



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PROPEG
FACULDADE DE LETRAS E ARTES – FALA
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS – DLV
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM – PPCL**

FRANCISCA MARIA DE MEDEIROS BRITO

**TENSAS VIOLÊNCIAS, PÂNTANOS URBANOS:
A NARRATIVA CURTA DE RUBEM FONSECA E LUIZ RUFFATO**

**MOSSORÓ/RN
2020**

FRANCISCA MARIA DE MEDEIROS BRITO

**TENSAS VIOLÊNCIAS, PÂNTANOS URBANOS:
A NARRATIVA CURTA DE RUBEM FONSECA E LUIZ RUFFATO**

Dissertação apresentada à
Universidade do Estado do Rio Grande
do Norte (UERN) – *Campus* Central,
como parte das exigências do
Programa de Pós-Graduação Ciências
da Linguagem (PPCL), para obtenção
do título de Mestre em Ciências da
Linguagem.

Área de concentração: Linguagem e
Sociedade

Linha de Pesquisa: Linguagens e
práticas sociais

Orientador: Prof. Dr. Alexandre
Bezerra Alves (UERN)

**MOSSORÓ/RN
2020**

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

B862t Brito, Francisca Maria de Medeiros
TENSAS VIOLÊNCIAS, PÂNTANOS URBANOS: A
NARRATIVA CURTA DE RUBEM FONSECA E LUIZ
RUFFATO. / Francisca Maria de Medeiros Brito. -
Mossoró-RN, 2020.
109p.

Orientador(a): Prof. Dr. Alexandre Bezerra Alves.
Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-
Graduação em Ciências da Linguagem). Universