cooperação e solidariedade. (BAUMAN, 2001, p. 106)

Como se viu, várias são as conseqüências do tipo de realidade que se tem na contemporaneidade. Não se sabe ainda o resultado final de uma situação em andamento, entretanto, já se tem a idéia de que o homem contemporâneo não deixa de ser racional, apenas passa a valorizar o prazer, ou melhor, a satisfação imediata com mais força. Tal circunstância não exime o indivíduo das responsabilidades e conseqüências dos seus atos, resultando no processo complexo de individualização e de identificação que traz junto consigo a sensação de incerteza e insegurança. Com isso, tem-se, paradoxalmente, um aumento de grupos setorizados para o bem estar da comunidade, nos quais o indivíduo entra e sai de acordo com suas necessidades momentâneas (confirmando a valorização da satisfação, ou não, individual).

Nessa busca constante da satisfação ou do prazer individual vários são os caminhos. Trabalhando as idéias de Bauman percebeu-se que a satisfação pode se dar de diversas maneiras, embora quase nunca a satisfação seja completa. As possibilidades de satisfação tornam-se múltiplas porque o que se valoriza na sociedade contemporânea é a estética do consumo, que direciona todas as energias para gerar no indivíduo o desejo de possuir algo. O que se faz é despertar o impulso através do desejo, com todos os riscos que isso possa acarretar. Como o impulso transformou-se num valor fundamental para a sociedade de consumo e como esse valor é, na verdade, volátil e instável, um dos resultados possíveis para o indivíduo na sociedade contemporânea é a violência. Numa sociedade em que os valores são instáveis, voláteis, transitórios e desarticulados, o impulso violento está sempre

em ebulição. Como diz Bauman: “Comunidades explosivas precisam de violência para nascer e para continuar vivendo. Precisam de inimigos a serem coletivamente perseguidos, torturados e mutilados, a fim de fazer cada membro da comunidade um cúmplice” (BAUMAN, 2001, p.221). Já foi dito anteriormente que Bauman afirma serem as “comunidades explosivas” as mais familiarizadas com a situação social contemporânea.

Após o levantamento sobre as questões culturais da Pós-Modernidade, pensa-se que é necessário se fazer um rápido vínculo com a literatura. O que vale ressaltar aqui é o aspecto de ligação que existe entre as variantes culturais estabelecidas a partir de meados do século XX e a produção de textos literários que representam essas questões, pondo em discussão os problemas gerados no indivíduo e na sociedade. Desta maneira, Ronaldo Lima Lins afirma que na relação entre sociedade de consumo e sujeito individual acentua-se um fenômeno de desajuste e de angústia que se alimenta das tensões não resolvidas do mundo contemporâneo. Para confirmar tal argumento Lins, em sua obra *Violência e Literatura*, de 1990, diz:

Há [...] um evidente desajuste – mais: um conflito, mais: um estado de tensão – entre o romance e a comunicação, desajuste homólogo ao que ocorre entre o homem e a sociedade e que implica no abismo entre o homem novo e a literatura. Referimo-nos, com efeito, ao predomínio do mundo interior sobre o mundo exterior¹² que se configura quando as soluções já não podem ser encontradas fora dos limites do indivíduo. (LINS, 1990, p. 50)

O pensamento de Lins está direcionado para o sentido de que, na contemporaneidade, há cada vez menos espaço para as relações pessoais. O homem contemporâneo fechou-se em si mesmo, refugiando-se dos problemas e angústias:

Levadas ao extremo, tais tendências gerariam uma espécie de estado de loucura, povoado por duas espécies de indivíduos: os autômatos, esvaziados por dentro – que não conversam porque não têm o que dizer; e os outros, refugiados dentro de si mesmos, que também não conversam porque desconfiam do mundo ou não têm com quem falar. (LINS, 1990, p.50)

Evidencia-se que na Pós-Modernidade as relações se deterioram de tal maneira que isso pode gerar uma sociedade cada vez mais violenta. Quando o indivíduo

¹² Grifos do autor.

fecha-se em si, passa a pautar sua vida a partir apenas de seu mundo interior, como diz Lins, não há espaço para a convivência harmoniosa com o outro. Afinal de contas, as relações passam a se estabelecer através da desconfiança mútua, gerando um ambiente extremamente hostil, um ambiente da dúvida, da falta de afeto. Isso tem como consequência este desajuste tenso entre o indivíduo e a sociedade de que Lins fala, gerando o que ele chama de homem violento. Veja-se:

Pode-se dizer, sem exagero, que o novo homem cedeu lugar ao homem violento¹³, um tipo que 'luta contra todos os habitantes da cidade'¹⁴ e que se destaca de seu antecessor pelo caráter cotidiano e onipresente de seu organismo. A humanidade tem sido, ao longo dos tempos, uma velha amiga da violência. O que a particulariza agora, entretanto, é o deslocamento que esta última sofreu dos movimentos da história para o espaço diário do cenário urbano. Faz parte das características do homem a incapacidade de viver qualquer espécie de pressão sem alguma forma de reação. No que o mundo oferece a única alternativa de um universo anônimo dilacerado pelo conflito entre o eu e o outro, o choque entre o interior e o exterior, imagina-se, não se limita às esferas da introspecção; transborda, agride, contamina tudo. (LINS, 1990, p. 51-52)

Conclui-se, então, que o Pós-Modernismo efetivamente exhibe uma violência mais impulsiva, instintiva. Talvez, por isso, a literatura contemporânea tenha uma relação muito forte com tal temática, evidenciando um problema que está intrinsecamente vinculado à sociedade. Se o homem contemporâneo é caracterizado como um indivíduo propenso a ser violento, a literatura desta época pode trazer em si, também, este tipo de personagem. Tal caracterização não se dá apenas no pensamento de Ronaldo Lima Lins, pensa-se que todo o levantamento feito sobre a Pós-Modernidade conduz à idéia de que a cultura contemporânea traduz-se pela perda de contato do indivíduo com a sociedade.

Se não há mais noção de realidade, se vive-se na era da simulação e do simulacro - como diz Baudrillard, se as identidades foram fragmentadas, descentradas ou deslocadas - como diz Hall, se há a fragmentação do sujeito individual para enredá-lo na ideologia consumista e não permitir que tome consciência do seu entorno - como diz Jameson, se o Pós-Modernismo é um movimento paradoxal que conduz à interpretações contraditórias - como diz Hutcheon, se os valores sociais são instáveis, voláteis, transitórios e desarticulados - como afirma Bauman, o homem que surge dessas complexas relações pode ser um indivíduo que se deixa levar pelos impulsos mais internos e dentre eles está a violência. É este o homem que a literatura pós-moderna procura representar.

¹³ Grifos do autor.

¹⁴ Referência à luta que a personagem de Terror e êxtase, de José Carlos Oliveira, o pivete 1001, se propõe a travar ao final de sua história

2 A VIOLÊNCIA NOS CONTOS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

2.1 A VIOLÊNCIA COMO FONTE DE PRAZER EM RUBEM FONSECA

Pensa-se que não se pode deixar de lado a obra de Rubem Fonseca quando o objetivo é analisar a violência nos contos brasileiros contemporâneos. Sabe-se que a crítica especializada já se debruçou sobre esse tema em sua obra, buscando entender e explicar como o autor retrata a problemática dos grandes centros urbanos. Locais onde o ser humano depara-se quotidianamente com as mais diversas formas de violência, desde aquelas mais dissimuladas, que aparentemente visam à manutenção da ordem social, como a violência das instituições criadas, muitas vezes, para gerar segurança, até as ameaças de ser atacado moral e fisicamente. Entre os brasileiros, Rubem Fonseca é mestre na abordagem da desordem, desagregação, ausência de valores definidos, crise social e violência física e mental, vinculando-se, pois, o mundo ficcional da obra à realidade social do espaço urbano. É por isso, talvez, que Antonio Candido tenha nomeado de “realismo feroz” o momento literário de surgimento e afirmação de Rubem Fonseca como contista. Sobre a narrativa do autor Candido afirma:

Ele [Fonseca] 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 seqüência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 1987, p. 211)

Sobre isso, Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em *Os Crimes do Texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*, de 2003, afirma que “Focalizada de diferentes ângulos em suas nuances mais sutis, a violência, no universo ficcional do autor [Fonseca], é vista como uma constante histórica, disseminando-se pelas mais diversas dimensões do comportamento humano” (FIGUEIREDO, 2003, p. 19). Por isso, Fonseca adota um estilo de narrar sem qualquer concepção que leve à idéia de uma luta do bem contra o mal ou vice-versa. Sua ficção registra o vazio existencial em que se inserem seres atados aos valores instáveis da sociedade contemporânea, seres que não podem julgar-se e julgar o que se passa em sua volta pela falta de critérios seguros. Desta maneira, o narrador de Fonseca expressa

juízos sobre a precariedade da condição humana, denotando que a opção pela narrativa em primeira pessoa é uma estratégia de suma importância. Aquele que narra vivencia as experiências e, como personagem, toma o poder interno da narrativa e dá sua própria versão dos acontecimentos. Ele opina sobre a condição de outras personagens, extravasa seus sentimentos mais profundos, domina a crítica contra usos e costumes no decorrer do texto, distribui a palavra com autoridade para intervir e, assim, declinar opiniões contrárias.

Nesse sentido, a palavra tem grande poder no discurso ficcional de Rubem Fonseca. O trabalho de elaboração da linguagem revela-se essencial, pois são mais importantes os valores expressivos da palavra do que as sensações que ela gera. As personagens, por conseguinte, dominam a arte da palavra, expressando-se com naturalidade e desenvoltura. Por isso, talvez, procedem de modo insólito e surpreendem o leitor com um discurso que se opõe aos paradigmas da ordem social. Paradigmas que impõem ao homem o controle dos seus instintos em detrimento de uma racionalidade que supostamente melhora o convívio entre os seres humanos. Tal idéia é desenvolvida por Mauro Pergaminik Meiches, estudado na primeira parte deste trabalho. Ele argumenta que o homem, para viver em qualquer forma de organização humana, necessita se submeter a regras e proibições que possibilitem a convivência com o outro.

O impulso interior, desta forma, deve ser controlado para não deixar os desejos individuais sobreporem-se aos desejos da coletividade. Acontece, porém, que, além do próprio Meiches, Roger Dadoun e René Girard, também estudados no primeiro capítulo, evidenciam que quanto mais o homem tentou controlar os instintos humanos, mais potentes eles se tornaram na psique do indivíduo.

Nota-se, portanto, que a opção narrativa pela primeira pessoa do discurso, na quase totalidade da obra de Rubem Fonseca, deixa claro que sua ficção não é espelho, que apenas reflete o que se passa. Os narradores adotam uma posição arrojada de crítica aos sistemas preestabelecidos, apresentando a violência que reside nas lutas diárias pela sobrevivência. O resultado é a marginalização das pessoas, devido a um sistema social calcado em valores do capitalismo consumista, não fornecendo condições estáveis de convivência harmoniosa com o outro. As personagens de Fonseca, portanto, vivenciam todos os tipos de experiências passíveis de gerar prazer, principalmente aquelas que rompem com padrões e normas sociais. Elas se deixam levar pelos instintos mais básicos nas ações que praticam, mas dominam a palavra de forma racional para elaborar um discurso que justifique as atitudes violentas que realizam. Desta forma, parece que os seres, presentes nas narrativas curtas de Fonseca, são extremamente ambíguos. Agem, pois, para satisfazer os instintos, mas

conscientes de que essas ações não fazem parte da boa convivência social, prova disso é o fato de sentirem necessidade de justificar tais ações e, por isso, dominam a arte da palavra.

Partindo-se desta perspectiva, pretende-se analisar os contos do autor com intuito de entender como se dá a relação entre a violência e a vivência dos impulsos como possibilidade de prazer. O primeiro conto selecionado é “O Cobrador”, publicado originalmente em 1979 na coletânea de mesmo título. Sabe-se que tal narrativa curta é uma das mais referenciadas quando se trata de discutir a violência na obra de Rubem Fonseca. Pensa-se, entretanto, que se faz necessário enfatizar que a violência presente neste conto está relacionada com a teoria discutida no primeiro capítulo. Naquele capítulo, chegou-se à conclusão, a partir do estudo das teorias desenvolvidas sobre a violência e sobre a formação da psique do indivíduo, que o homem é um ser violento por natureza. Mas, com o desenvolvimento da civilização, passou a controlar seus impulsos agressivos para viver em sociedade. Desta forma, a relação da violência com a sociedade consiste em um complexo jogo de trocas, substituições, alianças, rejeições, compromissos, isto é, em um processo interminável de tentativas de apoderação mútua e transfigurações. No conto “O Cobrador” esse jogo é constante. O narrador e suas vítimas disputam quem será o mais astuto e, assim, ganhar o jogo de dominação existente na narrativa.

O conto é narrado na primeira pessoa, assim a personagem principal assume o discurso para narrar momentos específicos de sua existência. São recortes de determinadas situações vivenciadas pelo narrador. Tem-se a sensação, inclusive, de que parecem quadros independentes e sem uma seqüência narrativa, ligados apenas pela personagem que narra a história, como se houvesse um rompimento na unidade de ação.

Vê-se, no entanto, que esses quadros são complementares. Cada cena é extremamente importante para compreensão dos motivos que conduzem as ações da personagem. Como detém o poder da palavra, o narrador visa esclarecer que suas atitudes violentas são a resposta para a violência social exercida sobre os menos favorecidos. Prova disso é o fato de os quadros em que acontecem as ações violentas serem elaborados em torno da idéia de a personagem, que se autodenomina de “Cobrador”, estar cobrando uma pretensa dívida social.

O aspecto de manipulação entre as pessoas, neste sentido, está presente no conto para evidenciar a tentativa de manutenção da ordem social pré-estabelecida. O narrador, consciente disso, não quer mais ser manipulado e pagar pelas coisas das quais precisa. Neste caso, opõe-se abertamente à sociedade de consumo e, no sucessivo jogo de apoderação em que está envolvido, deixa transparecer a luta travada entre as classes sociais. O rico domina

pelo dinheiro, enquanto o Cobrador, representante dos excluídos sociais, busca dominar através da violência. Um exemplo é a cena do estupro: ele entra no apartamento e apenas amarra a empregada para que não lhe atrapalhe, porque seu interesse é única e exclusivamente estuprar a dona da casa, numa demonstração de força e poder inconfundíveis, principalmente pelo fato de o narrador ressaltar que a mulher chegou ao orgasmo antes dele. Note-se o que acontece nesta cena:

Tira a roupa.

Não vou tirar a roupa, ela disse, a cabeça erguida.

Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta, anda logo. Dei-lhe um murro na cabeça. Ela caiu na cama, uma marca vermelha na cara. Não tiro. Arranquei a camisola, a calcinha. Ela estava sem sutiã. Abri-lhe as pernas. Coloquei os meus joelhos sobre as suas coxas [...]. Entrar naquela floresta escura não foi fácil, a buceta era apertada e seca. Curvei-me, abri a vagina e cuspi lá dentro, grossas cusparadas [...]. Deu um gemido quando enfiei o cacete com toda força até o fim. Enquanto enfiava e tirava o pau eu lambia os peitos dela, a orelha, o pescoço, passava o dedo de leve no seu cu, alisava sua bunda. (FONSECA, 1997a, p. 21)

Como se vê, na citação acima, a violência física é destacada com naturalidade, até porque antes de agredir a mulher o narrador/personagem justifica sua ação. Ele deixa transparecer que sua agressividade é fruto daquilo que a sociedade pretensamente lhe deve. Tal fato visa envolver o leitor para tentar amenizar uma possível repugnância que este poderia vir a sentir, principalmente quando o narrador afirma: “Como já não tinha medo de mim, ou porque tinha medo de mim, gozou primeiro do que eu.” (FONSECA, 1997a, p.21-22). Essa justificativa, no entanto, não ameniza a crueza da linguagem e a agressividade da ação. Assim, a opção do narrador de descrição crua da ação, usando termos chulos como “buceta”, “cacete”, “pau”, “cu”, ou a metáfora de sentido pejorativo “floresta escura”, gera um impacto muito maior do que a hipótese de a personagem ser vítima social. Além da descrição pormenorizada da violência sexual praticada contra a mulher, revelando a frieza e a hostilidade do Cobrador. Ele espanca a vítima com “um murro na cabeça”, “arranca” suas roupas, força a abertura de suas pernas com os joelhos, cospe “grossas cusparadas” em sua vagina e, enfia “o cacete com toda força até o fim”.

Neste caso, o personagem/narrador tem o domínio completo da situação porque não possui compaixão, agredindo, ferindo, matando sem piedade ou qualquer sentimento de culpa, como em outros exemplos, talvez até mais claros: as mortes de um casal e de um executivo. Nos dois casos, segue-se um embate discursivo, em que as vítimas tentam

convencer o narrador a pegar o dinheiro e deixá-los em paz. Quando percebem que não dá certo apelam para o emocional, o casal fala que a mulher está grávida do primeiro filho e o executivo diz que tem mulher e três filhos. Não obstante, o Cobrador está disposto a continuar sua cobrança, ainda mais que, para ele, as vítimas o achavam sem capacidade intelectual para perceber que estavam tentando ludibriá-lo. Vejam-se as cenas, primeiro a do casal que saía de uma festa:

Tirava o facão de dentro da perna quando ele [o marido] disse, leva o dinheiro e o carro e deixa a gente aqui. Estávamos na frente do Hotel Nacional. Só rindo. Ele já estava sóbrio e queria tomar um último uisquinho enquanto dava a queixa à polícia pelo telefone. Ah, certas pessoas pensam que a vida é uma festa. (FONSECA, 1997a, p. 19)

Ela está grávida, ele disse apontando a mulher, vai ser o nosso primeiro filho. Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina. (FONSECA, 1997a, p. 20)

Tem-se aí, a tentativa do homem de convencer o Cobrador de liberá-los, dizendo que podia ficar com o dinheiro e com o automóvel. Contudo, ele não quer o dinheiro, não quer bens materiais, seu objetivo seria vingar-se pelos sofrimentos que a sociedade lhe impunha. Para o Cobrador a única forma de se livrar disso é eliminando aqueles que hipoteticamente lhe causavam a dor. Nem mesmo o fato de o homem afirmar que a mulher está grávida diminui o desejo de matá-los. Por isso, primeiramente mata a mulher, disparando friamente um tiro em sua barriga, para “desencarnar logo o feto” e outro disparo na têmpora fazendo “ali um buraco de mina”.

Depois, em cena mais violenta ainda, degola o homem com um facão, imitando o que vira ser feito em um filme, no qual os orientais degolavam bois com suas espadas.

O narrador descreve esta morte com riqueza de detalhes, desde a preocupação em amarrar mãos e pernas do homem até o tipo de postura adotada, concentrado “como um atleta que vai dar um salto mortal” (FONSECA, 1997a, p. 20), para finalmente conseguir cortar o pescoço de sua vítima. Ressalta-se a frieza e a falta de piedade novamente, tanto no fato de matar a mulher na frente do marido quanto na angustiante morte dele, pois o Cobrador não alcança o objetivo no primeiro golpe de facão. Com isso, torna-se visível a agonia do homem: “A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais

outro e outro e a cabeça não rolava. Ele tinha desmaiado ou morrido com a porra da cabeça presa no pescoço” (FONSECA, 1997a, p. 20). O cobrador realiza seu desejo somente após encostar o corpo da vítima, já inconsciente, no pára-lama do carro: “Desta vez, enquanto o facão fazia seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que ia conseguir o que queria. Brock! a cabeça saiu rolando pela areia” (FONSECA, 1997a, p. 20). Ressalte-se, ainda, o prazer e a felicidade sentidos pelo Cobrador quando decepa a cabeça da vítima: “Ergui alto o alfange e recitei: Salve o Cobrador! Dei um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente. Onde eu passo o asfalto derrete” (FONSECA, 1997a, p. 20-21). Neste trecho, sobressai a concepção de que os atos violentos proporcionam satisfação, prazer e alegria ao Cobrador, sem contar a sensação de poder, diretamente ligada com a satisfação sentida.

Na morte do executivo também se tem a tentativa deste de convencer o narrador/personagem a não agredi-lo. Mas, demonstrando ser mais astuto, em atitude semelhante às mortes anteriores, o Cobrador impiedosamente mata o executivo com quatro tiros. Veja-se:

Vamos para sua casa [do executivo], eu digo.
Eu não moro aqui no Rio, moro em São Paulo, ele diz. Perdeu a coragem, mas não a esperteza. E o carro?, pergunto. Carro, que carro? Este carro, com a chapa do Rio? Tenho mulher e três filhos, ele desconversa. Que é isso? Uma desculpa, senha, habeas-corpus, salvo-conduto? Mando parar o carro. Puf, puf, puf, um tiro para cada filho, no peito. O da mulher na cabeça, puf. (FONSECA, 1997a, p. 25)

Na narrativa, portanto, há uma tentativa constante de transformar o outro, mas isso não acontece com o Cobrador, que no jogo da dominação vence seus “adversários” pela agressão, pela força, pela morte. Faz uso da violência para alcançar seu objetivo e justifica a sua pela do outro, visto que a sensação de ser rejeitado pela sociedade é, aparentemente, a motivadora de seus ataques brutais. Este sentimento aparece em alguns pontos do texto, quando, por exemplo, refere-se ao dentista, que acabara de lhe extrair um dente, como “um homem grande, mãos grandes e pulso forte de arrancar os dentes dos fodidos.” (FONSECA, 1997a, p. 13); com isso, insere-se no grupo daqueles que não têm boas condições de vida, principalmente, quando o termo “fodidos” aparece novamente: “Na praia somos todos iguais, nós os fodidos e eles. Até que somos melhores pois não temos aquela barriga grande e a bunda mole dos parasitas.” (FONSECA, 1997a, p. 22). Há, ainda, a frase: “Me irritam esses sujeitos de Mercedes.” (FONSECA, 1997a, p. 14). O narrador se refere ao

homem que dirigia um destes automóveis e buzina para que ele lhe dê passagem, porém o Cobrador entende que está sendo menosprezado e reage violentamente.

Para comprovar, mais uma vez, sua inserção no grupo de possíveis vítimas sociais, tem-se a comparação que o narrador faz entre suas próprias mãos e as do “muambeiro”, note-se: “A mão dele era branca, lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes, meu corpo todo tem cicatrizes, até meu pau está cheio de cicatrizes.” (FONSECA, 1997a, p. 15). Tem-se, ainda, o fato de o narrador dizer que é tímido pelos reveses que a vida lhe incutiu, no momento em que se aproxima de Ana, a mulher pela qual se interessa na praia, sem deixar de se referir à delicadeza dos traços físicos dela em contraposição aos seus – na citação anterior revela que seu corpo é cheio de cicatrizes – veja-se: “Sou uma pessoa tímida, tenho levado tanta porrada na vida, e o cabelo dela é fino e tratado, o seu tórax é esbelto, os seios pequenos, as coxas são sólidas e redondas e musculosas e a bunda dois hemisférios rijos.” (FONSECA, 1997a, p. 22). Esses dois momentos da narrativa esclarecem que o narrador se sente diferente, inferiorizado. Na primeira expressão, além das cicatrizes, afirma que a mão do outro era branca, fato que volta a aparecer quando vê Ana pela primeira vez, ele diz: “Eu quero aquela mulher branca!” (FONSECA, 1997a, p. 22). Em momento algum existe referência à cor da pele do narrador, nestas frases, no entanto, fica a suposição de que não é branco. Mais um motivo para se sentir marginalizado.

Vale destacar, ainda, um aspecto importante da obra de Rubem Fonseca. Em suas narrativas, os dentes são o símbolo representativo da classe social a que pertencem as personagens. O estado precário dos dentes ou a falta deles representam a inserção do indivíduo na classe social inferiorizada. Tal fato torna essencial a opção de iniciar a narrativa de “O Cobrador” com a ida da personagem principal ao dentista, marcando-se de imediato sua posição social e sua postura diante do sistema em que está inserido. O narrador afirma que foi ao dentista por causa de um dente que estava doendo, o dentista pergunta-lhe como deixou seus dentes ficarem naquele estado e diz que se o narrador não fizer um tratamento vai perder todos os dentes. O dentista arranca o dente que estava doendo e mostra ao Cobrador que a raiz está podre. Com a afirmação irônica do narrador: “Só rindo. Esses caras são engraçados” (FONSECA, 1997a, p. 13), entende-se que ele não tem condição de fazer um tratamento dentário adequado. Esta situação revela-se como uma justificativa antecipada para as ações posteriores do Cobrador. Ele afirma, pois, que não irá pagar o trabalho do dentista, que tenta forçá-lo a fazer o pagamento, gerando uma reação violenta. De arma em punho, destrói o consultório e desfere um tiro no joelho do profissional, após afirmar que não paga mais nada e que dali em diante só cobrará o que lhe devem. Confirma-se, assim, a postura a ser adotada

pelo Cobrador na seqüência da narrativa: cobrar uma pretensa dívida social. Saliente-se que, durante o texto, a personagem-narrador lista as pessoas que odeia e suas dívidas sociais:

Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito. (FONSECA, 1997a, p. 13)

[...]

Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. (FONSECA, 1997a, p. 14)

[...]

Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol. (FONSECA, 1997a, p. 16)

[...]

Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta (FONSECA, 1997a, p. 21)

[...]

Estão me devendo uma garota de vinte anos, cheia de dentes e perfume. (FONSECA, 1997a, p. 24)

Por outro lado, a dentição perfeita representa uma posição social elevada. Neste conto, em princípio, a marcação é feita através do ator que faz uma propaganda de uísque na televisão, ocasionando, com seus dentes perfeitos, um aumento no “ódio” que a personagem sente de pessoas que pertencem a tal estrato social. Veja-se o que ele diz: “Ele [...] joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha.” (FONSECA, 1997a, p. 16). Mas, a marcação principal se faz através da moça que o narrador-personagem conhece na praia. Ana está com uma amiga quando o Cobrador destaca que “Elas riem, riem, dentantes.” (FONSECA, 1997a, p. 22). Quando estabelece diálogo com Ana, ele observa: “Sorri para mim. Como é que alguém pode ter boca tão bonita? Tenho vontade de lamber dente por dente da sua boca.” (FONSECA, 1997a, p. 22). O contato com esta moça e o relacionamento estabelecido com ela gerará uma mudança comportamental na personagem. Adverte-se que será apenas no comportamento esta modificação; a essência do Cobrador continuará a mesma, pois o desejo de matar as pessoas será o mesmo.

Em virtude dos fatos narrativos levantados até o momento, tem-se a impressão de que a violência da personagem é uma reação ao sentimento de inferioridade causado por uma sociedade elitista e preconceituosa. Acontece, porém, que, embora o

Cobrador assim se denomine porque violenta e mata pessoas de um nível social superior ao seu, ele o faz para satisfazer seus impulsos agressivos. Viu-se que a narrativa é construída sob a oposição de forças que constituem os valores sociais de classe. Esta escolha denota a postura, adotada pelo narrador, de defensor dos marginalizados sociais, pois se propõe a cobrar da elite burguesa uma possível dívida social. Não se pode esquecer, no entanto, que o narrador conta a própria história de uma perspectiva interna. Ele usa, inclusive, o verbo no presente do indicativo, o que reforça a idéia de que os fatos estão acontecendo no momento em que narra e, assim, conduz o leitor a identificar-se com seu ponto de vista. Esta situação se confirma ao final da narrativa quando o Cobrador se coloca como exemplo que deve ser seguido: “E o meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros, só assim mudaremos o mundo.” (FONSECA, 1997a, p. 29). O discurso parece ser elaborado, por conseguinte, no sentido de convencer o leitor a lutar contra a desigualdade social. Uma leitura mais atenta, entretanto, evidencia que o narrador-personagem sente prazer em violentar as pessoas.

A sensação de prazer ao violentar o outro, entretanto, só é sentida quando o outro está em um nível considerado pelo narrador como superior ao seu. No conto, a fala da personagem expõe essa constatação: “Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito” (FONSECA, 1997a, p. 13). Esta lista representa a classe média-alta, detentora do poder e por isso, de acordo com o pensamento do narrador, mantém em suas mãos alguns privilégios especiais pela posição social que possuem. Em virtude disso, o narrador posiciona-se como representante dos marginalizados e resolve inverter o jogo e, em suas palavras, “justiçar” os detentores do dinheiro e do poder, culpando-os pela sua marginalidade. Assim, o Cobrador não tem um comportamento fixo e unificado. É um homem que em momentos de ódio e revolta agride, estupra e mata pessoas, sentindo-se aliviado e bem consigo mesmo quando realiza atos cruéis e violentos. Atente-se para a revelação disso:

Quando satisfação meu ódio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar – dou pequenos uivos, grunhidos, sons inarticulados, mais próximos da música do que da poesia, e meus pés deslizam pelo chão, meu corpo se move num ritmo feito de gingas e saltos, como um selvagem, ou um macaco” (FONSECA, 1997a, p. 23).

Em outros momentos, é capaz de extrema bondade, quando, por exemplo, cuida da mulher inválida, proprietária da casa onde mora. Há, ainda, situações em que se espera uma atitude agressiva e o Cobrador simplesmente releva, por se tratar de alguém sem

condições financeiras. Como é o caso do “crioulo [que] tem poucos dentes, dois ou três, tortos e escuros” (FONSECA, 1997a, p. 26), que lhe nega o empréstimo do jornal. Ele possui, também, outra característica que desestrutura qualquer tentativa de estabelecer um padrão de comportamento. A paixão por Ana, uma mulher integrante do meio social pelo qual o Cobrador sente ódio, desvela que seu ódio não está direcionado para qualquer pessoa. O ódio é por aquelas pessoas que o Cobrador considera culpadas pela situação em que está inserido. Isso sobressai quando ele descreve as recordações do passado quase ao final da narrativa:

Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio, não serei apenas o louco da Magnum. Também não sairei mais pelo parque do Flamengo olhando as árvores, os troncos, a raiz, as folhas, a sombra, escolhendo a árvore que eu queria ter, que eu sempre quis ter, num pedaço de chão de terra batida. Eu as vi crescer no parque e me alegrava quando chovia e a terra se empapava de água, as folhas lavadas de chuva, o vento balançando os galhos, enquanto os carros dos canalhas passavam velozmente sem que eles olhassem para os lados. Já não perco meu tempo com sonhos. (FONSECA, 1997a, p. 28)

A união entre o Cobrador e Ana, levados por uma paixão confusa, representa não apenas uma união de amor entre homem e mulher, mas a união de classes sociais totalmente distintas. No entanto, a aproximação não resolve o problema das diferenças, apenas destaca ainda mais a luta entre as classes sociais e até mesmo dentro da mesma estratificação. Ana volta-se contra seu próprio grupo social e ainda ensina ao narrador novas técnicas de destruição, que matam mais pessoas em menos tempo. Note-se que o narrador diz: “Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei.” (FONSECA, 1997a, p. 28). Stuart Hall, quando fala do “descentramento do sujeito”, destaca que as identidades modernas estão sendo fragmentadas, e o que aconteceu com o sujeito não foi simplesmente sua desagregação mas seu deslocamento, descrito através de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento. Dentre eles, a descoberta do inconsciente por Freud, o qual descreveu que a formação do “eu” acontece a partir da relação com os outros. Dessa forma o sujeito está sempre partido ou dividido, mas vivencia sua identidade como se estivesse reunida e resolvida. É, portanto, a origem contraditória da identidade que permanece sempre incompleta, em um processo constante de identificação. Logo, o Cobrador e Ana são bons representantes dessa ruptura, pois não possuem uma identidade definida, identificam-se com alguns aspectos de suas classes sociais e, também, com a classe do outro. Ela volta-se contra seu grupo quando o conhece. Ele não deixa de ler o jornal para saber se foram

publicadas suas ações criminosas, em atitude semelhante às suas vítimas que aparecem nas páginas sociais do jornal.

O tema do conto, na realidade, é baseado na diferença e na exclusão de pessoas da convivência social. Sendo assim, desafia e questiona a autoridade constituída e as instituições em geral e, mesmo não apresentando soluções para os problemas, o fato de expor tal indagação, pode ser condição possível para a mudança. Por estar calcado na diferença, já que o narrador sente-se vítima do sistema social elitista e preconceituoso, o conto apresenta as “alteridades da violência”, que estão em torno de um “eu” que se sente totalmente atacado, vitimado. Segundo Roger Dadoun, a identidade pessoal só é possível quando se evacua no outro o mal que cada um traz em si. Dessa maneira, o narrador tem necessidade de que o outro seja o detentor da violência, talvez, para dar coerência e consistência ao próprio “eu”, que sofre a ameaça constante da violência da alteridade porque o outro tenta identificar, corroer e soterrar a identidade. Para resistir às alteridades violentas é necessário um eu forte, uma identidade segura, que implica uma violência singular. Pôr o eu em posição de força consiste em enfrentar as pressões de um superego que o atormenta com interdições e ordens e os assaltos de um inconsciente fortalecido por toda a energia pulsional. O eu, então, para resistir, para tentar manter-se, inevitavelmente, deve ser uma estrutura violenta, uma espécie de força permanente no ser do sujeito. O Cobrador possui esse eu de estrutura violenta, joga a culpa no outro para justificar sua violência intrínseca. Na narrativa, cobra uma suposta dívida social que os outros têm para com ele e os do seu meio. Todavia, seu discurso é transparente e demonstra que é extremamente individualista, cobrando apenas o que devem a ele. Ao sentir-se humilhado e excluído da vida social, o narrador justifica sua violência, pela sofrida diante da sociedade que o excluiu.

No conto “O Cobrador” a violência está na luta interminável do narrador para se sobrepor à elite dominante, a qual seria, no pensamento dele, a causadora da violência de sua exclusão social. Enquanto o Cobrador seria o causador da violência física contra as pessoas da elite, possui um poder destrutivo, mas justificado pela busca do respeito que não lhe é dado. Ele diz em determinado momento da narrativa: “Quero viver muito para ter tempo de matar todos eles” (FONSECA, 1997a, p. 18). O Cobrador é um homem que, ao mesmo tempo, critica o sistema social e quer fazer parte dele. Não deseja ser reconhecido como membro da elite, mas como defensor da minoria marginalizada, eliminando essa elite e pondo seus atos nas primeiras páginas dos jornais, tornando-se assim, não apenas um mero representante da marginalidade e sim, o vingador dos marginalizados: “Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio, não serei apenas o louco da Magnum.” (FONSECA, 1997a, p. 28). Mas,

ao mesmo tempo, não se pode esquecer o prazer sentido pelo Cobrador ao violentar as pessoas, o que o caracteriza como um ser violento por natureza. É a satisfação de seus impulsos agressivos que o faz agir violentamente contra as pessoas e não simplesmente o ódio que diz sentir daqueles que pertencem a um nível social superior. Não é à toa, desta maneira, que o narrador- personagem diz: “Quando satisfaço meu ódio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar” (FONSECA, 1997a, p. 23). Ao final de tal fala, também é revelador nesse sentido o fato de comparar-se com “um selvagem” ou “um macaco” (FONSECA, 1997a, p. 23), definindo definitivamente o aspecto instintivo de sua violência.

Pensando-se assim, outro conto significativo na representação da violência intrínseca do ser humano na contística de Rubem Fonseca é “Ganhar o Jogo”, publicado originalmente em *Pequenas Criaturas*, de 2002. Nesta narrativa conta-se a história de um homem que gosta de assistir programas de televisão sobre a vida dos ricos. Ele admira como eles se comportam de maneira tranqüila e serena em relação à disputa de quem possui mais bens materiais. Segundo o narrador, a inveja que os ricos sentem uns dos outros é algo bom, divertido. Por isso, ele afirma que para ganhar o jogo dos ricos deve comportar-se como eles. Desta forma, deixa evidente que não sente ódio dos ricos, apenas quer matar um deles pelo prazer de vencer o jogo de apoderação existente na sociedade. O narrador-personagem planeja nos mínimos detalhes suas ações e, para pôr em prática seus planos, decide trabalhar de garçom em um bufê que atende a alta sociedade. Ele aguarda pacientemente a oportunidade e mata o homem que já havia escolhido previamente, colocando veneno em sua xícara de café.

Este conto, como “O Cobrador”, tem um narrador que conta a história de uma perspectiva interna e, narrando fatos ocorridos consigo mesmo, visa convencer o interlocutor de que suas ações são naturais. Segundo ele, a única maneira de ganhar o jogo seria matando um rico. Sua idéia, entretanto, desenvolve-se no sentido de que não fará isso por ódio à classe social abastada, mas porque simplesmente deseja mostrar-se melhor do que os ricos, mais inteligente, mais astuto, mais poderoso. O pensamento do narrador sobre os ricos serve de comparação para a ação que praticará na seqüência da narrativa. Ele afirma que “Rico pode ter tudo, até inveja um do outro, e neles isso é engraçado, aliás tudo é divertido” (FONSECA, 2002, p. 14). Já entre os pobres afirma que a “inveja deixa pobre recalcado. Junto com a inveja, vem ódio dos ricos, pobre não sabe como ir à forra esportivamente, sem espírito de vingança” (FONSECA, 2002, p. 14-15). Desta forma, ele observa não sentir raiva dos ricos, sendo sua inveja semelhante à do rico que comprara um iate maior ao de outra pessoa para acabar com sua inveja. Veja-se o que o narrador diz: “Eu descobri como ganhar o

jogo entre um sujeito pobre, como eu, e um rico [...]. O único bem que tenho é a minha vida, e a única maneira de ganhar o jogo é matar um rico e continuar vivo. É uma coisa parecida com comprar o iate maior.” (FONSECA, 2002, p. 15).

Esta personagem parece uma evolução do Cobrador, do conto analisado anteriormente. Em “O Cobrador”, a personagem age violentamente motivada pelo ódio que diz sentir das pessoas acima de seu nível social, como se sentisse necessidade de justificar sua violência pelos atos supostamente praticados contra ele. Já a personagem de “Ganhar o Jogo” faz questão de esclarecer que não odeia aqueles que possuem bens materiais. Ele está acima das questões de classe e não se sente vitimado pelo sistema social. Neste caso, o personagem/narrador superou o sentimento de inferioridade que o Cobrador ainda possui. Ele não se revela um recalcado que necessita colocar a culpa no outro, está bem consigo mesmo e quer apenas vencer o “jogo”. Revela-se, neste sentido, o desejo impulsivo de se sobrepor àqueles que têm melhores condições sociais, não por sentir-se rejeitado ou fora do sistema, mas pelo prazer de mostrar-se mais inteligente, mais astuto do que os ricos. A alegoria do iate, utilizada pelo narrador quando diz que “a única maneira de ganhar o jogo é matar um rico e continuar vivo” (FONSECA, 2002, p. 15), afirmando ser “uma coisa parecida com comprar o iate maior” (FONSECA, 2002, p.15), desvela que matar e comprar um iate dão prazeres semelhantes. Tal idéia justifica-se na afirmação anterior do personagem/narrador, quando, assistindo um programa de televisão sobre a vida dos ricos, salienta:

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. (FONSECA, 2002, p. 14)

O objetivo do narrador é sentir-se como os ricos. Matar um deles seria a maneira encontrada por ele para “criar pelo menos parte das regras, coisa que os ricos fazem” (FONSECA, 2002, p. 15). Desta forma, vê-se que o sentimento mais ressaltado por ele, a inveja, não está vinculado com a idéia contida em “O Cobrador”. Lá há um ressentimento do narrador, o Cobrador, de alguma maneira, visto como vítima do sistema. Aqui o narrador/personagem está livre de qualquer sentimento de inferioridade, sua inveja é do poder. Segundo ele, pois, os ricos criam as regras da sociedade e, com isso, detêm o controle social em suas mãos. Por isso, seu maior desejo é criar as próprias regras no jogo social em

que está inserido, mostrando consciência sobre as atitudes que as pessoas adotam diante do mundo. O personagem/narrador, quando decide quem matar, deixa evidente que a vítima não pode ser qualquer rico, afirmando que deve ser um herdeiro. A escolha está baseada na visão de mundo consciente da personagem, pois em determinado momento destaca que “no fundo todos são faroleiros, faz parte da mímica.” (FONSECA, 2002, p. 18). O adjetivo “faroleiros” evidencia que o narrador sabe que as pessoas ostentam o que não são, visto ter feito tal afirmação logo após descrever os vários comportamentos percebidos nos ricos. Não sem razão, portanto, conclui seu pensamento falando que a mímica “acaba sendo uma linguagem de sinais verdadeira, pois permite ver o que cada um realmente é.” (FONSECA, 2002, p.18-19).

Este momento da narrativa manifesta claramente a visão de mundo do narrador/personagem. Ele vê o mundo, ou a sociedade, como um grande palco onde as pessoas representam papéis inventados para si mesmas. Visão esta, manifestada através da citação anterior que na seqüência traz: “Sei que os pobres também fazem a sua mímica, mas os pobres não me interessam, não está nos meus planos jogar com nenhum deles, o meu jogo é o do iate maior.” (FONSECA, 2002, p. 19). Neste teatro da vida, por conseguinte, para vencer e mostrar-se mais astuto, resolve matar um rico herdeiro, que, segundo o narrador, não possuísse a “propensão genética” à riqueza, da qual fala um dos ricos vistos em programas de televisão. Assim, o narrador começa a estabelecer as regras do jogo que pretende disputar. Em primeiro lugar, interessa-lhe apenas jogar com os ricos, não há emoção ou satisfação em matar um pobre, semelhante ao pensamento do Cobrador, que afirma em determinado momento da narrativa: “Essa fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala [...]. Acabar com ela? [...] eu tinha vontade de esganar alguém, mas não uma infeliz daquelas. Para um zé-ninguém, só tiro na nuca?” (FONSECA, 1997a, p. 17). Há nessa declaração do Cobrador, sobre a mulher que encontra na rua e o leva para sua casa, um sentimento parecido com o do narrador de “Ganhar o Jogo”. A emoção, ou melhor dizendo, a satisfação de matar alguém só se dá se este alguém for rico. A diferença entre as duas personagens está no fato de que para o Cobrador serve qualquer pessoa que esteja acima no nível social, enquanto para o narrador/personagem de “Ganhar o Jogo” não pode ser um rico qualquer. Esta seria a segunda regra, pois estabelece o tipo de rico a ser morto. Logo, escolhe um herdeiro sem o possível gene da riqueza, por considerar que tal pessoa seria semelhante a ele. Observe-se a concepção do narrador sobre si e sobre o herdeiro que pretende matar:

Meu pai era pobre, eu nada herdei quando ele morreu, nem o gene que motiva o cara a ganhar dinheiro. (FONSECA, 2002, p. 15)

[...]

Esse rico que eu vou matar tem que ser um herdeiro, o herdeiro é uma pessoa como eu, sem disposição de ficar rico, mas que nasceu rico e goza fagueiro a fortuna que caiu do céu no seu colo. Para fruir bem a vida, aliás, é preferível que apenas o pai, e não o herdeiro, nasça com o tal gene. (FONSECA, 2002, p. 15)

Testemunha-se, nestas citações, o tipo de homem que preenche os requisitos para a condição de vítima ideal. Ele é tão meticuloso que não pode ser qualquer rico, deve ser alguém que não tenha conquistado sua riqueza com os frutos do próprio trabalho. Por isso, inclusive, quando da escolha, resolve que não pode ser mulher. Visto que, em seu modo de pensar, por mais ostensivamente ricas que possam parecer as mulheres dos milionários, seria uma tarefa fácil e não representaria “o iate maior” (FONSECA, 2002, p. 15). Quanto às mulheres que conquistaram sua riqueza pelo esforço do próprio trabalho, também não servem porque fogem de sua segunda regra, já que deveria ser alguém sem o tal gene para ganhar dinheiro. Sua vítima deve ser, então, um homem nascido rico e que desfrute de sua riqueza com elegância, distinção e, por isso, seja tratado com primazia pelas outras pessoas. Embora extensa, necessária se faz a transcrição do que o narrador/personagem pensa a respeito do tipo de homem que escolheu, para comprovar a excelência com que são tratados e a discrição com que vivem suas vidas:

Todo rico gosta de ostentar sua riqueza. Os novos-ricos são mais exibidos, mas não quero matar um desses, quero um rico que herdou a sua fortuna. Esses, das gerações seguintes, são mais discretos, normalmente demonstram sua riqueza nas viagens, eles adoram fazer compras em Paris, Londres, Nova Iorque. Gostam também de ir a áreas distantes e exóticas, mas que possuam bons hotéis com serviços gentis, e os mais esportistas não podem deixar de esquiar na neve uma vez por ano, o que é compreensível, afinal moram num país tropical. Exibem sua riqueza entre eles mesmos (não há vantagem em jogar com os pobres), nos jantares de milionários, onde o vencedor pode confessar que foi por inveja que comprou o que comprou, e os outros brindam à sua saúde. (FONSECA, 2002, p. 16-17)

Decidido, assim, quem seria a vítima, o narrador começa a traçar seus planos para executar seu objetivo. Na citação anterior já se manifesta a perspicácia do personagem/narrador, já que percebe ser nos jantares entre os milionários a melhor

possibilidade de encontrar um desses ricos. Por isso, ele elabora meticulosamente os passos a serem seguidos para vencer os obstáculos impostos por suas próprias características físicas e sociais. Ele ressalta: “Um sujeito como eu, branco, miserável, magro e famélico não tem irmãos nem aliados” (FONSECA, 2002, p. 17), revelando as primeiras dificuldades a serem enfrentadas para “conseguir um emprego no mais caro e exclusivo bufê da cidade” (FONSECA, 2002, p. 17). Desta forma, sinaliza que demorou dois anos na preparação e nas manobras para conquistar o emprego. Poder-se-ia dizer que a capacidade de superação individual do narrador/personagem é extraordinária. Porque, além de cuidar da aparência física, buscando arrumar os dentes e comprando, segundo ele, roupas decentes, faz um treinamento solitário com a intenção de tornar-se “um servo feliz” (FONSECA, 2002, p. 18). Neste trecho da narrativa manifesta-se a consciência do narrador a respeito do que esperam de um bom serviçal, embora demonstre as dificuldades de simular sentimentos que, na verdade, não possui. Logo após melhorar a aparência física, o narrador expõe:

Depois, o que foi mais importante, aprendi, no meu adestramento solitário, a ser um servo feliz, como são os bons garçons. Mas fingir esses sentimentos é muito difícil. Essa subserviência e felicidade não podem ser óbvias, devem ser muito sutis, percebidas inconscientemente pelo destinatário. A melhor maneira de representar essa impalpável dissimulação era criar um estado de espírito que me fizesse realmente feliz por ser garçom dos ricos, ainda que provisoriamente. (FONSECA, 2002, p. 18)

Conseguido o emprego, a personagem revela: “A dona do bufê me apontava como um exemplo de empregado que realizava o seu trabalho orgulhando-se do que fazia, por isso eu era tão eficiente” (FONSECA, 2002, p. 18). Tal afirmação comprova não só a paciência do personagem, mas sua perseverança, característica que ele próprio destaca como sua única virtude. Vale destacar, ainda, que a paciência talvez seja a característica mais forte do personagem/narrador, porque depois de tanto tempo de preparação para conquistar o emprego de garçom no bufê, esperou “pacientemente que o rico ideal surgisse” (FONSECA, 2002, p. 19). Nesse momento da narrativa, ele deixa clara a estratégia que vai utilizar para executar seu plano elaborado nos mínimos detalhes: “Eu estava preparado para recebê-lo. Não foi fácil conseguir o veneno, insípido e inodoro, que eu transferia de um bolso para outro em minha romaria” (FONSECA, 2002, p. 19). Revela-se aí, outra dificuldade enfrentada com tranquilidade, além do fato de esclarecer outro aspecto da personalidade do personagem/narrador. Há, na seqüência da fala anterior, uma outra fala que desvela

perfeitamente o pensamento dele a respeito do ato que irá praticar. Ao dizer: “Mas não vou contar os riscos que corri e as torpezas que cometi para obtê-lo [o veneno]” (FONSECA, 2002, p. 19), o narrador personagem evidencia que matar alguém não é torpe. Em sua mente a ação de tirar a vida não é vil, muito menos infame e desonesta como possivelmente foi a ação realizada para obter o veneno. Comprova isso, a referência feita à sua “paz de espírito”:

A dificuldade para alcançar esse objetivo [encontrar a vítima ideal] não me deixa nem um pouco preocupado. Traço meu plano cuidadosamente e, quando deito, alguns minutos depois estou dormindo e não acordo durante a noite. Não apenas tenho paz de espírito, mas uma próstata que funciona bem, ao contrário do meu pai, que levantava a cada três horas para urinar. Não tenho pressa, devo escolher com muito rigor, pelo menos igual ao do rico que comprou o iate grande. (FONSECA, 2002, p. 16).

Com a consciência tranqüila, portanto, o narrador/personagem finaliza seu plano quando é servido um jantar de lugares marcados no bufê em que trabalha. Sua vítima é, aparentemente, pré-selecionada, pois ele afirma conhecer a história do homem que matará durante o jantar. Seu comportamento no trabalho faz com que a proprietária do bufê destaque o personagem/narrador para atender exclusivamente o homem esperado por longo tempo. Pela primeira vez, ele vê a patroa “alvorçada”, nervosa por receber alguém tão importante. Desta forma, o narrador transformou-se no melhor profissional do estabelecimento, por isso foi o escolhido para atendê-lo:

Eu conhecia sua história [da vítima], mas nunca o vira, nem em retrato. Foi a dona do bufê que me disse, e pela primeira vez eu a vi alvorçada, que “ele” acabara de chegar e que eu estava destacado para atendê-lo pessoalmente. Rico gosta de ser bem servido. Eu ficaria a certa distância, sem olhar para ele, mas todo gesto de comando que fizesse, por mais tênue que fosse, eu teria que me aproximar e simplesmente dizer, “senhor?”. Eu sabia fazer isso muito bem, era um garçom feliz. (FONSECA, 2002, 19)

Como se vê, a ironia final do personagem/narrador sinaliza que seu treinamento solitário foi um sucesso, pois consegue seu objetivo que é atender o homem que pretende matar. Na seqüência, para confirmar a dificuldade de se aproximar de um homem poderoso, como é sua vítima, e tentar qualquer agressão, ele esclarece que “Ele chegara, como os outros convidados, num carro blindado, cercado de seguranças.” (FONSECA, 2002, p. 19). Seu plano, entretanto, fora muito bem elaborado. Não despertou, em momento algum,

suspeitas sobre si, atendendo o cliente “com perfeição” (FONSECA, 2002, p. 20). Aguarda, assim, a oportunidade de colocar em prática o que arquitetou por longo tempo. A oportunidade se dá quando o homem pede, ao final do jantar, um café.

O narrador/personagem vai até a cozinha, prepara ele mesmo o café, pondo o veneno que carregava consigo e serve à vítima. Revela-se, neste momento, o quão organizado ele é, já que depois de sorvido o café, recolhe a xícara vai até a cozinha novamente e lava-a cuidadosamente. Logo depois, os companheiros de mesa perceberam que havia algo de errado com o homem porque estava com “a cabeça sobre os braços apoiados na mesa e parecia estar dormindo.” (FONSECA, 2002, p. 21).

Pode-se fazer novamente uma comparação com o conto “O Cobrador”, analisado anteriormente. A violência praticada pelo Cobrador é barulhenta, carregada de dor e sangue. Uma violência impactante porque escancara a capacidade que o homem tem de fazer sofrer seu semelhante. As imagens criadas, de certa maneira, assustam o leitor, pois ele fere o dentista com um tiro de arma de fogo e destrói seu consultório, estupra a mulher em seu próprio apartamento, mata friamente o executivo com quatro tiros: “um tiro para cada filho, no peito. O da mulher na cabeça” (FONSECA, 1997a, p. 25), mata a mulher grávida na frente do marido, atirando primeiro na barriga para “desencarnar” o feto e, depois, fazendo “um buraco de mina” (FONSECA, 1997a, p. 20) na têmpora, em seguida mata o marido de forma desastrada, o que o faz sofrer mais ainda, cortando-lhe o pescoço com um facão. Tudo isso com intuito de chamar a atenção para o “ódio” que diz sentir da sociedade. Mais barulhenta ainda será a proposta final do conto, na qual o Cobrador se propõe, com a ajuda da namorada, a matar usando explosivos. Tais situações se coadunam perfeitamente com a personalidade do personagem/narrador que visa, segundo ele, cobrar uma pretensa dívida social. Além, é lógico, da necessidade de demonstrar força e poder, que no seu pensamento só serão percebidos através do alto impacto de suas ações. Veja-se o que o Cobrador diz quase ao final da narrativa:

Meu ódio agora é diferente [...]. Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei [...]. Escolhemos para iniciar a nova fase os compristas nojentos de um supermercado da zona sul. Serão mortos por uma bomba de alto poder explosivo [...]. Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio, não serei apenas o louco da Magnum. (FONSECA, 1997a, p. 28)

Já a violência do narrador/personagem de “Ganhar o Jogo” é silenciosa e limpa, não há dor nem sangue. Uma violência que chama a atenção pela frieza e tranquilidade com que ele a comete. O uso do veneno e o longo período de planejamento fazem o leitor absorver o impacto da ação tranquilamente, como é a morte do homem, pois ele “parecia estar dormindo” (FONSECA, 2002, p. 21). A imagem elaborada neste conto, portanto, vincula-se ao comportamento do personagem/narrador, já que ela parece gerar a “paz de espírito” que ele diz possuir. Ele é, na verdade, paciente, tranquilo e diz abertamente não sentir raiva da sociedade, diferentemente de o Cobrador que precisa mostrar ao mundo sua insatisfação. A postura do narrador de “Ganhar o Jogo” explica-se pelo simples fato de querer “ganhar o jogo” dos ricos. Fato confirmado com a morte do milionário e destacado pelo próprio título da narrativa. Além da última fala do narrador: “Ganhei o jogo. Estou na dúvida se jogo mais uma vez. Com inveja, mas sem ressentimentos, apenas para ganhar, como os ricos. É bom ser como os ricos.” (FONSECA, 2002, p. 22). Esta fala esclarece que gosta de se sentir o vencedor. O prazer está na vitória, não há culpa, apenas a satisfação de se sentir poderoso como os ricos.

A semelhança entre essas duas personagens está no fato de sentirem necessidade de que os outros saibam o que fizeram. No caso do Cobrador, é a violência de seus atos exposta nos jornais que confirma esta hipótese. Afinal ele lê os jornais para saber se divulgaram algo sobre as ações violentas praticadas, embora fique frustrado porque o chamam de “o louco da Magnum” (FONSECA, 1997a, p. 26). Percebe-se que tal fato influencia o narrador em sua mudança de comportamento. Ao final da narrativa, quando decide mudar de atitude e matar com bombas, ele afirma que mandou para os jornais o manifesto que escreveu: “Leio para Ana o que escrevi, nosso manifesto de Natal, para os jornais. Nada de sair matando a esmo, sem objetivo definido. Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado.” (FONSECA, 1997a, p. 29). Um pouco antes, inclusive, a namorada diz: “O mundo inteiro saberá quem é você, quem somos nós, diz Ana.” (FONSECA, 1997a, p. 28), evidenciando a importância que tem para o Cobrador a divulgação dos seus atos.

Já em “Ganhar o Jogo”, a exposição da violência se dá de forma dissimulada, como foram as atitudes do personagem/narrador durante a narrativa. Quase ao final da história, ele afirma que houve uma investigação sobre a morte do milionário e que foi convocado a depor na delegacia de polícia:

A polícia está investigando. Gostei de ir depor na delegacia. Não demorei muito lá, a polícia achava que eu não tinha muito a dizer sobre o envenenamento, afinal eu era um garçom burro e feliz, acima de qualquer suspeita. Quando fui dispensado pelo delegado encarregado do caso, eu disse de maneira casual:

“Meu iate é maior do que o dele”.

Alguém precisava saber. (FONSECA, 2002, p. 22)

Claro está que a polícia em momento nenhum suspeitou do “garçom burro e feliz”. O próprio narrador deixou evidente a preparação durante um longo período para que tivessem dele tal imagem, não se importando que pensassem ser um homem incapaz de praticar tal crime. Contudo, o fato de falar ao delegado que seu “iate é maior” denota a necessidade íntima de divulgação do prazer sentido naquele momento. Tratava-se de uma alusão ao ponto crucial que o levou a matar alguém, a entrevista de um milionário exibida na televisão, o qual afirma ter comprado um iate maior para livrar-se da inveja que sentia de outro milionário.

Depois disso, resta dizer que Rubem Fonseca representa a violência aparentemente vinculada às questões problemáticas de estratificação social. Fato este visto tanto em “O Cobrador” como em “Ganhar o Jogo”. Em ambos os contos têm-se personagens pobres que resolvem atacar pessoas de um nível social superior. Outros contos de Fonseca, como, por exemplo, “Feliz Ano Novo”, também trazem esta perspectiva. “Passeio Noturno”, publicado originalmente na coletânea *Feliz Ano Novo*, seria outra narrativa representativa deste aspecto da obra, embora seja uma violência em sentido inverso no plano social, tendo em vista ser um alto executivo que mata uma mulher que carregava “um embrulho de papel ordinário” (FONSECA, 1989, p. 62), atropelando-a propositalmente com seu veículo e se deliciando com o fato de que “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.” (FONSECA, 1989, p. 62). Tais fatos, o embrulho em papel ordinário e o muro de casa de subúrbio, comprovam que a mulher pertence a um nível social inferior ao do motorista. “Passeio Noturno” serve de exemplo, entretanto, para demonstrar que quando se analisa em profundidade a obra de Rubem Fonseca, percebe-se que o autor trata da violência como algo inerente às características mais intrínsecas do ser humano. Como se viu, há um prazer em agredir, em violentar o outro. Isto demonstra que a violência extrapola a luta travada entre classes sociais.

Conclui-se, desta feita, que a violência na obra contística de Rubem Fonseca

não vem da simples relação deteriorada entre as classes sociais. Afinal é o ser humano contemporâneo que está representado nos contos e sabe-se que o homem tem se deixado levar cada vez mais pelos impulsos. Com isso, uma das conseqüências possíveis é agir violentamente em busca de um prazer, de uma satisfação pessoal cada vez mais difícil de ser encontrada. Diante disso, intui-se que a impulsividade age com mais potência no ser do indivíduo. Embora, muitas vezes, pareça que as ações sejam racionalizadas, vê-se que o fim último é a satisfação de um desejo instintivo de demonstração de força e poder, os quais são realizados através da violência.

2.2 A VIOLÊNCIA DAS RELAÇÕES AFETIVAS EM DALTON TREVISAN

A violência, como se viu no primeiro capítulo deste trabalho, sempre esteve presente na história da humanidade. Desde os primórdios da civilização até a contemporaneidade o homem construiu a sua história sob conflitos. Tais conflitos visam, quase sempre, os mesmos objetivos: dominar, aumentar território, escravizar o inimigo. Esses aspectos, relacionados às guerras entre tribos, entre cidades e, posteriormente, entre nações, foram assimilados e adaptados para a vida individual do ser. Na vida individual, portanto, o ser humano se acostumou a manter alguém sob o seu controle, a dominar a pessoa que, de alguma forma, está vinculada a ele. Neste sentido, as relações afetivas passam a ser vivenciadas como se o outro fosse propriedade e não um ser com sentimentos e emoções. Logo, sendo propriedade e não um ser livre, o indivíduo será subjugado ao prazer do outro. Estes fatos demonstram que a natureza humana está fundada, não apenas pelo aspecto racional que tomou conta do ser a partir de um determinado momento, mas principalmente pelo aspecto instintivo, impulsivo, que leva, em determinadas situações, o homem a realizar atos de extrema violência contra seu semelhante.

Como nesta parte do trabalho objetiva-se analisar a violência das relações afetivas nos contos de Dalton Trevisan, pensa-se que a violência nas relações humanas está presente das mais variadas formas na vida das pessoas, tornando-se parte da cultura do homem e envolvendo-o em situações de desconforto e sofrimento. Tal violência está ligada ao fato de que os homens possuem tendências agressivas mais ou menos latentes, levando ao entendimento dela como parte integrante do ser humano, isto é, de que os homens são seres violentos por natureza. São assim as personagens de Dalton Trevisan, envolvidas na

preocupação de uma satisfação pessoal que gera ciúme, briga, sofrimento e morte. Desta maneira, nos contos deste autor, as personagens vivem suas relações afetivas conflituosamente. O amor, que deveria gerar prazer e alegria, torna-se o princípio gerador de violência entre as personagens, transformando-se em angústia, amargura e ódio. Na vida socialmente organizada, o homem tem que aprender a controlar o seu instinto. Assim ele fica sujeito a uma composição de forças que fortalecem o racional para o bom convívio na vida civilizada. As personagens de Trevisan, no entanto, fazem o contrário: são os instintos mais primitivos que determinam suas ações. O resultado é a experiência dolorosa que transforma as relações afetivas em uma convivência turbulenta e, porque não dizer, violenta.

Na vasta contística de Dalton Trevisan, percebe-se que a relação homem-mulher é o ponto central das narrativas. O alvo do narrador é, quase sempre, a relação conjugal, com todas as nuances que envolvem o casamento, visto como síntese da humanidade em conflito constante consigo mesma. Por isso, a relação do casal, quase invariavelmente, é conflituosa: os homens espancam e abandonam as esposas e os filhos, ou são indiferentes e infiéis; as mulheres enganam os maridos e não dão atenção aos filhos. Daí, conforme Malcolm Silverman, em *Moderna Ficção Brasileira*, de 1982, a utilização de enredos repetitivos, dissecando as relações conjugais e extraconjugais, que compõem o necessário e melodramático pano de fundo das histórias contadas pelo autor. Diz Silverman:

O descontentamento do homem (e da mulher), o degradante relevo dado por ele (e por ela) ao lado instintivo do sexo, o uso repetido da violência indiscriminada, são todas manifestações da eterna tese vida-é-luta. Os temas que emergem de uma tese de tal modo explosiva são agressivos e rudes, e não menos irônicos e cinicamente realistas. Vários títulos de coleções por si sós dão disto prova, notadamente *A Faca no Coração*, *A Guerra Conjugal* e *Desastres do Amor*. (SILVERMAN, 1982, p. 86)

Os conflitos descritos por Dalton Trevisan são, em sua maioria, de natureza íntima. Por causa disso, os espaços são, quase sempre, circunscritos, privados, já que as histórias giram em torno do eterno triângulo e suas variações. Não significa que estes espaços perdem em universalidade, ao contrário, o ambiente universaliza-se no sentido de evidenciar o embate das relações afetivas entre marido e mulher, ou amante. Neste mesmo sentido, acontece a utilização, por parte de Trevisan, dos nomes das personagens. Com raras exceções, os nomes das personagens são João e Maria. No caso da necessidade de uma terceira pessoa, os homens recebem uma variedade um pouco maior: André, Nelson ou Lauro. Já as mulheres,

quando casadas, noivas ou namoradas, restringem-se a Maria. Podendo ser utilizado o nome de Zezé ou Lili, em casos de amantes, parentes, amigas ou empregadas. Mas, na maioria das situações, os nomes fixam-se em João e Maria, com intuito de universalizar a eterna desavença entre marido e mulher.

Depois disso, é viável iniciar a análise dos contos. Em “Lágrimas de Noiva”, publicado originalmente na coletânea *Guerra Conjugal*, de 1969, Dalton Trevisan conta a história de João e Maria desde o dia do casamento até o momento em que a esposa reage às investidas violentas do marido. O caráter de João começa a se estabelecer já na festa de casamento, pois chama a atenção da noiva por esta falar com um convidado, evidenciando que, segundo seu pensamento, mulher casada não pode conversar com outro homem além do marido. Na seqüência do texto, briga com Maria porque ela chora ao se despedir da mãe, quando saíam para a viagem de lua-de-mel; acusa a noiva de não ser virgem, embora ela jurasse que o era; na viagem a obriga a sentar-se de costas para as pessoas; e acusa-a de casar-se por interesse. Fica evidente, a partir desses fatos iniciais, apresentados por um narrador onisciente, que João é extremamente ciumento. Não só pelo ciúme se caracteriza a personagem, mas também por ser possessivo, já que procura desde o princípio da relação manter a mulher sob seu jugo.

Até mesmo nas relações sexuais do casal, João procura manter o domínio sobre a mulher. Embora não haja descrição detalhada da intimidade das personagens, revela-se, nas poucas palavras, que a relação sexual não é prazerosa para Maria. O marido exige dela posições desconfortáveis que a agridem e fazem com que ela sinta dor ao invés de prazer. Dentre elas, destaque-se uma, na qual as duas personagens ficam de cabeça para baixo. Por esse motivo, o narrador observa: “Maria não se entregava com prazer porque a deixava machucada e cheia de dores” (TREVISAN, 1995, p. 28). Vislumbra-se, nesta narrativa, uma violência que vai além de uma simples relação conjugal mal estabelecida. João é um homem que não consegue vivenciar nem mesmo a relação sexual de maneira mais afetiva e carinhosa. Suas ações são, todas elas, praticadas com o objetivo de humilhar e depreciar a mulher. Como se viu, desde o momento em que se concretizou o casamento, João passou a tratar Maria como propriedade sua, querendo dominar todas as ações da esposa. A partir do casamento, Maria não só perde sua individualidade, como passa a ser mantida como uma escrava sexual, tendo em vista que o marido exige da mulher determinadas posições satisfatórias apenas para os instintos sexuais perversos e sádicos dele.

Na seqüência da história, João chega ao cúmulo de proibir a mulher de conversar com a mãe e de ir à missa, afirmando que sua mulher não podia sair de casa

sozinha. A relação do casal, desta feita, torna-se cada vez mais doentia, ao ponto de João brigar com a esposa todos os dias e quase matá-la estrangulada quando chegou em casa e ela estava na janela. Depois deste incidente, Maria, pela primeira vez, resolve tomar uma atitude e deixar o marido. Nesta cena, o narrador verte uma ironia cáustica, não só ao transcrever o bilhete deixado por Maria, mas também pela forma como João consegue levar a mulher de volta para casa. Quanto ao bilhete, ao transcrevê-lo, o narrador deixa transparecer o espírito de Maria, uma mulher sonhadora e ingênua, que caiu nas garras de um homem sórdido e violento. Vale transcrever o bilhete com intuito de perceber a ingenuidade da mulher, pois fica evidente, principalmente pela seqüência da narrativa, que ela ainda espera uma mudança de comportamento do marido:

Querido João, você me judiou demais. Não tenho mais amor, embora ache você um homem trabalhador. Pensava que ia ser feliz e foi tudo ilusão. É melhor que me separe de você fugindo escondida, na sua frente eu não teria coragem. Vou para um lugar onde não possa me encontrar. Não faça nenhuma bobagem. Adeus para nunca mais. (TREVISAN, 1995, p. 28).

Note-se que apesar de o bilhete trazer um queixume de Maria, já que diz ter sofrido nas mãos de João, existe um respeito cerimonioso da esposa em relação ao marido. Não há, por parte dela, um enfrentamento direto às violências sofridas até então. Ela o respeita em desmedida quando diz que não o ama, mas o considera um trabalhador. Há, inclusive, uma espécie de medo escondido por trás das palavras da mulher, pois não tem coragem de se separar do marido, enfrentando-o diretamente e dizendo a ele abertamente que está descontente com o casamento mal sucedido. Por outro lado, parece que a frase dita no início do bilhete: “Não tenho mais amor”, não reflete o verdadeiro sentimento de Maria. Ao chamar o marido de trabalhador, fica a sensação de que ela o elogia, demonstrando sentir ainda um carinho especial por ele. Dá a impressão de que Maria tem esperanças de que João possa mudar de comportamento na relação. Ela o vê como um homem bom e o respeita por isso.

O que deixa mais clara esta idéia, de que Maria pensa na possibilidade de uma reabilitação do marido, é a ironia da situação. A mulher escreve no bilhete que vai para um lugar onde não possa ser encontrada por João, preocupando-se com as atitudes do marido durante sua ausência. Em sua ingenuidade, Maria pensa que João pode fazer alguma coisa consigo mesmo, pois diz no bilhete para que não faça bobagem. A ironia está na seqüência da narrativa. João não faz bobagem nenhuma, vai direto à casa da sogra, onde encontra Maria e,

mostrando arrependimento pelas agressões à mulher, promete mudar de comportamento. Ela, crente de que sua atitude fez o marido repensar seu comportamento, volta para casa, agora grávida. Nesta volta da personagem, o narrador demonstra um cinismo irônico sem precedentes ao dizer que: “Assim viveram seis anos, ora em idílio (nasceu uma filha), ora em guerra (outro filho teve poucos dias com as surras que ela sofreu durante a gravidez).” (TREVISAN, 1995, p. 29). Ora, está claro que de idílio Maria só teve poucos momentos durante a primeira gravidez, logo após o retorno para casa. Depois disso, voltou a sofrer com as agressões do marido. A violência de João chega ao cúmulo com a agressão à mulher durante a segunda gravidez, causando com isso a morte prematura do segundo filho.

Como se vê, na continuidade do relato, João torna-se cada vez mais violento. O narrador descreve em poucas linhas que, em princípio, João não batia na mulher sem discutir e que, depois, passou a bater sem discussão. Quando bêbado, então, era ainda pior; logo, dava pontapé no cachorro, beliscava e, com cigarro, queimava a filha, batia de cinta na mulher, tentou matá-la, primeiro estrangulada, depois com arma de fogo. Ressalta-se que, aparentemente, neste conto não há motivos explícitos para a violência do marido contra a esposa. Esta violência parece ser algo interiorizado pela personagem masculina. É uma violência que está nele e é dele, como se fosse uma necessidade instintiva de maltratar alguém. Neste sentido, ao invés de se relacionar carinhosamente e afetuosamente com a esposa e a filha, João maltrata, humilha, agride, violenta, aqueles que, supostamente, mereciam dele apenas afeto, carinho, amor. À vista disso, o narrador revela que, após esses seis anos de sofrimento, Maria não é mais a moça ingênua do início do casamento. Fugindo novamente para a casa da mãe, ela parece tomar consciência de que ele não mudará seu comportamento, de que o homem é movido por um desejo de vilipendiar as pessoas. Tal atitude de João revela-se quando vai à casa da sogra buscar a mulher, visto que o narrador, usando o discurso indireto livre, manifesta, pelas negativas da personagem, as agressões praticadas contra a esposa e a filha. Veja-se o que ele diz:

Barrado na porta pela sogra, contestou que sempre foi bom marido, ao ponto de levar cafezinho na cama e, além de ajudar no almoço e limpeza da casa, banhava a criança. Graças a Deus, de boas maneiras, jamais rogou praga e palavrão, salvo quando necessário e provocado em sua honra. Não lhe havia apertado o pescoço, apenas a afastou delicadamente quando, geniosa como era, quis furar-lhe o olho direito com agulha de tricô. Nunca jamais a chamou de vaquinha e à sogra de aquela vaca velha. Nem era verdade que tivesse encostado um cigarro aceso no bracinho da filha, porque chorando não o deixava dormir. Mentira que, a comer amendoim torrado, cuspiu as cascas no rosto da moça, perguntando a quem havia oferecido o corpo. (TREVISAN, 1995, p. 29)

Diante disso, a sogra não lhe permite entrar na casa e João não consegue seu intento que era conversar com Maria e convencê-la de que vai mudar. O narrador descreve, então, que, quando João volta para sua casa, “chamou a vizinha, não queria mais o cachorro com que ela presenteara a filha, atirou-o ganindo por cima da cerca. Deixou as violetas sem água e murcharam as pobres” (TREVISAN, 1995, p. 30); dando a conhecer o verdadeiro caráter do homem e fazendo ver que todas as ações negadas pela personagem, na citação anterior, foram realmente praticadas. O que indica, portanto, a personalidade violenta deste homem. Tal personalidade apresenta-se mais clara ainda quando João retorna pela segunda vez à casa da sogra, com o objetivo de reatar com a esposa. Num primeiro momento, ele se mostra humilde e carinhoso, chamando Maria de “queridinha”. Mas, percebendo que ela não acredita em seu discurso, logo é levado pela sua índole, ameaçando de morte tanto a mulher quanto a sogra e utilizando-se de expressões que antes negara ter proferido. Note-se o que João diz:

– Olha, Maria, [...], não quero ser criminoso. Vocês estão procurando [...]. Essa vaca velha não se meta [...]. Essa tua mãe quer falar de juiz e de justiça. Minha justiça sou eu mesmo. Não pense tenho medo da vaca velha. Estou preparado para enfrentar qualquer um, seja para morrer seja para matar [...]. Hoje vim disposto a tocar fogo. Mas pensei na minha filha. Amanhã volto aqui furioso, daí quero ver. Por bem comigo tem tudo. Por mal está querendo desgraça. Já sabe, Maria. Sem minha filha sou tentado para a morte. Você está marcada. Maria, amanhã você me acompanha ou morre. (TREVISAN, 1995, p. 31)

Apesar de todas essas ameaças, a única coisa que João consegue é levar a filha ao circo. De lá passa de bar em bar bebendo cachaça e comprando doces para a menina. Leva a criança na casa da amante, Zezé, obrigando-a a chamá-la de tia. Como se negasse a isso, João dá uns cascudos na cabeça da filha. Confirmando-se, assim, que também maltratava a filha, embora, na citação anterior, diga que não ateou fogo na casa por causa da criança. Evidencia-se, nesta narrativa, que este homem é conduzido por impulsos agressivos e não tem controle nenhum sobre si mesmo, tanto que, ao devolver a criança, agora bêbado, ele novamente ameaça de morte a esposa e a sogra. Diante disso, a narrativa parece se encaminhar para um fim trágico. Tem-se a impressão de que João, por ser agressivo e violento, matará a esposa. Mas não acontece isso, pois este homem mostrar-se-á covarde quando enfrentado no mesmo nível de violência, revelando-se mais sórdido, tendo em vista ser violento apenas contra aquelas pessoas que se submetem aos seus desmandos. Comprova-se tal idéia com os fatos do dia seguinte ao passeio com a filha. João vai até a casa da sogra

para, outra vez, tentar convencer a mulher a voltar com ele. Observe-se o que acontece, quando bate palmas e não é atendido:

Ninguém acudia. Deu a volta, espiou pela janela da cozinha: a sogra e a moça faziam macumba, de vela acesa, a invocar seu nome para o quinto dos infernos. Tocou de leve na vidraça, as duas correram para a sala. Outra vez na porta da frente, bateu com força. Eis o estrondo de um tiro: de onde partiu, quem disparou? As mulheres surgiram à janela da varanda.

– Pena que não acertei! – queixou-se Maria.

Apontara na porta, sem que a bala a trespassasse. (TREVISAN, 1995, p.31)

Percebe-se, portanto, uma reação das mulheres contra as diversas ameaças proferidas por João. Esta reação, contudo, não pára por aí. Quando as duas mulheres saem à janela e se certificam que o projétil não atravessou a madeira da porta, Maria, lamentando-se por não ter acertado o primeiro tiro, dispara o segundo, sem dar tempo para a tentativa de João de pedir perdão. Com o segundo tiro, o homem, que até então se mostrava corajoso, afirmando que não tinha medo de nada, corre aos pulos para não ser atingido. Mostra-se, pois, como verdadeiramente é: um homem que se aproveita das fraquezas dos outros para impor suas vontades e desejos. Além, ainda, de tratar tais pessoas com descaso e violência. Nota-se isso no final do conto, quando desesperado ele pára no bar da esquina:

No boteco da esquina pediu uma cerveja e bebeu com aflição. Sem tirar o chapéu, enxugou o suor frio da testa e, trêmulo das pernas, abateu-se a uma cadeira:

– Não fosse ligeiro agora estava morto! (TREVISAN, 1995, p. 32)

Evidencia-se, neste caso, que Maria consegue se desvencilhar da violência do marido apenas com uma atitude também violenta. Não fosse o fato de agir de tal maneira, atirando no agressor, estaria ainda adstrita aos desmandos dele. Continuará a sofrer, se não as agressões, pelo menos as ameaças. Manifesta-se, ao final da história, que João ficou assustado com a reação de Maria e acovardou-se. Até então ela era subserviente e inofensiva, não chegava a ser uma ameaça à integridade dele. Por isso, tratava-a com tamanho desrespeito. Neste conto de Trevisan, a violência de João não tem uma justificativa plausível, parece ser algo de sua própria personalidade. Ele age violentamente como uma necessidade a ser satisfeita, coadunando-se com as concepções teóricas estudadas no primeiro capítulo deste trabalho, embora ao final acabe se acovardando pela reação, também violenta, da ex-mulher.

Sentido semelhante tem o conto “Maria entre João e André”, publicado originalmente na coletânea *A Faca no Coração*, de 1975. Nesta narrativa, Dalton Trevisan vai mais longe na descrição da violência entre pessoas que deveriam vivenciar a afeição ao invés da agressão mútua. A narrativa já começa mostrando uma família toda desestruturada, o pai de Maria, João Maria, é, em poucas palavras, apresentado como um homem agressivo: “Da mulher fez uma barata leprosa do muito que a surrou; corcundinha, foi de carroça para o asilo. Livre da velha, amigou-se com uma polaca e passou a judiar dos sete filhos.” (TREVISAN, 1979b, p. 18). Maria é, então, oriunda de uma família em que o pai bate na mãe e depois a abandona num asilo. Ele vai além: após livrar-se da mulher, passa a maltratar os filhos; tanto que Maria foge para a casa do irmão mais velho, André, com intuito de se livrar das agressões do pai.

A sexualidade instintiva parece dominar a trama. O pai abandona a mãe num asilo quando ela não mais satisfaz seus desejos, amasiando-se com outra mulher. Na seqüência da história, a segunda mulher morre e o pai amanceba-se com outra, que também morre. Com estas mulheres, o pai teve mais dois filhos com uma e cinco com a outra; somando-se são quatorze filhos em três uniões. Tem-se, aí, um homem que vive para o sexo, não se importando com as conseqüências de seus atos. Os filhos advindos dessas relações passam por necessidades, tanto materiais quanto afetivas. Daí Maria ter procurado abrigo com o irmão. Este irmão, entretanto, segue o mesmo caminho do pai. Embora pareça, num primeiro momento, preocupado com a saúde da esposa doente, André, na verdade, também é movido pelo instinto sexual como o pai. Revela-se isso nas várias vezes que ele assedia a irmã. Primeiro, beijando-a no rosto, quando Maria está mexendo com a comida na cozinha. Depois, invadindo o quarto da moça, beija-a na boca, desistindo de ir adiante porque a esposa parece ter acordado. Para, enfim, invadir novamente o quarto da irmã, deitar-se na cama e beijá-la diversas vezes com intuito de possuí-la. Neste último caso, Maria livra-se do ataque de André porque o ameaça com uma faca que levava para o quarto, pois sabia que o irmão tentaria um novo ataque.

Veja-se que a personagem foge da violência do pai e cai na violência do irmão. Com o pai, Maria sofria agressões físicas, visto que o narrador diz: “Tanto a menina apanhou que fugiu para o rancho do André” (TREVISAN, 1979b, p. 18). Já com o irmão, a violência se dá mais pela pressão exercida por ele para que Maria ceda a seus apelos sexuais. Será nesse momento da história que André põe a irmã em xeque, dando-lhe três opções: “– Deita comigo, volta para o pai, entra no asilo?” (TREVISAN, 1979b, p. 20). Maria, então, fica sem saída. Não pode voltar para a casa do pai, pois este já está viúvo pela segunda vez e com

um número enorme de filhos, se já sofria antes, agora seria ainda pior. Ir para o asilo, onde a mãe estava internada, seria pior ainda. Restava-lhe apenas entregar-se aos caprichos sexuais do irmão. Há, contudo, uma reviravolta na narrativa quando aparece na casa de André um homem, João, para o qual ele oferece a irmã. Para livrar-se de vez das investidas do irmão, Maria, apesar de não gostar de João, em dois meses casa com ele.

Novamente, no entanto, a personagem se vê diante de um homem movido pela selvageria sexual. O narrador fazendo uso do discurso indireto livre deixa isso evidente quando diz: “De João tinha horror; quando ele a agarrava, meio à força, engravidava. Cinco filhos nasceram, um por ano. Ser mulher é escapar do André e cair nos braços do João.” (TREVISAN, 1979b, p. 20). Deduz-se, a partir disso, que Maria, ao tentar fugir das garras de um homem animalizado pelo instinto sexual, acaba caindo nas mãos de outro de igual estirpe. Ela não consegue se desvencilhar, portanto, das situações que lhe causam sofrimento, visto que todas as vezes em que tentou fugir das situações de ameaça à sua integridade física e moral, acabou caindo em situação pior. Por causa disso, nesse momento da narrativa a personagem demonstra certo conformismo, tendo em vista o narrador revelar: “Ser mulher é escapar do André e cair nos braços do João” (TREVISAN, 1979b, p. 20). No decorrer da história, entretanto, Maria passa por um processo de transformação que lhe dará a possibilidade de se livrar definitivamente das agressões e violências.

Sinaliza-se, desta maneira, que esta mulher não é como a do conto analisado anteriormente. Em “Lágrimas de Noiva”, a mulher é ingênua e acredita na recuperação do marido, até se dar conta de que isto não ocorrerá e o enfrenta, tentando inclusive matá-lo. Já em “Maria entre João e André”, a mulher passa por uma transformação, deixando de ser aquela Maria assustada na casa do irmão para se tornar uma mulher mais independente. Não que ela vá abandonar o marido, mas torna-se professora, tem uma profissão. O narrador deixa isso transparecer quando narra que o marido a surpreende com um aluno no colo e quando diz que de tanto estudar, Maria usava óculos. Esta independência financeira modifica o comportamento da mulher, pois ela começa a aproveitar os prazeres da vida, vai ao baile com a filha, dança e se diverte. Embora não fique evidente na narrativa, a impressão deixada pelo narrador é de que Maria tem relações extraconjugais, nas quais possivelmente vivencia uma atividade sexual prazerosa.

Isso não significa, por conseguinte, que Maria é feliz. Ao contrário, ela sofre agressões variadas do marido, como se vê nos seguintes trechos do conto: “Ali na rua João rebentou o colar, rasgou a gola do seu vestido novo e acertou-lhe na bexiga um pontapé, que a deixou entevada vários dias” (TREVISAN, 1979b, p. 21), e em: “Dele os filhos não querem

saber, testemunhas medrosas das agressões à mãe. Saia curta já não pode usar – rodela roxa na perna.” (TREVISAN, 1979b, p. 21). Vê-se, desta feita, que João é um homem violento, que agride a mulher mesmo estando sem trabalho por vontade própria, e vivendo às custas dela. João é violento também com os filhos, como se indica no trecho em que ele desiste de arrastar a mulher e bate no filho com o cinto. Além do mais, João, um homem que se deixa levar pelos instintos sexuais, trai a mulher. Neste caso, a situação é pior ainda, pois ele tem relações sexuais com a irmãzinha de Maria, a qual ela havia acolhido em sua casa por causa da violência do pai.

A partir daí, pensa-se que esta mulher abandonará o marido, pois é independente financeiramente. Inclusive não recebe ajuda dele na manutenção da casa, já que o narrador, através do discurso indireto livre, diz: “Maior vagabundo que o João nunca viu. Antes ajudava nas despesas, faz dois anos que bebe e come de graça. O rádio, a geladeira, a televisão foi só ela quem pagou.” (TREVISAN, 1979b, p. 21). Maria apenas entrega a irmã ao juiz, que a interna no asilo, e exige que ela e o marido durmam em quartos separados, livrando-se com isso “do arranhão no pescoço, mordida no braço, pontapé na bexiga” (TREVISAN, 1979b, p. 22). Na verdade, deduz-se que, tanto por parte de João quanto de Maria, não há interesse no bem-estar do casal, muito menos no da família, tendo em vista que: “A menininha rói unha, tem ataque, grita dormindo.” (TREVISAN, 1979b, p. 22), e: “O filho cruza com o pai na praça e vira-lhe o rosto.” (TREVISAN, 1979b, p. 22), ou ainda: “Tão grande nojo, [Maria] come de pé na cozinha, dando-lhe [ao marido] as costas, senão instala-se com o prato diante da televisão.” (TREVISAN, 1979b, p. 22). Como se vê, a família toda tem algum tipo de seqüela, pois a relação familiar se dá não pelo afeto ou pelo respeito, mas pela agressividade mútua que gera mágoa, rancor, ódio.

Compreende-se, neste conto, talvez ainda mais do que no anterior, que as relações consideradas afetivas como, por exemplo, a vivência familiar, são desvirtuadas e vivenciadas a partir de ciúme, amargura, sofrimento, angústia e dor. Há nas personagens de Dalton Trevisan uma visão um tanto problemática da vida. Todas elas, sejam homens ou mulheres, enveredam por um caminho sem volta. Violentam-se mutuamente e não se dão conta que existe outra possibilidade fora da agressão, do sofrimento, da dor. A vida das personagens é feita disso e elas não vêem outra forma de viver além dessa. Na realidade, quando se lê os contos do autor, visualiza-se a concepção de que a vida é apenas isso e de que o ser humano é um ser violento, satisfazendo-se com o sofrimento alheio, ou até mesmo com o próprio sofrimento. Tendo em vista as personagens não saírem deste emaranhado de situações conflitantes no qual se envolvem. Prova disso é a cena final de “Maria entre João e

André”. Veja-se: “Maria chega em casa, a surpresa da visita de quem? Do André com a mulher paraplégica.

Ao servir-lhe cálice de vinho doce com broinha de fubá mimoso, encontra o olho vermelho de cobiça.” (TREVISAN, 1979b, p. 22).

Destaca-se, no trecho acima, a manutenção de um círculo vicioso de relações distorcidas. André continua desejando sexualmente a irmã e ela, depois de tanto sofrer nas mãos do marido, parece estar disposta a vivenciar esta aventura sexual com o irmão. Não há como saber se algo acontecerá ou não, pois o narrador termina a história neste ponto. Nem mesmo há a certeza de que Maria está disposta a entregar-se ao irmão. Todavia, pela forma como o narrador conduz a história e pelo título dado a ela, esta possibilidade existe e é viável. Porque, como já dito aqui, as personagens de Trevisan não conhecem outra forma de existir senão vivenciando tudo de maneira distorcida, misturando sentimentos, emoções e sensações. Elas captam em profundidade apenas o lado instintivo, animalizado, selvagem do ser. As personagens de Dalton Trevisan não pensam, não raciocinam, elas se deixam conduzir pelo que há de mais impulsivo no ser humano. Por isso, as relações afetivas são violentas, já que as personagens não sabem controlar nem os seus instintos mais básicos.

2.3 O SUICÍDIO EM LUIZ VILELA

Wilson Martins em “Música de Câmara”, apresentação do volume Os Melhores Contos, de Luiz Vilela, publicado em 1988, afirma que:

Na literatura brasileira do século XX, a arte de Luiz Vilela extrai a sua autenticidade e grandeza estética das mesmas fontes de onde Maupassant extraía as suas na literatura francesa do século XIX, isto é, a vida social nos seus aspectos característicos, a diversidade psicológica, o sistema de valores. Não se trata, bem entendido, da ficção de costumes; trata-se da imagem do homem em cada momento dado. (MARTINS, 1988, p. 07-08)

Pensando por este ângulo, de que na literatura de Luiz Vilela esteja representada a vida social, principalmente da segunda metade do século XX, um tema recorrente em sua obra será a violência, trabalhada em muitos momentos de forma natural e espontânea, como se o homem deste período estivesse acostumado com os sofrimentos do

dia-a-dia. Sente-se, em muitos contos, que as personagens estão absorvidas pelo meio que as cerca, em que todas as pessoas são extremamente individualistas e egoístas, pensando sempre em si mesmas, não se importando com o que acontece com o outro. Talvez por isso, que se encontram entre os contos de Luiz Vilela um sem número de narrativas voltadas para a temática do suicídio.

O suicídio, como se viu no primeiro capítulo, corresponde ao ato de um ser humano que chega à conclusão de que a vida não vale mais a pena ser vivida. Dessa forma, as sucessivas pesquisas na área da sociologia e da psicanálise, para desvendar os motivos que levam uma pessoa a tal ato, tornaram o suicídio mais respeitável, embora continue sendo uma experiência chocante para a humanidade. Viu-se, também, que o suicídio tem um vínculo muito estreito com a melancolia, como se o suicida tentasse se livrar da perseguição de um fantasma, eliminando a si mesmo, pois, eliminaria a sua culpa imaginária. Quanto ao suicídio, conseqüentemente, Freud concluiu que o instinto de morte se tornava dominante no indivíduo melancólico, como uma espécie de doença do superego. Nesse sentido, quanto mais virulenta fosse a doença, mais tentado ao suicídio o sujeito se tornaria. O motivo que leva uma pessoa ao suicídio e a violência exercida, muitas vezes, em tais atos estaria vinculado com este estado de melancolia em que se encontra o indivíduo. Deduz-se, desta maneira, que, no ato de se auto-violentar, a pessoa que tira a própria vida não vê outra possibilidade para sua existência, entrando em um processo contínuo de autodestruição. Morrer torna-se a possibilidade mais viável para fugir do sofrimento da vida. Parece que é isso que se evidencia nos contos de Luiz Vilela. Logo, pretende-se analisar alguns dos contos que abordam esta temática na tentativa de perceber como o autor trabalha esta questão.

O primeiro conto a ser analisado é “A única alegria”, publicado no volume de contos *No Bar*, em 1968. O conto traz uma breve história de um surdo-mudo que fazia flores de papel crepom para sobreviver. Além dele, o conto tem ainda o narrador-personagem e uma menina, Marilu, que, às vezes, ajudavam o rapaz a fazer suas flores. Um dia, o narrador-personagem viu Bebeto, o surdo-mudo, passando a mão nos seios de Marilu e sentiu inveja do rapaz, pois desejava fazer o mesmo e não tinha coragem. Logo depois a menina apareceu em casa com o primeiro namorado e Bebeto é encontrado, pela avó do narrador-personagem, morto em sua cama, com um copo de veneno e um bilhete na mesinha de cabeceira. Neste caso de suicídio, o narrador-personagem deixa transparecer que Bebeto tomou veneno pelo fato de ter visto Marilu com seu namorado, pois o ato é concretizado após o surdo-mudo presenciar o casal de mãos dadas no sofá. Tem-se a impressão de que Bebeto acabou com a própria vida pelo simples fato de sentir-se rejeitado pela moça.

A autodestruição teria sido, então, por causa da rejeição da moça? Sim e não. Sim pelo fato de ter sido a gota d'água, ou seja, é o fato desencadeador de uma série de outros que vinham sendo acumulados no inconsciente da personagem. Como o conto, pela sua característica, faz um recorte de um momento específico da vida das personagens, o momento da tensão desencadeadora das ações, provavelmente existem muitos outros fatos por trás da atitude extrema de Beбето. Isso pode ser esclarecido pelo bilhete deixado na mesinha ao lado da cama: “Quero o caixão cheio de minhas flores, que foram a única alegria de minha vida” (VILELA, 1984, p. 72). Poderia, portanto, ser o chamado instinto de morte descrito por Freud, mas também pode ser apenas um homem que, cansado do sofrimento da vida, resolve libertar-se através do suicídio. Visto que, não é à toa que o narrador-personagem descreve a cena em que Beбето passou a mão nos seios de Marilu. Esta cena demonstra que, até então, o surdo-mudo não se sentia rejeitado pela moça, pois ela deixa que ele a toque em partes íntimas de seu corpo sem repreendê-lo. Quando Marilu aparece em casa com o namorado, Beбето sente-se rejeitado pela pessoa que pensava não rejeitá-lo.

Vale destacar, ainda, o fato de esta personagem ser incompreendida pelas outras. Todos, com exceção do narrador-personagem, não quiseram aceitar o fato de Beбето ter pedido para que seu caixão fosse enfeitado com suas flores de papel, cobrindo-o de rosas. O que revela que ele só poderia ser infeliz, já que nem depois de morto seu desejo foi levado em consideração. No início da narrativa fica evidente a discriminação para com o surdo-mudo, ele sempre oferecia suas flores para as crianças, que acompanhavam alguma visita, e estas não as aceitavam por medo do rapaz. Na saída ele abanava a mão para as crianças e estas viravam o rosto. O que evidencia mais uma vez que o suicídio não foi uma atitude desesperada, num momento de angústia por sentir que perdeu a mulher amada. Foi, na verdade, uma ação pensada já de muito, já que se sentia rejeitado pela sociedade na qual estava inserido. Compreende-se isso no momento em que o narrador afirma: “Todo mundo na cidade conhecia as flores de Beбето” (VILELA, 1984, p. 71). Revela-se, então, que as flores eram conhecidas, mas não o surdo-mudo, que incompreendido pelos outros, deixa transparecer sua angústia no momento em que escreve no bilhete que as flores foram a sua única alegria. Destaque-se, por conseguinte, que o título da narrativa comprova esse sentido de que “A única alegria” que Beбето teve foram suas flores de papel crepom. Desvelando-se, aí, um estado de melancolia que chega ao seu máximo quando Marilu aparece em casa com o namorado.

A exceção, como se disse, foi o narrador-personagem. Ele conhecia não apenas as flores de Beбето, mas o homem por trás delas. Por isso, esperou o cemitério

esvaziar para colocar na lápide uma das flores de papel crepom do morto. Ele sabia a importância das flores na vida de Beбето, tanto sabia que, quando quis vingar-se dele por ter sido perseguido com a tesoura, as destruiu. Percebe-se também um certo tipo de remorso do narrador-personagem quando ele resolve pôr a flor de papel na sepultura de Beбето. Em primeiro lugar, pelo fato de rir de sua respiração barulhenta e destruir suas flores quando é perseguido por causa disso. Em segundo lugar, por ter visto Beбето passando a mão nos seios de Marilu, coisa que desejava fazer também e não fez, sentindo prazer em ver o sofrimento do outro quando a moça estava com o namorado. O que denota que o narrador-personagem tem, de certa forma, inveja do surdo-mudo. Veja-se o que ele diz:

Na roda de pessoas na sala, Beбето não despregava os olhos dos dois, de mãos dadas no sofá: aqueles olhares e sorrisos deviam cortar seu coração. “Você caiu do galho, Beбето”, pensei, gozando com aquilo. “Você nunca mais passará a mão nos seios de Marilu” (VILELA, 1984, p. 72).

Embora sentisse inveja do surdo-mudo, o narrador-personagem demonstra que o conhecia muito bem, pois foi o único a entender seu último desejo. Além disso, também foi o único a perceber que Beбето sofria ao ver Marilu nos braços de outro. Só podendo, desta forma, sentir remorso e atender o seu último pedido. Neste conto, fica, ainda, a sensação de que o narrador-personagem tem remorso não só de ter sentido prazer ao ver o sofrimento de Beбето, como visto na citação acima, mas também por tê-lo tratado mal, rindo de sua respiração barulhenta e destruindo aquilo que lhe era mais caro: as flores de papel crepom.

Nesta narrativa curta, o suicídio revela-se, em um primeiro momento, como se realizado por causa da influência exercida pela sociedade que rejeita a personagem, colocando-a à margem da vida social. Essa rejeição é percebida na reação das crianças que se assustam com sua risada e não aceitam a flor que o surdo-mudo fez exclusivamente para elas. Nas pessoas que valorizavam a beleza de suas flores, mas não consideraram nem mesmo o seu derradeiro desejo. Na atitude de Marilu, a qual criou em sua imaginação uma fantasia de aceitação erótica, ao deixar que tocasse em seus seios, e depois o renegou, aparecendo em casa com o namorado. Poder-se-ia deduzir, assim, que o surdo-mudo se auto-violenta porque o meio em que está inserido não o aceita por causa de sua diferença, de sua deficiência auditiva e de fala. O problema de tal conclusão torna-se claro. Sabe-se, pois, que não são todos os surdos-mudos que se suicidam. Pensa-se que a grande maioria não se deixa abater pela deficiência, socializando-se tanto na família como na comunidade que o cerca.

O suicídio, neste conto, está mais vinculado ao estado de melancolia descrito por Freud. Tendo em vista ser o rapaz que se sente rejeitado pelas pessoas e se esforça para ser aceito socialmente, sofrendo quando não atingia seu objetivo. Note-se que ele se incomodava com as brincadeiras do narrador-personagem e da Marilu, ameaçando-os com a tesoura porque estavam rindo. Também fez de tudo para que as crianças que visitavam sua casa gostassem dele ou, pelo menos, não sentissem medo em sua presença. Além do fato de que foi ele quem vislumbrou a possibilidade de um relacionamento amoroso, ou no mínimo erótico, com Marilu. Vê-se, desta maneira, que a personagem entra num processo de melancolia porque se sente rejeitado por todas as pessoas com quem tem contato. Na narrativa a rejeição é evidente, mas é o fato de não conseguir conviver com tal situação que o leva ao suicídio. Logo, o surdo-mudo demonstra não ter uma estrutura psicológica adequada para vivenciar situações de rejeição, restando-lhe como hipótese mais viável a morte, vista por ele como a solução definitiva para o sofrimento, a angústia, a falta de perspectivas que a vida lhe impõe.

Em “A única alegria” tem-se um suicídio, provavelmente, de um jovem. Já em “Lembrança”, conto publicado no volume *Tarde da Noite* (1970), o suicídio é de um homem de setenta anos. A história é contada por um neto que mantém a lembrança de seu avô, além de destacar alguns aspectos da vida e do comportamento dele, o narrador descreve também o suicídio, demonstrando nunca ter entendido o porquê da atitude extrema do avô. Em sua lembrança o narrador expõe que o avô só usava camisas brancas e que gostava dele por estar sempre limpo, diferente de outros idosos que conhecia. Além ainda, de não ser chato como os outros velhos.

A descrição da personagem é, por outra via, muito semelhante à descrição do surdo-mudo do conto analisado anteriormente. O avô é descrito como uma pessoa quieta e fechada em si mesma, não gostava de pedir nada, nem mesmo uma travessa de comida na mesa, ou seja, o homem não queria sentir-se inválido, assim como Beбето, que vivia de suas flores. Pelo que o narrador conta, o avô tinha apenas o neto, neste momento ainda uma criança, como companhia para os passeios que fazia na praça da matriz. Conversava, então, com ele, mas como o próprio narrador-neto esclarece: “Conversávamos, mas não me lembro sobre o que conversávamos. Não era sobre muita coisa. Não era muita coisa a conversa” (VILELA, 1988b, p. 7-8). Nada que fizesse este homem revelar-se. Por isso, o neto não compreende a atitude extrema do avô de acabar com a própria vida, ainda mais da forma tão violenta como foi. Ficando o neto-narrador marcado para o resto de sua vida com a cena vista no quarto do idoso. O narrador-neto, entretanto, deixa transparecer dois motivos. Um deles é

o fato de, embora o avô nunca falar disso, saber que ele tinha sofrido muito na vida:

Sabia que cedo ainda a mulher o abandonara. Sabia que ele tinha visto mais de um filho morrer. Que tinha sido pobre e depois rico e depois pobre de novo. Que durante sua vida uma porção de gente o havia traído e ofendido e logrado. Mas ele nunca falava disso. Nenhuma vez o vi falar disso. Nunca o vi queixar-se de qualquer coisa. (VILELA, 1988b, p. 8)

O fato de não falar dos sofrimentos que teve durante sua vida não significa que o avô havia esquecido tudo que lhe aconteceu ou não estivesse remoendo dentro de si as traições e abandonos que teve na vida. Isto quer dizer que seria não um motivo, mas vários motivos que foram se acumulando dentro dele. O ato do suicídio, como todos o são, parece ser uma ação repentina e sem explicação. Fica evidente, contudo, que motivos não lhe faltavam. Só que a violência contra si mesmo não se efetivou em um momento de desespero – como parece ter sido efetivada no conto “A única alegria”, em que Bebeto toma o veneno logo após ver Marilu com o namorado, embora se tenha buscado explicar que o que leva Bebeto ao suicídio é todo um histórico de rejeição. A ação do avô se efetiva em um momento que parece ser de extrema serenidade. É ela, porém, que o leva a matar-se. Parece que ele chega serenamente à conclusão de que sua vida não tem mais sentido.

Assim como Bebeto, o avô não toma uma atitude deliberadamente desesperada, parece que é algo que vai amadurecendo dentro dele. Como não fala nada sobre suas decepções, da mesma maneira que o surdo-mudo, o velho vai suportando a vida e pensando na morte, até o momento em que, ao invés de explodir, ele implode, destruindo a própria vida com o intuito de libertar-se do sofrimento. A diferença entre os dois contos é a maneira com que o ato suicida é concretizado, o que tem a ver com as próprias características das personagens. O surdo-mudo, ao tomar o veneno e morrer em silêncio, chama a atenção para sua vida de homem que sempre viveu neste silêncio completo. Já o avô cortou os pulsos, depois o pescoço e só então enterrou a faca no peito. Isto quer dizer que ele não chamaria a atenção dos outros se fosse algo tranqüilo e silencioso como é o caso de Bebeto. Em “A única alegria”, a avó do narrador- personagem conhecia todos os silêncios e ruídos da casa, percebendo que algo de errado havia acontecido no quarto de Bebeto. Veja-se o que diz o narrador-personagem: “ao escutar aquele silêncio tão grande, Vovó, que conhecia os silêncios e ruídos de cada quarto, soube que a desgraça havia entrado na casa” (VILELA, 1984, p. 72). Já em “Lembrança”, o neto-narrador diz “que às vezes até se esqueciam da existência dele [do avô]” (VILELA, 1988b, p. 7), ou seja, não adiantava morrer de forma tranqüila e serena como

sempre pareceu viver, ninguém perceberia sua morte, assim como não perceberam sua vida.

Neste momento, vale ressaltar o que seria um segundo provável motivo para o suicídio do idoso. A frase do conto, acima descrita, demonstra que os familiares do avô não lhe davam a mínima atenção. Ele estava ali, mas era como se não estivesse. A única exceção vai ser de novo o narrador, mas diferente do narrador de “A única alegria”, ainda era criança, e desta forma não podia compreender o que se passava com o avô. Os adultos da casa não tinham interesse nenhum pelo velho, como ele não falava nada do que estava sentindo, todos achavam que estava bem. O neto-narrador diz não saber por que o avô fez aquilo, todavia dá duas indicações do que poderia tê-lo levado a matar-se.

A primeira, já referenciada, seria por causa de todo o sofrimento que teve durante a vida. Já a segunda indicação, seria o abandono da família que, embora morasse na mesma casa, mantinha-o à distância. Tal situação se desvela quando o narrador afirma que o avô “Ficava no quartinho dos fundos, e havia sempre tanta gente e tanto movimento na casa, que às vezes até se esqueciam da existência dele” (VILELA, 1988b, p. 7). Deduz-se, com isso, que não é só o fato de esquecerem da existência do idoso, mas também onde ele ficava, jogado “no quartinho dos fundos”, que comprova o descaso com que o avô era tratado no meio familiar. Essa condição de abandono manifesta-se, novamente, na parte em que o narrador-neto conta que, no dia seguinte, a camisa suja de sangue ainda estava “perto da lavanderia” (VILELA, 1988b, p. 8).

Em “Lembrança”, sinaliza-se que o avô tinha consciência da falta de atenção da família. Não só tinha consciência, como evitava ao máximo gerar em seus entes a sensação de que precisaria de atenção, de gentileza ou, principalmente, de afeto. Vê-se que o neto-narrador deixa isso bem transparente quando diz que: “Ele [o avô] não incomodava ninguém. Nem os de casa ele incomodava. Ele quase não falava. Não pedia as coisas a ninguém. Nem uma travessa de comida na mesa ele gostava de pedir. Seus gestos eram firmes e suaves, e quando ele andava, não fazia barulho.” (VILELA, 1988b, p. 7). Note-se que este homem não quer sentir-se um peso para sua família, faz o que pode para não ser notado, ou melhor, para que os outros não se sintam incomodados com sua presença. A exceção aqui, será também o narrador, que tem com seu avô um relacionamento afetivo muito forte. Pois quando diz “que às vezes até se esqueciam da existência dele” (VILELA, 1988b, p. 7), está mostrando claramente que eram os outros familiares que esqueciam do avô. Tal fato apresenta-se até mesmo na própria narrativa em si, que é construída como se fosse aquele neto, agora adulto, que traz na memória a lembrança de uma figura tranqüila e serena que influenciou sua própria existência.

O neto-narrador revela que gostava do avô, principalmente por ele ser “limpo” e não ser “chato”, descrevendo que o velho só usava camisas brancas que estavam sempre primorosamente limpas. Existia entre o narrador e seu avô uma relação de afetividade muito forte porque o neto prefere dar mais atenção ao que fazia com seu avô do que para a morte trágica que presenciou. Ele fala do passeio que faziam todas as tardes até a praça da Igreja, explicando que não importava nem o conteúdo nem a duração das conversas que tinha com seu avô nestes momentos que eram só deles. Revela, desta maneira, que o que importava era estar com seu avô. Diz o narrador: “O que gostávamos era de estar juntos.” (VILELA, 1988b, p. 8). Talvez, por isso, o neto-narrador não entenda o porquê do suicídio do avô e, principalmente, a violência exercida em tal ato. Afinal de contas, a sensação que se tem é de que o neto se achava importante para o avô, assim como o avô era importante para ele, tendo em vista o neto pensar que o “avô era maior que a tempestade” (VILELA, 1988b, p. 8), quando o observa de longe na praça e vê um relâmpago passar sobre a cabeça do idoso. Pensa-se, entretanto, que o velho está cansado de uma vida cheia de percalços e sofrimentos, que está cansado do abandono e da invisibilidade para a família. Sabe-se, através do neto-narrador, que foi abandonado pela mulher, que viu “mais de um filho morrer”, que “tinha sido pobre e depois rico e depois pobre de novo”, que “durante sua vida uma porção de gente o havia traído e ofendido e logrado” (VILELA, 1988b, p. 8). Sabe-se, ainda, que os familiares “às vezes até se esqueciam da existência dele” (VILELA, 1988b, p. 7).

Este homem está, portanto, cada vez mais inserido em um quadro de melancolia profunda, guardando dentro de si todas as mágoas e decepções que vivenciou. O neto-narrador confirma isso quando, depois de relatar todos os sofrimentos do avô, diz: “Mas ele nunca falava disso. Nenhuma vez o vi falar disso. Nunca o vi queixar-se de qualquer coisa. Também nunca o vi falar mal de alguém.” (VILELA, 1988b, p. 8). O que este homem faz é guardar dentro de si todas as angústias e tristezas, que vão se acumulando até o ponto em que não consegue mais viver com isso. Dessa maneira, a única saída possível é a morte, que serve como alívio para a mente perturbada por fantasmas de uma vida inteira. Deduz-se, por conseguinte, que o suicídio neste caso está vinculado com o estado melancólico em que a personagem se insere. Pois, entre os familiares, o único que estava disposto a conviver com ele e com o qual poderia dividir suas angústias era uma criança que não entendia, e nem poderia entender, a sensação de abandono e descaso em que se encontrava. Por causa disso, provavelmente, matou-se de forma tão brutal e violenta, com o objetivo de chamar a atenção do restante dos familiares para sua existência. Veja-se como o neto-narrador descreve a cena:

Nunca pude esquecer sua morte [do avô]. Eu o vi, mas na hora não entendi tudo. Eu só vi o sangue. Tinha sangue por toda parte. O lençol estava vermelho. Tinha uma poça no chão. Tinha sangue até na parede. Nunca tinha visto tanto sangue. Nunca pensara que, uma pessoa se cortando, pudesse sair tanto sangue assim. Ele estava na cama e tinha uma faca enterrada no peito. Seu rosto eu não vi. Depois soube que ele tinha cortado os pulsos e aí cortado o pescoço e então enterrado a faca. (VILELA, 1988b, p. 8)

Percebe-se, no trecho acima, que o suicídio aconteceu de forma completamente diferente do esperado. Como o avô era um homem discreto e silencioso, colocando-se sempre em segundo plano na vida familiar, não se imaginava, e o narrador não concebe esta hipótese, que o seu suicídio fosse tão espalhafatoso. Tal situação vem, mais uma vez, confirmar que este homem sentia-se preterido no seio familiar. A maneira de demonstrar sua existência na casa foi a morte, que contradiz todas as expectativas em relação ao seu comportamento sempre calmo, tranqüilo e sereno. Tanto que o neto- narrador testemunha, ao final da narrativa, que: “Foi o único dia em que não o vi limpo.

Se bem que sangue não fosse sujeira. Não era. Era diferente” (VILELA, 1988b, p. 8). O que revela a hipótese de que a forma encontrada para tornar-se visível para os que o cercam foi a morte violenta, vista pela quantidade de sangue, que dá o aspecto de sujeira, mas representa a visibilidade tão buscada.

O suicídio do avô, tanto quanto o de Beбето, deixa transparecer que Luiz Vilela trabalha com tal tema do ponto de vista de que o desejo de aniquilar-se vai sendo construído ao longo do tempo. Não é, portanto, uma decisão de momento e sem sentido ou por um motivo específico e localizado. Talvez a narrativa que deixe isso mais latente é o conto “A porta está aberta”, publicado na coletânea *A Cabeça*, em 2002. Dos três contos, aqui selecionados, este é o único narrado em terceira pessoa, em que o narrador está inteiramente fora da ação. Nos dois anteriores, o narrador em primeira pessoa conta fato acontecido com outrem, embora esteja, de certa maneira, envolvido na situação narrada. Tanto em “A única alegria” como em “Lembrança”, o narrador sofre modificações em seu comportamento futuro devido às ações suicidas das pessoas com as quais estava, de certo modo, envolvido emocionalmente. Já em “A porta está aberta”, o narrador não tem este envolvimento emocional, deixando mais evidente que a autodestruição é um ato pensado e decidido durante um longo tempo.

O conto narra o suicídio de um homem que se aproxima dos sessenta anos de idade e possui hiperplasia benigna da próstata. Para evidenciar que não tem envolvimento

emocional com a personagem, o narrador nem sequer a nomeia na narrativa. Ele atém-se a narrar o percurso seguido pela personagem para concretizar seu objetivo. Nos contos anteriores foram mortes rápidas, como se a decisão tivesse sido tomada naquele momento do ato suicida. O que poderia até levar a pensar que a decisão de autodestruição é decidida em um momento de desespero, embora se tenha buscado comprovar que é uma opção que se desenvolve ao longo de um processo de auto- recriminação e de sentimentos de rejeição. Neste conto, porém, há toda uma lentidão, não só da narrativa como da própria morte em si. Os contos “A única alegria” e “Lembrança” são curtos, apenas uma página e meia do livro, em que são narrados um ou dois acontecimentos e a ação suicida em si, além ainda de um breve comentário que deixa a sensação de perda para o narrador-personagem. Já o conto “A porta está aberta” narra todo o percurso da personagem em busca da morte escolhida: sua viagem de ônibus deixando a cidade para trás; sua chegada em um determinado ponto da estrada, onde desce do ônibus; sua caminhada pela estrada de chão até a casa próxima de um rio; a casa é na verdade um bar, onde ele bebe uma cerveja enquanto conversa com o dono; a negociação de compra da canoa com o dono do bar; negociação cheia de interferências pelos comentários do rapaz do bar; a concretização da compra; a caminhada até a margem do rio; o percurso da canoa na água; e, só então, o momento em que a personagem joga o remo para longe e deixa a canoa descer correnteza abaixo em direção à cachoeira.

Como fica evidente, a personagem teve muito tempo para repensar a decisão e voltar atrás. Demonstra, contudo, estar decidido disso há muito tempo, não voltaria atrás em momento algum. Tudo estava pensado e muito bem calculado, a personagem sabia que existia aquela casa próxima ao rio e que o dono dela tinha uma canoa, conhecia muito bem o rio, parecendo, inclusive, fazer parte de reminiscências boas do passado. O local e a maneira como queria morrer estavam há muito decididos, não desistiria de seu intento por qualquer motivo que fosse. Sua decepção com a vida era, como se percebe, de longa data. O conto se inicia com a expressão: “A cidade e tudo o mais ficara para trás – e agora, à medida que o ônibus avançava pela estrada, ele se sentia cada vez mais próximo de seu objetivo” (VILELA, 2002, p. 95). Isso indica não apenas que deixara para trás a cidade e seus problemas do dia-a-dia, mas também a própria vida, que no decorrer do conto vai se mostrando cada vez mais degradante. No momento em que fala da doença que tem e o dono do bar demonstra certo otimismo em relação à vida, a personagem revela o seu pessimismo: “- Hiperplasia é só o começo. Depois vêm: impotência, reumatismo, enfarte, derrame, perda da memória, perda da vista, perda dos dentes, perda disso, perda daquilo...” (VILELA, 2002, p. 97). Como o outro insiste no seu otimismo, dizendo que ele ainda é muito forte, muda de assunto e volta ao que

lhe interessa naquele momento: a compra da canoa.

Segue-se, então, o diálogo entre ambos, em que o dono do bar lhe conta algumas situações que poderiam fazê-lo desistir da idéia de suicídio, sem saber, é lógico, que a personagem queria a canoa para suicidar-se. Ele conta a história, inclusive, de um velho com cento e vinte e quatro anos de idade que mantinha a felicidade de estar vivo e ainda trabalhando na roça. Tal história, entretanto, não afetou de maneira nenhuma a decisão da personagem que apenas insistia que precisava comprar a canoa para atravessar o rio. Têm-se, ainda, algumas cenas líricas sobre a paisagem que o próprio suicida observa e se encanta, continuando, porém, sua caminhada de encontro ao seu objetivo. Só há um instante em que ele deixa antever a possibilidade de desistir do seu intento. Isso acontece quando se depara com a imensidão do rio e pensa que seria sua última chance de voltar. É, contudo, apenas uma breve reflexão que se dissolve rapidamente, ele entra na canoa decididamente e rema para o meio do rio de encontro à correnteza.

O dono do bar, que ficara na margem do rio observando a travessia, fica totalmente absorto quando vê que o homem joga fora o remo: “Mas então – não entendeu -, com a canoa já chegando ao meio do rio, o sujeito de repente jogou o remo longe. Por quê? E já ia a canoa sendo rapidamente levada pela correnteza. Por que ele fizera aquilo? Por quê?” (VILELA, 2002, p. 107). As perguntas, que ao mesmo tempo parecem ser do dono do bar e do narrador, deixam evidente a pergunta que todos fazem quando tomam conhecimento de uma ação suicida. Ninguém consegue entender o que leva uma pessoa a aniquilar a própria vida, perguntando sempre: por quê? Por outro lado, este conto, assim como os outros dois aqui analisados, mostra que o ato não é uma ação isolada e sem motivos aparentes, ou ainda, decidida precipitadamente por achar que não tem saída para algum problema imediato. É, sim, uma atitude extrema de fuga, uma fuga da vida e de todos os problemas encontrados nela durante seu percurso. Matar-se é, portanto, uma ação de libertação da vida, já que o homem que realiza tal ação não consegue vislumbrar uma outra saída melhor do que essa para o sofrimento. Embora, em “A porta está aberta”, não se tenha nenhuma informação sobre as angústias e decepções vivenciadas pela personagem em seu passado, percebe-se que este homem vê a vida como decrépita e injusta, pois ele afirma: “- Hiperplasia é só o começo. Depois vêm: impotência, reumatismo, enfarte, derrame, perda da memória, perda da vista, perda dos dentes, perda disso, perda daquilo...” (VILELA, 2002, p. 97). Não tendo condições de suportar a possibilidade de uma existência dolorosa, a personagem prefere, assim, dar fim à própria vida.

O suicídio em Luiz Vilela é, dessa maneira, descrito como um ato de fuga

da vida e dos problemas que ela traz para o homem. Nesse sentido, viver torna-se um sofrimento muito maior do que uma auto-agressão que pode eliminar este sofrimento. Nota-se, então, que as personagens do autor carregam em si o chamado “instinto de morte” de que fala Freud. As personagens deixam-se levar pela melancolia, ou melhor, não conseguem evitar as decepções e perdas que a vida traz ao homem. Entram, assim, num processo de tristeza profunda que os conduz ao único caminho que pensam ser viável para eliminar os sofrimentos advindos da vida: a auto-aniquilação. A vida, como se sabe, é feita de perdas, decepções, tristezas, angústias, sofrimentos, e quem não tem uma estrutura psicológica firme e segura para lidar com isso deixa aflorar, não o “instinto de vida”, que é o princípio do prazer, mas o “instinto de morte”, que é o princípio do desprazer. A vida, portanto, é vista como insuportável. A tal ponto, que a única saída encontrada é a morte. Assim são as personagens de Luiz Vilela, não só nestes contos aqui analisados, mas também em vários outros em que ele trabalha esta temática.

O suicídio em Luiz Vilela, conclui-se, não é um ato realizado em um ímpeto de loucura ou descontrole emocional momentâneo, mas sim pensado e organizado durante muito tempo. Por isso, sua concretização se dá no local e momento escolhido pelo suicida, revelando a falta de equilíbrio psicológico das personagens para suportar as dores que a vida impõe, tanto no convívio com os outros quanto no convívio com suas próprias frustrações. Nota-se, ainda, que não há por parte dos narradores, sejam eles personagens ou não, qualquer julgamento nem condenação do suicídio. Quando o narrador é também uma personagem, manifesta-se apenas a sensação de vazio pela perda de um ente querido. Já quando o narrador não participa da ação, narrando os fatos de uma perspectiva externa, apresenta-se somente a incompreensão do que leva uma pessoa à atitude tão extremada. Mesmo assim, o resultado é a surpresa de um posicionamento imparcial, como se os narradores dissessem que o homem tem a liberdade de fazer o que quiser de sua vida, até mesmo eliminá-la.

2.4 A VIOLÊNCIA NA LUTA DA MULHER PELO DIREITO AO PRAZER EM MÁRCIA DENSER

Este tópico tem por objetivo analisar a violência nos contos de Márcia Denser. Desta feita, como se viu no primeiro capítulo desta pesquisa, para Freud a natureza humana se estabelece através de duas classes de instintos os quais visam a autopreservação: “instinto sexual”, ou de vida; e “instinto destrutivo”, ou de morte. O instinto destrutivo seria

responsável pela violência, a partir do fato de que deve ser desviado para fora de si, evitando desta forma a autodestruição. A solução, portanto, foi recalcar os desejos e as vontades no sentido de manter o controle e diminuir os conflitos da convivência social. No pensamento de René Girard, entretanto, percebeu-se que quanto mais racional o ser humano se tornou, mais a violência apareceu em seu meio, com força poderosa e destrutiva. Isso torna viável a hipótese de Roger Dadoun de que nada do que é pior na violência é estranho ao homem, sendo ele fundamentalmente e primordialmente um ser de violência. Em vista disso, concluiu-se, na fundamentação teórica deste trabalho, ser a violência parte integrante dos instintos mais primitivos do ser humano, podendo ou não ser controlada pela internalização dos preceitos morais e éticos desenvolvidos pela vida civilizada.

Como o interesse deste trabalho é a segunda metade do século XX, observou-se ser um período complexo, paradoxal, contraditório, donde há o surgimento de novos comportamentos e procedimentos no âmbito da cultura ocidental. O desenvolvimento da sociedade de consumo, aliado à influência da tecnociência no comportamento social, além da presença marcante da informação na caracterização da visão de mundo dos indivíduos, gerou uma sociedade pautada pela valorização do impulso e da espontaneidade na busca pelo prazer. Será, por isso, um momento de grandes transformações, principalmente em relação ao papel da mulher na sociedade. Ao lado de diversos movimentos setorializados, o movimento feminista lutou pela igualdade entre os gêneros e, finalmente, propiciou o direito da mulher à vivência do prazer sem compromisso. Vale ressaltar, no entanto, que este fenômeno, em seu início, ocasionou um desajuste no relacionamento entre homens e mulheres, criando um ambiente de dúvida. Assim, as relações passam a se estabelecer através da desconfiança mútua, gerando um ambiente extremamente hostil e, por conseguinte, da falta de afeto. Logo, nesse ambiente não há espaço para a convivência harmoniosa com o outro. Há, apenas, a angústia que se alimenta das tensões ainda não resolvidas nas relações pessoais.

Dentre os autores da literatura brasileira contemporânea, Márcia Denser constrói suas narrativas no sentido de desvelar os conflitos sentimentais vivenciados na fase radical da luta pela liberação feminina. Deonísio da Silva, na introdução de entrevista feita com a autora, salienta que Denser está, na verdade, entre as mais ousadas escritoras, tendo estreado na segunda metade da década de 1970, com o livro de contos *Tango Fantasma*, no qual uma personagem comum a todos os contos, Madalena, serve de referência às outras narrativas. Nos livros seguintes, *Animal dos Motéis* e *Diana Caçadora*, ele ressalta que Márcia consolidava sua contribuição inovadora à literatura brasileira, num texto marcado por ousadias temáticas e esmerado cuidado com a linguagem. A própria Márcia Denser, na

entrevista acima citada, observa: “Uma literatura se faz com sangue e ideais”, estabelecendo aqui um vínculo de sua produção contística com a temática a ser abordada.

Partindo desse pressuposto, Nelly Novaes Coelho, em *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*, de 1993, afirma que a literatura de Márcia Denser se enquadra no ideal revolucionário do direito ao prazer do sexo reivindicado pela mulher. Esse ideal marca profundamente o século XX como um dos pilares que sustentam o novo processo social da contemporaneidade. Nas palavras de Coelho:

Márcia confirma-se [...] como forte presença entre as escritoras empenhadas em transformar o discurso literário em elemento essencial da luta que a mulher vem mantendo para se livrar dos preconceitos que a sociedade tradicional (cristã- burguesa-patriarcal) lhe impunha (impõe?) como limites de ação ou atuação. (COELHO, 1993, p. 250)

Talvez, por isso, vislumbra-se na narrativa de Márcia Denser o repúdio ao sexo visto como tabu e o direito à vivência do sexo fora do casamento, optando abertamente por uma linguagem que desmascara a idéia convencional de que a mulher não pode fazer uso de determinadas expressões como, por exemplo, “foder”, “trepár”, “enrabar”, etc. Essas expressões simbolizam a tônica das narrativas. Com isso, Márcia apresenta uma mulher totalmente liberada, mas, ao mesmo tempo, consciente da posição exigida pela sociedade. Neste sentido, tem-se uma mulher perdida no labirinto social em que está inserida, numa busca constante de si mesma. Na narrativa de Márcia, segundo Coelho, está presente um novo discurso do sexo, um discurso feminino, o único capaz de evidenciar experiências tão íntimas e específicas da mulher. Assim, a violência da linguagem e outras violências presentes nos textos de Denser precisam ser entendidas como parte integrante da luta da mulher para se libertar dos preconceitos que continuam a subjugar-la. Daí a opção voluntária de descrição despojada, fazendo com que “suas narrativas oscilem entre o êxtase da descoberta do corpo liberado até a loucura e a dissecação impiedosa da condição de objeto a que a mulher se reduziu ainda mais através dessa pretensa libertação¹⁵.” (COELHO, 1993, p. 252).

Neste ponto, pode-se partir para os contos de Denser, com intuito de demonstrar a violência presente em suas narrativas. Inicia-se a análise com o conto “O Homem de Cascavel”, publicado originalmente em *Tango Fantasma*, de 1977. Nesta narrativa tem-se, como em todas as outras da coletânea, a personagem Madalena, embora em algumas

¹⁵ Grifos da autora.

não seja ela o centro da focalização, como, por exemplo, em “Bonecas”, na qual a narradora focaliza as situações vivenciadas pela tia de Madalena. O conto “O Homem de Cascavel” é elaborado de tal forma que, às vezes, confundem-se os sentimentos e descrições da personagem com os fatos contados pela narradora, a qual adota uma perspectiva externa em relação à história narrada, fazendo uso do discurso indireto livre. Tal situação narrativa gera não só uma ambigüidade na narração como também revela a própria ambigüidade da personagem principal. A narrativa, portanto, é construída sob a idéia de que a mulher é livre para vivenciar seus desejos sexuais, mas, ao mesmo tempo, denota-se a concepção de que tais desejos serão gratificantes se houver respeito mútuo. Com isso, o discurso reforça uma sensibilidade feminina no que diz respeito à realização sexual. Isso não significa busca pelo compromisso de uma relação estável, ao contrário, a mulher de Denser quer o reconhecimento de seus desejos e vontades a serem satisfeitos sem a necessidade de submeter-se aos desejos e vontades do homem.

Quanto à personagem, Madalena é uma estudante de arte que, ao longo das diversas narrativas de *Tango Fantasma*, vai se revelando uma mulher liberada dos padrões sociais tradicionais. Principalmente no tocante às imposições ao comportamento sexual, a personagem foge completamente do padrão esperado na década de 1970. Como se vê no conto “Latin Over”, quando, narrando a própria história, Madalena expõe: “Então eu informava: hoje vou sair com o Príncipe – aos amigos do curso de arte não especialmente interessados com quem eu treparia aquela noite” (DENSER, 2003, p. 212). Destaque-se a evidência da possibilidade de haver mais de um virtual amante da moça, demonstrando ser uma mulher que vivencia os prazeres do sexo sem se preocupar com o pensamento dos outros sobre sua atitude. Ela, inclusive, revela aos amigos de curso com quem vai sair, deixando claro que todos sabem de seus relacionamentos com vários homens. Voltando, contudo, à história de “O Homem de Cascavel”, tem-se a narração da relação entre Madalena e um médico do interior do Paraná. Percebe-se nesta narrativa que, embora esta mulher seja liberal, vivenciando despreocupadamente os prazeres do sexo sem compromisso, está em busca de uma afetividade ou, pelo menos, uma sensibilidade física dos homens.

No início da narrativa, quando conhece o médico, Madalena não possibilita a aproximação, mesmo consciente de que ele a persegue constantemente. Na segunda oportunidade, entretanto, marcam um encontro. Ele a pega na saída da aula e vão para um bar. Depois de beberem, ela pensa convergirem as idéias de ambos. Por causa disso, deixa-se levar pelo desejo e de madrugada estão no quarto do médico. Visualiza-se, neste momento, que Madalena sente desejo porque pensa existir uma afinidade entre ela e o homem, pois na

conversa estabelecida no bar, o médico transparece ter pensamento semelhante ao dela. Quando chegam ao quarto, a narradora começa a revelar a verdadeira face do homem com quem Madalena se envolveu. O médico, então, assume uma postura machista: “Mandou – literalmente – mandou que se despisse e fosse esquentando a cama; ia tomar banho lá fora, antes” (DENSER, 2003, p. 250). Quando volta ao quarto ele age como um animal, possuindo-a de forma insensível e agressiva, como se vê em:

Sem olhá-la nos olhos, arrancou-lhe as cobertas, desajeitado como um adolescente. Encostou-a nua contra a cômoda e (ai! Trincos gelados machucavam-lhe a bunda) ele não prestava mais atenção propriamente nela, tão ocupado em devorar-lhe a língua, a boca, os peitos, as coxas de uma só vez. Despiu o roupão. De soslaio, respirou aliviada: belo, belo como um cavalo, músculos firmes, até no odor, meio selvagem. Enfeitava. Lutava vagamente contra a sensação de uso e abuso, de perdas e danos, de engano. (DENSER, 2003, p. 251)

Além da violência exercida pelo médico ao possuir Madalena, agindo como um animal e se deixando levar pela satisfação de seus instintos, na descrição acima se evidencia a tomada de consciência, por parte dela, de que este homem não passa de mais um “animal” em busca da realização dos impulsos sexuais. Afinal, para não se sentir menosprezada Madalena “enfeitava” as características do médico e “lutava” para não se sentir usada, pois o homem se comportou como se ela fosse apenas um objeto para ser utilizado ao seu bel prazer. Nesta cena, por mais que Madalena se comporte de maneira a vivenciar livremente o prazer sexual, não há satisfação porque o homem não tem sensibilidade alguma, mais ainda, não a respeita. Nesta relação não há troca, pois o médico possui um conceito tradicional de relação homem/mulher. Madalena é vista pelo médico como uma mulher disponível e, por isso, pode ser usada como um objeto para lhe gerar prazer, tanto que ele não olha nos olhos de Madalena para evitar qualquer possibilidade de envolvimento emocional.

A violência do ato sexual se desvela no trabalho de elaboração da linguagem. A narradora se utiliza, por exemplo, dos verbos “arrancar” e “devorar” com o sentido mais agressivo possível, para demonstrar a falta de sensibilidade do médico e o sentimento de ser menosprezada de Madalena. Tais verbos indicam que Madalena foi atacada brutalmente, pois o médico “arrancou-lhe as cobertas” e ficou “ocupado em devorar-lhe a língua, a boca, os peitos, as coxas de uma só vez” (DENSER, 2003, p. 251). Além disso, a idéia de brutalidade é corroborada com o fato de o médico não olhar nos olhos de Madalena e nem sequer perceber o ferimento causado nela, quando a encostou contra a cômoda. A relação

sexual é descrita de forma a esclarecer não só a violência física, mas principalmente a noção de objeto sexual. Logo, a narradora ressalta: “[Madalena] Lutava vagamente contra a sensação de uso e abuso, de perdas e danos, de engano.” (DENSER, 2003, p. 251), tornando visível, então, a consciência de Madalena sobre sua condição de mulher vista pelo homem como objeto.

Na seqüência da ação compreende-se melhor que ela está consciente de sua situação, violentando-se ao ponto de procurar uma justificativa para a agressividade do homem, tentando entender como natural dele, e da maioria dos médicos, em seu pensamento, aquela impulsividade, aquela violência ao possuí-la. Prova disso é a narradora, através do discurso indireto livre, sinalizar para o fato de Madalena estar enganando a si mesma: “Então enfeitava, médicos costumam cultivar vícios secretos, casos de necrofilia, em Curitiba, 22 necrófilos, 22 médicos, olha só como morde meu pescoço, as fodas suadas, lavadas a sangue pós-operatório” (DENSER, 2003, p. 251).

Vislumbra-se, nesta citação, a busca de Madalena para entender o que a leva a entregar-se para um homem não preocupado com o prazer dela, sem, entretanto, chegar a conclusão alguma. Ela parece querer justificar a agressividade do homem para se sentir menos depreciada, sendo natural, pois, o cultivo de “vícios secretos” pelos médicos. Sendo assim, as ações do homem não se dariam pelo fato de ser preconceituoso em relação às mulheres independentes. Testemunha-se, portanto, a tentativa de Madalena de vivenciar uma relação na qual haja satisfação mútua. Ela encontra, todavia, um homem que a vê apenas como objeto sexual, estando ali para satisfazer seus próprios desejos.

Na segunda relação sexual entre eles a situação se repete com a “mesma paixão, mesma compulsão inexplicável (e a cadélice, Madalena?) tem explicação?” (DENSER, 2003, p. 251). Apresentam-se, aqui, as mesmas condições da primeira relação entre o casal. O médico procura não se envolver emocionalmente com Madalena, evitando olhar em seus olhos e agindo, como antes, em busca da satisfação física dos seus desejos. Não lhe interessa, de maneira alguma, um relacionamento mais aprofundado com a moça, interessa-lhe somente o prazer sexual. Por outro lado, Madalena revela um sentimento de desejo intenso que não consegue explicar, entregando-se novamente aos caprichos sexuais do homem. Manifesta-se, por conseguinte, uma auto-recriminação de Madalena por não controlar os seus impulsos e se deixar usar como objeto de prazer alheio. Tal concepção dá a conhecer que Madalena ainda não vivencia o prazer com liberdade, sentindo-o como forma de sofrimento e dor, que lhe causa tristeza e a sensação de ser uma pessoa de baixa estirpe. Sentimentos estes, reforçados pela atitude do parceiro que a usa como um objeto sexual.

Vale ressaltar aqui o aspecto da linguagem utilizada para evidenciar a sensação de menosprezo sentida por Madalena. Há, na linguagem de Márcia Denser, o uso constante do coloquial, dando força ao seu discurso e revelando a violência sofrida pela mulher em uma sociedade que a considera como ser inferior. Tal força transparece no uso do termo “cadelice”, utilizado como forma de questionamento sobre o comportamento de Madalena, questionamento extremamente ambíguo (não se sabe se é a narradora ou a própria personagem quem pergunta). O termo carrega em si uma significação cultural negativa. Ser “cadela”, portanto, é ser mulher sem valor, pois significa, como o animal, ser uma mulher que se relaciona sexualmente com qualquer um. A ambigüidade presente na colocação da expressão é proposital, visto que objetiva demonstrar o preconceito moral em relação à mulher liberada dos preceitos tradicionais e não somente o preconceito deste único homem envolvido com Madalena. Por isso, a escolha de um termo popularmente conhecido como metáfora de mulher imoral.

Neste mesmo sentido, destaca-se a opção pelo nome da personagem. Márcia Denser, ao nomeá-la de Madalena, não só neste conto mas em todos da coletânea *Tango Fantasma*, desvela todo um processo cultural cristão de desvalorização da mulher que não segue os preceitos de pureza e de submissão às vontades masculinas. Madalena, como se sabe, é a personagem dos Evangelhos, descrita como a prostituta arrependida porque abandona uma pretensa vida mundana. Esclarece-se, contudo, que mesmo tendo sido “perdoada” por Jesus, o cristianismo, ao longo dos tempos, procurou apagar os rastros desta personagem por considerá-la um mau exemplo para a virtude feminina. Diante disso, Denser nomeia sua personagem de Madalena, transformando-a em símbolo da luta feminina pelo direito ao prazer, negado às mulheres sobretudo na sociedade cristã. Na verdade, tal concepção já estava contida na filosofia judaica, pois no Velho Testamento a mulher também é descrita como responsável pelos males da humanidade. O mito da criação expõe claramente a responsabilidade de Eva na expulsão do paraíso, foi ela quem se deixou influenciar pela serpente e deu ao homem o fruto proibido. Deduz-se, portanto, que a opção pelo nome Madalena condensa, além do enfrentamento a repressão da sexualidade feminina na sociedade cristã, a condição de submissão da mulher desde os primórdios da civilização ocidental.

Márcia Denser desenvolve seu discurso narrativo, conseqüentemente, no sentido de mostrar que a mulher sempre possuiu os mesmos desejos do homem e que as transformações sócio-culturais desencadeadas pelo feminismo lhe deram condições de vivenciá-los com mais naturalidade. Mas, ao mesmo tempo, seu discurso indica a existência de um ranço cultural de depreciação da mulher que experimenta livremente o seu direito ao

gozo. Não raro, ela é vista pela sociedade patriarcal, burguesa, cristã, como prostituta, no sentido pejorativo do termo e não como profissional do sexo, isto é, uma mulher que se relaciona sexualmente para a simples realização do ato físico. Sabe-se, no entanto, que Madalena resolveu vivenciar a relação sexual porque achou existir uma afinidade entre ela e o médico. A continuação da história confirmará esta hipótese.

A narradora, num salto temporal, observa que Madalena reencontrou o médico em dezembro, e a história chega ao ponto alto do conflito de interesses entre a mulher e o homem. Já de início, nesta última parte da narrativa, há uma inversão de papéis em relação ao princípio da história. A trama principia com o médico perseguindo Madalena e ela, num primeiro momento, ignora-o. Posteriormente, aceita encontrar-se com o homem e tem início o relacionamento conturbado, analisado há pouco. Agora, contudo, é Madalena quem está eufórica para reencontrá-lo: “Madalena, coração pulando, não pode deixar de sorrir: a coisa se inverte... Deixa pra lá. Importa que voltou.” (DENSER, 2003, p. 252). Há, na atitude da personagem, a esperança de o médico ter voltado por sua causa. Mas, já na primeira conversa, ele afirma estar na cidade para comprar instrumentos cirúrgicos, pois estava montando seu consultório em Cascavel, interior do Paraná. A partir daí, começa a decepção de Madalena, já que o médico “definira-se matuto tecnológico e doutor, sem ilusões de grandes cidades e requintes de moças perfumadas. Agora sabe¹⁶ que são todas iguais, mesmo porque Madalena não mais se diferenciava, tão pegajosa.” (DENSER, 2003, p. 253). A decepção de Madalena atinge o ápice quando ele, pode-se dizer de maneira inescrupulosa e sem um mínimo de sensibilidade para perceber o sofrimento da moça, revela seu plano de casar com uma garota de sua região. Veja-se:

Na cama, ele contava: conhecera uma garota linda, linda (arriscando um olho perverso no espelho), no interior do Paraná, linda ao natural (outro olho), duns quinze anos, virgencinha, você não devia se pintar tanto; pedira até a moça em casamento, a gente sente um troço diferente, essas meninas que não se entende, sei lá, deu bobeira (amor, né, idiota, amor à sua altura). (DENSER, 2003, p. 254)

Este trecho do conto é significativo, principalmente em contraposição ao trecho anterior no qual ela se sente com “cara de prostituta submetida a um estética corporal malsucedida; do pescoço pra cima faltou dinheiro, restando o consolo derretido dos cosméticos e um péssimo cabeleireiro” (DENSER, 2003, p. 254). Tal sensação confirma a

¹⁶ Grifo da autora.

constante auto-recriminação da personagem pelo seu comportamento de mulher liberada das pressões sociais que ela julgava ultrapassadas. Testemunha-se, no entanto, que este sentimento lhe é despertado depois de se considerar linda aquela noite, mas não para simplesmente ir para um quarto de hotel entregar-se a um homem sem capacidade de valorizá-la, indicando que Madalena busca alguém apto para entender e aceitar sua liberdade individual. Quando, então, o médico faz questão de ressaltar a virgindade da menina com quem vai casar, bela ao natural, fica evidente que Madalena é apenas um objeto de prazer, não significando absolutamente nada em sua vida. Demonstrando, com isso, a manutenção da razão patriarcal, burguesa, cristã, de que família se constitui com uma mulher “pura”, com uma mulher que ainda não pertenceu a outro homem.

Madalena, contudo, não aceita esta condição imposta pela sociedade. Ela demonstra ser consciente de que a sociedade lhe exige um conformismo ao poder masculino instituído, mas não é mulher de se conformar com apenas a estabilidade e o comodismo do casamento. Ela é culta e inteligente, busca algo mais do que casar e ter filhos. Quer, na verdade, ser respeitada em sua individualidade e independência para decidir o próprio destino. Portanto, Madalena busca constantemente o seu direito ao prazer, o seu direito ao gozo, sem precisar se submeter aos desmandos do homem. Desvela-se, assim, que ela procura um homem sensível aos seus desejos, que entenda sua opção de liberdade e a respeite por ser assim. Sua busca, entretanto, é vã, pois só encontra pelo caminho homens que não compreendem, ou não aceitam, o fato de a mulher ter os mesmos direitos. Neste sentido, os homens que cruzam o caminho da personagem a tratam sempre como objeto de prazer, como depósito de sêmen e nada mais.

É evidente a consciência de Madalena sobre o papel desempenhado, mas também é evidente sua convicção de que não participará deste falso moralismo. Como se vê na expressão entre parênteses, ao final da citação anterior, quando Madalena sugere ser amor o sentimento do médico pela menina do interior, mas um amor à altura dele. Desta maneira, esse amor está mais vinculado às exigências da sociedade do que a um verdadeiro e nobre sentimento. A posição adotada por Madalena, em relação à sociedade, fica mais clara ainda no trecho seguinte: “Madalena sabia: menina moça não queria, não era, além de estar longe de parecer, mas também não era ‘aquilo’, no espelho... Pior mesmo é que ele tampouco se importava com o que tivesse na cabeça (mulher não tem cabeça e vomita fogo pelas ventas!).” (DENSER, 2003, p. 254-255). Esta parte do conto revela a consciência da personagem sobre a expectativa da sociedade patriarcalista em relação à mulher, além de desvelar a visão desta sociedade sobre a mulher: um ser desprovido de inteligência, incapaz de controlar os próprios

impulsos e, por isso, deve ser domesticado. Mas, Madalena, por mais que se recrimine quando os relacionamentos não são satisfatórios, quando os homens não entendem seu posicionamento, não se deixa levar por esse discurso machista, reconhecendo-o como opressor. Veja-se o texto:

Possuiu-a feito um bicho, tapando-lhe o rosto com o travesseiro (não tem cabeça, nem identidade, puta sem cabeça! Com a menina? Muito diferente! Aquilo sim. Olhos nos olhos, corações em fogo, camisola no pescoço, bordada pela mamãe, depois os filhos e “minha senhora, apresento-lhe meus respeitos, é um lindo bebê!...”), arrebrandando-se em orgasmos exibidos [...], magoando-lhe o corpo, mordendo-a sem piedade, sem identidade, sem sobrenome e sem mais o que fazer dela (sem com que), escorregou murcho, levando o travesseiro. (DENSER, 2003, p. 255)

Aqui, o trabalho de estruturação do discurso representa claramente a opressão. Nada é mais significativo disso do que o fato de o homem encobrir o rosto da mulher no momento da relação sexual. Márcia Denser resume, com esta cena, todo um histórico de tentativa de dominação da mulher, além de desvelar a violência física do homem contra a mulher com quem está transando. O médico age como um animal, agredindo Madalena ao cobrir seu rosto e ao morder seu corpo. Mas, a agressão maior é à individualidade de Madalena, pois ele não tem a mínima preocupação em satisfazê-la, fazendo-a sentir-se insignificante ao tomar consciência de como é vista pelo homem. Nesse sentido, destaca-se a escolha das expressões utilizadas para ressaltar tal sentimento, tais como: “não tem cabeça”, “puta sem cabeça”, “sem sobrenome” e, a principal delas, “sem identidade”. Tais expressões exibem a concepção patriarcalista de que a mulher não tem identidade própria, dependendo da inteligência, da moralidade, do sobrenome de um homem. Essa idéia é reforçada, ainda, pela comparação feita com a noiva do médico, respeitada porque se submete ao papel exigido pela sociedade.

Madalena, entretanto, não se deixar conduzir por um pensamento medíocre e conformado, à vista disso ela ressalta: “Deixar que o façam por mim, homens como este, deixar que me puxem para baixo, esfreguem-me a cara na minha própria merda e quanto mais me degradarem, mais desejá-los; assim protejo-me deles, afasto-os para sempre pelo desprezo que depois sinto por mim mesma” (DENSER, 2003, p. 256). Conclui-se, assim, que Madalena se submete aos caprichos sexuais masculinos, consciente de que sofrerá as conseqüências. Mas, é isso que a faz mais forte para vivenciar com dignidade a liberdade e a individualidade adquiridas com a revolução feminista, vivenciando o seu direito ao prazer do gozo, ainda que

não seja compreendida pelo despreparo masculino. Despreparo marcado quando afirma: “Perguntasse a esse João sobre Chabrol, na melhor das hipóteses responderia desconhecer a marca do perfume. Se fosse honesto.” (DENSER, 2003, p. 256). Mostra-se, neste trecho, a utilização de um nome próprio que conduz à idéia de que o médico não passa de um homem comum, enquadrando-se naquilo que a sociedade exige dele. Além de, através da referência ao nome de Claude Chabrol, Madalena evidenciar o desconhecimento dele sobre a importância do ator, roteirista e diretor francês que, ao lado de François Truffaut e de Godard, formou o triunvirato central da Nouvelle Vague, enquadrando-o como um homem sem a mínima cultura para compreender sua postura.

Outro conto representativo da situação da mulher descrita por Márcia Denser é “Welcome To Diana”, publicado originalmente em Diana Caçadora, de 1986. Nesta narrativa, assim como em todas as outras da coletânea, a personagem de destaque é Diana Marini, jornalista e escritora bem sucedida. Esta personagem distingue-se da anterior, porque Madalena é uma jovem estudante e ainda sente certa culpa pela relação não ter se realizado como pretendia. Esta personagem ainda se deixa levar um pouco pelos preceitos, dominantes por muitos séculos, de que a mulher é sempre a culpada, apesar de já deixar evidente a consciência de que os valores são arbitrários e estabelecidos de acordo com quem detém o poder. Isso aparece quase ao final do conto “O Homem de Cascavel”. Após o médico tê-la possuído como um animal, tapando-lhe o rosto com o travesseiro e praticamente agredindo-a durante o ato sexual, Madalena se questiona se ele não estaria zangado:

Será que está zangado? Levantou de repente, mas com quê? Devo desculpar-me? Como sempre? Desculpar-me pelo que não faço? Ou Faço? Desculpar-me pela culpa alheia, então mais culpada serei eu? Gostaria de tê-lo feito e não fiz? O que vale é a intenção? Deixar que o façam por mim, homens como este, deixar que me puxem para baixo, esfreguem-me a cara na minha própria merda e quanto mais me degradarem, mais desejá-los; assim protejo-me deles, afasto-os para sempre pelo desprezo que depois sinto por mim mesma. (DENSER, 2003, p. 255-256)

Já Diana, ao assumir o discurso narrativo, em “Welcome To Diana”, narra seu envolvimento com dois homens: Silas, um literato brasileiro que mora em Nova York; e Fernando, um excêntrico escritor português que veio ao Brasil para uma visita oficial com um grupo de escritores lusitanos. Nesta narrativa, Diana descreve-se como uma mulher que sabe muito bem o que deseja e como as coisas funcionam no relacionamento entre homens e mulheres. Em momento nenhum ela demonstra culpa, optando por ser uma mulher

independente, ela mesma afirma em conversa com o psicanalista: “E confirmo minha crença de ficar sozinha” (DENSER, 2003, p. 25). Tal decisão está baseada no fato de conhecer muito bem os homens. Vê-se isso quando Diana esclarece:

Silas com sua vida sólida e estruturada, sua vida cômoda: uma gaveta para a família, outra para o trabalho, outra para o lazer, naturalmente este cara já me reservara o escaninho das amantes, uma gavetinha com a etiqueta “diversos”, desbaratinada nos confins da estante, um disfarce desastroso, se fosse um disfarce, se não fosse a pura verdade, porque ninguém ignora que o item 1 das faxinas é a caixinha de bugigangas. (DENSER, 2003, p. 23)

Nesta citação, a primeira coisa a ser salientada é a noção de Diana sobre a visão dos homens a seu respeito, eles a consideram como algo descartável, podendo ser jogada fora a qualquer momento. Não é à toa, portanto, ao final de sua relação com Silas, que ela se sente “como uma espécie de lata de lixo da humanidade” (DENSER, 2003, p. 34). Além disso, neste conto, tem-se a concepção dos homens sobre a mulher que opta pela vivência do prazer sexual sem compromisso, principalmente se esta mulher é inteligente. Isso se destaca quando Diana fala do convite de Silas para se encontrarem: “Para Silas, apreciador de xadrez e do método dedutivo, esta seria uma simples operação matemática: mulher culta + bonita + avançada = satisfação garantida a render juros, livre de impostos e taxas” (DENSER, 2003, p. 22). Tal situação confirma-se mais à frente na narrativa, quando a própria Diana observa: “Falando em escrúpulos, talvez eu devesse cobrar. Mas, tentem. São capazes de largar uma fortuna na careta do Maksoud, que um mísero dólar na tua mão. E não me refiro só aos intelectuais maranhenses. É um prurido universal. Uma espécie de peste” (DENSER, 2003, p. 23). Diana torna visível a consciência de que os homens, não só o Silas, a consideram apenas uma mulher disponível para satisfazer os seus desejos sexuais. Mais que isso, os homens a consideram uma prostituta de luxo e nem precisam pagar pela realização dos seus desejos mais perversos, afinal ela não se refere somente “aos intelectuais maranhenses”, mas ao “prurido universal. Uma espécie de peste” (DENSER, 2003, p. 23). Tal condição está clara na descrição do ato sexual em si. Silas, não se importando o mínimo com o prazer de Diana, submete-a a uma relação anal. Veja-se como ela descreve:

Mas estava cada vez mais difícil achar as toalhas porque alguém muito filhadaputamente apagara as luzes e realmente é impossível encontrar uma toalha quando se está deitada de bruços numa cama com pernas e braços imobilizados por quatro tenazes cabeludas e mais um quinto, rijo e ardente – e o mais tenaz – se enfiando no meu rabo, embora eu lutasse mas estava

ensaboada e era preciso ao menos me enxugar pra coisa ter um pouco, ai, de dignidade, e me batesse e ofegasse e tentasse fugir enquanto aquilo ia me perfurando perfunctoriamente, coruscantes fagulhas de dor e prazer explodindo sob minhas pálpebras cerradas, golpeando, afundando, galopando, cadenciadamente: parecíamos feitor e escravo cumprindo um pouco alheios e cansados sempre o mesmo ritual, as vinte chicotadas, três, quatro, cinco, contava só pra me distrair, seis, sete, oito, como carneirinhos. Dormi durante o castigo. De repente, já era manhã e eu estava sentada no vaso tentando estacar uma copiosa hemorragia anal. (DENSER, 2003, p.30)

Tal cena é de pura violência, pois o homem dominou completamente Diana e fez dela o que desejava. Não há nenhuma sensibilidade, muito menos respeito, com a mulher, trata-a com desconsideração absoluta, como se ela não tivesse desejos próprios. Isso se esclarece novamente quando ela está no banheiro tentando estacar a hemorragia causada pela agressividade do ato: “– Filho da puta! – gritei. – Odeio que me enrabem! Não dá outra, resmungo, olhando o papel ensopado de sangue. Nisso foi quase um rolo” (DENSER, 2003, p. 30). A desconsideração pelo que está acontecendo com Diana está na resposta dele, denotando total falta de sensibilidade para a dor da mulher: “– Agora tá dado” (DENSER, 2003, p. 30). Fica mais evidente, ainda, sua total falta de respeito para com o prazer da mulher quando ele propõe: “– Se ficar boazinha, te enrabo de novo. Mas só se ficar boazinha. Sorria, divertido. Dois a zero pra ele: além de não perder tempo com carinhos bestas e outras sufocações, ainda tinha senso de humor.” (DENSER, 2003, p. 31). Diana demonstra, entretanto, estar ciente de que Silas não dá a mínima para o seu sofrimento: “o puto insensível parecia não se importar picas ainda que eu me esvaísse em sangue pelo cu, portanto enfiando estrategicamente uma toalha entre as coxas e um ponto final nas suas sodômicas esperanças” (DENSER, 2003, p. 31). Diana, com isso, evita uma segunda tentativa de Silas de fazer sexo anal com ela. Fica, no entanto, a sensação de que ela gosta de estar com ele pelo fato de a relação entre ambos ser provisória, temporária. Afinal, ela é uma mulher que deseja vivenciar o seu direito à liberdade e valoriza a sua individualidade.

Entende-se importante, neste momento, ressaltar o trabalho de estruturação da narrativa. Comparando com o conto anterior, visualiza-se uma distinção no procedimento adotado por Márcia Denser para elaboração das tramas. Em “O Homem de Cascavel”, a história é narrada de uma perspectiva externa, coadunando-se com a idéia de que Madalena ainda sente culpa pelas ações praticadas, necessitando, assim, de uma mediação no relato de suas vivências. Essa mediação se dá principalmente pela utilização do discurso indireto livre, misturando-se o pensamento da narradora com os sentimentos e emoções da personagem. Já

em “Welcome To Diana”, a personagem narra suas próprias aventuras, revelando por si mesma as emoções, as frustrações, as angústias, os sofrimentos, etc. Nesta perspectiva, a opção de narrar na primeira pessoa do discurso representa a libertação completa das amarras patriarcalistas. Sendo assim, Diana não precisa mais que os outros contem sua história, assume o discurso da mesma maneira que assumiu as rédeas de sua vida, narrando abertamente, sem reboço, as aventuras sexuais vivenciadas porque é uma mulher liberada das culpas introjetadas¹⁷ pela sociedade. Isso se revela, inclusive, na linguagem franca e direta como, por exemplo, na utilização de termos considerados, pela sociedade, impróprios para o discurso de uma mulher, tais como: “um quinto [tenaz], rijo e ardente [...] se enfiando no meu rabo”; “odeio que me enrabem”; “ainda que eu me esvaísse de sangue pelo cu”; e assim por diante.

Vale destacar, neste ponto, a diferença comportamental entre Diana e Madalena. Como se viu, a opção pelo nome da personagem em “O Homem de Cascavel” se dá pelo fato de ser representativo de uma cultura de opressão à mulher, além da carga de culpa que este nome carrega, tendo em vista a figura bíblica arrepender-se dos seus “pecados”. Por isso, talvez, a Madalena de Denser manifesta certa auto-recriminação, sentindo-se culpada e desprezando a si mesma, embora este desprezo seja para proteger-se de uma possível inserção nos preceitos morais do patriarcalismo. Já a escolha do nome Diana é representativa de uma mudança de postura na narrativa de Márcia Denser, a mulher agora se liberou do sentimento de culpa, não se arrepende mais da vivência dos prazeres. Como se sabe, Diana é a deusa romana da caça, o que explica o título da coletânea, Diana Caçadora, e assemelha-se à deusa grega Ártemis, que é avessa ao amor e ao convívio com os homens, além de extremamente vingativa e impetuosa. Logo, a deusa Diana possui as mesmas características, coadunando-se com as características da personagem criada por Denser. Diana Marini vivencia suas relações de forma completamente independente e com a mesma brutalidade com que os homens a tratam. Neste sentido, traz em si a concepção de ter deixado de ser a dondoca que fica esperando o homem “caçá-la”, para se transformar na “caçadora” vingativa e impetuosa, como a deusa, de homens. O discurso narrativo, por conseguinte, constrói-se em torno dessa mulher capaz de enfrentar o homem de igual para igual, isto é, se o homem busca sexo casual é sexo casual que ele vai ter, sem remorso, sem culpa, sem arrependimento, mesmo ficando a sensação de vazio e de frustração.

¹⁷ Introjeção, na psicanálise, significa: mecanismo psicológico pelo qual um indivíduo, inconscientemente, incorpora e passa a considerar como seus valores e características de outrem. Diana, portanto, sendo uma mulher liberada, não assume como seus os valores e as características da sociedade patriarcal.

Diante disso, quanto ao relacionamento com Fernando, salienta-se a atitude de Diana ao enfrentá-lo diretamente. No primeiro encontro, depois de saírem da recepção em um museu, vão para o hotel em que Fernando está hospedado e transam de maneira rápida e compulsiva, ficando uma sensação de constrangimento entre os dois. Neste relacionamento de Diana, contudo, o problema maior não está na relação sexual, mas sim no enfrentamento intelectual, na tentativa de ambos de demonstrar um para o outro sua inteligência e conhecimento. Destaque-se a luta travada por eles para disputar quem domina o outro. Diana chega ao ponto de dizer para Fernando que ele não era homem o suficiente para enfrentar a coordenadora da comitiva, recebendo dele uma bofetada na frente de todas as pessoas presentes em um evento do qual participavam. Além ainda, de Fernando praticamente arrastá-la para fora do ambiente, enfiá-la num táxi e, quando chega ao hotel, jogar dinheiro no colo dela, mandando o taxista seguir viagem com Diana dentro do carro. Nesta parte da narrativa, fica evidente também o fato de o homem não querer ser enfrentado na sua posição de dominante, visto a origem de Fernando ser de uma das sociedades européias mais tradicionalistas no que diz respeito à formação católica. A ação de Fernando, jogar dinheiro no colo de Diana quando a deixa dentro do táxi, revela-se significativa neste sentido. O ato de dar dinheiro simboliza o fato de não ver Diana como uma mulher com a qual seja possível um relacionamento estável. Ela serve apenas para os relacionamentos temporários, nos quais o homem se envolve para satisfazer o prazer imediato do sexo, pagando por isso. Nota-se, então, que Fernando considera Diana como uma prostituta de luxo, assim como Silas o fez, diferenciando-se dele apenas por pagar o momento de prazer proporcionado por Diana no quarto do hotel.

Diana deixa claro, nesta narrativa, que seu comportamento é um espelho do comportamento do homem, colhendo ao longo de sua trajetória os “troféus” conquistados a duras penas e fazendo jus ao nome recebido. Nessa perspectiva, ela observa:

Silas não fora o primeiro e nem seria o último. Afinal, outros tinham passado em circunstâncias semelhantes. Parece que eu tenho o dom lamentável de despertar nos homens o irresistível desejo de se exporem [...], deixando sem saber entre meus dedos [...] a sensação de quem foi colhido por um espelho ao dobrar a esquina. (DENSER, 2003, p. 33)

Nesta citação, Diana apresenta-se como uma mulher que busca agir de acordo com seus próprios preceitos. Ela age de acordo com seus ideais, age contra a opressão sofrida pela mulher ao longo da história da humanidade, visando igualar-se ao homem,

reconhecido ao longo dos séculos como o detentor do poder. Nessa busca, Diana tem consciência de ser a vítima e não o algoz, mas não desiste de vivenciar aquilo que deseja. Mesmo violentando-se, pois sofre a cada investida que não dá certo, restando-lhe de suas relações apenas a sensação de objeto e sua eterna solidão, continua sua luta para conquistar o direito ao prazer. Neste sentido, vale destacar mais um trecho da narrativa, no qual fica bem explicado como Diana pensa, o que ela defende e a sensação que lhe resta desta busca incessante:

gosto daquilo que posso pegar e pego o que posso. Casális [o terapeuta de Diana] apelidava-os “a minha coleção de troféus de caça”: uma série de cabeças empalhadas com a cara de caçador. [...] Casa de espelhos para onde torno e retorno, devolvida a mim mesma, labirinto especular no qual continuo vagando, os pés feridos nos meus próprios cacos, armadilhas obstinadas a me reter, infinitamente, destruir-me, reconstruir-me, incessantemente, em dor e em pó. (DENSER, 2003, p. 41)

Conclui-se que, nestas narrativas, as personagens de Márcia Denser, de alguma forma mulheres intelectuais, conhecedoras de artes plásticas, música, literatura, filosofia, psicanálise, etc., em suas incessantes caças ao homem, visam encontrar uma relação satisfatória. Suas buscas, contudo, quase sempre são mal sucedidas, pois os homens ainda não compreendem o objetivo dessa mulher, agora livre da tirânica opressão masculina. Tal situação parece gerar uma violência da mulher, tendo em vista os homens, despreparados para esta nova condição sócio-cultural, sentirem-se agredidos pela impulsividade e liberdade com que estas personagens vivenciam seus desejos. Nestas narrativas de Denser são elas que, normalmente, partem para a conquista ao homem e se tornam caçadoras implacáveis, invertendo os papéis tradicionais. Os homens, acostumados com o papel de conquistadores (com todos os sentidos que esta expressão carrega, principalmente o sentido de serem os homens que dominam o mundo, relegando-se à mulher uma ação secundária, para não dizer passiva), reagem de forma brutal e violenta com a tentativa feminina de inverter o jogo, no qual estavam seguros de que seriam os ganhadores, não reconhecendo, desta forma, o direito da mulher ao prazer sexual.

A verdadeira violência, portanto, acontece contra as personagens femininas de Denser. Elas sofrem com a falta de sensibilidade, de inteligência, de respeito, enfim, de compreensão destes homens que não percebem, ou não aceitam, o direito da mulher vivenciar, como eles, os prazeres advindos da atividade sexual. As personagens de Denser sofrem, não só com a sensação de abandono, de solidão, de vazio, mas principalmente com a brutalidade

física dos homens. Quase todas as relações sexuais descritas são animalizadas, pois o homem parece mais estar agredindo a mulher, visando retomar seu poder pela força, do que buscando realizar um ato de prazer carnal para ambos. Todos os homens apresentados nestes contos de Denser pensam única e exclusivamente no próprio prazer, não interessando as possíveis dores sentidas pela parceira na agressividade de seus atos. Desta maneira, tem-se, nestas narrativas, uma mulher ousada e que não mede esforços para vivenciar o seu direito ao gozo fora da instituição do casamento, mas que ainda não encontrou um homem ousado o suficiente para descobrir as delícias de uma mulher liberada dos preconceitos e tabus estabelecidos por uma sociedade machista e preconceituosa.

3 A VIOLÊNCIA NAS CRÔNICAS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

3.1 SOLIDARIEDADE E TOLERÂNCIA COMO ANTÍDOTO DA VIOLÊNCIA EM RUBEM BRAGA

A referência ao uso do cotidiano como matéria-prima na crônica é senso comum entre os críticos que se dedicaram ao estudo deste gênero. No texto de Antonio Candido, “A vida ao rés-do-chão”¹⁸, encontra-se o seguinte trecho: “por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela [a crônica] se ajusta à sensibilidade de todo o dia” (CANDIDO, 1992, p. 13). O vínculo estreito com o cotidiano e a inclinação da crônica para os fatos miúdos levam a uma das marcas mais ressaltadas a respeito do gênero, pois “o fato de ficar tão perto do dia-a-dia age como quebra do monumental e da ênfase” (CANDIDO, 1992, p. 14). Por isso, vários críticos defendem que “a crônica se situa bem perto do chão, no cotidiano da cidade moderna, e escolhe a linguagem simples e comunicativa, o tom menor do bate-papo entre amigos, para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária” (ARRIGUCCI Jr., 1987, p. 55).

Desta forma, evidencia-se que a crônica tem uma relação muito próxima com a transitoriedade, com o efêmero, com o instantâneo, com a provisoriedade. Até mesmo pela sua característica intrínseca de ser elaborada para os veículos de comunicação que detêm essas características, como, por exemplo, jornais diários e revistas semanais. Contudo, engana-se quem pensa que o gênero está fadado a não permanecer porque trata de assuntos rotineiros, por buscar no momento fugaz a matéria necessária para sua composição. Nas mãos do cronista, a crônica literária transcende o fato miúdo. Seria, talvez, uma necessidade esta transcendência, como demonstra Arrigucci Jr. quando diz que: “Muito próximo do evento miúdo do cotidiano, o cronista deve de algum modo driblá-lo, se não quiser naufragar agarrado ao efêmero” (ARRIGUCCI Jr., 1987, p. 55).

Nesta relação ambígua entre as coisas simples do cotidiano e o caráter propriamente literário, o cronista faz surgir “a visão humana do homem na sua vida de todo o dia” (CANDIDO, 1992, p. 19), ou então, “em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, [o cronista] pega o miúdo e mostra nele uma

¹⁸ Este texto de Antonio Candido foi publicado originalmente em Para gostar de ler: crônicas, vol. 5, coleção editada pela Ática, em 1981. Aqui utiliza-se a reprodução do texto que foi utilizada como Introdução para a coletânea intitulada A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil, organizada pelo Setor de Filologia da FCRB, e editada em conjunto pela ed. da UNICAMP e da Fundação Casa de Rui Barbosa, em 1992.

grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas” (CANDIDO, 1992, p. 14).

Poucos são os trabalhos, entretanto, que se direcionam para a análise literária das crônicas. Em sua grande maioria estão voltados para o exame teórico do gênero, tentando estabelecer uma definição ou elementos que fundamentam a crônica como gênero. Dentre os poucos textos vinculados à análise das produções está o artigo de Davi Arrigucci Jr., “Braga de novo por aqui”, publicado em *Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, de 1987. Neste ensaio, Arrigucci Jr., embora não se detenha na análise específica de algumas crônicas, elabora alguns caminhos possíveis para se entender o trabalho de Rubem Braga. Outro exemplo é o ensaio de Silvia Paraense, “Rubem Braga: crônica e subjetividade” (2000), que trata de um dos temas propostos por Arrigucci Jr., a subjetividade presente nas crônicas de Braga. Mesmo quando Paraense fala de outros temas, como a forte presença da casa como elemento de fixação da identidade do eu profundo, em contraposição à transitoriedade e à mutabilidade da vida moderna, ela está bebendo das idéias de Arrigucci. Percebe-se, dentre os temas propostos por Davi Arrigucci Jr., além dos dois já mencionados, a solidão, a saudade, a melancolia, que dão o tom do passado como permanente na memória e do presente como fragmentário e transitório. Por isso, o senso de transitoriedade dos objetos e da vida é um tema constante nas crônicas do autor escolhido para ser analisado aqui.

Luiz Carlos Santos Simon, em artigo publicado na revista *Gragoatá*, em 2004, intitulado “Recuperando o amor com as crônicas de Rubem Braga”, também analisa a obra de Braga para demonstrar que outro tema muito usado pelo cronista é o amor. Tal tema, como se sabe, sempre transitou entre os vários gêneros literários em todas as épocas, portanto um tema carregado do “monumental e da ênfase”, que Candido diz serem quebrados pelos cronistas. Simon concorda que o amor é um tema monumental, mas evidencia, ao analisar a crônica “Uma Lembrança”, que “o monumental e a ênfase [...] são controlados pela entrada em cena de coisas e situações que não se desligam da paisagem amorosa, mas, ao mesmo tempo, modulam o tom, equilibrando amor e cotidiano” (SIMON, 2004c, p. 202). Neste sentido, Simon esclarece que o tipo de amor representado por Braga traz uma idéia de amor bom, em que o cronista valoriza o prazer e a alegria de determinados momentos vivenciados ao lado da pessoa amada. Desta forma, Braga tem a consciência da transitoriedade, mas eterniza o momento fugaz através da memória e da crônica. Assim, Simon fecha seu artigo dizendo:

A memória existe para afirmar o amor, recuperar imagens de experiências amorosas felizes, também como forma de comprovar a viabilidade do amor no presente, mesmo no meio de “um mundo de tanta tristeza”, [...] mostrar um extenso campo de possibilidades do amor, apresentá-lo, enfim, como bom e inesgotável. (SIMON, 2004c, p. 211)

Percebe-se, portanto, que até mesmo um tema sublime como o amor pode ser abordado em crônica e vinculado de maneira extraordinária com o cotidiano. Rubem Braga, ao tratar do cotidiano, reforça os resultados poéticos que podem ser obtidos das coisas simples da vida. Talvez seja por isso a dificuldade de encontrar em sua obra crônicas que tratem de um tema já banalizado na vida cotidiana, a violência. Silvia Paraense, no ensaio “Rubem Braga: crônica e subjetividade”, citado acima, analisando os aspectos contidos na obra do autor, afirma que a relação do fato do presente, motivo da crônica, com as histórias de infância que tal fato desencadeia, demonstra que “os valores adquiridos na infância constituem um padrão ético humanista, assentado na generosidade, na tolerância, no respeito, na solidariedade”, virtudes que, incorporadas pelo eu do cronista, “se erguem contra a intransigência e a opressão” (PARAENSE, 2000, p. 138). Pensa-se, então, que talvez seja esse o caminho para entender a relação da violência com a obra de Rubem Braga, no sentido de que o autor busca uma resposta para diminuir a violência em vez de simplesmente representá-la ou discuti-la em sua obra. Mais uma vez será Silvia Paraense que demonstrará esta possibilidade:

Um dos temas éticos fundamentais na obra de Braga é a virtude humana da solidariedade, remédio e esperança contra a violência e indiferença do mundo: mãos que se estendem, amigos que surgem em momentos de absoluta perda de esperança. A solidariedade cria laços que reafirmam a espontaneidade do sentimento, justificando a crença na vida e a superação momentânea da gratuidade do sofrimento. A solidariedade surge como um alento, algo digno que justifica a humanidade, massivamente tão sórdida. (PARAENSE, 2000, p. 140- 141)

Tal situação, de reforço dos princípios humanistas como solidariedade, tolerância, respeito, compreensão e generosidade, não significa o total abandono da temática nas crônicas de Rubem Braga. Tem-se consciência de que são poucas, mas existem crônicas que tratam da violência. A primeira delas é “A Voz”, publicada em A Borboleta Amarela, de 1955, e escrita e publicada em jornal em março de 1951. Nesta crônica, Braga conta a história de um crime passionai, amplamente divulgado na imprensa da época. De maneira irônica, em alguns momentos utilizando-se de uma ironia ácida, o eu do cronista centra-se, não no crime propriamente dito, mas em determinada ação anterior ao crime, dando a entender que esta ação inicial foi mais grave que o fato de a mulher ter matado o marido. O crime em si é descrito apenas no primeiro parágrafo da crônica, considerado pelo eu do cronista como o “crime perfeito”. Diz ele: “É tão perfeito que sabemos tudo sobre ele: as palavras trocadas, os

gestos, o local, a hora, os precedentes, as pessoas. [...] toda uma história dolorosa e banal se revela aos poucos” (BRAGA, 1963, p. 58). Já no parágrafo seguinte, contudo, descobre-se que a afirmação inicial de que o crime é perfeito não está relacionada ao assassinato do marido pela mulher, pois se sabe tudo sobre este crime.

O eu do cronista deixará claro, ao longo do texto, que o crime perfeito foi cometido pela pessoa que telefonou à esposa, denunciando a presença de seu marido estaria naquele determinado lugar, dia e horário com a amante. Como já se afirmou, no segundo parágrafo o eu do cronista evidencia que: “Tudo se revela. Menos um detalhe, que não apenas se ignora mas se esquece: o nome do culpado, o principal autor desse crime” (BRAGA, 1963, p. 58). A partir daí, o centro da crônica deixa de ser a morte do homem pela mulher traída e passa a ser o telefonema anônimo que indicou para esta mulher onde seu marido estaria e com quem. Na realidade, o centro do texto será a pessoa que estava por trás de tal telefonema, considerada pelo eu do cronista a verdadeira culpada da morte noticiada nos jornais. Por isso ele diz: “Deixando de lado esses personagens cujos nomes aparecem nos jornais, é a essa pessoa anônima que eu quero me dirigir – a essa pessoa de quem não se sabe nem se é homem ou mulher” (BRAGA, 1963, p. 59). Dirige, então, seu discurso para a pessoa anônima que informou a esposa de que seu marido estaria com a amante. O eu do cronista destila toda sua ironia para “elogiar” a atitude da pessoa anônima. Nota-se, portanto, através da ironia, a indignação do eu do cronista com a atitude impensada dessa pessoa que telefonou para uma mãe de família informando sobre a traição do marido. São várias as frases que denotam tal sentimento:

Meus cumprimentos pelo êxito de seu lindo serviço. Seu telefonema foi uma pequena obra-prima de simplicidade e eficiência. [...] E como foi bem feita! Não foi preciso esperar nem hora e meia para que todas as estações de rádio começassem a contar à população a cena de sangue. Depois vieram os jornais, recheados de fotografias e detalhes. E toda essa avalanche de palavras, essas vozes trêmulas que recordam histórias, e, no momento da tragédia, as frases de ódio e desespero, e os gemidos de dor e o pranto convulso – tudo, você sabe, começou com aquelas suas breves palavras. (BRAGA, 1963, p. 59)

Salienta-se que o discurso, direcionado à pessoa anônima, vem carregado de ironia, pois juntamente com as palavras e expressões de “elogio”, estão os resultados do telefonema: a dor e a angústia das pessoas envolvidas na situação. O eu do cronista faz questão de destacar o sofrimento que a pessoa anônima causou, não só no casal envolvido

diretamente no crime, mas também nos parentes destas vítimas de uma tragédia sentimental: “O velho pai vem depor, abatido pela desgraça; o pai da senhora presa a defende e, sob a luz cruel da publicidade, toda uma história dolorosa e banal se revela aos poucos” (BRAGA, 1963, p. 58). Para depois fechar a crônica com o resultado final do telefonema:

Sim, você tinha razão: o rádio o confirma, a imprensa também. E também esse corpo do homem morto, essa mulher na prisão, essas famílias atingidas pela dor e pelo escândalo, essa criança órfã. Seu serviço foi lindo, perfeito; talvez a mão daquela mulher tenha tremido ao puxar o gatilho, mas você não treme: sua voz ao telefone era firme e tranqüila, precisa e clara, até ligeiramente alegre. Sua voz de anjo – e de hiena. (BRAGA, 1963, p. 60)

Como se vê, está clara a posição do eu do cronista. Ele fica indignado com a possibilidade de um ato insensato como este em nome do que ele chama de “pessoas virtuosas que não admitem nenhum desvio de moral” (BRAGA, 1963, p. 60), ou então como ele denomina a pessoa anônima: “ó anjo defensor da pureza dos costumes” (BRAGA, 1963, p. 60). Na verdade, lembrando das questões levantadas anteriormente, de que Rubem Braga defende em suas crônicas os valores éticos humanistas, como a solidariedade e a tolerância, esta crônica evidencia estes preceitos. Quanto à solidariedade, tudo que não se deve fazer está contido em “A Voz”, já que não é este tipo de solidariedade defendido por ele. Pensando bem, não há solidariedade por parte da pessoa anônima autora do telefonema. O que ela faz é destruir uma família em nome do que considera como moral e bons costumes.

Quanto à tolerância, percebe-se que o eu do cronista está indignado porque não houve por parte da “pessoa anônima” nenhuma atitude de complacência com relação à situação vivenciada pelo homem assassinado. Não se está dizendo que o eu do cronista concorda ou coaduna com o adultério masculino, ao contrário, o que ele ataca é justamente a falta de caráter. Acontece, porém, que nesta crônica a falta da “pessoa anônima” é considerada pelo eu do cronista como muito mais grave. A intolerância dessa pessoa, ao telefonar à esposa traída e informar local e hora que o marido estaria com a amante, evidencia a falta de bom senso para relevar deslizes. Esta falta de bom senso, ou de tolerância, gera um agravamento da situação. A mulher que, possivelmente, até então, vivenciava uma relação que acreditava verdadeira, mata o marido por descobrir a traição.

O que fica nesta crônica é a idéia de que muitas vezes deve-se relevar algumas falhas de caráter para evitar um mal maior. A violência acontece na história narrada porque não houve bom senso por parte da pessoa anônima. Ela envolveu-se numa história que

não era a dela, interferindo na vida de outras pessoas sem preocupar-se com o resultado. Na verdade, o eu do cronista imagina que a pessoa anônima esteja feliz com a morte do homem. Não necessariamente com a morte, mas principalmente com veracidade das informações que foram dadas à mulher traída. Tal felicidade, ou, como diz o cronista, alegria, evidencia mais uma vez a falta de solidariedade com o sofrimento das pessoas atingidas pela tragédia. Percebe-se isso nas palavras do cronista que fecham a crônica: “Os fatos mostraram que você tinha razão: ele estava lá, com ela [...] sua voz ao telefone era firme e tranqüila, precisa e clara, até ligeiramente alegre. Sua voz de anjo – e de hiena” (BRAGA, 1963, p. 60).

Pensa-se que talvez não seja à toa a afirmação do cronista, ao final, de que a voz da pessoa anônima é voz de hiena. Conforme Lúcia Helena Salvetti de Cicco, a hiena sempre teve uma terrível reputação porque se acreditava que o animal era a encarnação

de espíritos de feiticeiros, principalmente por causa de sua gargalhada noturna. Mas, possivelmente não seja por isso que o cronista se utilize deste animal para caracterizar a voz da pessoa anônima, haja vista que Lúcia Helena fala de algumas características da hiena mais afinadas com o sentido da crônica. Segundo ela, a hiena é um animal sem atrativos por seu modo furtivo de ser, seu andar manquejante, seu cheiro desagradável e seu grito áspero. Vê-se, com isso, que a voz ao telefone, dissimulada em voz de anjo, era na verdade uma voz de aspereza e maldade. Além do que, ainda conforme Lúcia Helena Salvetti de Cicco, a hiena devora os cadáveres em estado de putrefação de outros animais, limpando o terreno por onde passa. Tal característica vincula-se com a idéia obtida na crônica, pois a pessoa anônima denuncia o marido adúltero, no ponto de vista do eu do cronista, com o objetivo de limpar a sociedade, de extrair dela as pessoas com algum desvio de moral. Veja-se o que diz o texto:

Talvez você diga a uma pessoa amiga: “viu hoje, no jornal? Meus Deus, quanta história, quanta sujeira!” E você dirá isso com a calma superioridade, com a perfeita limpeza moral de quem jamais se envolve em histórias assim. “Leu esse depoimento de ontem? Qual, este mundo está perdido!” Não totalmente perdido – pensará você no fundo – pois ainda há pessoas corretas e limpas que dizem as coisas como elas são – como é o seu próprio caso. Pessoas virtuosas que não admitem nenhum desvio de moral e não fecham os olhos nem a boca numa cumplicidade covarde com os desmandos alheios (BRAGA, 1963, p. 60).

Conclui-se que nesta crônica de Rubem Braga é mais importante a atitude intolerante da delatora do adultério do que a violência propriamente dita. O crime praticado pela mulher traída é relegado ao segundo plano, dele importa, para o cronista, os detalhes do

sofrimento que atinge as pessoas envolvidas na situação trágica. Tais detalhes servem, assim, para confirmar que a intolerância aos “desvios de moral” da pessoa anônima gerou um sofrimento muito maior. Nesse sentido, ao invés de “limpar” a sociedade, o que ela fez foi criar mais problemas sociais. A mãe de família vira homicida, sendo presa pelo crime que cometeu e deixando, desta forma, uma criança órfã, além de toda a desestruturação causada tanto na família do homem assassinado quanto na família da mulher assassina.

Em “Natal de Severino de Jesus”, crônica escrita em dezembro de 1958 e publicada posteriormente no volume *Ai de ti, Copacabana*, de 1960, Rubem Braga, aproveitando-se da proximidade do Natal, uma das datas magnas da cristandade, conta a história de Severino de Jesus, desde seu nascimento no Nordeste brasileiro até o momento em que se torna egresso do Serviço de Assistência ao Menor no Rio de Janeiro. Carregando novamente sua linguagem de ironia, Braga faz um paralelo entre a história de Cristo e a história de Severino, o qual não recebe à toa, portanto, o sobrenome de “Jesus”. Nesta crônica, a relação entre as histórias serve para o eu do cronista tratar da violência social, principalmente sobre os problemas gerados pela seca no Nordeste do Brasil. Não que este seja o centro do texto, na verdade o cronista fixa-se na vida de sua personagem, demonstrando as conseqüências advindas daquele problema. Seria como se o eu do cronista estivesse querendo evidenciar que não adianta o menino Severino de Jesus querer fugir da miséria de sua terra natal, pois continua sofrendo quando chega ao Rio de Janeiro em cima de um “pau-de-arara”.

A ironia perpassa o texto inteiro. No início tem-se: “Severino de Jesus não seria anunciado por nenhuma estrela, mas por um mero disco voador.” (BRAGA, 2007, p.366), para no parágrafo seguinte dizer “Que seria seguido pela reportagem especializada.” (BRAGA, 2007, p. 366), e não pelos reis magos. O eu do cronista, então, contrapõe esta idéia inicial de avanço tecnológico com o local onde o “disco voador” desce: uma hospedaria em Fortaleza, no Estado do Ceará, abrigo para retirantes. O contraponto, contudo, é ainda maior, pois não haveria vaga na hospedaria e “Jesus estaria no colo de Maria, em uma rede encardida, debaixo de um cajueiro” (BRAGA, 2007, p. 366), e diz ainda: “Porque é debaixo de cajueiros que vivem e morrem os meninos cujos pais não encontram lugar na Hospedaria” (BRAGA, 2007, p. 366). Tais citações explicitam a opção do cronista pela ironia como procedimento para tratar da violência social, da miséria e do sofrimento experimentados pelos retirantes. Entretanto, o cronista, como na crônica anterior, desenvolve a idéia de que existe a possibilidade de diminuir as discrepâncias sociais.

Em “A Voz”, o texto se desenvolve em torno da “pessoa anônima” que, num ato discutível, denuncia o marido adúltero, tencionando defender a sociedade de “desvios

de moral”, e gera uma violência maior. Tal atitude, ao invés de ajudar na convivência social harmoniosa, causou uma desestruturação social entre as pessoas envolvidas. Neste caso a tolerância seria, talvez, o remédio para melhorar o convívio entre as pessoas. Já em “Natal de Severino de Jesus”, a possibilidade de transformação social estaria na solidariedade, muito mais do que na tolerância. Depois de descrever as situações dramáticas enfrentadas pela criança nordestina, o eu do cronista abandona o seu “herói”. Acontece, porém, que ao supostamente abandonar sua personagem, o cronista manipula o texto para poder discorrer sobre a situação do menor abandonado no Brasil, mostrando que não adianta toda uma política pública e privada de proteção ao menor abandonado quando está apenas calcada na figura do próprio menor. Veja-se o que o eu do cronista diz de maneira irônica:

É impossível socorrer o menor abandonado, pois se assim se fizer ele deixará de ser abandonado.
 E se não houver menores abandonados várias senhoras beneficentes ficarão sem ter o que fazer.
 E vários senhores que falam na televisão sobre o problema dos menores abandonados não terão o que dizer.
 E esta minha crônica de Natal não terá nenhuma razão de ser. (BRAGA, 2007, p. 367)

Observa-se que o eu do cronista trata da situação como se ela fosse necessária. Brinca com isso para esclarecer que verdadeiramente não há interesse em resolver o problema. Incluindo-se, ele desenvolve a idéia de que este tipo de solidariedade não resolve nada, ao contrário, aumenta o número de menores abandonados. A solidariedade da esmola, que faz bem ao ego de determinadas pessoas, e a solidariedade do discurso “vazio”, que enobrece a carreira de algumas pessoas, não surte efeitos sobre a realidade concreta do problema. Desta forma, a “razão de ser” da crônica não está vinculada ao fato de existirem menores abandonados. A “razão de ser” desta crônica vincula-se a problemas sociais muito mais graves, dentre eles: a fome e a miséria que desestrutura famílias do sertão nordestino, o tráfico de drogas que se utiliza de menores para entrega dos produtos, a miséria em geral que leva um mendigo a se aproveitar de Severino de Jesus para esmolar, a criminalidade em que os menores acabam entrando por não ter nenhuma perspectiva e, principalmente, instituições de atendimento ao menor que não ressocializam a criança atendida.

Todos esses problemas são referenciados na crônica em questão. Vê-se, portanto, que o eu do cronista, quando se inclui entre as pessoas que fazem discursos “vazios”, no final da crônica, na verdade está chamando a atenção para os aspectos

ressaltados ao longo de seu texto. Neste sentido, sua intenção é demonstrar que o tipo de solidariedade necessária para resolver o problema vai muito além de fazer campanhas esporádicas na televisão, muito mais além, ainda, de dar comida, roupa usada ou brinquedo velho em eventos beneficentes. Não é esse tipo de atitude que resolve o problema, pois fazendo isso as pessoas perpetuam o problema social com intuito de serem consideradas solidárias. Percebe-se, desta maneira, que não há, verdadeiramente, interesse em acabar com o problema, já que as ações solidárias desenvolvidas são paliativas e não a solução definitiva. Vale dizer que o eu do cronista defende a idéia de que a caridade não resolve. Este tipo de “assistencialismo”, que se denomina de solidariedade, não funciona porque um dá sem cobrar e o outro só recebe sem mudar de postura.

Para esclarecer tal posicionamento do eu do cronista, necessário se faz retomar a crônica como um todo. A história de Severino de Jesus, como dito antes, é comparada com a história de Jesus de Nazaré, o Filho de Deus gerado no ventre de Maria pelo Espírito Santo. No caso de Severino, seu nascimento foi anunciado “por um mero disco voador” (BRAGA, 2007, p. 366), e não pela estrela de Belém. Quem segue o disco voador não são os três reis, mas a “reportagem especializada” (BRAGA, 2007, p. 366). Tal fato deixa claro que desde o nascimento Severino de Jesus fica relegado à marginalidade social, pois a reportagem especializada está ali para registrar a chegada do disco voador e não o nascimento de um filho de retirantes da seca. Tanto que, em seguida, o eu do cronista afirma que o menino não nasceu na Hospedaria “por falta de lugar” (BRAGA, 2007, p. 366). Segundo ele: “Nem tampouco no conforto de uma manjedoura” (BRAGA, 2007, p. 366). A criança nasceu debaixo de um cajueiro e lá estava no colo da mãe “em uma rede encardida” (BRAGA, 2007, p. 366). Severino de Jesus, portanto, já nasceu menino de rua “Porque é debaixo de cajueiros que vivem e morrem os meninos cujos pais não encontram lugar na Hospedaria” (BRAGA, 2007, p. 366). Depois de falar dos problemas de saúde da personagem, como a desidratação por causa da disenteria, o eu do cronista diz que Severino sobreviveu, embora com as características de quem passa por necessidades fisiológicas por causa da miséria: “esquelético” e “barrigudinho”.

Voltando a fazer alusão à vida de Jesus de Nazaré, o cronista esclarece que Severino não foi “ao templo discutir com os doutores, mas à Televisão responder a perguntas” (BRAGA, 2007, p. 366), numa referência à imprensa presente no local de seu nascimento para registrar a chegada do disco voador. Percebe-se, neste momento, que Severino de Jesus não tem pai, pois dentre as “perguntas cretinas” (BRAGA, 2007, p. 366) dirigidas a ele, o eu do cronista destaca: “Por que, sendo filho do Espírito Santo, você foi nascer no Ceará e não

no Cachoeiro de Itapemirim?” (BRAGA, 2007, p. 366). Tal pergunta, respondida apenas com um sorriso da personagem, além de esclarecer que Severino não tem pai, evidencia novamente sua condição social de miséria. A comparação entre o Ceará – um dos Estados brasileiros mais afetados pela seca – e a cidade natal do cronista – sempre descrita em suas crônicas como local de fartura natural – mostra a condição em que se encontra a personagem. Mas, o mais importante é o sorriso como resposta. Ao sorrir, Severino manifesta a ironia da situação, pois a pergunta capciosa é feita como se ele tivesse a possibilidade de escolha do local onde nascer. Seu sorriso revela a consciência da conjuntura de abandono social em que se encontra a população do sertão nordestino. Tanto que, após tal resposta, Severino “desceria para o Nordeste” (BRAGA, 2007, p. 366), onde para sobreviver “iria para o mangue catar sururu” (BRAGA, 2007, p. 366).

A construção do caráter de marginalizado social continua a ser estabelecida quando Severino desce “em um pau-de-arara até o Rio [Rio de Janeiro]” (BRAGA, 2007, p.366). No Rio de Janeiro a vida de Severino de Jesus resume-se em:

Levar a trouxa de roupa suja de Maria [sua mãe]. Tocar tamborim. Entregar cigarros de maconha.
 [...]
 E seria roubado por um mendigo que o poria a tirar esmola na porta da igreja.
 [...]
 Porém, tendo desviado uma notinha para comprar um picolé, levaria um sopapo na cara.
 E escaparia do mendigo e seria protegido por Vitinho do Querosene.
 Inocentemente, participaria de seu bando. Inocentemente seria internado no SAM.
 Depois seria egresso do SAM. (BRAGA, 2007, p. 366-367)

Nesta citação, o eu do cronista estabelece que não há perspectiva nenhuma para o menino: de carregador das roupas sujas que a mãe, provavelmente lavadeira, lavava para sobreviver, ele passa a entregador do tráfico, criança corrompida por um mendigo, até entrar para um bando de assaltantes ou de traficantes. Isto o leva a ser interno e depois egresso do Serviço de Assistência ao Menor. Nesse momento, o eu do cronista rompe o fluxo da narrativa de sua história, dizendo não saber mais o que fazer com seu herói. Tal posicionamento serve para levantar a questão da falta de acompanhamento social ao menor quando ele é liberado do Serviço de Assistência ao Menor. Veja-se a afirmação do cronista: “Mesmo porque até hoje ninguém sabe o que fazer com um egresso do SAM” (BRAGA, 2007, p. 367). A questão levantada revela, pois, a falta de uma política institucional para

ajudar o adolescente na inserção social. Por isso, logo na seqüência, contrapondo a situação dos meninos abandonados e o lema da bandeira nacional, o eu do cronista ironiza a maneira como as coisas realmente se dão na sociedade:

Ele não tem posses bastantes para ingressar na juventude transviada.
Quem não ingressa continua egresso.
Os meninos se dividem em externos, internos, semi-internos e egressos.
O lema da bandeira se divide em ordem e progresso. (BRAGA, 2007, p.367)

A ironia se estabelece nessa contraposição de idéias. Claro está que na ordenação dos meninos não existe uma ordem de acolhimento social, todos continuam afastados das possibilidades de transformação, mantendo-se em um círculo constante de entrada e saída no Serviço de Assistência ao Menor. Com isso, o lema da Bandeira Nacional não se cumpre: a ordem, porque não existe uma maneira eficaz de inserir o menor abandonado no ordenamento social; o progresso, porque não há possibilidade de transformação se não estiver inserido no sistema. Desta forma o menor continua à margem da sociedade, sem perspectivas. Para demonstrar que o problema é grave e sem solução, se a política pública e privada continuar tratando o menor abandonado com a solidariedade da esmola, o eu do cronista também abandona sua personagem, afirmando que “é impossível socorrer o menor abandonado, pois se assim se fizer ele deixará de ser abandonado” (BRAGA, 2007, p. 367).

Nesta crônica, conseqüentemente, o eu do cronista ataca a solidariedade de “faz de conta”. Aquele tipo de solidariedade, ao invés de resolver o problema social, aumenta sua gravidade. Torna-se necessário, no seu ponto de vista, uma revisão do papel tanto da política pública de atendimento ao menor abandonado quanto da política privada. Dessa maneira, não se soluciona o problema, se “as senhoras beneficentes” fazem suas campanhas de doação para sair nas colunas sociais nem se os “vários senhores” falarem do problema na televisão. O que se entende desta crônica é a defesa do eu do cronista por uma solidariedade efetiva, que realmente faça a sociedade ajudar não só o menor abandonado, mas também sua família, cobrando dessas pessoas um comprometimento nessa transformação. Seu pensamento está voltado para a idéia de que a ajuda dada ao menor abandonado é sempre temporária, visto que no Serviço de Assistência ao Menor sua estada é temporária, as doações das “senhoras beneficentes” são esporádicas e o discurso dos “senhores” na televisão são de tempos em tempos. Até mesmo na comparação com a vida de Jesus de Nazaré o eu do cronista demonstra

isso: “Enquanto o verdadeiro Cristo nasce em todo Natal e morre em toda Quaresma” (BRAGA, 2007, p. 367). Mas a comprovação definitiva, de que o tratamento dispensado ao menor abandonado é temporário, é a própria estrutura da crônica. O cronista cria uma personagem, conta sua história até determinado momento e depois também a abandona. Tal atitude serve para confirmar que os menores atendidos pela falsa solidariedade continuam abandonados.

Outra crônica em que aparece a violência é “Clamo e reclamo e fico”, originalmente de dezembro de 1983, e publicada no volume Recado de Primavera, de 1984. Neste texto, Rubem Braga contrapõe as belezas naturais do Rio de Janeiro à sujeira da cidade. Comparando a cidade a uma mulher, o eu do cronista começa afirmando que, quando jovem, respondeu que a qualidade essencial de uma mulher era o “Asseio corporal” (BRAGA, 1998b, p. 33). Da mesma forma, considera que a cidade deve ser limpa. Por isso, escreve a crônica como se estivesse fazendo um apelo ao prefeito eleito do Rio de Janeiro para que resolva o problema da sujeira. Ele descreve, então, várias formas de sujeira como o lixo jogado em terrenos baldios, a poluição na baía e nas praias, a invasão de camelôs em Ipanema atrapalhando o trânsito de pedestres nas calçadas, invasão, também, de vendedores ambulantes na praia. Por fim, o cronista fala do número excessivo de cães nas ruas e na areia da praia, criando uma imagem desoladora da cidade:

Nunca vi tantos cães no Rio, e presumo que muita gente anda com eles para se defender de assaltantes. O resultado é uma sujeira múltipla, que exige cuidado do pedestre para não pisar naquelas coisas. E aquelas coisas secam, viram poeira, unem-se a cascas de frutas podres e dejetos de toda ordem, e restos de peixes da feira, e folhas, e cusparadas, e jornais velhos; uma poeira dos três reinos da natureza e de todas as servidões urbanas. (BRAGA, 1998b, p. 35)

Embora o foco principal do cronista seja a preocupação com o asseio da cidade, no trecho acima já se identifica não ser sobre a sujeira propriamente dita que ele discute.

O eu do cronista, ao falar da quantidade de cães nas ruas e na praia, levanta a possibilidade de as pessoas estarem com seus cães para se protegerem de assaltos. Tanto que, logo em seguida, ao reclamar do excesso de pessoas na praia, ele novamente chama a atenção para os assaltos:

mas podia haver menos cães e bolas e pranchas e barcos e camelôs e ratos de praia e assaltantes que trabalham até dentro d'água, com um canivete na barriga alheia, e sujeitos que carregam caixas de isopor e anunciam sorvetes e quando o inocente cidadão pede picolé de manga, eis que ele abre a caixa e de lá puxa a arma. Cada dia inventam um golpe novo: a juventude é muito criativa, e os assaltantes são quase sempre muito jovens. (BRAGA, 1998b, p. 35-36)

Ressalte-se que o eu do cronista descreve perfeitamente como os assaltos ocorrem, demonstrando uma percepção aguçada do que acontece em sua volta. Além disso, se for feita uma vinculação desta crônica com “Natal de Severino de Jesus”, analisada anteriormente, vislumbra-se neste pequeno trecho uma preocupação semelhante à que ocorre lá. Em “Natal de Severino de Jesus” narra-se a história de um menino para mostrar o descaso da sociedade com o menor abandonado, que não tendo nenhuma perspectiva envereda para a vida do crime. No caso de “Clamo e reclamo e fico”, a discussão levantada pelo eu do cronista é também o descaso da sociedade com sua própria cidade. O que gera, além da sujidade física, a marginalização de determinadas faixas da juventude. Segundo ele, pois, “os assaltantes são quase sempre muito jovens” (BRAGA, 1998b, p. 36). Poder-se-ia, talvez, até pensar que esses assaltantes que estão sujando a beleza da cidade e tirando a tranqüilidade dos banhistas são os “Severinos” abandonados naquela crônica. Tal pensamento torna-se viável a partir do momento que se concorda com Silvia Paraense, aqui citada, que as crônicas de Rubem Braga carregam os valores da ética humanista.

Em “Clamo e reclamo e fico”, por conseguinte, o eu do cronista está conclamando o poder público para resolver a situação que no seu ver é caótica. Ele está solicitando que se faça algo para melhorar o convívio entre as pessoas na cidade. Dessa forma, não é só sobre o poder público que está a cobrança, mas também sobre a população. Um dos motivos da imundície descrita na crônica é a falta de civilidade das pessoas, que não respeitando o próximo, levam seus cães pelas ruas e praias para sujá-las. Falta de civilidade dos trabalhadores informais invasores das calçadas com suas barracas, não respeitando os pedestres. Mas, principalmente, falta de solidariedade tanto do poder público quanto da sociedade para com os marginalizados sociais. Observa-se tal possibilidade quando o eu do cronista questiona sobre o que se deve fazer: “Fugir de Ipanema, do Rio, do Brasil, do século XX? Do ruído das motocas e dos disparos dos policiais? Dos valões de esgoto e dos imbatíveis montes de lixo a escorrer dos morros?” (BRAGA, 1998b, p. 36). Na última frase evidenciam-se as condições subumanas em que vivem as comunidades pobres dos morros do

Rio de Janeiro.

Vislumbra-se nesta crônica um tipo de violência semelhante ao de “Natal de Severino de Jesus”. As questões levantadas pelo eu do cronista denotam uma preocupação com as condições de limpeza da cidade, mas também com a crescente violência social devida à falta de investimentos para melhorar as condições de vida das classes menos favorecidas. Violência essa, que pode ser vista nos assaltos citados pelo cronista e na sujeira física e visual descrita:

Mas não haveria algum jeito ao menos de haver menos ratos, menos baratas, e herpes, e sarnas e dermatites e hepatites e eczemas, todas essa belas coisas que se propagam entre gatinhas seminuas e moleques esmolambados, e mendigos e bêbados, e marginais maconhados a deambular? (BRAGA, 1998b, p. 36)

A visão de Rubem Braga, contudo, não é pessimista como parece. Nesta crônica, como nas outras, sempre aparece um fio de esperança, uma crença na humanidade, uma crença nos valores humanistas. A idéia final, embora o centro da crônica seja a sujeira de todo tipo espalhada pela cidade, é de beleza e encantamento:

Confesso-vos que por mim eu clamo e reclamo e choro, e não saio daqui. Planto-me nesta cidade, sobre o mar; vejo nesta noite azul de primavera que o Cruzeiro do Sul está nascendo; e as luzinhas trêmulas das traineiras contam que ainda há peixes no mar; e na floresta das montanhas ainda há gambás e micos, aves e serpentes. Limpe esta cidade, Senhor Prefeito, porque, em verdade, no mundo, nunca cidade nenhuma foi tão bela assim. (BRAGA, 1998b, p. 36)

Rubem Braga, mesmo quando resolve falar de assuntos que fogem um pouco de suas características habituais como o senso de transitoriedade dos objetos e da vida, continua a se posicionar dentro de uma linha de raciocínio que revela a beleza das coisas e o lado bom do ser humano. Como se viu nas crônicas “A Voz” e “Natal de Severino de Jesus”, faz uso da ironia para destacar a falta de humanidade. O humor, talvez até um pouco ácido, destaca-se nestas duas crônicas com o intuito de fazer refletir sobre as condições sociais no entorno. Este humor trará em si uma possível resposta para as questões problemáticas postas à vista do leitor. O eu do cronista deixa transparecer que a violência social é resultado da falta de solidariedade ou de tolerância com o próximo, que é um ser humano e, conseqüentemente, falível. No caso de “A Voz”, a crônica traz a idéia de que muitas vezes é necessário tolerar

determinadas falhas morais, evitando-se, assim, um mal maior. A falta de tolerância da pessoa que denunciou o marido adúltero ocasionou, ao invés da resolução do problema moral, um homicídio, que desestruturou a família e gerou muitos outros problemas de ordem social: o pai morto, a mãe presa, a filha órfã e a inimizade entre as famílias do casal envolvido na tragédia.

No caso da segunda crônica, “Natal de Severino de Jesus”, o caminho adotado pelo eu do cronista é semelhante. Ele utiliza-se da ironia para demonstrar que a falsa solidariedade não resolve o problema do menor abandonado. É o humor, também um pouco ácido, que revela uma estrutura social calcada nas aparências. Tanto as “senhoras beneficentes” quanto os “senhores”, que dão entrevistas sobre o problema na televisão, visam apenas mostrar para o restante da sociedade que estão fazendo algo para diminuir a grave problemática dos meninos abandonados. Na verdade, no ponto de vista do eu do cronista, está aumentando a situação de abandono das crianças sem perspectiva dentro de uma sociedade que baseia seus ideais em falsos valores humanistas, gerando, mais uma vez, o aumento da violência social e não sua diminuição. A proposta do eu do cronista está nas entrelinhas: em ambas as crônicas seriam a tolerância ou a solidariedade as respostas para o problema do crescente aumento da violência social. Neste sentido, somente uma solidariedade efetiva, aquela que doa, mas cobra uma mudança de postura de quem recebeu, ajudaria no caso de Severino de Jesus. Já em “A Voz”, somente a tolerância às “falhas” do ser humano, entendido nas crônicas de Rubem Braga como sensível aos impulsos mais íntimos, passível de cometer erros no decorrer de sua trajetória vivencial, pode tornar a convivência social mais harmoniosa.

No caso de “Clamo e reclamo e fico”, o cronista levanta as duas questões sob o ângulo contrário, demonstrando que o “caos”, vivenciado pela cidade do Rio de Janeiro naquele momento, é resultado da junção da falta de solidariedade e da tolerância excessiva na convivência com os dejetos criados pela própria comunidade carioca. Nesta crônica, a falta de solidariedade entra como precursora da grave situação de sujeira em que se encontra a cidade. A sujeira vem, segundo o eu do cronista, dos morros, evidenciando-se isso quando ele se pergunta sobre o que fazer quanto à imundície em que se encontra a cidade: “Que fazer? Fugir de Ipanema, [...]? Dos valões de esgoto e dos imbatíveis montes de lixo a escorrer dos morros?” (BRAGA, 1998b, p. 36). Vislumbra-se, desta forma, que a solução seria, como na crônica “Natal de Severino de Jesus”, uma solidariedade efetiva, que melhorasse as condições de vida dos habitantes dos morros, mas cobrasse deles uma postura diante do problema. Mas não é isso que acontece, o cronista deixa claro que se buscam paliativos, como andar com os

cães nas ruas e praias para evitar assaltos, o que não soluciona, mas, principalmente, agrava as condições de sujeira da cidade.

Pensa-se, pois, que quando o eu do cronista apela ao novo prefeito da cidade, ao final de seu texto: “Limpe esta cidade” (BRAGA, 1998b, p. 36), está, na verdade, apelando para que resolva os problemas sociais como um todo. No seu entender, existe uma relação muito forte entre as condições sociais dos cidadãos e a problemática da sujeira. Tanto que há um aumento de trabalhadores informais que invadem as calçadas com suas barracas, os assaltantes são cada vez mais jovens, propagam-se “moleques esmolambados, e mendigos e bêbados, e marginais maconhados a deambular” (BRAGA, 1998b, p. 36). A limpeza solicitada, portanto, está vinculada à resolução de problemas sociais gravíssimos que geram não só a sujeira física da cidade, mas também aquele outro tipo de sujeira que é a marginalização de determinados estratos, seja a marginalização no sentido de estar à margem de uma condição social digna do ser humano, seja a marginalização efetiva no sentido de tornar-se criminoso.

Conclui-se que as crônicas de Rubem Braga, quando tratam de temáticas voltadas à violência, estão normalmente vinculadas ao social, com vistas a propor formas de melhor convivência entre as pessoas. Desta maneira, nunca, ou quase nunca, representando a violência de forma nua e crua como aparece nos contos da mesma época. O objetivo é pôr às claras que existe bondade no ser humano, embora, às vezes, é seu lado sombrio que transparece, como nas crônicas aqui analisadas. Vê-se, contudo, que mesmo nestas crônicas, o que o eu do cronista ressalta é a possibilidade de recuperação de uma bondade inata do ser humano através da valorização de preceitos humanistas como a solidariedade e a tolerância, além ainda, do respeito, da cordialidade, da compreensão e dos vínculos afetivos. Mas, basicamente, a defesa é de uma flexibilidade como critério de convivência, aceitando-se que o ser humano é uma criatura limitada. Viver em harmonia com a sociedade só é possível, segundo o eu do cronista, a partir do momento que se entende o homem como ser imperfeito e tentado pelas fraquezas, em contraponto com a rigidez das normas e regras estabelecidas pela sociedade. Diminuir situações de violência na sociedade requer uma dose de compreensão sobre o homem. Aceitando-o como falível torna-se possível tolerar determinadas falhas e pequenos defeitos. Daí, talvez, serem a solidariedade e a tolerância elementos fundamentais que perpassam pela obra de Rubem Braga como antídoto contra a violência. Pensa-se, por fim, que a obra de Rubem Braga traz em si esta defesa dos valores éticos humanistas como remédio necessário para uma melhor convivência social. Na visão do cronista, necessário se faz compreender o outro como ser humano para que se possa relevar determinadas falhas e

para que se possa ajudá-lo a vencer as dificuldades que a vida impõe.

3.2 A VIOLÊNCIA COMO MOTIVO DE HUMOR EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

As crônicas de Carlos Drummond de Andrade foram deixadas um tanto quanto de lado pela crítica especializada durante muito tempo. Tem-se um ou outro trabalho que busca tratar desta parte da obra, mas normalmente comparando-a com a produção poética. Nesta tese, visa-se analisar as crônicas drummondianas sob a perspectiva da possível violência representada nelas. Para tanto, parte-se da idéia de que a temática aparece sob a influência do humor. Melhor dizendo, Drummond aproveita-se de situações vivenciadas ou imaginadas para ironizar determinadas atitudes ante a ameaça ou a concretização de uma violência social. O foco principal do cronista será o comportamento das pessoas diante do crime de assalto. Porém, antes de iniciar a análise dos textos selecionados, vale ressaltar a afirmação de Jorge de Sá, em *A Crônica*, sobre a obra do autor: “Afinal, em tudo que ele [Drummond] escreve – seja sob a forma de poema ou de narrativa curta – existe a magia da síntese, o ritmo adequado, o jogo de imagens e o fino humor que nos revela o desgaste da vida e a sua renovação.” (SÁ, 2005, p. 65). Observa-se, nesta citação, que em meio ao lirismo, o qual há que se concordar ser abundante na prosa de um poeta de tal envergadura, existe o humor. Aliás, freqüente também na obra poética.

Pensa-se, entretanto, que a observação feita por Antonio Candido, em “A vida ao rés-do-chão”, seria mais adequada para o objetivo pretendido nesta análise. Candido salienta que, em sua evolução como gênero, a crônica deixa “de ser comentário mais ou menos argumentativo e expositivo para virar conversa aparentemente fiada, foi como se a crônica pusesse de lado qualquer seriedade nos problemas” (CANDIDO, 1992, p. 17). Em seguida o crítico conclui sua idéia: “É curioso como elas [as crônicas] mantêm o ar despreocupado, de quem está falando coisas sem maior conseqüência; e, no entanto, não apenas entram fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social.” (CANDIDO, 1992, p. 17-18). Quando faz tais afirmações sobre o gênero, Antonio Candido cita a crônica “Carta a uma senhora”, de Drummond, como exemplo. Ele adverte que, na aparente simplicidade de uma menina sem condições financeiras para comprar um presente para a mãe, “por trás está todo o drama da sociedade chamada de consumo, muito mais iníqua num país como o nosso, cheio de pobres e miseráveis que ficam alijados da

sua miragem sedutora e inacessível” (CANDIDO, 1992, p. 18).

Partindo, então, do ponto de vista de Antonio Candido, pode-se deduzir que as crônicas de Drummond retratam situações cotidianas aparentemente ocasionais. Sabe-se que a própria estrutura simples dos textos, com uma linguagem coloquial, conduz à idéia de gratuidade. Como se viu, entretanto, ao primar pela leveza e pela graça na análise do cotidiano, Carlos Drummond de Andrade evidencia a dimensão imprevista e mostra toda a força comunicativa de suas crônicas, gerando o mais puro sentimento que leva à reflexão sobre a condição humana. Por isso, talvez, uma das marcas constantes em seus textos em prosa seja a ironia. Uma visão de mundo, na verdade, que mistura o tom poético com o humor do acontecimento do dia, eternizando-o e revelando o homem em sua essência. Será, mais uma vez, Antonio Candido, em “Dois Cronistas”, que confirmará esta hipótese:

Tudo sai da possibilidade, que a crônica oferece, de falar um idioma poético sobre coisas que geralmente não chegam à expressão literária, perdendo-se a cada instante com a impressão ou emoção efêmera que as acompanha: sustos, aborrecimentos, surpresas, fatos de toda hora. Um mundo fugidivo e circunstancial, mas que representa, no fundo, a maior quota da nossa realidade, trocada nos miúdos do dia que passa. Ao suspender o seu vôo por meio da expressão, que discerne, o cronista-poeta [Drummond] fixa a sua verdade, incorporando-a ao mundo da forma. (CANDIDO, 2002, p. 209)

Neste momento, é viável partir para a análise das crônicas. Iniciar-se-á com o texto intitulado “Assalto”, publicado na coletânea *O Poder Ultrajovem*, de 1972. Esta crônica conta a história de fatos vivenciados em uma feira-livre. O eu do cronista está ao lado de uma senhora que, revoltada, diz ser um assalto o preço do chuchu. A partir disso, tem-se uma confusão generalizada, em parte movida pela curiosidade, em parte pelo medo dos possíveis assaltantes, pois dissemina-se o boato de que há um assalto em andamento, primeiramente num banco, depois em uma joalheria. A impressão que se tem é de que o eu do cronista fica imóvel, observando e se deliciando com a correria das pessoas. Assim, percebe-se o trabalho de estruturação do texto, visto que as imagens são elaboradas de tal maneira que a sensação do leitor é a de estar diante dos acontecimentos. Poder-se-ia dizer que o eu do cronista convida o leitor a observar com ele a capacidade humana para o engano e para a curiosidade. Nesse sentido, o engano está no fato de que não há assalto em andamento, já que a notícia correu por causa dos “altos brados contra o preço do chuchu” (ANDRADE, 1986, p.79), que proferiu a “gorda senhora” (ANDRADE, 1986, p. 79). Já a curiosidade se dá

quando até “O ônibus na rua transversal parou para assuntar” (ANDRADE, 1986, p. 79). O eu do cronista aproveita isto para desfiar a ironia, pois todos descem do ônibus “na ânsia de saber, que vem movendo o homem, desde a idade da pedra até a idade do módulo lunar.” (ANDRADE, 1986, p. 79). Com tal afirmação, o cronista está, na verdade, contrapondo a idéia de sabedoria, geradora de conhecimento aprofundado sobre as coisas e os seres, com a idéia de curiosidade, representativa da falta de senso crítico, pois conduz à superficialidade do entendimento. Sendo assim, a curiosidade leva as pessoas a acreditarem em um assalto que não existe.

Esta crônica de Drummond, como se vê, carrega em si uma das características mais marcantes do gênero: o cotidiano como material de análise. A história contada parte de um fato miúdo do dia-a-dia, o eu do cronista vai à feira e lá se depara com uma cena que gera a possibilidade de falar do homem em seu estado mais puro. Ele revela, de um lado, a ingenuidade das pessoas ao acreditarem em algo que, na verdade, não está acontecendo. De outro lado, revela a perversidade humana ao deixar evidente que grande parte das pessoas envolvidas na confusão quer ver o “assalto”. Além disso, dentre as notícias circulando em meio ao tumulto estava a de que “Morreram no mínimo duas pessoas, e três estavam gravemente feridas” (ANDRADE, 1986, p. 80). Tal assertiva conduz à reflexão de que o ser humano gosta de ver o sofrimento alheio, mesmo quando ele não existe. Vislumbra-se nesta crônica, portanto, dois aspectos característicos da humanidade. O primeiro está relacionado à ingenuidade do homem ao acreditar no que os outros lhe dizem, sem ao menos certificar-se da provável veracidade dos fatos que lhe são contados. O cronista aproveita-se disso para desvelar o quão fácil é ludibriar o homem, tendo em vista que uma simples reclamação do alto preço de determinado produto alimentício gerou enorme transtorno. Ao fazer graça com o acontecido, o eu do cronista faz ver a fragilidade psicológica do homem comum, do homem simples, que crê na história toda e não pára para pensar, em momento algum, que pode não ser verdade. Veja-se como, através da ironia, o eu do cronista põe o leitor diante dessa realidade já no início do texto:

Na feira, a gorda senhora protestou a altos brados contra o preço do chuchu:

- Isto é um assalto!

Houve um rebuliço. Os que estavam perto fugiram. Alguém, correndo, foi chamar o guarda. Um minuto depois, a rua inteira, atravancada, mas provida de admirável serviço de comunicação espontânea, sabia que se estava perpetrando um assalto ao banco. Mas que banco? Havia banco naquela rua? Evidente que sim, pois do contrário como poderia ser assaltado? (ANDRADE, 1986, p. 79)

Testemunha-se nesta citação, o tom irônico, quase sarcástico, com que o eu do cronista mistura sua elocução com o pensamento das pessoas ao seu redor. Quando ele faz referência que o assalto é ao banco, passa a impressão de que existe uma agência bancária nas proximidades. Logo em seguida, no entanto, questiona a existência do estabelecimento, esclarecendo que não se lembra de haver um banco naquele local. Mas, ao finalizar o questionamento, evidencia, de forma bem humorada, o que pensam as pessoas envolvidas no tumulto, elas preferem acreditar que há uma agência bancária no local a duvidar que esteja em andamento um assalto. Ressalta-se, inclusive, que a seqüência da história confirma tal suposição, porque a questão vai além de acreditar ou não na ocorrência de um delito grave nas proximidades. A postura adotada pelo eu do cronista denota a incapacidade do povo de perceber o que realmente está acontecendo em volta, por revelar que aqueles que ainda não estão envolvidos no tumulto, só não o fizeram porque não ouviram a expressão “assalto”:

- Um assalto! Um assalto! – a senhora continuava a exclamar, e quem não tinha escutado escutou, multiplicando a notícia. Aquela voz subindo no mar de barracas e legumes era como a própria sirena policial, documentando, por seu uivo, a ocorrência grave, que fatalmente se estaria consumando ali, na claridade do dia, sem que ninguém pudesse evitá-la. (ANDRADE, 1986, p. 79)

A partir daí o tumulto generaliza-se espantosamente. Movidas por medo ou por curiosidade, as pessoas envolveram-se numa correria frenética e sem destino, chocando-se umas às outras, ou para se aproximar do provável local do crime ou para fugir dele. Assim, “Moleques de carrinho corriam em todas as direções, atropelando-se uns aos outros” (ANDRADE, 1986, p. 79), “O ônibus na rua transversal parou para assuntar” (ANDRADE, 1986, p. 79), do ônibus desceram motorista, cobrador e passageiros, todos querendo satisfazer a curiosidade sobre o assalto. Em seguida o eu do cronista afirma: “Outros ônibus pararam, a rua entupiu” (ANDRADE, 1986, p. 79). Porém, a parte do texto que melhor manifesta a generalização do tumulto é quando o eu do cronista revela que:

Barracas derrubadas assinalavam o ímpeto da convulsão coletiva. Era preciso abrir caminho a todo custo. No rumo do assalto, para ver, e no rumo contrário, para escapar. Os grupos divergentes chocavam-se, e às vezes trocavam de direção: quem fugia dava marcha à ré, quem queria espiar era arrastado pela massa oposta. Os edifícios de apartamentos tinham fechado suas portas, logo que o primeiro foi invadido por pessoas que pretendiam, ao mesmo tempo, salvar o pêlo e contemplar lá de cima. (ANDRADE, 1986, p. 80)

Visualiza-se, neste trecho, além da confusão criada pelo povo que estava na feira ou nos arredores, o outro aspecto característico do ser humano relacionado com a perversidade. Há, nas entrelinhas desta crônica, o desejo de violência que move o ser humano, se não na prática do ato violento pelo menos na vontade de presenciar a violência praticada por outrem. Afinal, como diz René Girard, na parte teórica desta tese, a violência é de todos e está em todos, sendo parte característica dos instintos mais básicos do ser humano. Nesse sentido, se houver atenção aos fatos narrados pelo eu do cronista, percebe-se que as pessoas deixam de raciocinar quando envolvidas num ambiente de possível violência. Na crônica “Assalto”, vê-se nitidamente que a convulsão toma conta da coletividade, o próprio cronista salienta isso demonstrando que houve destruição por onde passou a turba: “Barracas derrubadas assinalavam o ímpeto da convulsão coletiva” (ANDRADE, 1986, p. 80). Há um frenesi coletivo, todos perdem o controle de si mesmos a ponto de ver coisas onde não existem, prova disso é o fato de primeiramente o assalto estar em andamento em um banco, que na verdade não existe. Depois, o eu do cronista observa: “Na confusão, circularam notícias diversas. O assalto fora em uma joalheria”, na qual “as vitrinas tinham sido esmigalhadas a bala. E havia jóias pelo chão, braceletes, relógios. O que os bandidos não levaram, na pressa, era agora objeto de saque popular” (ANDRADE, 1986, p. 80).

A imaginação popular, movida pelos impulsos, pela perda completa do senso de realidade, chega ao ponto máximo quando o eu do cronista, ao final da citação anterior, diz: “Morreram no mínimo duas pessoas, e três estavam gravemente feridas.” (ANDRADE, 1986, p. 80). Evidencia-se, aí, que o desejo de violência, quando não satisfeito pela brutalidade da correria, satisfaz-se na violência imaginada. Sabe-se, pois, que o texto narra uma história que não passou de um grande engano. Como foi também a cena final, em que “Ouviu-se nitidamente o pipocar de uma metralhadora, a pequena distância. Foi um deitar-no-chão geral, e como não havia espaço, uns caíam por cima de outros” (ANDRADE, 1986, p. 80). Na verdade, não passava de um garoto tocando matraca, um instrumento de percussão formado por tabuinhas de madeira ou argolas de ferro que, ao serem agitadas, produzem uma série de estalos secos, semelhantes, portanto, a disparos de metralhadora. Principalmente quando se está envolvido em uma situação em que a realidade é aquela que se quer ver. Vale destacar aqui, outro ponto que comprova a capacidade humana para a perversidade, visto que os populares envolvidos na confusão, quando descobrem que não se tratava de metralhadora, mas do som da matraca, “Caíram em cima do garoto” (ANDRADE, 1986, p. 80). Sorte dele “que soverteu na multidão” (ANDRADE, 1986, p. 80), já que caso não tivesse desaparecido no meio da multidão teria sido vítima da ira popular.

Ironicamente, o eu do cronista termina sua história logo após esta cena, revelando que “A senhora gorda apareceu, muito vermelha, protestando sempre: - É um assalto! Chuchu por aquele preço é um verdadeiro assalto!” (ANDRADE, 1986, p. 80). Confirma-se, neste final dado à fábula, que o único assalto verdadeiro em andamento era o preço do chuchu. Tal condição faz ver que, partindo de um tema violento por si só, o crime de assalto, Drummond, através da ironia, revela o desejo de violência presente em cada ser humano. Não podendo praticá-la em sua vida diária, afinal está inserido em uma sociedade que lhe impõe limites aos impulsos, o homem aproveita-se de fatos como os narrados nesta crônica, para extravasar seus instintos mais básicos. Seja no ato de empurrar os outros ou destruir as barracas dos feirantes no meio do tumulto, seja na capacidade de imaginar a violência exercida por supostos bandidos e a sofrida por supostas vítimas. Assim, a possibilidade de um assalto em andamento desvela a forma encontrada pelo cronista para tratar da violência urbana. Ele cria uma história bem humorada, parecendo apenas leve diversão, mas que em sua profundidade desvela toda uma gama de sentimentos e emoções que conduzem à trajetória humana “desde a idade da pedra até a idade do módulo lunar.” (ANDRADE, 1986, p. 79), se for permitido usar as próprias palavras do cronista.

Outra crônica selecionada é “Não faça mais isso, dona”, publicada em Boca de Luar, de 1984. Neste texto o cronista conta a história de uma senhora que, ao voltar para sua residência à noite, pede a um desconhecido que a acompanhe. O homem, durante o trajeto passa a impressão de ser solidário e até afetuoso, no entanto, desde o início da narrativa tem-se a informação, dada pelo eu do cronista, de que “o assaltante recusou-se a assaltar” (ANDRADE, 1988, p. 133). No caminho, os dois conversam sobre os problemas urbanos, como a falta de iluminação nas ruas, por exemplo, e a senhora conta ao homem fatos de sua vida, até o momento em que chegam à sua casa. Lá, ela não consegue achar a chave da porta e acaba por revelar ao homem que esconde suas jóias em um compartimento da bolsa, aliás, local onde é encontrada a chave. Depois de abrir a porta, o homem aconselha a senhora a não pedir ajuda de estranhos, pois é assaltante e só não levará suas jóias porque o chamou de “meu filho”, gerando nele compaixão porque lembrou de sua falecida mãe. Nota-se uma semelhança desta história com a de “Assalto”, em ambas não há concretização do crime. Em “Assalto”, o crime é fictício, imaginado pelas pessoas que escutaram a expressão e não se atentaram para o contexto em que foi enunciada. Um engano que gerou uma convulsão coletiva. Nesse caso, não há, durante toda a história, a possibilidade real de o crime estar em andamento. Já em “Não faça mais isso, dona”, parte-se também de um engano, o fato de a senhora pedir a ajuda a um desconhecido. Entretanto, mesmo o eu do cronista tendo alertado

ao leitor que o crime não se concretizaria, existe a possibilidade real de a mulher ser assaltada a qualquer instante.

Nesta crônica, diferente da anterior, o humor é mais suave. Em “Assalto”, o cronista elabora um discurso irônico, que beira o sarcasmo, visto que os freqüentadores da feira-livre, acrescentados de diversos outros transeuntes, se deixaram levar pela imaginação e perderam o senso de realidade. Em “Não faça mais isso, dona”, a ironia está na situação como um todo. A mulher pede auxílio a alguém que, por algum motivo, lhe gerou a sensação de segurança, e, mesmo sabendo que o assalto não acontecerá porque o bandido desistiu, para o leitor, o cronista passa a impressão de que aquele acompanhante é cordial, solícito, educado, um “cavalheiro”, na visão dela. Aí, revela-se o trabalho de elaboração de Drummond, pois o leitor toma conhecimento de que o assaltante que desistirá do crime é o próprio “cavalheiro”, tão solícito ao acompanhar a mulher, só ao final. Ironicamente, portanto, o homem chamado para dar segurança à senhora, era, na verdade, o criminoso que deixaria de atacá-la porque se lembrou da mãe. Nesse sentido, a ingenuidade da senhora é diferente daquela que toma conta das pessoas no texto analisado anteriormente. Lá, a ingenuidade leva a acreditar em algo que não está acontecendo, vinculando-se à idéia de um equívoco. Aqui, a ingenuidade está vinculada à idéia de falta de malícia para perceber a maldade alheia. Veja-se o que diz a mulher em determinado momento da trama: “Graças a Deus encontrei o senhor no meu caminho, vejo que é um cavalheiro, quero até lhe pedir desculpas pelo incômodo que estou lhe dando.” (ANDRADE, 1988, p. 134). Tal fala denota que em momento algum a senhora percebeu que as verdadeiras intenções do homem era aproveitar-se da oportunidade para roubá-la. Aliás, nem mesmo o leitor tem condições de perceber isso, se o eu do cronista não tivesse alertado anteriormente.

Testemunha-se, desta feita, que somente uma leitura mais atenta, e de posse da informação do eu do cronista de que se trata de um crime não concretizado, faz perceber que o homem aceita acompanhar a “velha senhora” (ANDRADE, 1988, p. 133) porque está mal intencionado e não por ser um “bom cidadão”. Assim, o leitor atento visualiza determinados detalhes que esclarecem o real objetivo do assaltante. Note-se, por exemplo, quando já estão diante da casa da mulher e ela não encontra a chave da porta dentro da bolsa, que o homem prestou atenção em seu interior: “Fique calma, dona, procure devagar, capaz da chave estar num desses bolsinhos fechados dentro da bolsa, quem sabe?” (ANDRADE, 1988, p. 134). Ela nega tal possibilidade, dizendo que sempre deixa a chave sobre o lenço e objetos de toalete, mas é interpelada novamente pelo homem, provavelmente curioso para saber o conteúdo dos “bolsinhos” no interior da bolsa. Aproveitando-se do fato de ela dizer que seus

netos são peraltas e poderiam ter mexido em suas coisas, afirma: “Mas se por acaso seus netos esconderam ela [a chave] num desses bolsinhos? Não custa procurar, vamos lá, eu não tenho pressa, madame, pode remexer à vontade aí dentro, fico esperando.” (ANDRADE, 1988, p. 134). Porque a mulher comenta sua preocupação de estar tomando o tempo dele, o assaltante ressalta: “Ora, que é isso, dona, abra os compartimentos, me deu uma luz que a chave está dentro de algum lugarzinho escondido da bolsa.” (ANDRADE, 1988, p. 134).

Neste momento da história, comprova-se a ingenuidade da mulher. Ela não só abre os compartimentos da bolsa, como afirma, quando não consegue abrir o último deles, que ali estão suas jóias, escondidas por medo de ser assaltada. O homem, já impaciente com a demora da idosa em abrir este compartimento, porque, quando abriu o primeiro, contou toda a história de sua filha que mora nos Estados Unidos, resolve ele mesmo mexer na bolsa da mulher e encontra a chave. Deduz-se, na verdade, que a intenção do assaltante era descobrir objetos de valor que poderiam ser roubados. Porém, a senhora lhe agradece comovida, chamando-o de filho. Este fato desencadeia, possivelmente, boas recordações ao bandido, que desiste de roubar a mulher e ainda aconselha: “Agora um conselho pra senhora. Não volte sozinha pra casa, de noite. Nem peça a um desconhecido pra servir de companhia. Eu sou assaltante, vivo disso, e só não limpei as suas jóias porque a senhora me chamou de meu filho. Nunca ninguém me chamou de meu filho, depois de minha mãe, que já morreu.” (ANDRADE, 1988, p. 135).

A violência, nesta crônica, como em “Assalto”, fica no nível da possibilidade, ela não se concretiza. A diferença está no fato de, na primeira crônica analisada, a violência estar vinculada ao imaginário das pessoas, apesar de destruírem, no tumulto, as barracas dos feirantes. Mas a violência principal, que seria o assalto, não passa de fantasia. Já em “Não faça mais isso, dona”, a violência está prestes a ser confirmada, no entanto o assaltante desiste por causa de boas lembranças do passado. A partir da leitura desta crônica, visualiza-se uma das possíveis representações da violência feitas por Drummond. O cronista utiliza-se do tema para fazer humor, não visa, em momento algum, evidenciar as prováveis agressões ou sofrimentos advindos de situações como estas. No primeiro caso, mesmo demonstrando a violência da correria das pessoas por causa do assalto imaginário, a intenção final do texto é “brincar” com a situação. No caso do assalto não concretizado à “velha senhora”, o cronista evita que o crime aconteça e ainda revela o lado solidário do assaltante. Em suas crônicas, Drummond desvia-se, portanto, da violência concreta, mas sem deixar de dar a conhecer a profunda consciência sobre os problemas sociais. Ironizando, “brincando” com situações, normalmente, traumatizantes, o autor

possibilita a reflexão sobre o ser humano e a capacidade que este tem, não só para violentar seu semelhante, mas também para rir das dificuldades enfrentadas no cotidiano da urbe.

Outro aspecto encontrado nos textos em prosa de Drummond, é o fato de que alguns bandidos têm um bom caráter, como é o caso, por exemplo, do assaltante de “Não faça mais isso, dona”. Melhor dizendo, alguns bandidos de Drummond são “bonzinhos”, não há agressividade, não há brutalidade, não há violência física contra suas vítimas, mesmo quando o assalto se concretiza. Como pode ser visto em “O Assalto Diferente”, crônica publicada no volume *Moça Deitada na Grama*, de 1987, última coletânea organizada pelo próprio Drummond, pouco antes de sua morte. Este texto tem uma estruturação diferenciada dos analisados anteriormente. Naqueles, embora haja o diálogo entre as personagens envolvidas na ação, há uma maior participação do eu do cronista, que conta a história e faz seus comentários acerca dos acontecimentos. Neste, o cronista optou pelo discurso direto, elaborando um diálogo entre uma mulher e três homens, no qual ela narra a maneira como foi assaltada.

O primeiro ponto a ser destacado nesta crônica é o comportamento da mulher diante de seus amigos. Ela narra sua história “com uma pontinha de orgulho na voz” (ANDRADE, 1987, p. 149), diz o eu do cronista, em uma das mínimas interferências sobre o diálogo. Embora seja mínima esta interferência, ela torna-se reveladora do caminho que tomará o texto, visto que a mulher posiciona-se de maneira a deixar claro que o assalto foi uma experiência, senão agradável, gratificante. Ela narra aos amigos a experiência vivenciada, enaltecendo o comportamento educado, gentil, e porque não dizer, quase carinhoso dos marginais que levaram suas jóias e o seu dinheiro. É importante perceber que os três homens buscam, através de brincadeiras com a mulher, revelar o risco corrido por ela de um possível seqüestro, evidenciando a probabilidade de violência numa situação como essa. A mulher, entretanto, defende os assaltantes: “Limparam minhas coisas de valor, com muita distinção, e foram embora.” (ANDRADE, 1987, p. 150), e logo depois: “Eu acho que os dois [assaltantes] agiram como cavalheiros perfeitos.” (ANDRADE, 1987, p. 151). A mulher, portanto, age como se ser assaltada fosse algo bom, prazeroso. Não há, em momento algum de sua fala, qualquer tipo de referência que possa levar os interlocutores, ou o leitor, a pensarem no sofrimento que uma ação deste tipo pode gerar nas pessoas. O único momento que poderia conduzir a tal interpretação é quando os amigos perguntam se a mulher não ficou ofendida pelo fato de os assaltantes não a levarem com eles, já que os três insistiam na hipótese de que se fossem eles os assaltantes não deixariam de levá-la, e ela responde:

- Para ser franca, eu esperava qualquer coisa no gênero. Me levarem, me violentarem, né? Meu primeiro pensamento foi que dessa eu não escapava. A sensação não é boa, posso garantir. Mas foi rapidíssima. Vi logo que eles me respeitavam. Acho que não sou uma coroa desprezível... (ANDRADE, 1987, p. 151)

Vê-se, entretanto, que a experiência não foi dolorosa, visto que a mulher salienta ter pensado na possível violência, mas logo muda o tom e volta a elogiar os marginais, não só afirmando que a ação foi rápida, como também que a respeitaram. E ainda aproveita para exaltar a si mesma, considerando não ser “uma coroa desprezível”. Na verdade, a trama se desenvolve em torno dessa idéia, de que o fato de ser assaltada foi um prêmio, ao invés de algo traumatizante. Todos os detalhes contados pela mulher aos amigos são no sentido de demonstrar que ter sido escolhida para a concretização do ato criminoso não foi por acaso, evidenciando sentir-se alguém especial porque foi vítima de um assalto. Percebe-se, então, que a mulher não só enaltece a atitude dos bandidos como enaltece a si própria no decorrer da história. Quanto aos criminosos, faz questão de relatar que eram dois homens e uma mulher. Os homens executaram o assalto propriamente dito, enquanto a mulher ficou dentro de um carro. Em relação aos assaltantes do sexo masculino, ela deixa claro não ter sido ameaçada, pois foram educados, gentis, distintos, respeitadores, cavalheiros, além de sinalizar ter escutado deles algo muito agradável, sem mencionar o que foi dito. Quanto à mulher que os acompanhava, embora tenha ficado dentro de um veículo a certa distância, diz que era simpática, bem humorada, serena, elegante. Quanto a si mesma, a mulher sente-se lisonjeada por ter sofrido um ato criminoso, começando pela “pontinha de orgulho na voz” (ANDRADE, 1987, p. 149). Depois, ao indicar que não é “uma coroa desprezível” (ANDRADE, 1987, p.151), mostra considerar-se uma mulher bonita. Em seguida, revela que não só a mulher que acompanhava os assaltantes era fina e bem tratada, visto em: “Éramos duas mulheres finas, bem tratadas” (ANDRADE, 1987, p. 151).

Fechando sua história, ela informa aos interlocutores: “Recuperei as jóias e o dinheiro uma semana depois. Com um cartão dos assaltantes, pedindo desculpas. Agora me respondam: sou ou não sou uma mulher formidável, tendo merecido uma homenagem dessa ordem?” (ANDRADE, 1987, p. 151). Tal questionamento, nada mais do que uma afirmação, desvela que a experiência vivenciada por essa mulher foi boa, pois ela faz questão de ressaltar somente os aspectos positivos da situação. Destaque-se, ainda, a ausência de qualquer indicação de temor em relação aos marginais, a ausência do medo de ser assaltada; ao contrário, parece que essa mulher sentiu prazer, que intimamente desejava passar pela

vivência de uma “aventura de natureza imprevisível”, sentindo-se “gratificada” (ANDRADE, 1987, p. 151).

O desfecho da história contada pela mulher aos seus amigos é ambíguo. O questionamento final, descrito antes, induz no mínimo a duas possibilidades de interpretação. A primeira seria de que a mulher se sente homenageada pelos assaltantes porque recebeu deles um pedido de desculpas e porque lhe devolveram as jóias e o dinheiro. A segunda está relacionada à história como um todo, no sentido de que ser assaltada foi uma homenagem, o que a tornaria “uma mulher formidável”, uma mulher importante. Entendida desta forma, a crônica manifesta claramente que não existe medo da situação de violência pela qual esta mulher passou. Na realidade, ela não vivencia isso como violência, mas como uma excitante aventura. Pode-se fazer agora uma comparação com as crônicas analisadas anteriormente. Em ambas, como se viu, a presença do medo de ser assaltado é constante. Na primeira, “Assalto”, é a sensação de insegurança que leva as pessoas a espalharem a notícia de um assalto em andamento. Embora exista também a idéia de que o assalto é um espetáculo, já que as pessoas criam um tumulto sem precedentes, o sentido profundo do texto direciona-se para o pavor de ser assaltado ou sofrer qualquer tipo de violência. Não é à toa, por conseguinte, que as pessoas envolvidas no tumulto pensem ser disparos de metralhadora o som de uma matraca. Na segunda, “Não faça mais isso, dona”, é o medo de ser assaltada que leva a idosa a pedir ajuda de um estranho ao voltar para casa. É, também, por causa do medo que ela esconde suas jóias em um compartimento interno da bolsa. O fato de o homem que a ajuda ser um assaltante confirma a viabilidade do temor sentido pela mulher.

Comprova-se, desta maneira, que as duas primeiras crônicas têm perspectivas diferentes da terceira. Naquelas, além de o assalto não se concretizar, existe um temor de sofrer este tipo de violência, em um caso gerando tumulto nas ruas pela correria causada pela falsa notícia de assalto, no outro a surpresa de o acompanhante da mulher ser o assaltante. Nesta, o assalto é concretizado, mas, ao invés de ocasionar medo na mulher, causa a sensação de satisfação, como se fosse um privilégio ser assaltada. Vale destacar aqui que, em outra crônica, “Os Amáveis Assaltantes”, também publicada na coletânea *Moça Deitada na Grama*, o cronista segue a mesma perspectiva de “O Assalto Diferente”. Em “Os Amáveis Assaltantes”, como o próprio título indica, também não existe medo. Neste texto, o eu do cronista narra que seu amigo Procópio, quando chega em casa e não consegue abrir a porta, toca a campainha e é atendido por homens desconhecidos. Tais homens pedem que ele entre e fique à vontade em sua própria casa, pois estão concluindo o serviço. São assaltantes gentis, educados, bem informados, que buscam estabelecer um diálogo cordial com o proprietário da

casa, como se fossem amigos. Ao final, quando terminam de recolher o que lhes interessa, agradecem a hospitalidade e saem carregando os objetos do furto. Embora haja distinção em relação à crônica “O Assalto Diferente”, pois Procópio não sente a satisfação de ser assaltado, o personagem permanece tranquilo, sem demonstrar a sensação de temor. Talvez isso se dê, pelo mesmo motivo que tem a mulher, os assaltantes são gentis, educados, “amáveis”. Assim, entende-se isso como uma ironia de Drummond, uma espécie de referência ao fato de que os assaltos já estão tão “cotidianizados” que as interações entre assaltantes e assaltados são marcadas por gentileza.

Para finalizar, destaque-se que a visão da temática em Drummond é distinta da visão em Rubem Braga. Braga manifesta, em seus poucos textos que tratam da violência, a viabilidade de uma solução para o problema da violência social, elencando os valores humanistas de solidariedade, compaixão, amizade, respeito, etc., como os pilares que podem levar o homem a uma vida mais digna e menos brutal. A semelhança está no humor com que também aborda as situações. Percebe-se, contudo, que Drummond não propõe soluções para o problema em suas crônicas. Ele elege um tipo específico de violência, o assalto, para fazer humor, tanto quanto Braga, esclarecendo que o ser humano é violento por natureza e, em determinadas condições, até gosta da sensação de medo ou pavor, que ações deste tipo despertam. Prova disso, é a correria na rua da feira-livre para ver o assalto fictício e a satisfação com que a mulher conta sua experiência aos amigos.

As três crônicas de Drummond, analisadas neste tópico, têm como tema a violência. Todas estão voltadas para situações que normalmente são vivenciadas como traumatizantes. No entanto, o cronista optou por não abordar a questão sob a perspectiva de seriedade esperada para tal tema. Ao fazer isso, ao contrário do que se pensa, possibilita profunda reflexão sobre a violência nos centros urbanos. Ironizando a atitude das pessoas que espalham a falsa notícia de um assalto, de uma “velha senhora” que confia em quem não devia, de uma mulher que se sente orgulhosa de ser assaltada, Drummond revela muito mais a capacidade humana para a perversidade do que se tivesse optado pelo desenvolvimento do tema de forma séria e sisuda. Será, desta maneira, através do humor, da graça, da brincadeira, da delicadeza, que o autor põe em xeque a situação social preocupante das cidades. Não é sem razão também que o cronista põe em ação criminosos “bonzinhos”, gentis, educados, elegantes, cavalheiros. Tal comportamento vai contra a imagem mais comum para um marginal e, por isso, rompe com a expectativa do leitor. A representação, elaborada desta forma, torna-se impactante porque não segue o padrão esperado e faz pensar no quanto é traumatizante a experiência de uma situação de violência, seja ela um assalto ou qualquer outro tipo.

3.3 A VIOLÊNCIA SOCIAL EM AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

Affonso Romano de Sant'Anna é, talvez, o cronista que mais se dedicou a tratar da temática desta tese em seus textos, tendo, inclusive, publicado a pedido da editora Expressão e Cultura, em 2002, o volume intitulado *Nós, os que Matamos Tim Lopes*, no qual reuniu dezenas de crônicas que giram em torno da violência. Além do fato de escrever em um momento em que a violência já assumiu proporções maiores, está mais alastrada e é mais intensa na vida urbana. Por isso, provavelmente, a perspectiva adotada pelo cronista diferencia-se da visão percebida em Braga e Drummond. Nestes, a abordagem se dá pela ironia, conduzindo inevitavelmente ao humor com que representam o tema. Já em Affonso Romano, visualiza-se de imediato um tom mais indignado em relação à capacidade do ser humano para violentar seu semelhante.

Principalmente pelo fato de trabalhar a violência quase sempre vinculada ao social, demonstrando que o problema está na falha da organização política e econômica da sociedade. As crônicas que tematizam a violência, portanto, também seguem uma estrutura diferenciada dos autores analisados anteriormente. Em Braga e Drummond as crônicas selecionadas para o estudo são narrativas, em que o eu do cronista utiliza-se de fato cotidiano para narrar uma história. Nas de Sant'Anna, o que mais se destaca é a argumentação, mais para o ensaio do que para a narrativa. Isto não significa que não tenham o seu valor; ao contrário, o cronista põe em discussão o sério problema da violência urbana.

Sabe-se que a crônica é um gênero híbrido. Desta forma, a postura utilizada por Affonso Romano em seus textos não altera a qualidade do seu trabalho nem a profundidade para a discussão dos fatos do cotidiano. Prova disso é a afirmação que Letícia Malard faz, no "Prefácio" à coleção *Melhores Crônicas de Affonso Romano de Sant'Anna*: "Affonso tem o cacife da poesia e da academia para a lapidação da notícia, a fim de que seja perpetuada sob o estado de reminiscência literarizada" (MALARD, 2003, p. 10). Vislumbra-se, desta maneira, a necessidade de se estudar a obra de crônicas do autor, pois Malard observa ainda que Sant'Anna é "Um cronista que trabalha assuntos não perecíveis, que fazem parte do pão nosso de cada dia – ontem, hoje e sempre." (MALARD, 2003, p. 9). Dentre esses assuntos não perecíveis mencionados pela crítica está a violência:

Veja-se como de uma simples frase mítica – “Deus passou por ali” – o cronista [Sant’Anna] tira da sua cartola situações contrárias à frase, denunciando os diversos tipos de violência: da Waterloo de Napoleão à Jerusalém atual, por onde Deus não passou. Ou, o procedimento reflexivo ao contrário, em Nós, os que matamos Tim Lopes [...]: a sociedade não são os matadores reais, mas o matador metafórico, por conveniência ou omissão, nas guerras de quaisquer naturezas. Ou, ainda, a violência contra a privacidade, seus antecedentes e conseqüentes no comportamento social tal como a hipocrisia, no texto “O que Clinton deveria ter dito”, a propósito do rumoroso caso com Monica Lewinsky. (MALARD, 2003, p. 7-8)

Pensando nisso, pretende-se analisar algumas crônicas de Affonso Romano de Sant’Anna para entender como ele representa a violência. Começar-se-á com “Esgoto Comportamental”, publicada em A Mulher Madura, de 1986. Nesta crônica, Romano de Sant’Anna aborda a questão da violência sob a perspectiva de que a vida nos grandes centros urbanos conduz o homem a tornar-se violento. A forma como a sociedade está estruturada levaria o ser humano a agredir seu semelhante. Para isso, o cronista faz uso dos resultados obtidos em uma experiência científica de 1958, feita com ratos brancos da Noruega. Nesta experiência, citada pelo cronista, de John Calhoun, um cientista norte americano, observou-se que os ratos, em seu habitat natural, mantinham uma ordem social tranqüila e equilibrada. Quando foram inseridos em circunstâncias semelhantes às de um grande centro urbano, porém, estabeleceu-se entre os ratos “uma relação de força e dominação erótica” (SANT’ANNA, 1987, p. 91). O eu do cronista deixa evidente que se instalou o caos entre a população de roedores, “devido à superpopulação e à violência instaurada pela desorganização social” (SANT’ANNA, 1987, p. 91). Tal experiência é relatada para justificar o título da crônica que, segundo o próprio autor, é uma expressão de mau gosto. Mas, ao mesmo tempo, a expressão “esgoto comportamental” condensa em si a capacidade humana de perversidade, exemplificada com a história narrada no desfecho do texto. Sendo assim, nesta crônica, depois de relatar os resultados da pesquisa com os ratos, o autor narra uma história de assalto que termina no assassinato do assaltante.

Nesta história, tem-se, então, um assalto mal sucedido para o bandido, que se descuida e é dominado pela vítima. A questão toda desta crônica está no fato de que, depois de dominado, o assaltante ameaça o homem e sua família, dizendo que em quinze dias estará solto novamente. O pai de família liga, então, para a polícia, que confirma a afirmação do bandido de que em breve estará solto e, ainda por cima, orienta-o de como deve proceder. O delegado diz ao homem que deve matar o criminoso e abandonar o corpo em determinado local que ele recolherá dois dias depois. Desta maneira, o cidadão comum, cumpridor de seus

deveres sociais, transforma-se em um frio assassino. Revela-se aí, não só a impulsividade do indivíduo que pode levá-lo a agir violentamente, como também a falha nas estruturas sociais. Veja-se que o delegado diz: “Então liquide o homem, porque ele vai ser solto mesmo e não poderemos fazer mais nada” (SANT’ANNA, 1987, p. 92). Fica evidente, neste caso, que quem deveria zelar pela harmonia e segurança da comunidade exime-se de sua atividade e joga a responsabilidade para o próprio cidadão. O delegado, inclusive, reafirma o discurso do marginal para o pai de família executar um crime de maior gravidade do que o roubo. Reafirmar o discurso do bandido significa não acreditar na própria função pública exercida, conduzindo a uma idéia muito mais preocupante, a de que não existe segurança institucionalizada.

Tal pensamento remete à barbárie, pois se não há instituições que forneçam segurança à população, cada um fará justiça com as próprias mãos, instaurando-se o caos na sociedade. Essa é a visão de mundo que permeia o texto de Affonso Romano, extremamente pessimista, de que a ordenação social está falida. Tanto é verdade que o eu do cronista fecha a crônica ressaltando: “quando se instala o ‘esgoto comportamental’, a gente nunca sabe quando está falando de homens ou de ratos.” (SANT’ANNA, 1987, p. 92). Percebe-se, portanto, que a crítica social é ácida. Mas, ao mesmo tempo, o ser humano tem em si a potencialidade para agir de maneira violenta, visto na citação anterior, que compara o homem ao rato, e no primeiro parágrafo da crônica. Nele, o eu do cronista, referindo-se ao título “Esgoto Comportamental”, afirma: “Expressão feia esta, não é? Incomoda logo de saída. No entanto, ela pode mais do que muitas outras nos ensinar alguma coisa sobre o problema da violência. Não apenas a violência do outro mas a violência de cada um.” (SANT’ANNA, 1987, p. 90). Esta afirmação coaduna-se perfeitamente com as teorias estudadas no primeiro capítulo desta tese. Nelas, viu-se a violência presente na vida do ser humano desde os primórdios de sua existência e integrando, por isso, os instintos mais básicos no sentido da autopreservação, e da destruição do outro, que é visto como ameaça à integridade individual ou dos entes próximos. Note-se que o personagem da crônica, tomando conhecimento de que o ladrão pode voltar e atacar sua família, age violentamente, eliminando a ameaça.

Outro vínculo com a teoria sobre a violência, que pode ser demonstrado, é a hipótese de que a violência é sentida sempre como a violência do outro. Tal pensamento é defendido, principalmente, por Roger Dadoun, o qual afirma que a violência é vista como uma contra-violência, ou seja, a ação violenta é uma resposta à violência sofrida.

No caso do texto de Romano, visualiza-se isso no primeiro parágrafo, quando o eu do cronista diz que a expressão “esgoto comportamental” revela a violência do

outro e a de cada um, desvelando que o ser humano acostumou-se a considerar como atitude agressiva apenas aquela praticada pelo outro. No entanto, assim como Dadoun, o cronista evidencia que a violência é de “cada um”. Além de dizer claramente isso, o eu do cronista vai mais fundo, ao colocar em sua história um cidadão comum que mata friamente o ladrão que invadiu sua casa e continua sua vida como se nada tivesse acontecido. Veja-se o que ele afirma: “Imagino que no dia seguinte o homem saiu normalmente de sua casa, com sua pasta de trabalho, continuou a ir ao escritório e a pagar suas taxas e impostos. Ninguém reconheceria nele um assassino.” (SANT’ANNA, 1987, p. 92). Na seqüência, através da frase irônica do eu do cronista: “Logicamente sabemos todos que foi um ato de legítima defesa.” (SANT’ANNA, 1987, p. 92), vê-se mais claramente que a violência normalmente é entendida como a violência do outro. Afinal, o homem só mata o outro porque se sentiu ameaçado por ele. Mas, como se disse, a ironia se faz presente na frase anterior, percebida quando o eu do cronista afirma:

Mas possivelmente o ladrão que pulou para dentro de sua casa também estava sendo movido por algumas pressões instintivas de sobrevivência. Em condições normais, poderiam até ter se conhecido, torcido pelo mesmo time ou serem respeitosamente empregado e patrão. Isso, nas condições normais de temperatura e pressão. Mas, quando se instala o “esgoto comportamental”, a gente nunca sabe quando está falando de homens ou de ratos. (SANT’ANNA, 1987, p. 92)

Há, nesta crônica, com muita clareza, a descrição do homem com capacidade para as maiores atrocidades possíveis, desde que se sinta ameaçado em sua tranquilidade rotineira. Assim, Romano de Sant’Anna faz ver a potencialidade violenta em qualquer ser humano, desvelando uma de suas características intrínsecas. Mas, ao mesmo tempo, mostra que a organização institucional da sociedade falhou. Desta maneira, quando falha a organização criada para gerar segurança ao cidadão, o homem perde o controle simbólico dos impulsos e age de acordo com as “pressões instintivas de sobrevivência.” (SANT’ANNA, 1987, p. 92). Neste caso, isso vale tanto para o cidadão, provavelmente cumpridor de seus deveres sociais, quanto para o ladrão, que segundo o eu do cronista poderia estar roubando para sobreviver, visto que a frase citada acima é utilizada em relação a ele.

Outra crônica que tematiza a violência é “Carla e Pixote”, publicada em O Homem que Conheceu o Amor, de 1988. Nesta, mais do que na anterior, o cronista faz uma crítica social contundente ao relatar a história de Carla, uma adolescente que se envolve no tráfico de drogas, relacionando-a ao ator Fernando Ramos da Silva, que interpretou Pixote no

cinema e depois entrou para a vida do crime. Quanto à adolescente o eu do cronista narra que sua foto está estampada nos jornais porque é uma menina de quatorze anos que vigia a favela com uma pistola 7.65. Ele relata que a garota está sorrindo em todas as fotos e repete a informação dos jornais de que é viciada em entorpecentes. Quanto ao “Pixote”, como ficou conhecido o ator que na época do filme, em 1980, tinha apenas onze anos de idade, relata a sua morte trágica em uma ocorrência policial aos dezoito anos. A relação entre as duas personagens é evidente, ambas descambam para a marginalidade. No caso da menina, não se tem na crônica informação do motivo que a levou por este caminho e, tratando-se de uma ilustre desconhecida que os repórteres descobriram no morro, não há como saber mais do que o cronista conta. No caso do Pixote, embora o eu do cronista relate as condições em que se deu sua morte e dê algumas informações sobre os trabalhos artísticos, posteriores ao filme protagonizado pelo ator, não traz maiores detalhes sobre o destino do rapaz depois que não conseguiu manter o mesmo nível de atuação do primeiro filme. Sabe-se que o menino, após protagonizar o filme *Pixote: a lei do mais fraco*, atuou novamente, mas sem fazer o mesmo sucesso. Por isso, voltou para o bairro pobre onde morava e seguiu o caminho do crime, ironicamente, como a personagem que representou, morrendo também em situação semelhante.

Nesta crônica, como se disse, o cronista é mais contundente na crítica à sociedade, começando pelo fato de dizer que alguns marginais estavam sendo mais discutidos do “que certas questões da constituinte” (SANT’ANNA, 1994a, p. 138). Segundo o autor, os jornais diários estavam dando mais atenção aos crimes do que às questões de modificação das leis constitucionais do país. Note-se que tal circunstância desvela a preocupante situação social nos grandes centros urbanos. Prova disso é o cronista se ver obrigado a falar da marginalidade quando pretendia escrever coisas mais amenas. Veja-se o que ele diz: “Eles [os marginais] pulam da margem para o centro dos acontecimentos, e se não convivo com eles, mesmo através de palavras, quem se marginaliza sou eu.” (SANT’ANNA, 1994a, p.138). A partir disso, o eu do cronista afirma que seu texto foi assaltado por Carla e Pixote, visto que a foto da menina aparece nos jornais na mesma semana da morte brutal de Fernando, chamando-os de “Adultos apodrecidos antes da hora.” (SANT’ANNA, 1994a, p.138). Denota-se, com isso, que o cronista se mostra indignado com o fato de dois adolescentes, praticamente duas crianças, estarem no centro das atenções como criminosos. Tal é a indignação que após apresentar a situação da menina nos jornais, acredita que ela, “por uma semana, no morro foi rainha. Foi rainha e porta-bandeira da Escola de Samba Unidos da Violência Social” (SANT’ANNA, 1994, p. 138-139). A ironia do cronista justifica-se em

seguida, pois Carla “Teve sua foto nos jornais como nenhuma operária em sua idade teve. Teve sua foto espalhada pelos telex do mundo, como poucas artistas têm” (SANT’ANNA, 1994a, p. 139). A revolta do eu do cronista é tanta que chega a questionar: “Mas que droga de sociedade a nossa, que vicia assim uma menina?” (SANT’ANNA, 1994a, p. 139), num jogo de palavras com a insistência da imprensa de dizer que a menina é drogada. Reveladora, ainda, da situação alarmante do nível de criminalidade, no momento de escritura do texto, é a descrição do cronista dos pensamentos que lhe vem à cabeça sobre o dia-a-dia de Carla:

Penso no cotidiano de Carla. A que horas chega o traficante para injetar-lhe amor e ódio na veia do dia? Com pentes de que calibre penteia os cabelos de sua arma? Quantos dentes tem [sic] a fúria da boca de seu revólver? Quem arrombou a porta de seu sexo no assombro adolescente das madrugadas? Quando pela primeira vez aspirou as poluídas notícias dos envenenados jornais e TVs? (SANT’ANNA, 1994a, p. 139)

Vê-se que, além da preocupação com a gravidade do problema social, está a crítica aos meios de comunicação de massa que transformam os marginais em heróis, ao publicarem suas fotografias e darem destaque excessivo às suas atividades criminosas. Por isso, na seqüência do texto, o cronista relatará a morte de Fernando para evidenciar que não existe glória na criminalidade. Tal investida serve para reforçar a imagem anterior, desenvolvida pelo cronista, de que a menina vive momento de estrela quando suas fotos saem em todos os jornais, mas que tudo é falso, é passageiro. O destino dela será, na verdade, semelhante ao de Pixote, pois o que a espera é apenas o sofrimento. Além disso, tem-se a perspectiva de um futuro trágico. Esta é a principal relação entre a história desses dois adolescentes, visto que o cronista soube aproveitar a coincidência do “estrelato” de Carla, com a morte do rapaz, que no passado recente era uma estrela do cinema nacional e morreu em perseguição policial porque havia entrado na marginalidade. A correlação feita pelo eu do cronista é tal, que afirma serem irmãos, numa tentativa de criar a identificação entre as personagens para desvelar o problema social gerado pela entronização dos marginais. Por conseguinte, revela também a falta de uma política social eficiente que poderia evitar a necessidade de uma menina transformar-se em traficante de drogas para sobreviver, ou então, de um menino com a perspectiva de um futuro brilhante tornar-se criminoso porque não teve o apoio necessário para enfrentar os fracassos impostos pela carreira. Veja-se o que o eu do cronista diz no momento em que revela a identificação entre os dois adolescentes:

Essa menina não tem sobrenome. Seu sobrenome é uma automática 7.65. Deve ter irmãos e pais. Se a imprensa não pôde localizá-los ainda, revelo o nome de seu irmão mais velho: Fernando Ramos da Silva, vulgo Pixote. Menos irmão de sangue, do que de tragédia social. Não importa que Pixote vivesse em São Paulo e ela no Rio e que suas famílias não se correspondessem: falavam a mesma linguagem e receberam a mesma herança. (SANT'ANNA, 1994a, p. 139)

A herança citada pelo cronista é a situação de abandono em que estão envolvidas estas personagens. A menina porque está à mercê dos traficantes de drogas e, como diz o eu do cronista, se tem família ninguém localizou. Mas a questão não é ter família ou não, a grande questão para o cronista é o fato de a sociedade não fazer absolutamente nada para tirar Carla daquela situação. Aliás, ele põe em xeque a atividade da imprensa, que divulga fotos de uma menina com uma arma em punho, transformando-a em heroína na comunidade onde vive, quando deveria fazer algo que demonstrasse a situação de “tragédia social” em que ela está inserida. Quanto ao Fernando, a situação é ainda pior. Ressalte-se a observação do cronista: “Mas que faro diabólico teve o Hector Babenco quando encontrou o ator-criminoso!” (SANT'ANNA, 1994a, p. 139). Clara referência ao fato de que o conhecido diretor encontrou o menino de onze anos em uma periferia e deu-lhe a oportunidade de estrelar um filme. Sabe-se, contudo, que uma criança não está preparada para enfrentar a exposição excessiva na mídia. O menino foi aclamado por crítica e público pela sua performance, tanto que passou a ser conhecido pelo nome da personagem que representou. Sabe-se, também, que depois do filme em que fez sucesso não conseguiu desenvolver outros trabalhos com a mesma qualidade, voltando à periferia e seguindo caminho semelhante ao da personagem incorporada no cinema. O cronista reforça essa idéia quando afirma: “Que vocação dramática tinha esse garoto [Fernando] perdido entre a tela e dia-a-dia! Que confusão mental e social desse menino” (SANT'ANNA, 1994a, p. 139-140), evidenciando, mais uma vez, que o adolescente não estava preparado para distinguir a realidade da fantasia. Talvez, por isso, o eu do cronista faça uma reflexão sobre a personalidade de pessoas como Carla e Pixote:

Certas pessoas (e personagens) parecem carregar uma granada na mão. Uma granada cujo pino já foi tirado e vai explodir a qualquer instante. É assim que nos surge Carla explodindo em gargalhadas nos flashes das fotos nos jornais. Era assim que Pixote sempre voltava aos noticiários policiais estilhaçados. (SANT'ANNA, 1994a, p. 140)

Visualiza-se, nessa citação, aquilo que Zygmunt Bauman, estudado no primeiro capítulo desta tese, chamou de “comunidades explosivas”. Tanto Carla quanto Pixote são caracterizados como seres que podem “explodir” a qualquer momento, vinculando-se ao pensamento desenvolvido a respeito desse tipo de comunidade, pois essas comunidades desarticulam os impulsos de sociabilidade e geram a desordem social. É nessa desordem social que estão inseridos Carla e Pixote, já que perdem o controle de seus atos. Tal situação esclarece que os valores e instituições criados e elaborados para manter a unidade social estão desestruturados, fragmentados ou desarticulados, deixando o indivíduo totalmente perdido diante de um sistema que, ao mesmo tempo, estabelece a proibição do crime e valoriza o criminoso na mídia, expondo-o como “herói”. O cronista, entretanto, segue caminho inverso ao falar dos dois adolescentes. Ele prefere evidenciar que a vida do crime não é a maravilha insinuada pela imprensa mostrando como se deu a morte de Fernando. Após relatar a versão dos policiais, os quais disseram que houve tiroteio e, por isso, mataram o garoto, o eu do cronista afirma:

Testemunhas desmentem dizendo que, acuado sob a cama, ele [Pixote] pedia clemência pois tinha uma filha para criar. A perícia também mostra-o acuado e indefeso. Acuado e indefeso morreu em posição fetal sob a cama. Como em posição fetal aparece em algumas fotos do filme Pixote junto ao peito de Marília Pera. Morreu na mesma semana em que Carla surgiu no estrelato desse seriado de miséria e morte. (SANT’ANNA, 1994a, p. 140)

Esta argumentação final não só desvela o problema social por trás da situação vivenciada por Fernando/Pixote, visto ser assassinado por quem seria responsável pela segurança da comunidade, como também o possível destino trágico de Carla. As questões colocadas pelo cronista restam evidentes: a sociedade não está preocupada com as condições em que se encontram determinados estratos. No caso de Pixote, tem-se a oportunidade dada pelo diretor do filme e algumas tentativas posteriores de mantê-lo no meio artístico. Mas, quando se percebeu que não correspondia às expectativas geradas pelo primeiro filme, foi descartado, melhor dizendo, foi abandonado à própria sorte. Como o menino não estava preparado para enfrentar a adversidade advinda dessa situação, perdeu-se em um emaranhado de realidade e fantasia, morrendo quase nas mesmas condições da personagem representada no cinema anos antes. Já no caso de Carla, a menina que posou para fotos com a arma em punho, não existe nem mesmo a possibilidade dada a Pixote. Ela não tem perspectiva alguma de futuro, seu fim está traçado pelo que o eu do cronista chama de “seriado de miséria e

morte” (SANT’ANNA, 1994, p. 140).

Percebe-se, neste momento da análise, a relação desta crônica com a analisada anteriormente. Naquela tem-se um delegado que indica ao cidadão como deve livrar-se do ladrão que entrou em sua casa, recomendando ainda matá-lo e jogar o corpo em determinado local. Como se vê, há uma influência indireta do policial, que deveria ser o cumpridor da lei e mantenedor da ordem social, na morte do assaltante. Nesta crônica são os policiais que diretamente matam Pixote/Fernando e tentam ludibriar a lei e a ordem social afirmando que houve reação no momento da perseguição, fato não confirmado pelas testemunhas e pela perícia. Pensa-se, então, que tanto “Esgoto Comportamental” quanto “Carla e Pixote” trazem a idéia de que as instituições responsáveis pela segurança da sociedade estão, na verdade, gerando mais insegurança ainda. Não há, em nenhum dos casos referenciados pelo cronista, a viabilidade de se pensar em ressocialização, visto que a forma encontrada para resolver o problema é eliminando os responsáveis pelo problema.

Sentido semelhante encontra-se na crônica “Um Ônibus com Lírios e Formigas”, publicada na coletânea *A Raiz Quadrada do Absurdo*, de 1989. Neste texto, porém, Romano de Sant’Anna parece escolher uma maneira mais suave, mas não menos crítica, para falar da violência social. Fará uso de uma alegoria, o que deixa o texto menos pesado do que nas crônicas anteriores, mais argumentativas. Utiliza também a ironia, pois ao narrar a história na qual o cronista resolve eliminar as formigas de seu jardim, compara-a com a matéria do jornal que noticia a morte de cinco meninos em um assalto a ônibus. Por isso, o jogo de palavras será o ponto principal desta crônica, trocando os meninos pelas formigas e vice-versa, gerando um efeito que denota a mesma indignação das crônicas analisadas antes. Percebe-se, também, o mesmo questionamento a respeito da capacidade que o ser humano tem para a perversidade, denotando uma crítica veemente às pessoas que vêm com naturalidade a morte dos cinco “pivetes”. O cronista, por conseguinte, mistura a história das mortes dos meninos com a história da eliminação das formigas no jardim, evidenciando que, para determinadas pessoas, matar os assaltantes no ônibus seria a mesma coisa que matar os insetos no jardim. Ele revela, com isso, que a sociedade considera a morte dos meninos como apenas a eliminação de pragas que destroem a boa convivência social. Seria como uma outra forma de saneamento da cidade. Veja-se o que o eu do cronista afirma: “como dizia cientificamente alguém: dê-me um ponto de apoio (ou uma arma) e moverei o universo (ou limparei a cidade de seus bandidos).” (SANT’ANNA, 1989, p. 71).

A crônica começa com a informação do eu do cronista de que no dia da morte dos meninos estava matando as formigas que devoravam sua plantação de lírios,

esclarecendo rapidamente sua repugnância em matar insetos de qualquer natureza. Mas, naquele dia enfureceu-se porque as formigas estavam destruindo os lírios quando podiam devorar a grama ou qualquer erva daninha. Tentou matá-las de maneira limpa, usando formicida, porque assim sentir-se-ia menos culpado. Porém, o veneno estava vencido e não funcionou, obrigando-o a esmagar as formigas com os pés. Note-se que desde o início de sua história o cronista faz um paralelo da situação do assalto ao ônibus, que terminou na morte de cinco garotos, com a situação das formigas no seu jardim. Neste sentido, os lírios são comparados com os passageiros do ônibus, enquanto as formigas alegoricamente são os “pivetes” que adentram no ônibus para saquear. Observe-se o texto: “Os lírios amarelos ali humildinhos, sentadinhos no canteiro do ônibus e, de repente, aquele batalhão de formigas vorazes atacando de todos os lados, cortando todas as folhas como se estivessem num piquenique festivo e trivial.” (SANT’ANNA, 1989, p. 70). Apresentam-se, aí, as condições em que ocorrera a invasão do ônibus, confirmada na seqüência, com a comparação em sentido inverso, pois o cronista afirma que o ataque das formigas é igual ao ataque dos pequenos marginais:

Medi rapidamente a extensão da tragédia. Já haviam comido cinco pés de lírio na mesma “operação arrastão”. Faziam como fazem os pivetes em bando, quanto entram pelo ônibus aos magotes, pulando sobre a roleta; enquanto alguns vigiam, outros vão limpando os passageiros, depenando sua vítimas, que após o assalto ficam com a alma cortada, sem documentos, sem dinheiro e a identidade pela metade. (SANT’ANNA, 1989, p. 70)

É neste momento que o eu do cronista procura o formicida para matar as formigas que devoravam seus lírios, mas como se disse o veneno não funcionou, fato que ajuda a mais uma comparação, agora com o sistema de justiça. Ele afirma que “o formicida estava velho, inoperante como a Justiça” (SANT’ANNA, 1989, p. 70). Há aqui indicação de que a morte dos meninos foi devido à falha não só da justiça, mas de todo o sistema de ordenação social, tendo em vista que “os pivetes [formigas] passeavam sobre os grãos da lei [do veneno] e da advertência, indiferentes, risonhos.” (SANT’ANNA, 1989, p. 70). Isso faz ver que quando a ordenação social e jurídica falha, as pessoas se revoltam e começam a fazer “justiça” com as próprias mãos, pois o eu do cronista diz: “Como um pistoleiro anônimo tira sua arma e do fundo do ônibus atira certamente na cabeça de cinco dos vinte pivetes que saqueiam o ônibus, comecei a pisar o exército de formigas que saqueavam meus pés de lírios amarelos.” (SANT’ANNA, 1989, p. 70-71). Destaca-se aqui um vínculo desta crônica com

“Esgoto Comportamental”, visto que lá também acontece a “justiça” pessoal do dono da casa que estava sendo assaltada. Há a distinção quanto à iniciativa de matar o ladrão, pois o homem mata somente após o delegado lhe sugerir fazer isso se não queria mais ser incomodado pelo marginal. Em “Um Ônibus com Lírios e Formigas” a iniciativa de matar parte do homem anônimo; ele não precisa da outorga da autoridade constituída para realizar a ação.

Outro fato que vale destacar é o prazer sentido na violência praticada. O eu do cronista relata que após esmagar as formigas voltou para sua poltrona “tristemente alegre”, esclarecendo com isso que sentiu um prazer em matar as formigas daquela forma, embora ainda sinta um resquício de culpa pela ação que realizou. Não é o que acontece com a pessoa que matou os meninos, pelo menos na visão do cronista. Veja-se o que ele supõe acontecer, comparando com a própria sensação de ter matado as formigas, quando o anônimo volta para casa e relata para a mulher o que fez:

Devo confessar que matei as formigas e voltei tristemente alegre para minha poltrona, livros e jornais. Talvez como o pistoleiro que chegando em casa e orgulhosamente realizado disse à mulher: hoje o dia rendeu, matei cinco formigas num pé de lírio amarelo. E a mulher o olhou com a admiração de quem olha um guerreiro no jardim. (SANT’ANNA, 1989, p.71)

Confirma-se nesta crônica, embora de maneira diversa, perspectiva semelhante à das duas crônicas anteriores. Naquelas o eu do cronista deixa fluir sua indignação com a situação de violência e, ao mesmo tempo, revela sua descrença no ordenamento social, que deixa à margem as pessoas e busca eliminá-las toda vez que se defronta com elas. Nesta, a situação não é diferente, os “pivetes” são vistos como estes marginalizados sociais, que talvez até tivessem condições de serem ressocializados. Sinaliza-se, contudo, que o eu do cronista evidencia a falta de qualquer sentimento de solidariedade com essas pessoas, já que são vistas sempre como bandidos perigosos. Assim, o eu do cronista não vê na sociedade qualquer possibilidade de tentativa de modificar o sistema preconceituoso que se instalou. Tanto que, mais de uma vez, ele destaca ter sido louvada pela comunidade a atitude do anônimo de matar cinco dos vinte “pivetes” que invadiram o ônibus. Primeiramente a mulher do anônimo, como se viu em citação anterior, depois relata que ouviu um comentário sobre as mortes no elevador de seu prédio que “era dito com o prazer de quem comunica a vitória de um time ou como se alguém tivesse acertado, no jogo do bicho, na

cabeça.” (SANT’ANNA, 1989, p. 71). Seguindo a mesma idéia tem-se o relato de que “Na banca de jornal, formigavam leitores na calçada comentando a mesma façanha. Se espalhassem meia dúzia de atiradores com uma lata de formicida na mão poderíamos viajar mais tranqüilos.” (SANT’ANNA, 1989, p. 71). Observa-se nestas citações a ausência de preocupação com a recuperação dessas crianças, todas as considerações são no sentido de que a morte dos meninos no ônibus foi a necessária eliminação daqueles que perturbam a ordenação social. Em nenhum momento se tem a viabilidade de recuperá-los e dar-lhes um destino melhor. Saliente-se a última referência a este tipo de comentário:

O presidente do sindicato das empresas de ônibus falou como talvez falasse qualquer jardineiro a respeito de formigas. Segundo ele, o matador de formigas “deveria se apresentar, ser homenageado pela polícia e servir de modelo, pela demonstração de firmeza e confiança que deu aos lírios amarelos. Ele fez aquilo em defesa do jardim, cumprindo seu dever. Se tivesse tentado prender todas as formigas, elas teriam fugido e assaltado outros ônibus. Pelo menos são menos cinco elementos por aí para assaltar nossa flores”. (SANT’ANNA, 1989, p. 71-72)

Confirma-se, portanto, que neste texto a visão dada sobre a sociedade é de extremo pessimismo. Diante disso, desvela-se uma sociedade que trata as pessoas à margem como insetos insignificantes que perturbam a tranqüilidade dos demais. Estes comemoram quando se tem a eliminação de alguns desses “insetos”, revelando a capacidade humana para a perversidade e a satisfação ao realizar atos de violência contra o outro, seja diretamente, como é o caso do eu do cronista ao matar as formigas no jardim, ou do anônimo que mata os meninos no ônibus, seja indiretamente, como é o caso de todas as pessoas que elogiam a atitude do anônimo de matar cinco garotos. Faz-se necessário, neste momento, ressaltar que não há por parte do eu do cronista, em nenhuma das três crônicas analisadas, uma defesa dos criminosos. O que ele faz é levantar questionamentos a respeito do comportamento do ser humano quando se depara com situações adversas. Além de fazer uma crítica contundente ao sistema social em que está inserido. Com isso, o cronista dá a conhecer os problemas sociais e demonstra não haver uma política de segurança adequada nem um processo político de ressocialização daqueles que, de repente, não têm outra alternativa a não ser a vida do crime para sobreviver em uma sociedade cada vez mais injusta. Tanto é verdade que o eu do cronista termina esta última crônica analisada questionando não só a sociedade como a si mesmo:

Já fui, já fomos melhores pessoas. Já fui? já fomos melhores pessoas?
A história é uma dialética de flores e formigas?
Quando, como e por que um ser humano se transforma em predatória formiga?
Até quando teremos de andar de ônibus com uma lata de formicida?
(SANT'ANNA, 1989, p. 72)

Conclui-se, portanto, que nessas crônicas de Affonso Romano de Sant'Anna a violência é tratada de forma a desvelar os problemas enfrentados por uma sociedade que não sabe como controlar os impulsos agressivos do ser humano. Nesses textos do autor, elaborados mais sob o aspecto argumentativo do que narrativo, põe-se em questão o sistema de ordenação social como um todo para evidenciar falhas que devem ser corrigidas. Embora se perceba que o cronista não propõe alternativas para solucionar o problema da violência social, claro está que só o fato de pôr às claras a situação, questionando-a e revelando a perversidade humana, serve de alerta às autoridades constituídas de que alguma coisa deve ser feita com urgência. Se não para resolver o problema, para, pelo menos, diminuir a reação violenta que se dá de forma individual por parte do cidadão. Neste sentido, o cidadão torna-se, também, um ser violento porque as instituições criadas para lhe dar segurança não fazem o seu papel, seja ele um pai de família que mata o ladrão que invade sua casa, seja um policial que não encontra respaldo para o trabalho realizado nas ruas, seja um anônimo que se sente acuado dentro de um ônibus.

3.4 O COMODISMO DA MULHER COMO AUTO-VIOLÊNCIA EM MARTHA MEDEIROS

Fazem-se necessários alguns esclarecimentos antes de se começar a análise da obra de Martha Medeiros. Em primeiro lugar, trata-se de uma autora que começa a escrever crônicas na década de 1990. Tal opção se deu pela possibilidade de a obra da escritora estar inserida no objetivo desta tese, o de demonstrar que os cronistas da segunda metade do século XX também trataram da temática da violência, seja buscando uma solução para o problema na sociedade, como é o caso de Rubem Braga, seja evidenciando a problemática social, como é o caso de Affonso Romano de Sant'Anna.

No caso da obra de Martha Medeiros, vislumbra-se uma possível violência na forma como a mulher e o homem vivenciam a transitoriedade das coisas e das relações

afetivas, tendo em vista a autora falar, entre outros assuntos, da situação da mulher em uma sociedade em constante transformação, em que os valores se modificam rapidamente e a condição feminina sofre uma avalanche de novas perspectivas. Um dos tópicos apresentados por Martha Medeiros é a independência feminina, geradora de insegurança em ambos os sexos porque homens e mulheres ainda mantêm determinados valores sociais tradicionais, que não sabem ou não conseguem adaptar à nova estrutura social.

Outro ponto a ser explicado é o fato de, talvez, não existir ainda uma fortuna crítica a respeito da obra da autora. Foram feitas pesquisas variadas em busca de algum texto relacionado ao estudo da obra de Martha Medeiros, contudo encontrou-se apenas uma breve referência no texto de Luiz Carlos Santos Simon, “Do Jornal ao Livro: a trajetória da crônica entre a polêmica e o sucesso”, publicado na Revista Temas & Matizes, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Neste texto, como o objetivo do estudioso é discutir a transposição da crônica do jornal para o livro, ele não entra em discussões sobre a qualidade estética-literária das crônicas de Martha Medeiros, fazendo apenas referência ao sucesso editorial de seus livros para comprovação de que a crônica é um gênero agradável ao leitor, tanto no transitório do jornal quanto no definitivo do livro. Desta maneira, buscar-se-á iniciar um trabalho de análise da produção desta cronista e poetisa gaúcha, dando-se atenção especificamente à produção de crônicas, que é o caminho escolhido nesta tese.

Num primeiro momento, destaca-se a temática na obra de Martha Medeiros, como já foi dito, da independência da mulher na sociedade contemporânea. O discurso elaborado em suas crônicas, inclusive, está direcionado para um público feminino. A cronista assume seu papel de mulher, uma mulher consciente sobre a situação na qual está inserida, e defende determinada postura, segundo ela, a ser adotada pela mulher diante de um mundo em que a liberdade feminina está assegurada. Por isso, nos textos da autora gaúcha, evidencia-se uma posição distinta da perspectiva de Márcia Denser em seus contos. Em Denser, a narradora, vivenciando o início da luta pela liberação feminina – década de 1970 –, está consciente também de seu novo papel na sociedade, experimentando as mais diversas situações amorosas e sexuais. Há, contudo, uma atitude de agressividade por parte dos homens, que não compreendem – ou não querem compreender – essa mulher que luta pelo seu direito à liberdade sexual, seu direito ao desejo e prazer sexual. Em Medeiros, a cronista está num momento em que a liberação já se concretizou – década de 1990. Desta forma, sua postura é mais de esclarecimento e discussão sobre esta nova condição do que de descrição dos sofrimentos advindos na vivência desses direitos adquiridos.

Pensa-se, no entanto, existir um problema quanto ao posicionamento

adotado pela cronista. Ela parece direcionar o discurso para uma mulher ainda objeto de machismo, optando pela perspectiva de defesa da mulher independente e desqualificando a mulher influenciada pelos valores tradicionais do patriarcalismo. Nesse sentido, identifica-se em seus textos uma estrutura binária em que se valoriza um tipo de mulher e se desvaloriza o outro, defendendo-se uma ideologia específica. Tal postura revela-se preocupante, pois a cronista acaba não problematizando as situações descritas ao elaborar um discurso mais ideológico do que literário. A cronista, desta maneira, opina sobre os juízos de valor sem deixar ao leitor, melhor dizendo, à leitora, a possibilidade de uma outra forma de pensar o mundo que não seja a sua, dando a entender que a mulher não liberada está se auto-violentando por não fazer uso de seus direitos. Necessário se faz, então, analisar as crônicas de Martha Medeiros com intuito de entender melhor tal posicionamento.

A primeira crônica a ser analisada é “Década de 70: a adolescência do feminismo”, escrita em novembro de 1995 e publicada em *Topless*, de 1997. Nela, a cronista relaciona sua infância e adolescência com o movimento, então efervescente, pelos direitos da mulher: “Enquanto os anos 70 representaram, para quem já era mulher feita, a consolidação das conquistas femininas rascunhadas nos anos 50/60, para mim, que era um projeto de gente, representaram o salto da infância para a adolescência” (MEDEIROS, 1997, p. 35). Observe-se que a cronista aborda o assunto de maneira a esclarecer a falta de consciência naquele momento da luta pelos direitos femininos, tanto que logo em seguida salienta: “Fui alienada como foram quase todas as garotas pré-revolução feminista: simplesmente adorava ser mulher.” (MEDEIROS, 1997, p. 35). Daí a cronista levantar várias possibilidades de como era a mulher antes da revolução, numa atitude irônica ela finge concordar com tais possibilidades. Mas, agora se dizendo consciente do “novo” papel da mulher na sociedade, a cronista evidencia seus pensamentos a respeito do assunto como completamente alienados. Naquele momento de sua vida achava uma maravilha ser apenas a “dondoca” que fica em casa aguardando o marido. Veja-se o que ela ressalta logo depois de considerar que adorava ser mulher:

Achava um privilégio ter nascido no lado cor-de-rosa da vida, onde homens puxam a cadeira para você sentar, te protegem da vida dura lá fora e, supra-sumo da mordomia, trabalham para te sustentar, enquanto tua única missão é dar-lhe um filho, lavar panelas e manter as unhas limpas. Que nos importava a previsão do tempo se não botávamos o nariz para fora de casa? Nascer mulher, que barbada! (MEDEIROS, 1997, p. 35)

Mas, a cronista começa a perceber a diferença que existia (ainda existe?) no tratamento dispensado pela sociedade ao homem. Segundo ela, quando os seios começaram a aparecer sentiu que “uma certa rebeldia também veio à tona” e pensa que ser homem é melhor do que ser mulher, pois ele “vive na rua, conhece um monte de gente, é dono do próprio dinheiro e não precisa dizer a que horas volta” (MEDEIROS, 1997, p. 35). Medeiros fecha este parágrafo destacando que o “Homem pede carona na estrada, anda sem camisa, não precisa debutar. Nascer mulher, que roubada!” (MEDEIROS, 1997, p. 35). A cronista faz, portanto, uma rememoração do modo como viu o papel da mulher, por extensão o do homem também, na década de 1970. No início da década, quando ainda era criança, sua idéia de mulher era fantasiosa, considerando uma maravilha o fato de se submeter aos caprichos masculinos e aceitando facilmente a postura de mando do homem através da sensação de segurança despertada pela figura paterna. No final da década, já entrando na adolescência e percebendo a força opressora da figura masculina, despertada também pelo pai, passa a sentir-se inferiorizada diante da liberdade concedida ao homem.

A cronista demonstra, assim, sua transposição de um extremo ao outro. Primeiro se submete sem restrições, depois se rebela de maneira radical. Em seu discurso, ela esclarece que não sabe ao certo se o radicalismo de suas posições se devia ao fato das transformações sociais em andamento ou ao fato de estar passando pela biológica transposição da infância à adolescência. Na verdade, importa muito mais a transformação social, que serve como alicerce de algo muito maior: a conquista feminina de direitos básicos como a liberdade de escolher seu próprio destino, seja este destino ao lado de um homem ou não. Mas, mais do que isso, embora a cronista, logo após comentar os radicalismos pessoais e sociais da década de 1970, pondere: “e só agora este radicalismo começa a ceder lugar à sensatez” (MEDEIROS, 1997, p. 36), revela-se a atitude ainda radical de desvalorizar a mulher por ela denominada como “alienada”.

Nesta crônica, Martha Medeiros elabora seu discurso através da oposição binária masculino/feminino, aparentemente defendendo a possibilidade de convivência harmoniosa entre homens e mulheres, mas evidenciando certo preconceito em relação às pessoas não adaptadas aos moldes contemporâneos. Nessa oposição de valores, sobressai, na elaboração do texto, termos vinculados à idéia de alienação social da mulher influenciada pela visão de mundo patriarcal. A cronista salienta, pois, ter sido “alienada como foram quase todas as garotas pré-revolução feminista” (MEDEIROS, 1997, p. 35), para depois observar que a distinção entre a “mulher moderna” e a “careta” está no fato da primeira compreender as atitudes gentis de um homem e a segunda confundir opressão com gentileza, sendo

considerada ingênua pela cronista: “Mas precisar de uma autorização do marido para sair com as amigas ou para aceitar um emprego, aí não há romantismo algum, apenas alienação juvenil” (MEDEIROS, 1997, p. 36). Ao construir seu discurso, portanto, a cronista se esquece das mais diversas influências na formação da personalidade do indivíduo, tais como a família, a religião, a estratificação social, etc., fazendo parecer, com isso, que a humanidade é uma massa homogênea, quando se tem consciência das múltiplas visões de mundo guiando a trajetória humana. Essa “mulher careta” não pode ser considerada simplesmente como ingênua ou “alienada”, visto existir as mais diversas influências em seu modo de ver o mundo.

Apesar de tal postura discursiva, a cronista prega a sensatez como solução para o relacionamento harmonioso entre homem e mulher, salientando que isso só é possível se os dois lados cederem lugar ao bom senso e eliminarem as idéias estereotipadas do que é ser mulher e do que é ser homem. Ela ressalta: “Ser mulher nunca foi uma maravilha, assim como nascer homem está longe de ser uma graça dos céus. Há problemas e vantagens em ambos os lados e, juntos, estamos fundando uma nova sociedade, sem tanto estereótipo e com um pouco mais de bom senso” (MEDEIROS, 1997, p. 36). Como se vê, a cronista elabora seu discurso no sentido de evidenciar que tanto a mulher quanto o homem precisam aprender a lidar com os problemas da nova sociedade.

Porém, a perspectiva adotada pela cronista conduz à idéia de que tal aprendizado passa, necessariamente, pela capacidade de racionalizar cada caso particular da vida, isto é, pela capacidade que se tem de entender e, conseqüentemente, julgar a melhor forma de lidar com a nova situação social. Caso isso não aconteça, a relação entre homens e mulheres, no ponto de vista da cronista, continuará problemática. Em virtude disso, entende-se que as posições radicais, tanto de um lado quanto do outro, podem gerar sérios desentendimentos. O homem, ao manter-se radicalmente dentro de um padrão comportamental tradicional poderá chegar às raias da violência física para impor uma pretensa “autoridade masculina”. Enquanto a mulher, radicalizando a defesa de uma liberdade conquistada, poderá confundir atos gentis e entendê-los como tentativa de forçá-la à submissão.

Como se sabe, foram séculos de poder masculino, a história da humanidade está aí para comprovar. Essa carga cultural não desapareceu por completo e ainda influencia as relações afetivas entre os gêneros. Se não no sentido da manutenção de uma ordem tida como ultrapassada, o patriarcalismo, no sentido de gerar um conflito no seio de uma nova ordem que está em processo. Para a cronista, portanto, a melhor maneira de lidar com essa nova situação, vivenciada por homens e mulheres, é evitar os radicalismos nas concepções

femininas e masculinas do que vem a ser o outro sexo. Diante disso, ela considera: “Se um homem quer pagar sozinho a conta do restaurante, aceito a gentileza sem discussão. Não é isso que determina se uma mulher é moderna ou careta” (MEDEIROS, 1997, p. 36). Com esse pequeno exemplo, a cronista visa a demonstrar um equívoco no entendimento do que é ser uma mulher moderna. Muitas mulheres sentem-se ofendidas se um homem se oferece para pagar a conta do restaurante, ou qualquer outra coisa que poderia e, talvez, deveria ser entendida como um gesto de gentileza. Essas mulheres se ofendem porque vivenciam isso como uma agressividade masculina à sua condição de mulher livre e que subsiste por conta própria.

Vislumbra-se que a questão é muito mais complexa do que parece, pois está muito além de a mulher aceitar ou ofender-se com a atitude masculina. A cronista, no entanto, deixa antever o que está no cerne da discussão: a capacidade de julgar as atitudes do outro. Dessa forma, aceita-se o pagamento de um jantar, por exemplo, quando é um simples gesto de gentileza, mas recusa-se quando é um ato de dominação ou de demonstração de poder. Vê-se isso quando a cronista conclui o pensamento citado anteriormente e diz: “Mas precisar de autorização do marido para sair com as amigas ou para aceitar um emprego, aí não há romantismo algum, apenas alienação juvenil” (MEDEIROS, 1997, p. 36). Adverte-se que a cronista esbarra no problema, mas não aprofunda. Ela fica no nível do conselho a ser dado para uma melhor convivência, preocupando-se em desqualificar a mulher sob a influência dos valores tradicionais, quando poderia gerar uma reflexão a respeito dos valores por trás dessa oposição moderno/tradicional.

Nesse sentido, a afirmação feita pela cronista na citação acima, de que a mulher “precisar de autorização do marido para sair com as amigas ou para aceitar um emprego” é pura “alienação juvenil” (MEDEIROS, 1997, p. 36), revela o desconhecimento de todo um histórico de opressão à mulher e acerca da natureza humana, tendo em vista não ser fácil para o ser humano a adaptação a novos paradigmas culturais. Visualiza-se isso, por exemplo, na obra de Márcia Denser, que cria personagens complexas e as põe em ação no drama da vida contemporânea, gerando reflexão sobre a condição não só da mulher, mas também do homem, ambos perdidos em um emaranhado de possibilidades de tomada de posição. Destaque-se, desta feita, o vínculo da frase da cronista à opressão que a sociedade burguesa-cristã-patriarcal impunha à mulher até pouco tempo, embora a cronista prefira denominar esta mulher oprimida de alienada.

No Brasil, por exemplo, a mulher era considerada um ser relativamente incapaz de gerir a própria vida até a edição da Lei 4.121, de agosto de 1962, conhecida como

Estatuto da Mulher Casada. Antes disso, o Código Civil em vigor, editado em 1916, previa que o homem era o “cabeça do casal”, e que a mulher precisava de autorização do marido para trabalhar. Além de muitas outras coisas que demarcavam legalmente a submissão da mulher ao homem¹⁹. Ressalta-se, ainda, que o Estatuto da Mulher Casada institui apenas a igualdade jurídica entre os consortes, assegurando à mulher o direito de exercer, livremente, qualquer profissão lucrativa sem depender da outorga marital, mantendo a figura do “cabeça do casal” destinada ao homem. Tal figura jurídica perde sua força com a Lei 6.515, de 26 de dezembro de 1977, conhecida como Lei do Divórcio, a qual passa a considerar a mulher como companheira e colaboradora do marido nos encargos da família. Assim, a idéia de colaboração substituiu a de subordinação e o marido perdeu a autoridade e o controle exercidos sobre a mulher, que se estendia aos mais simples atos de sua conduta como, por exemplo, fiscalização das relações pessoais e de sua correspondência, além do controle de suas visitas. Essa figura jurídica do chefe de família ou “cabeça do casal”, contudo, só desaparece por completo na legislação brasileira com a promulgação da Constituição Federal de 1988, que instituiu a igualdade de direitos e deveres entre homem e mulher na sociedade conjugal. Observa-se, portanto, que são apenas algumas décadas separando a revolução sócio-cultural e jurídica das crônicas de Martha Medeiros, as quais visam apenas estabelecer uma forma de amenizar o conflito entre homens e mulheres nessa nova ordem social, ao invés de levantar questionamentos mais profundos acerca da situação da mulher.

Percebe-se, no entanto, o vínculo do pensamento da cronista com o de Mauro Pergaminik Meiches, estudado no primeiro capítulo, de que para viver em qualquer forma de organização humana, faz-se necessário conviver com regras e proibições possibilitando um melhor relacionamento com o outro. Assim, fortalece-se a racionalidade ao se estabelecer o uso adequado das vontades, adquirindo-se virtudes necessárias para agir conseqüentemente. Há, então, nas crônicas de Martha Medeiros, um discurso, embora ideológico, que visa um entendimento maior entre homens e mulheres a partir da compreensão e absorção dos papéis desempenhados na sociedade.

¹⁹ A influência patriarcal se fez presente em várias passagens do Código Civil de 1916, por isso além de considerar a mulher relativamente incapaz e de determinar que ela precisava de outorga do marido para exercer qualquer profissão, previa ainda: que a nomeação de tutor cabia ao pai; cabia ao pai o exercício da chefia da sociedade conjugal; proibia a mulher de aceitar tutela, curatela ou qualquer outro munus público, como herança, legado e mandato sem autorização do marido; prevalência da vontade do pai no consentimento para o filho menor casar; exercício exclusivo do pátrio poder pelo marido, enquanto perdurasse a sociedade conjugal; necessidade do consentimento do marido para a mulher alienar, ou gravar de ônus real, os imóveis do seu domínio particular, qualquer que fosse o regime de bens; necessidade do consentimento do marido para litigar em juízo civil ou comercial; necessidade de consentimento do marido para contrair obrigações que poderiam importar em alheação de bens do casal.

Denota-se, portanto, que a cronista desenvolve a idéia de conquista do espaço feminino na sociedade e que não há mais como voltar atrás. A necessidade agora, segundo ela, é entender o “novo” papel não só da mulher como também do homem. Só assim, no entendimento dela, seria melhor a relação entre mulheres e homens, pois cada um estaria apto a desenvolver relações afetivas mais “verdadeiras” pelo fato de perceberem os limites da própria liberdade e da liberdade do outro. O problema deste discurso, contudo, está no fato de a cronista não respeitar a liberdade de sua leitora quando considera a hipótese de ser uma alienada social a mulher que faz a opção pelo tradicionalismo. Ela não deixa, por conseguinte, a mulher ser livre para fazer suas escolhas, exigindo um posicionamento semelhante ao seu.

Não se tem na crônica “Década de 70: a adolescência do feminismo”, referência clara à violência. Entretanto, pensa-se que na situação conflituosa entre homens e mulheres existe uma tensão que poderia originar ações violentas. Mas, isso seria apenas suposição. A violência parece estar, então, no nível da enunciação do discurso, elaborado com vistas a desqualificar a mulher não adaptada à visão do enunciador. Sendo assim, o discurso ofende e agride, pois visa desmoralizar determinada categoria de pessoas. Neste ponto, vale ressaltar outra crônica de Martha Medeiros a qual remete ao mesmo tema e é, talvez, mais adequada para comprovar o posicionamento da cronista: trata-se de “As boazinhas que me perdoem”, escrita em agosto de 1997 e publicada em Trem Bala, de 1999. Nesta crônica, elaborada com base no humor, a cronista questiona a posição adotada por algumas mulheres diante da sociedade. Evidencia-se uma crítica ao comportamento dessas mulheres que se deixam levar por valores, segundo a cronista, já ultrapassados.

Para construir o discurso, a cronista utiliza-se da comparação entre os elogios que uma mulher moderna gostaria de receber e as características de uma mulher “boazinha”, considerada por ela a mulher sob a influência dos valores da sociedade tradicional, patriarcal, burguesa. O discurso, em princípio, parece direcionado aos homens, com intuito de instruí-los sobre como elogiar uma mulher moderna, independente. Tal situação, entretanto, serve apenas como mote para a seqüência do texto. Nele a cronista questiona a postura de algumas mulheres que, em sua visão, se mantêm sob o jugo de valores que já não existem mais, ou, pelo menos, não deveriam existir. Por isso, em muitos momentos do texto, a ironia será a referência necessária para se entender o humor sarcástico em relação ao que ela considera como conformismo em que estão inseridas essas mulheres. A elaboração da linguagem será direcionada para o reforço dos elementos culturais caracterizadores da oposição entre as expressões “mulher moderna” e “mulher boazinha”. A primeira expressão carrega valores entendidos como positivos pela cronista, tais como, por exemplo,

independência financeira e emocional, inteligência, senso de oportunidade, competência, enfim, uma mulher livre e confiante na sua capacidade para gerir a própria vida. Já a segunda expressão está carregada de valores negativos, tais como dependência financeira e emocional, conformismo e comodismo com a situação de coadjuvante social, uma mulher que necessita da segurança e conforto de uma relação afetiva estável. Neste sentido, a cronista questiona e ataca a postura de mulheres que, de acordo com sua ideologia, se auto-violentam ao se manter dentro de um padrão social de auto-aniquilamento individual em prol de uma estrutura inadmissível. Sinaliza-se que esta crônica segue caminho semelhante ao da anterior, visando desqualificar a “mulher boazinha” e exaltar a “mulher moderna”.

A crônica começa, então, com a relação de elogios que “toda” mulher gostaria de receber. Destaque-se ser a mulher independente, pós-revolução feminista, a mulher a quem a cronista se refere. Os elogios são, pois, relacionados a essa mulher, que conhece e valoriza o direito de igualdade conquistado historicamente. Depois de listar que o homem deve verbalizar os atributos físicos e morais da mulher, a cronista ressalta: “Mas não pense que o jogo está ganho: manter-se no cargo vai depender da sua perspicácia para encontrar novas qualidades nessa mulher poderosa, absoluta” (MEDEIROS, 2004, p. 9). O discurso é construído, portanto, no sentido de esclarecer que a mulher contemporânea não se deixa conquistar por promessas de segurança e conforto. O que se destaca na contemporaneidade são as qualidades relacionadas às atividades intelectuais em que está inserida essa mulher “poderosa” e “absoluta”. Poderosa porque conquistou seu espaço social, galgando os mais altos cargos em empresas privadas e repartições públicas, exercendo atividades profissionais antes consideradas masculinas, tanto que a cronista salienta: “Diga [...] que ela é um avião no mundo dos negócios. Fale sobre sua competência, seu senso de oportunidade” (MEDEIROS, 2004, p. 9). Poderosa, ainda, porque tem o próprio dinheiro, subsiste sozinha. Essa mulher não é mais dependente financeira e emocionalmente do homem, ela concorre em igualdade de condições com o homem pelo espaço na sociedade e, por isso, é absoluta.

Nesse sentido, a cronista está prescrevendo ao homem como deve ser sua atitude diante desta mulher independente. Ela propõe ao homem a obrigação de entender, respeitar e assimilar as mudanças sociais ocorridas nas últimas décadas. Assim, de acordo com ela, o homem conseguirá vivenciar melhor as relações estabelecidas com a mulher pós-revolução feminista. Ela, a mulher, segundo a cronista, não está mais disposta a submeter-se à pretensa autoridade masculina disseminada historicamente durante séculos. A mulher deseja ser reconhecida em sua capacidade e inteligência para cooperar no desenvolvimento social e

humano das relações e não apenas fazer o papel de coadjuvante do homem neste desenvolvimento. Por isso, ao descrever as características da “mulher boazinha”, a cronista ironiza o que considera conformismo sistemático em que esta mulher está inserida, desde suas qualidades físicas até as psicológicas:

Descreva aí uma mulher boazinha. Voz fina, roupas pastéis, calçados rentes ao chão. Aceita encomendas de doces, contribui para a igreja, cuida dos sobrinhos nos finais de semana. Disponível, serena, previsível, nunca foi vista negando um favor. Nunca teve um chilique. Nunca colocou os pés num show de rock. É queridinha. Pequeninha. Educadinha. Enfim, uma mulher boazinha. (MEDEIROS, 2004, p. 9-10)

Ser “boazinha”, para a cronista, é conformar-se com o papel de coadjuvante social e aceitar aquilo imposto pelos outros. Desta forma, na visão da cronista, esta mulher não tem valor porque se submete a uma vida sem emoção, aceitando tudo que lhe é imposto de fora. À vista disso, o enunciado está elaborado de tal forma que todas as características da “mulher boazinha” carregam a idéia de defeito, como se essa mulher não tivesse qualidades. Está claro, aí, se não a violência do enunciador do discurso, pelo menos certo preconceito, porque há um tom agressivo na forma como a mulher é descrita. O próprio fato de denominá-la de boazinha já traz um tom pejorativo, desagradável. Além do que, para elogiar a “mulher moderna”, não há necessidade de se desqualificar a mulher não adaptada à modernidade.

Evidencia-se, no entendimento da cronista, que a “mulher moderna” está preparada para subsistir sozinha na vida social, querendo ao seu lado um companheiro e não o homem que deseja dominá-la, submetê-la aos seus caprichos. Como se a “mulher boazinha” se deixasse dominar, se deixasse submeter aos desmandos masculinos ou se deixasse relegar a um segundo plano. Por isso, a cronista observa: “Ser boazinha não tem nada a ver com ser generosa. Ser boa é bom, ser boazinha é péssimo” (MEDEIROS, 2004, p. 10), desqualificando mais uma vez essa mulher ao salientar que ela não é generosa. A cronista revela, então, outras características da “mulher boazinha”, com intuito de reforçar as idéias de conformismo e falta de atitude representadas no entorno desta expressão: “As boazinhas não têm defeitos. Não têm atitude. Conformam-se com a coadjuvância. Ph neutro. Ser chamada de boazinha, mesmo com a melhor das intenções, é o pior dos desaforos.” (MEDEIROS, 2004, p.10). Testemunha-se, nesta citação, que o adjetivo “boazinha” transforma-se em sinônimo de ofensa, desvelando uma desvalorização das mulheres que não assimilaram as transformações sócio- culturais do final do século XX. Nesse mesmo sentido está o momento em que a

cronista fala da revolução cultural feminina. Ela relata que as mulheres deixaram de ser submissas, que as mulheres, na verdade, sempre desejaram a independência em relação ao homem:

Fomos boazinhas por séculos. Engolfamos tudo e fingíamos não ver nada, ceguinhas. Vivíamos no nosso mundinho, rodeadas de panelinhas e nenezinhos. A vida feminina era esse frege: bordados, paredes brancas, crucifixo em cima da cama, tudo certinho. Passamos um tempão assim, comportadinhas, enquanto íamos alimentando um desejo incontrollável de virar a mesa. Quietinhas, mas inquietas. (MEDEIROS, 2004, p. 10)

Concorda-se com a cronista quanto à existência de um desejo contido nas mulheres, desejo de se libertar do jugo de uma sociedade patriarcalista, burguesa, cristã. Uma sociedade que pregava – ainda prega? – que a mulher deve ficar em casa cuidando das crianças, do marido, enfim, zelando pelo bem estar da família e do lar. A mulher estava, desta forma, presa ao recesso da casa e adstrita às vontades do marido em troca de uma falsa segurança, pois estava submetida ao bel prazer do autoritarismo masculino. Nada mais justo, então, essa mulher alimentar o desejo de se livrar da opressão. Por outro lado, atacar deliberadamente a mulher ainda não liberta desse jugo, porque não teve forças ou, talvez, porque não quis, é oprimi-la em sentido inverso, pois a faz sofrer tanto quanto sofreram as mulheres ao longo dos séculos. Assim, a cronista, ao indicar que a mulher contemporânea exige ser respeitada em seus direitos, adquiridos depois de muita luta e sofrimento, esquece-se de que qualquer pessoa merece ser respeitada. A mulher moderna, segundo a cronista, não está mais disposta a entregar-se aos desmandos do homem, ela quer ser valorizada pelas suas qualidades, dando a entender que a mulher considerada “boazinha” não possui qualidades.

Ao fechar a crônica reafirmando o que ela chama de uma nova postura adotada pela mulher e, novamente, prescrevendo aos homens o tipo de elogios merecidos por essa mulher, a cronista parece querer apagar os rastros da “mulher boazinha”: “Mulheres bacanas, complicadas, batalhadoras, persistentes, ciumentas, apressadas, é isso que somos hoje. Merecemos adjetivos velozes, produtivos, enigmáticos.” (MEDEIROS, 2004, p. 10). Note-se que o enunciado remete à idéia da não existência de mulheres influenciadas pelos valores tradicionais. Percebe-se, entretanto, ao longo do texto, a marcação de sua presença, revelando a total falta de consideração para com essa mulher na tentativa de torná-la invisível, mas não só ela existe, como incomoda o enunciador do discurso. A existência da mulher “boazinha” desvela-se no título da crônica, “As boazinhas que me perdoem”, e na descrição

de suas características, visto a cronista utilizar verbos no presente do indicativo, tais como “aceita”, “contribui”, “cuida”. Porém, o tom adotado pela cronista todas as vezes em que se refere a “boazinha” é de indignação, tendo em vista ela afirmar que “ser boazinha é péssimo. [...] Ser chamada de boazinha, mesmo com a melhor das intenções, é o pior dos desaforos” (MEDEIROS, 2004, p. 10).

O discurso, portanto, direciona-se para o pensamento de que na sociedade contemporânea, depois de tanto esforço das mulheres para conseguirem sua independência, não se pode aceitar que a mulher não tenha uma profissão, seu próprio dinheiro, que não exerça a liberdade de decidir sobre sua própria vida e, principalmente, não exerça sua individualidade. Não vivenciar a individualidade, no entendimento da cronista, é se violentar. Pois, para ela, essas mulheres “boazinhas” parecem ser fantoches nas mãos de outras pessoas, já que cuidam dos sobrinhos, ajudam a igreja, fazem doces para os outros, não negam favores, estão sempre serenas, enfim, se anulam como pessoa e não demonstram ter personalidade própria. A comprovação disso é a tentativa de apagamento que se dá ao final do texto: “Mulheres bacanas, complicadas, batalhadoras, persistentes, ciumentas, apressadas, é isso que somos hoje [...]. As inhas não moram mais aqui. Foram para o espaço, sozinhas” (MEDEIROS, 2004, p. 10).

Este tipo de posicionamento aparece também na crônica “A mulher e a patroa”, escrita em novembro de 1999 e publicada no volume *Non-Stop: crônicas do cotidiano*, de 2001. Neste texto, Martha Medeiros faz uma comparação entre o que é ser mulher e o que é ser patroa, seguindo caminho semelhante ao adotado nas duas crônicas já analisadas. Em “Década de 70: a adolescência do feminismo”, ela sugere que ser uma mulher moderna não é posicionar-se radicalmente contra qualquer tentativa de gentileza masculina, mas entender a necessidade de bom-senso na hora de tomar qualquer atitude, evidenciando que homens e mulheres devem aceitar a individualidade e a liberdade de cada um para um convívio harmonioso, embora a cronista não respeite o direito da mulher vinculada à ideologia tradicional. Já em “As boazinhas que me perdoem”, a cronista ironiza a postura de mulheres submetidas, segundo ela, a valores ultrapassados e não percebem, ou não querem perceber, que conquistaram a independência e a liberdade para decidirem sobre sua própria vida, mantendo-se num comodismo sistemático porque de alguma forma ganham com isso. Nesta crônica, há, inclusive, uma tentativa de apagamento da figura feminina presa aos valores tradicionais, como se ela não tivesse o direito de existir por ser uma ofensa à mulher liberada.

Em “A mulher e a patroa”, a cronista novamente faz uma comparação entre

a mulher pós-revolução feminista e a mulher que se mantém dentro dos padrões anteriores. Para tanto, o próprio título da crônica já vem como indicativo de que existem dois tipos de mulheres: as que vivenciam a liberdade conquistada e as que se deixam dominar pelo pensamento patriarcal. Novamente Martha Medeiros elabora seu discurso com a utilização de termos que carregam valores antitéticos. Assim, o termo “mulher” recebe valor positivo, ao relacionar-se com a condição de independência feminina, enquanto o termo “patroa” é negativo, porque representa a condição feminina ainda submetida aos valores patriarcais. No decorrer do texto isso fica ainda mais evidente; cada parágrafo, pois, é destinado para definir uma delas. Quando o parágrafo da crônica está relacionado com a “patroa”, observa-se a utilização de ironia por parte da cronista, percebida na própria denominação escolhida para se referir às mulheres, segundo ela, acomodadas, que preferem ficar em casa “cuidando” da família. Neste caso, inclusive, a escolha do termo “patroa” revela-se significativa. Na crítica feminista, o termo é entendido como reduplicação de padrão, endossando, assim, a visão de mundo patriarcal, o que revela que esta mulher não conquistou o espaço público e está submetida ao espaço restrito do lar. Ser “patroa”, portanto, é estar limitada no espaço e, conseqüentemente, não ter condições de decidir o próprio destino.

Mas, será no texto propriamente dito que isso ressalta aos olhos do leitor. Atente-se para o que a cronista salienta no primeiro parágrafo: “A patroa pode ser jovem e bonita, mas tem uma atitude subserviente, o que lhe confere um certo ar robusto, como se fosse uma senhora de muitos anos atrás” (MEDEIROS, 2004, p. 25). Vê-se que esta mulher, mesmo sendo “jovem e bonita”, tem o aspecto de uma velha pela postura comodista adotada. Isso indica que a cronista visualiza a “patroa” como uma mulher que perde os encantos naturais por causa da atitude submissa diante da realidade familiar. No segundo parágrafo, por outro lado, a cronista descreve a mulher, invertendo as características: “A mulher pode ser robusta e até meio feia, mas sua independência lhe confere um ar de garota, regente de si mesma” (MEDEIROS, 2004, p. 25). Manifesta-se aí, na visão da cronista, uma diferença substancial no tratamento dispensado pelo homem à “patroa” e à “mulher”. Esta “beija seu marido na boca quando o encontra no fim do dia e recebe dele o melhor dos abraços” (MEDEIROS, 2004, p. 25), já aquela “recebe um apertão na bochecha” (MEDEIROS, 2004, p. 25).

Observa-se, na verdade, uma semelhança muito próxima entre a “patroa” desta crônica e a mulher “boazinha” da crônica “As boazinhas que me perdoem”. A patroa, como a boazinha, é vista pela cronista como uma pessoa sempre disponível, subserviente, conformada, solícita, enfim, uma pessoa à mercê daquilo que os outros querem. Isso conduz a

desvalorização desse tipo de mulher, pois, de acordo com a cronista, ela própria se coloca em uma posição de inferioridade e subordina-se ao desejo dos outros, principalmente ao que o marido deseja dela, contentando-se com a coadjuvância ou com “um apertão na bochecha” (MEDEIROS, 2004, p. 25). Note-se a afirmação da cronista: “Há homens que têm patroa. Ela sempre está em casa quando ele chega do trabalho. O jantar é rapidamente servido à mesa” (MEDEIROS, 2004, p. 25); e mais adiante:

Há homens que têm patroa, e mesmo que ela tenha tido apenas um filho, ou um casal, parece que gerou uma ninhada, tanto as crianças a solicitam e ela lhes é devota. A patroa é uma santa, muito boa esposa e muito boa mãe, tão boa que é assim que o marido a chama quando não a chama de patroa: mãezinha. (MEDEIROS, 2004, p. 25)

Diante disso, revela-se novamente um aniquilamento da mulher enquanto ser individual, ela passa a ser a esposa/mãe (empregada?) sem desejo e vontade própria. No entendimento da cronista, todas as ações deste tipo de mulher estão relacionadas às expectativas e desejos dos outros. Ela faz tudo pelo e para o marido e os filhos, violentando-se ao não vivenciar a própria individualidade. Esta mulher, pensa a cronista, recebe o desprezo como recompensa pela sua dedicação exclusiva à família. Ressalte-se, contudo, que ela não é desprezada apenas pelo marido e pelos filhos. A própria cronista também despreza a “patroa”. O enunciado é elaborado no sentido de depreciar qualquer qualidade dessa mulher, tanto é assim que mesmo sendo jovem e bonita, para a cronista ela terá imagem de uma velha senhora sem atrativos.

Por outro lado, a “mulher” desta crônica se assemelha à mulher “poderosa”, “absoluta”, de “As boazinhas que me perdoem”. Ela é descrita pela cronista como independente, batalhadora e dona de si, exigindo ser respeitada em sua individualidade, assim como respeita a individualidade do homem. Uma mulher consciente do seu papel dentro do quadro familiar e social, que vivencia seus desejos e não se deixa melindrar por quem tenta impor padrões comportamentais, pois é inteligente, pensa por si mesma e tem a autonomia de gerir a própria vida. A cronista expõe, então: “Há homens que têm mulher. Uma mulher que está em casa na hora que pode, às vezes chega antes dele, às vezes depois. Sua casa não é sua jaula nem seu fogão é industrial” (MEDEIROS, 2004, p. 25), e logo em seguida:

Há homens que têm mulher. Minha mulher, Suzana. Minha mulher, Cristina. Minha mulher, Tereza. Mulheres que têm nome, que só são chamadas de mãe pelos filhos, que não arrastam os pés pela casa nem confiscam o salário do marido, porque elas têm o dela. Não mandam nos caras, não obedecem os caras: convivem com eles. (MEDEIROS, 2004, p.25-26)

Comprova-se, nas citações anteriores, o posicionamento da cronista em defesa de uma postura independente da mulher em relação ao homem. Por isso, ter nome e possuir o próprio dinheiro representam a possibilidade de conviver com o companheiro, num relacionamento de troca mútua de afeto e responsabilidades. A “patroa”, ao contrário, além de ser chamada de mãe até pelo marido, necessita confiscar o dinheiro e é obrigada a submeter-se aos caprichos do homem e dos filhos, transformando-se em uma mulher sem qualquer atrativo. À vista disso, em “A mulher e a patroa” apresenta-se um questionamento parecido com o levantado nas duas crônicas analisadas anteriormente. Na primeira, “Década de 70: a adolescência do feminismo”, a cronista busca comparar sua infância e adolescência com o início da luta feminista pela liberação da mulher, com intuito de demonstrar que na contemporaneidade o radicalismo dos primeiros momentos do movimento não é mais necessário, já que a liberdade foi conquistada. Sinaliza-se, assim, que a melhor atitude é a do bom senso, para haver respeito e um convívio harmonioso entre homens e mulheres. Na segunda crônica, “As boazinhas que me perdoem”, a discussão encaminha-se no sentido de criticar a atitude conformista de algumas mulheres, as quais se mantêm no papel de coadjuvante em relação ao homem. Revela-se, então, que essas mulheres apagam-se socialmente, pois são apenas figurantes dentro de um quadro sócio-cultural que exige delas uma ação efetiva no mundo. Desta maneira, deduz-se, tanto uma quanto a outra crônica revelam a importância de a mulher ser consciente da liberdade conquistada e, ao mesmo tempo, da responsabilidade que essa liberdade jogou sobre seus ombros. Só assim, ela poderá exigir o devido reconhecimento.

Quanto à crônica “A mulher e a patroa”, a cronista escolhe denominações que em si só já trazem um sentido diferenciado. O termo “patroa” carrega toda uma gama de valores tradicionais indicativos de subordinação. Como a palavra é utilizada de maneira irônica, confirma-se a hipótese de subserviência feminina com relação àquelas mulheres que “arrastam os pés pela casa” e “confiscam o salário do marido” (MEDEIROS, 2004, p. 26), ações reveladoras do problema de um casamento baseado na idéia de que o homem é o provedor do lar e a mulher a mãe e esposa, guardiã da harmonia familiar. Tal palavra exhibe, ainda, a falta de respeito e de reconhecimento como ser humano a que essa mulher é

submetida, pois o homem, ao denominar sua mulher de “patroa”, quase sempre está se referindo a ela de maneira pejorativa. Evidencia-se, por conseguinte, que a “patroa” nada mais é do que uma administradora da casa, dos filhos, da comida, das roupas, enfim, uma mulher sem atrativos. Logo, não é sem razão a observação da cronista, de forma irônica, sobre a atitude dos homens em relação às suas “patroas”: “Há homens que têm patroa. Vou ligar pra patroa. Vou perguntar pra patroa. Vou buscar a patroa. É carinho, dizem. Às vezes, é deboche. Quase sempre é muito cafona.” (MEDEIROS, 2004, p. 26). A cronista desvela, com isso, que há entre o casal uma convivência baseada não pelo afeto, mas pela subordinação consentida ou dissimulada. Essas idéias perpassam o texto e revelam, mais uma vez, o ataque da cronista às mulheres não adaptadas ao ideal feminino estabelecido por ela.

Este posicionamento fica mais evidente quando a cronista, no parágrafo seguinte, resolve descrever como os “homens que têm mulheres” referem-se a elas: “Há homens que têm mulher. Vou ligar para minha mulher. Vou perguntar para minha mulher. Vou buscar minha mulher. Não há subordinação consentida ou disfarçada. Não há patrões e empregados. Há algo sexy no ar.” (MEDEIROS, 2004, p. 26). Veja-se que esta “mulher pode ser robusta e até meio feia, mas sua independência lhe confere um ar de garota” (MEDEIROS, 2004, p. 25). Para a cronista, esta mulher tem uma postura que a torna atraente, interessante, sexy. A atitude do homem em relação a este tipo de mulher é de respeito e admiração, valorizando não só o que ela pensa sobre as coisas, mas também o convívio com ela. Neste caso, sugere a cronista, a convivência é de afeto e não de subordinação. Vislumbra-se, então, no pensamento da cronista, que a mulher que não vivencia sua individualidade sofre muito mais do que aquela que assume uma postura independente. A mulher disposta a aceitar a submissão, de acordo com a cronista, violenta-se como ser individual para acatar uma ordem pré-estabelecida de subserviência ao homem, correndo o risco de ser, inclusive, violentada fisicamente pelo homem que se considera o dono de suas vontades.

A própria linguagem utilizada por Martha Medeiros testemunha esta distinção. Quando o primeiro homem vai “ligar” ou “perguntar” é “pra patroa”, ou vai “buscar a patroa”, tem-se, além da contração da preposição “para”, a ausência do pronome possessivo “minha”, indicando uma generalização determinadora da ausência de laços afetivos, também percebida na utilização do artigo “a” antes do substantivo “patroa” – “Vou buscar a patroa” –. Neste caso, a mulher pode ser qualquer uma, sem importância ou valor especial. O segundo homem, por outro lado, liga ou pergunta para a mulher dele, já que se tem a utilização da preposição “para” em sua forma culta e do pronome possessivo “minha”, evidenciando o vínculo afetivo deste homem com sua mulher. O pronome possessivo “minha”, neste caso,

não denota simplesmente a posse de um determinado objeto, desvela a importância e o reconhecimento atribuído pelo homem à mulher que é sua companheira e não apenas alguém que está em casa para cuidar dos afazeres domésticos. Tem-se, assim, bem demarcada a valorização dada à mulher que possui uma postura independente em relação ao homem, enquanto aquela que mantém uma postura de subordinação é desvalorizada.

Pensa-se que os textos aqui selecionados revelam, principalmente, o relacionamento entre homens e mulheres em um mundo pós-revolução feminista, uma constante na obra da autora gaúcha. Neste tipo de texto, a cronista fala do papel da mulher na sociedade, defendendo o ponto de vista de que a mulher moderna vivencia sua liberdade e sua autonomia, adquiridas depois de muita luta e sofrimento. Este poder conquistado pelas mulheres não pode ser usado, segundo a cronista, em detrimento das relações afetivas, agora vivenciadas com mais veracidade e satisfação. Por isso, provavelmente, ela defende que a mulher, para ser moderna, não precisa recusar uma gentileza masculina. Mas, ao mesmo tempo, ressalta que se submeter às vontades de um homem é excluir-se como mulher e tornar-se apenas um fantoche nas mãos dos outros. Nesse sentido, a cronista está defendendo a necessidade de a mulher libertar-se de vez das amarras que a prendem, há séculos, à condição de mãe de família, responsável, sensata, serena, perfeita. A sensação, inclusive, é de que a cronista não consegue entender como ainda existem mulheres vilipendiando-se em nome de uma tradição já não mais em vigor. Assim, ao ironizar as mulheres nestas condições, a cronista visa sustentar o argumento de que não existe possibilidade de felicidade quando não há liberdade e autonomia para decidir o melhor para si mesmo.

A violência na obra de Martha Medeiros está na perspectiva discursiva adotada por ela. Percebe-se, assim, a elaboração de um discurso em defesa do que ela chama de a “nova mulher”. Para isso desenvolve argumentos que depreciam, agridem, insultam, desprezam, vilipendiam, certas mulheres ainda não completamente livres dos valores tradicionais-burgueses-patriarcais. Na visão dela, essas mulheres preferem ficar presas no claustro familiar e não querem se tornar livres para enfrentar as possibilidades de alegrias, desejos, prazeres, oferecidas pela vida moderna. Segundo a cronista, o comodismo para essas mulheres é mais viável, tendo em vista a vida oferecer, junto com as coisas boas, tristezas, decepções, angústias, sofrimentos. A cronista argumenta, ainda, que ficar adstrita ao mundo fechado do “doce lar” quase nunca trouxe e, provavelmente, nunca trará, depois das transformações sócio-culturais conquistadas pelo feminismo, a felicidade tão esperada do matrimônio. O máximo a ser obtido por esta mulher, segundo ela, é o prazer, tão propalado pela sociedade, de ser mãe, pois pelo marido, conforme evidencia, será considerada apenas

aquela pessoa à sua disposição para cuidar dos filhos, limpar a casa, lavar suas roupas, fazer comida e nada mais. Este tipo de mulher, de acordo com a cronista, violenta-se numa relação que ela mesma estabeleceu desta maneira. Por isso, a cronista defende que, depois das transformações sociais da segunda metade do século XX, a mulher tem a liberdade de escolher a vida desejada para si. Veja-se a afirmação da cronista no final da crônica “A mulher e a patroa”:

Há homens que têm patroa. Há homens que têm mulher.
E há mulheres que escolhem o que querem ser. (MEDEIROS, 2004, p. 26)

Para finalizar, vale a pena apresentar a idéia da cronista sobre as relações amorosas contemporâneas, isso ajudará a entender melhor o posicionamento adotado por ela em seu discurso. Por um lado, tem-se a defesa de que a mulher deve ser inteligente para usar a independência e autonomia, conquistadas arduamente, no sentido de que só assim ela tem a possibilidade de ser feliz. Por outro lado, percebe-se o tom irônico em relação às mulheres ligadas aos valores patriarcais, pois estão em condição de subserviência e dependem do homem para sua subsistência, no sentido de que esta situação quase nunca gera a felicidade, reforçando a idéia anterior de que somente sendo livre, pode decidir o melhor para si mesma. Esta concepção das relações amorosas está vinculada à liberação feminina e à conquista da mulher pelo prazer do gozo. Observe-se a posição da cronista na crônica “Amor e sexo no novo século”, escrita em dezembro de 2000 e publicada no volume *Non-Stop: crônicas do cotidiano*, de 2001, na qual ela arrisca prognósticos para o novo milênio:

Relações nascidas para serem curtas. Paixões sendo transformadas em amizades sexuais, parceria de vida. O sexo legitimado não como necessidade fisiológica, mas como um prazer consentido, um desejo realizado [...]. Relações menos enquadradas, mais soltas e puras. E, principalmente, um novo conceito de paternidade, que não obrigue casais a permanecerem juntos apenas pelo laço com os filhos. Nada disso é novidade, já está sendo vivenciado, mas por meia dúzia de pessoas desprendidas, que podem sustentar suas decisões, inclusive financeiramente. Como regra geral, ainda vale o unidos até que a morte os separe, a família como estrutura da relação e o sexo como coadjuvante do amor. Conseguiremos ser um dia totalmente liberais e divertidos? (MEDEIROS, 2004, p. 170).

Conclui-se, desta forma, que Martha Medeiros traz em sua obra de crônicas a problemática sobre o posicionamento adotado pelas mulheres na sociedade contemporânea, pós-transformações geradas pela luta feminina ao direito de gerir a própria vida. Porém, sua postura revela-se preconceituosa em relação à mulher imbuída de valores tradicionais. Na tentativa de defender a qualquer custo a liberdade feminina, aliás, já sacramentada, ela acaba atacando gratuitamente a mulher que não está em acordo com a ideologia defendida em seu discurso. Manifesta-se na obra desta cronista, portanto, uma semelhança temática com a obra de Márcia Denser. Esclarece-se, entretanto, que enquanto Denser revela a violência existente nas relações da mulher liberada, pois escreve num momento em que as transformações exigidas pelo feminismo estão em processo, Medeiros insiste na idéia de que muitas mulheres preferem a auto- violência do comodismo e da submissão, mesmo depois das conquistas garantidas. Desta maneira, chega-se à conclusão de que Martha Medeiros constrói grande parte de suas crônicas através da estrutura binária mulher tradicional/mulher moderna, passando a impressão de que ser mulher moderna é ser feliz e de que não vivenciar a autonomia é violentar-se.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo analisar a representação da violência na Literatura Brasileira Contemporânea, especificamente na produção de contos e crônicas, com intuito de entender como a temática foi tratada nos dois gêneros. Com vistas a fundamentar o estudo, tornou-se necessário: o levantamento historiográfico e teórico sobre a violência, levando a entendê-la como parte integrante dos instintos mais básicos do ser humano; a correlação do tema com a Literatura Ocidental, evidenciando que a violência foi representada ao longo dos séculos pelos artistas; o levantamento de estudos teóricos a respeito do suicídio, entendendo-o como vinculado ao estado de melancolia do indivíduo; a discussão sobre algumas concepções culturais da Pós-Modernidade, mostrando-se que a violência é um dos caminhos possíveis na busca do homem contemporâneo pela realização dos desejos individuais ou setorizados. Estes tópicos, portanto, compõem a primeira parte da pesquisa e auxiliam na interpretação dos textos literários. A segunda parte reservou-se para a análise dos textos literários e foi dividida em dois capítulos: um deles, o segundo capítulo da tese, centra-se no estudo de alguns contistas da segunda metade do século XX; o outro, terceiro capítulo, destina-se ao estudo de alguns cronistas do mesmo período.

No segundo capítulo, então, analisou-se contos de Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Luiz Vilela, e Márcia Denser. Nestes autores, percebeu-se que as narrativas se estruturam a partir da existência de certo desajuste entre o indivíduo e a sociedade, tendo em vista as personagens, deparando-se com valores sociais instáveis e voláteis, agirem impulsivamente em busca de uma satisfação cada vez mais difícil de ser encontrada. Nesse sentido, elas se deixam levar pela irracionalidade para uma tomada de posição no mundo ao invés de usarem o bom senso. Assim, os instintos mais primitivos conduzem a ação dessas personagens desajustadas ao meio urbano e civilizado em que se inserem. Tal situação não deixa espaço para a convivência harmoniosa com o outro, pois se cada um está preocupado com a própria satisfação dos impulsos, as relações se estabelecem através da desconfiança mútua, gerando um ambiente hostil, um ambiente da dúvida, da falta de afeto e, conseqüentemente, um ambiente da violência.

Na contística de Rubem Fonseca, analisada na primeira parte do segundo capítulo, pensou-se, num primeiro momento, haver uma violência generalizada, ligada aos problemas sociais de um grande centro urbano. Constatou-se, entretanto, nas análises dos contos “O Cobrador” e “Ganhar o Jogo”, que Rubem Fonseca representa a violência,

aparentemente vinculada às questões problemáticas de estratificação social, como algo inerente às características mais intrínsecas do ser humano. Nestes contos, as personagens são pobres e resolvem atacar as pessoas integrantes de um nível social superior, revelando-se o embate entre os estratos sociais, mas principalmente o prazer em agredir, em violentar o outro. Nesse sentido, a estratégia de compor a narrativa na primeira pessoa do discurso torna-se significativa. Pois, narrando a própria história, as personagens expõem os desejos e sentimentos mais íntimos e desvelam a satisfação proporcionada pela violência de seus atos. Concluiu-se, portanto, que a violência nestas narrativas de Rubem Fonseca não vem da simples relação deteriorada entre as classes sociais. Afinal, é representado, nos contos, o ser humano contemporâneo e sabe-se que o homem tem se deixado levar cada vez mais pelos impulsos. Com isso, uma das conseqüências possíveis é agir violentamente em busca de um prazer, de uma satisfação pessoal cada vez mais difícil de ser encontrada. Logo, o fim último das ações é a satisfação, experimentada através da violência, de um desejo instintivo de demonstração de força e poder.

No segundo tópico deste capítulo, analisou-se os contos de Dalton Trevisan. Nos contos escolhidos, “Lágrimas de Noiva” e “Maria entre João e André”, assim como em diversos outros, percebeu-se que a violência está vinculada às relações afetivas. Tal violência está ligada ao fato de o ser humano possuir tendências agressivas mais ou menos latentes, levando ao entendimento do homem como ser violento por natureza. Considerou-se, portanto, serem assim as personagens de Dalton Trevisan, envolvidas na preocupação de uma satisfação pessoal, vivem as relações afetivas de maneira problemática, logo o amor, sentimento que deveria gerar prazer e alegria, torna-se o princípio gerador da violência, transformando-se em angústia, amargura e ódio. Concluiu-se, então, que as personagens se deixam levar pelos instintos mais primitivos, e o resultado disso é a experiência dolorosa que transforma as relações afetivas em uma convivência violenta.

O terceiro tópico do segundo capítulo reservou-se para a análise das narrativas curtas de Luiz Vilela. Nos contos de Vilela, evidenciou-se a abordagem da violência sob a perspectiva do suicídio, descrito como um ato de fuga da vida e dos problemas trazidos por ela ao homem. Nesse sentido, nos contos, “A única alegria”, “Lembrança” e “A porta está aberta”, viver se torna um sofrimento muito maior do que uma auto-agressão para eliminá-lo. Assim, as personagens de Vilela carregam em si o chamado “instinto de morte” conceituado por Freud, tendo em vista se deixarem levar pela melancolia e não conseguirem evitar as decepções e perdas trazidas pela vida ao ser humano. A vida, portanto, é entendida pelas personagens como insuportável. Entrando, então, num processo de tristeza profunda,

elas pensam na auto-aniquilação como único caminho viável para eliminar os sofrimentos. Confirmou-se, ainda, que o suicídio em Luiz Vilela, apesar de estar diretamente ligado à melancolia, não é um ato realizado em um ímpeto de loucura ou de descontrole emocional, mas uma ação pensada e organizada. Por isso, a concretização se dá no local e momento escolhido pelo suicida, sem deixar, entretanto, de revelar a falta do necessário equilíbrio psicológico para suportar as dores impostas pela vida, tanto no convívio com os outros quanto no convívio com as próprias frustrações.

A última parte deste capítulo foi reservada para a análise da contística de Márcia Denser. Entendeu-se que, ao utilizar como personagens mulheres liberadas dos padrões patriarcais de comportamento, Márcia Denser deixa antever as conseqüências sofridas por elas em um mundo ainda dominado por homens que odeiam ou desprezam as mulheres que exercem a conquista do direito ao prazer sexual. Diante disso, as personagens de Denser, em suas incessantes “caças” ao homem, visam encontrar uma relação satisfatória, mas quase sempre, essas buscas são problemáticas, porque o homem não entende essa mulher libertada da tirânica e tradicional opressão masculina. Logo, revelou-se, nas narrativas curtas “O Homem de Cascavel” e “Welcome To Diana”, a violência contra as personagens femininas, que sofrem com a falta de sensibilidade, de respeito e de compreensão dos homens, os quais não aceitam o direito da mulher vivenciar, como eles, os prazeres advindos da atividade sexual. Sendo assim, as personagens de Denser sofrem com a sensação de abandono, de solidão, de vazio, mas também com a brutalidade física dos homens. Nesse sentido, quase todas as relações sexuais descritas nos contos são animalizadas, nelas testemunha-se o homem pensando única e exclusivamente no próprio prazer, não se interessando com as possíveis dores sentidas pela parceira na agressividade de seus atos.

No terceiro capítulo analisou-se as crônicas de Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Affonso Romano de Sant’Anna e Martha Medeiros. Nelas, a violência aparece como certo inconformismo em relação ao meio social em que o homem está inserido. Em relação ao conto, na crônica o questionamento da realidade se dá de maneira mais suave e menos hostil, não significando ser a crônica um gênero menor, ao contrário, ela tem força representativa para refletir sobre a violência do homem contra o próprio homem. A perspectiva adotada nesta tese, portanto, está vinculada à idéia de Antonio Candido de que a crônica, ao quebrar a ênfase e o monumental, humaniza no sentido mais profundo da palavra. Não raro, tratando de assuntos aparentemente desprezíveis, o cronista revela o inconformismo diante de uma realidade brutal e evidencia a problematização da violência nas relações sociais. Assim, na crônica as situações de violência traumatizantes são representadas,

normalmente, com humor, denotando uma visão aparentemente despreocupada com a violência. Contudo, é exatamente esta dose de humor que leva a perceber uma preocupação com as pressões sofridas pelo homem na vida diária. Assim sendo, a crônica desvela a realidade social, apresentando o homem como ser violento, mas, ao mesmo tempo, propondo existir algo a ser modificado nas relações humanas.

No primeiro tópico do terceiro capítulo o autor estudado foi Rubem Braga. No conjunto de sua obra são poucas as crônicas relacionadas à violência, quando isso acontece, elas estão normalmente vinculadas aos problemas sociais, com vistas a propor formas de melhorar a convivência entre as pessoas. Desta maneira, o autor não representa a violência de forma crua e chocante como se viu existir nos contos do período selecionado. As crônicas, “A Voz”, “Natal de Severino de Jesus” e “Clamo e reclamo e fico”, põem às claras a existência de uma bondade no ser humano, embora, às vezes, transpareça seu lado sombrio. Por isso, o cronista levanta a possibilidade de recuperação de uma bondade inata do ser humano através da valorização de preceitos humanistas como a solidariedade e a tolerância, além do respeito, da cordialidade, da compreensão e dos vínculos afetivos. O cronista, expondo as limitações do ser humano, faz, também, uma defesa da flexibilidade de pensamento como critério de convivência. Viver em harmonia com a sociedade torna-se viável, então, a partir do entendimento do homem como ser imperfeito e tentado pelas fraquezas. Daí serem a solidariedade e a tolerância elementos fundamentais a perpassarem por estas crônicas de Rubem Braga como antídoto contra a violência.

O segundo tópico do terceiro capítulo reservou-se para a análise das crônicas “Assalto”, “Não faça mais isso, dona” e “O Assalto Diferente”, de Carlos Drummond de Andrade. Para tratar da temática em seus textos, Drummond utiliza-se, principalmente, uma forma específica de violência: o assalto. Mas, ao invés de discutir o tema de forma séria e pesada, o cronista optou pelo humor, pela graça, pela brincadeira, pela delicadeza, para colocar em xeque a situação de violência social nos centros urbanos. Percebeu-se, por conseguinte, que ele conduz seu discurso de modo que, ironizando as situações normalmente vivenciadas como traumáticas, possibilita profunda reflexão sobre a violência. Concluiu-se ser tal opção do cronista impactante, porque rompe com a expectativa do leitor ao representar assaltantes educados e amáveis e, assim, destaca a possível agressividade presente em um ato como esse. A violência das ações criminosas, portanto, aparece nos interstícios, nos espaços em branco, tendo em vista ser descrita ironicamente pelo cronista, ou por personagens criadas por ele, como um acontecimento gratificante.

As crônicas “Esgoto Comportamental”, “Carla e Pixote” e “Um Ônibus com

Lírios e Formigas”, de Affonso Romano de Sant’Anna, foram analisadas no terceiro tópico deste capítulo reservado à crônica. Romano de Sant’Anna é um dos poucos cronistas, senão o único, dedicado com mais afinco ao problema da violência em seus textos, revelando-se como extremamente importante para a discussão do assunto. A partir disso, observou-se uma perspectiva diferenciada do discurso desenvolvido pelos outros cronistas, tendo em vista seus textos não se encaminharem para o humor como forma de desvelar a violência social. Não sendo o humor, a perspectiva adotada nestas crônicas é a da indignação aberta e declarada, com intuito de questionar o sistema de ordenação social e evidenciar a existência de falhas a serem corrigidas. O discurso de Sant’Anna direciona-se para uma crítica às autoridades constituídas e alerta sobre a urgência de modificações nas estruturas institucionais. Se não para resolver definitivamente o problema, pelo menos para diminuir a reação violenta individualizada. Conclui-se, assim, que o cidadão, abandonado pelo poder público, deixa aflorar a perversidade inata e torna-se violento porque as instituições criadas para lhe dar segurança não cumprem o seu dever.

Para finalizar, no último tópico do terceiro capítulo, escolheu-se Martha Medeiros. Evidenciou-se que Martha Medeiros, nas crônicas “Década de 70: a adolescência do feminismo”, “As boazinhas que me perdoem” e “A mulher e a patroa”, desenvolve seu discurso com intuito de gerar a reflexão sobre as parcerias existentes entre homens e mulheres. À vista disso, a cronista defende ser possível a felicidade para a mulher somente se ela for inteligente para usar a independência e a autonomia conquistadas. Para isso, ironiza as mulheres ainda em condições de subserviência e dependência do homem, considerando esta situação como causadora de infelicidade. Nestas crônicas, a concepção da cronista sobre as relações amorosas, embora vinculada à liberação feminina e à conquista da mulher pelo prazer do gozo, revelou-se preconceituosa, tendo em vista valorizar apenas a mulher independente e desvalorizar aquela ainda submetida à autoridade masculina. O problema disso está no fato de existirem muitas mulheres sem condições para se livrarem do jugo por uma gama de situações adversas, de repente não lhes faltando vontade para isso. Desta forma, a autora levanta a problemática sobre o posicionamento adotado pelas mulheres na sociedade contemporânea, pós-transformações geradas pela luta feminina ao direito de gerir a própria vida, mas adota a postura de que ser moderna é ser feliz e de que não vivenciar a autonomia é violentar-se.

Nesta pesquisa, partiu-se da idéia de que os contistas da segunda metade do século XX construíram suas personagens violentas a partir da própria violência intrínseca do ser humano e não pela simples relação violenta entre os estratos sociais. Enquanto os

cronistas, não representam a violência de forma crua, demonstrando existir a possibilidade de apresentação de tal tema sem a necessidade de relatar a crueldade do ser humano, fazendo isso através do humor existente tanto na arte como na vida. Desta feita, ao fazer um contraste entre os gêneros, conclui-se que nos contos essa violência é escancarada, apresentada abertamente em suas mais variadas formas, desde simples agressões físicas até assassinatos e suicídios. Já nas crônicas essa violência é velada, apresentando-se muito mais no não dito, sendo refletida por trás da graça e da delicadeza do humor.

Quanto à produção de contos, a representação da violência se dá sem reboço. Os contistas, todos eles, narram suas histórias sem disfarce, revelando, através de descrições detalhadas e de uma linguagem franca, até que ponto pode chegar a capacidade humana de destruição e de maldade. Assim, as produções de contos, cada uma com suas especificidades, confirmam a idéia geral do trabalho sobre a existência de violência intrínseca no ser humano. Nas narrativas selecionadas, portanto, as personagens são postas em ação num universo em que os valores das instituições sociais e os valores universais perderam o sentido. Sem um centro fixo regulando suas vidas, elas agem por puro impulso, mesmo quando parece ser algo pensado e organizado racionalmente. Essas personagens são seres que realizam suas vontades e desejos mais íntimos, denotando uma moral regida pela individualidade. Nesse sentido, cada ser tem sua moral e segue-a sem sentimento de culpa ou remorso, contestando os valores sociais e/ou universais. O reflexo disso é a difusão da violência em busca da satisfação dos impulsos básicos do homem.

Já na análise da produção de crônicas da segunda metade do século XX, constatou-se algumas distinções mais acentuadas entre os autores. No geral, os cronistas não representam a violência de maneira direta e chocante como os contistas, excetuando-se, aí, Affonso Romano de Sant'Anna, embora não chegue a fazer como os contistas, relata situações de violência sem disfarce algum. Mesmo assim, em Sant'Anna há uma relação com a concepção elaborada nos discursos de Rubem Braga e de Carlos Drummond de Andrade. Estes dois utilizam o humor para levar o leitor à reflexão sobre a situação de violência nas grandes cidades, enquanto Romano de Sant'Anna comenta indignado situações de violência. Os três cronistas, porém, põem em discussão a temática, buscando levar o leitor à reflexão sobre a condição humana e demonstrando existir outras maneiras de realização dos impulsos, sem a necessidade de agredir, ferir ou matar o semelhante. Nestes cronistas há uma defesa dos valores humanistas, como a solidariedade, a compaixão, a amizade, o amor, a tolerância, etc., valores necessários para um melhor convívio entre os seres humanos. Quanto às crônicas de Martha Medeiros, elas se distanciam dos demais cronistas, não só por centrar-se demais na

relação homem/mulher, mas também por um discurso direcionado para um público específico. Tal posicionamento revelou-se problemático, pois o texto da cronista acaba discutindo apenas a situação da mulher na era pós-revolução feminista, apresentando uma postura preconceituosa em relação à mulher que não acompanhou as modificações na estrutura social.

Conclui-se, por fim, existir nos contos e crônicas da segunda metade do século XX a representação da violência como parte característica da natureza humana e como princípio gerador de prazer. No conto essa representação é elaborada com clareza e objetividade, expondo das mais diversas maneiras a capacidade humana de agressividade, de hostilidade, de destruição. Sendo assim, tem-se a violência não só das ações das personagens mas também dos recursos narrativos e da linguagem utilizados pelos contistas. Já na crônica, a representação dessa violência intrínseca é escondida sob o aspecto de assunto sem importância, sugerindo nas entrelinhas essa capacidade humana de agressividade, de hostilidade, de destruição. Destacando-se, também, a importância dos recursos discursivos utilizados pelos cronistas para camuflar a violência no humor.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS DOS CONTISTAS E CRONISTAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Auto-Retrato e outras crônicas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Boca de Luar**. 6. ed. São Paulo: Circulo do Livro, 1988.

_____. **Cadeira de Balanço**. 12 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1979.

_____. **Os Dias Lindos**. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Fala, amendoeira**. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Moça Deitada na Grama**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. **De notícias & não notícias faz-se a crônica**. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1978.

_____. **O Poder Ultrajovem**. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

BRAGA, Rubem. **As Boas Coisas da Vida**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **A Borboleta Amarela**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.

_____. **Um cartão de Paris**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998a.

_____. **200 crônicas escolhidas**. 27. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Recado de Primavera**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998b.

_____. **A Traição das Elegantes**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998c.

DENSER, Márcia. **Caim: sagrados laços frouxos**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. Diana **Caçadora & Tango Fantasma**: duas prosas reunidas. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Toda Prosa**. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

FONSECA, Rubem. **O Buraco na Parede**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **O Cobrador**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

_____. **A Coleira do Cão**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

_____. **A Confraria dos Espadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.

_____. **Ela e outras mulheres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Feliz Ano Novo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Histórias de Amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

_____. **Lúcia McCartney**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Pequenas Criaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Os Prisioneiros**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

_____. **Romance Negro e outras histórias**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

_____. **Secreções, excreções e desatinos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MEDEIROS, Martha. **Coisas da Vida**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

. **Montanha Russa**. 6. ed. Porto Alegre: L&PM, 2003.

_____. **Non-Stop: crônicas do cotidiano.** 5. ed. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. **Topless.** Porto Alegre: L&PM, 1997.

_____. **Trem-bala.** 12. ed. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **A Cegueira e o Saber.** Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. **O Homem que Conheceu o Amor.** 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994a.

_____. **Melhores Crônicas.** São Paulo: Global, 2003.

_____. **Mistérios Gozosos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994b.

_____. **A Mulher Madura.** 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **Nós, os que matamos Tim Lopes.** Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2002.

_____. **A Raiz Quadrada do Absurdo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. **Tempo de Delicadeza.** Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. **A Vida por Viver.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

TREVISAN, Dalton. **Abismo de Rosas.** 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979a.

_____. **Ah, é?.** 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. **Em Busca de Curitiba Perdida.** Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. **Capitu Sou Eu.** 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Cemitério de Elefantes.** 18. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

- _____. **Chorinho Brejeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993a.
- _____. **Crimes de Paixão**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- _____. **Essas Malditas Mulheres**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- _____. **A Faca no Coração**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979b.
- _____. **Guerra Conjugal**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- _____. **Macho Não Ganha Flor**. Rio de Janeiro: Record, 2006a.
- _____. **Morte na Praça**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. **Pão e Sangue**. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- _____. **O Pássaro de Cinco Asas**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. **O Rei da Terra**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979c.
- _____. **O Vampiro de Curitiba**. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006b.
- _____. **Virgem Louca, Loucos Beijos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. **Vozes do Retrato**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993b. VILELA, Luiz. **No Bar**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. **A Cabeça**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. **Contos**. 2. ed. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- _____. **Os Melhores Contos**. São Paulo: Global, 1988a.
- _____. **Tarde da Noite**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988b.

_____. **Tremor de Terra**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. **O Violino e outros contos**. São Paulo: Ática, 1989.

REFERÊNCIAS SOBRE OS CONTISTAS E CRONISTAS

AGUILERA, Maria Veronica. **Carlos Drummond de Andrade**: a poética do cotidiano. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2002.

ARRIGUCCI JR., Davi. Braga de novo por aqui. In: _____. **Enigma e Comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 29-50.

_____. Onde andar o velho Braga?. In: _____. **Outros Achados e Perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 148-154.

BALDO, Luiza Maria Lentz. Os olhos azuis de Rubem Braga. **Temas & Matizes**, Cascavel, PR: UNIOESTE, n. 05, p. 62-67, jul. 2004.

BARBOSA, João Alexandre. Silêncio & palavra em Carlos Drummond de Andrade. In: _____. **A Metáfora Crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 107-115.

CANDIDO, Antonio. Dois Cronistas. In: _____. **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 205-210.

COELHO, Nelly Novaes. **A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

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

FRANCONI, Rodolfo A. **Erotismo e Poder na Ficção Brasileira Contemporânea**. São Paulo: ANNABLUME, 1997.

GLEDSON, John. **Influências e Impasses**: Drummond e alguns contemporâneos. Trad. Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HOHLFELDT, Antonio. **Conto Brasileiro Contemporâneo**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

MALARD, Letícia. Prefácio. In: SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Melhores Crônicas**. São Paulo: Global, 2003. p. 7-12.

_____. **No Vasto Mundo de Drummond**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MARTINS, Wilson. Música de câmara – apresentação. In: VILELA, Luiz. Os melhores contos. São Paulo: Global, 1988. p. 5-9.

PARAENSE, Silvia. Rubem Braga: crônica e subjetividade. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). **Subjetividade e Escrita**. Bauru, SP; Santa Maria, RS: EDUSC; Editora UFSM, 2000, p. 125-149.

POLINESIO, Julia Marchetti. O realismo feroz: Rubem Fonseca. In: _____. **O Conto e as Classes Subalternas**. São Paulo: ANNABLUME, 1994, p. 112-133.

RESENDE, Beatriz (Org.). **Cronistas do Rio**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

SANCHES NETO, Miguel. **Biblioteca Trevisan**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Drummond: o gauche no tempo. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SILVA, Deonísio da. **O Caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo**. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

_____. **A covardia é generalizada**: entrevista com Márcia Denser. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/al270620011.htm>>. Acesso em 17 out. 2007.

_____. **Rubem Fonseca: proibido e consagrado**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SILVERMAN, Malcolm. Os Contos de Dalton Trevisan. In: _____. **A Moderna Ficção Brasileira**. Vol. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. p. 85-100.

_____. A sátira na ficção de Rubem Fonseca. In: _____. **A Moderna Ficção Brasileira**. Vol. 2. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 261-277.

SIMON, Luiz Carlos Santos. O conto brasileiro vê a TV. **Signum**: estudos literários, Londrina, n. 3. p. 173-185, set. 2000.

_____. O lirismo através do cotidiano: o percurso das crônicas de Rubem Braga. In: AQUINO, Regina Helena Machado (Org.). **Nem Fruta Nem Flor**. Londrina: Edições Humanidades, 2006, p. 113-129.

_____. O lirismo dos cadernos de endereços: o prosaico e o poético nas crônicas de Rubem Braga. In: XVII SEMINÁRIO DO CELLIP, 2005, Guarapuava, PR. **O lirismo dos cadernos de endereços: o prosaico e o poético nas crônicas de Rubem Braga**. Guarapuava: Ed. da Unicentro, 2005. p. 1-6.

_____. Recuperando o amor com as crônicas de Rubem Braga. **Gragoatá**, Niterói, RJ, n. 17, p. 197-213, 2004c.

URBANO, Hudinilson. **Oralidade na Literatura**: o caso Rubem Fonseca. São Paulo: Cortez, 2000.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador**: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

REFERÊNCIAS SOBRE CONTO E CRÔNICA

ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos Sobre a Crônica. In:_____. **Enigma e Comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 51-66.

BOSI, Alfredo. Situação e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo. In: _____. **O Conto Brasileiro Contemporâneo**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. pp. 7-22.

CANDIDO, Antonio. [et. al.]. **A Crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. A Vida ao Rés-do-Chão. In: _____. [et. al.]. **A Crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

CORTÁZAR, Julio. Alguns Aspectos do Conto. In: _____. **Valise de Cronópio**. 2. ed. Trad. de Davi Arriguci Jr.; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 147-163.

_____. Do conto breve e seus arredores. In: _____. **Valise de Cronópio**. 2. ed. Trad. de Davi Arriguci Jr.; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 227-237.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e Crônica. In: _____. **A Literatura no Brasil**. Vol. 6. 5. ed. São Paulo: Global, 1999. p. 117-143.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco Teses sobre o Conto. In: PROENÇA FILHO. Domício (Org.). **O livro do seminário: ensaios – Bienal Nestlé da Literatura Brasileira**. São Paulo: L. R., 1983. p. 167-172.

GALVANI, Walter. **Crônica: o vôo da palavra**. Porto Alegre: Mediação, 2005.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2003.

HOHLFELDT, Antonio. **Conto Brasileiro Contemporâneo**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

LIMA, Herman. Evolução do Conto. In: COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Vol. 6. 5. ed. São Paulo: Global, 1999. p. 45-63.

LUCAS, Fábio. O Conto no Brasil Moderno: 1922-1982. In: _____. **Do Barroco ao Moderno**. São Paulo: Ática, 1999. p. 108-166.

MARIA, Luzia de. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

MEYER, Marlyse. Voláteis e Versáteis: de variedades e folhetins se fez a chronica. In: CANDIDO, Antonio [et. al.]. **A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 93-133.

MOISÉS, Massaud. O Conto. In: _____. **A Criação Literária: prosa I**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 29-102.

_____. A Crônica. In: _____. **A Criação Literária: prosa II**. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 101-120.

NEVES, Margarida de Souza. História da crônica, crônica da história. In: RESENDE, Beatriz (Org.). **Cronistas do Rio**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. p. 15-31.

NUNES, Nayna Gasparotti. Uma abordagem do gênero conto sob a perspectiva de Jorge Luis Borges. **Revista Trama**, Cascavel, PR, v. 2, n. 3, p. 160-171, 2006.

PASSOS, Cleusa Rios P. Breves considerações sobre o conto moderno. In: BOSI, Viviana [et al], (Orgs.). **Ficções: leitores e leituras**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001. p. 67-90.

PEREIRA, Wellington. **Crônica: a arte do útil e do fútil**. Salvador, BA: Calandra, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Novas teses sobre o conto. In: _____. **Formas Breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 95-114.

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

POLINESIO, Julia Marchetti. **O Conto e as Classes Subalternas**. São Paulo: ANNABLUME, 1994.

SÁ, Jorge de. **A Crônica**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2005.

SIMON, Luiz Carlos Santos. **A autoridade do cronista**. In: XV SEMINÁRIO DO CELLIP, 2002, Curitiba, PR. A autoridade do cronista. Curitiba: Ed. da UFPR, 2002.

_____. Conto: recorte, velocidade e intensidade. In: _____. **Além do visível: contos brasileiros e imagens na era do pós-modernismo**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Fac. de Letras UFRJ, 1999. p. 55-79.

_____. Corpo e sexualidade na crônica contemporânea. **Boletim**: revista da área de humanas, Londrina, n. 47, p. 9-20, jul./dez. 2004a.

_____. Do Jornal ao Livro: a trajetória da Crônica entre a polêmica e o sucesso. **Temas & Matizes**, Cascavel, PR: UNIOESTE, n. 05, p. 55-61, jul. 2004b.

STALLONI, Yves. **Os Gêneros Literários**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. O leitor da crônica. In: _____. **Estudos Goianos II: a crítica e o princípio do prazer**. Goiânia: Editora da UFG, 1995. p. 307-309

REFERÊNCIAS SOBRE VIOLÊNCIA

ALVAREZ, A. **O Deus Selvagem**: um estudo do suicídio. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. 2. ed. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 9. ed. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BULHÕES, Marcelo. **Leituras do Desejo**: o erotismo no romance naturalista brasileiro. São Paulo: Edusp, 2003.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. 4. ed. Trad. Ari Roitman; Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2007.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da Violência**: pesquisas de antropologia política. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DADOUN, Roger. **A Violência**: ensaio acerca do homo violens. Trad. Pilar Ferreira de Carvalho e Carmen de Carvalho Ferreira. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

DALLA PALMA, Moacir. **A Violência e a Crueldade em Contos de Machado de Assis**. 2002. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Orgs.). **Estéticas da Crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

DURKHEIM, Émile. **O Suicídio**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2005.

FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, s/d. (Edição Eletrônica em CD Rom).

FINKIELKRAUT, Alain. **A Humanidade Perdida**. Trad. Luciano Machado. São Paulo: Ática, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 22. ed. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. **Vigiar e Punir**. 24. ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2001.

GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. 2. ed. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

HARDMAN, Francisco Foot (org.). **Morte e Progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros**. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

IANNI, Octavio. **Capitalismo, Violência e Terrorismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

LINS, Ronaldo Lima. **O Felino Predador: ensaio sobre o livro maldito da verdade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

_____. **Violência e Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LOPES, Maria Angélica Guimarães. **A Coreografia do Desejo: cem anos de ficção brasileira**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.

LYRA, Pedro (org.). **A Violência na Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, [s/d].

MAFFESOLI, Michel. **A Violência Totalitária: ensaio de antropologia política**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Porto Alegre: Sulina, 2001.

MEICHES, Mauro Pergaminik. **A Travessia do Trágico em Análise**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

MORAIS, Regis de. **O que é a violência urbana**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

OLIVEN, Ruben George. **Violência e Cultura no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1982.

PAES, José Paulo. **Transleituras**: ensaios de interpretação literária. São Paulo: Ática, 1995.

PAZ, Octavio. **Um mais além erótico**: Sade. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

ROSSET, Clément. **O Princípio de Crueldade**. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SILVA, José Fernando Siqueira da. **“Justiceiros” e Violência Urbana**. São Paulo: Cortez, 2004.

SOARES, Carmen (Org.). **Corpo e História**. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

STEVENSON, Leslie; HABERMAN, David L. **Dez Teorias da Natureza Humana**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

VIGNOLES, Patrick. **A Perversidade**. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

REFERÊNCIAS SOBRE PÓS-MODERNISMO E LITERATURA

ARRIGUCCI JR., Davi. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In:

_____. **Outros Achados e Perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 77- 109.

BAUDRILLARD, Jean. A precessão dos simulacros. In. _____. **Simulacros e Simulação**. Trad. Maria João da C. Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991, p. 7-57.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Globalização**: as conseqüências humanas. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade.** Trad. Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Modernidade Líquida.** Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio.** Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1987. p. 203-215.

CHIAMPI, Irlemar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. **Revista Brasileira de Literatura Comparada.** São Paulo, vol. 3, n. 3, p. 75-85, 1996.

COUTINHO, Eduardo de Faria. O Pós-Modernismo no Brasil. In: COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil.** Vol. 6. 5. ed. São Paulo: Global, 1999. p. 236-244.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados.** 6. ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EAGLETON, Terry. **Depois da Teoria:** um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **As Ilusões do Pós-Modernismo.** Trad. Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As Musas Sob Assédio:** literatura e indústria cultural no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 2005.

HALL, Stuart. **Da Diáspora:** identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardiã Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo.** Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o Pós-Moderno. Trad. Carlos Moreno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pós-Modernismo e Política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 15-80.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

MENEZES, Philadelpho. **A Crise do Passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade**. São Paulo: Experimento, 1994.

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

RESENDE, Beatriz. **Apontamentos de Crítica Cultural**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

_____. **A ficção brasileira na era da globalização da cultura**. Terceira Margem. Rio de Janeiro, n. 3, p. 114-119, 1995.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é Pós-Modernismo**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SANTIAGO, Silviano. **O Cosmopolitismo do Pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. **Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Nas Malhas da Letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **Vale Quanto Pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida Pós-Moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina**. 4. ed. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

SILVA, Deonísio da. **Nos Bastidores da Censura**: sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVERMAN, Malcolm. **Moderna Ficção Brasileira**. Vol. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. **Moderna Ficção Brasileira**. Vol. 2. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. **Protesto e o novo romance brasileiro**. 2. ed. Trad. Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SOUZA, Maria Salete Daros de. **Desamores**: a destruição do idílio familiar na ficção contemporânea. Florianópolis: Ed. da UFSC; São Paulo: Edusp, 2005.

SUBIRATS, Eduardo. **Da Vanguarda ao Pós-Moderno**. 3. ed. Trad. Luiz Carlos Daher [et al]. São Paulo: Nobel, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. **Ficção 80**: dobradiças e vitrines. In.: . Papéis Colados. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p. 257-271.

_____. **Literatura e Vida Literária**: polêmicas, diários & retratos. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VILLAÇA, Nízia. **Paradoxos do Pós-Moderno**: sujeito & ficção. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

REFERÊNCIAS GERAIS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Trad. Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

_____. **A Divina Comédia**. Trad. Hernani Donato. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

ASSIS, Machado. **Esaú e Jacó**. São Paulo: Globo, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, João Alexandre. **A Leitura do Intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. 7.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BÍBLIA. Português. Trad. Int. e Notas Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

BOSI, Alfredo [et al], (Orgs.). **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.

BOSI, Viviana [et al], (Orgs.). **Ficções: leitores e leituras**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.

BRASIL. [Leis, etc.]. Constituição Federal, Código Civil (2002/1916), Código de Processo Civil, Código Penal, Código de Processo Penal: legislação complementar fundamental. 3. ed. Barueri, SP: Manole, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

_____. [et al]. **A Personagem de Ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CICCO, Lúcia Helena Salvetti de. **Hiena Malhada**. Disponível em: <http://www.saudeanimal.com.br/hiena_malhada.htm>. Acesso em: 06 mar. 2008.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COSTA, Flávio Moreira da (Org.). **Crime Feito em Casa: contos policiais brasileiros**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e Poética**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

_____. **Da Crítica e da Nova Crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

_____. **A Literatura no Brasil**. 5. ed. 6 vols. São Paulo: Global, 1999.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental**: autores e obras fundamentais. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. 5. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. 2. ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Sobre a Literatura**. 2. ed. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FERNANDES, Rinaldo de (Org.). **Contos Cruéis**: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Geração Editorial, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GIOVACCHINI, Peter. **Roteiro à leitura de Freud**. Trad. Maria Clarissa Juchem. Porto Alegre: Artes Médicas, 1984.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os Sofrimentos do Jovem Werther**. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

GRAVES, Robert. **Mitos Gregos**. Trad. Julia Vidil. São Paulo: Madras, 2004.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica**: grega e latina. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

_____. **Odisséia**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e Interpretação da Obra Literária**. 7. ed. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. 3. ed. 2 vols. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. **O Contexto da Obra Literária: enunciação, escritor, sociedade**. 2. ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MALARD, Letícia. **Literatura e Dissidência Política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

MELO, José Joaquim Pereira; PIRATELI, Marcos Roberto (Orgs.). **Ensaio Sobre o Cristianismo na Antigüidade: história, filosofia e educação**. Maringá: Eduem, 2006.

MOISÉS, Massaud. **A Análise Literária**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. **Dicionário de Termos Literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004a.

_____. **História da Literatura Brasileira**. 4. ed. 3 vols. São Paulo: Cultrix, 2004b.

_____. **Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira**. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. 4. ed. Trad. Roberto Leal Ferreira; Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MULLER, Mary Stela; CORNELSEN, Julce Mary. **Normas e padrões para Teses, Dissertações e Monografias**. 6. ed. Londrina: Eduel, 2007.

OLIVEIRA, Nelson de (Org.). **Geração 90: os transgressores**. São Paulo: Boitempo, 2003.

PINSENT, John. **Mitos e Lendas da Grécia Antiga**. 2. ed. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Melhoramentos, 1978.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de Época na Literatura**. 15. ed. São Paulo: Ática, 1995.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. 2. ed. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo**. 83. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

REIS, Carlos. **O Conhecimento da Literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. **A Análise da Narrativa**. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

ROMILLY, Jacqueline de. **A Tragédia Grega**. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora UNB, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O Canibalismo Amoroso**. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. 3. ed. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TEYSSIER, Paul. **Dicionário de Literatura Brasileira**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VAN LOON, Hendrik Willem. **A História da Humanidade**. [atualizada por Merriman]. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. v. 1. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado [et al]. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. v. 2. Trad. Bertha Halpem Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura e Metodologia dos Estudos Literários**. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.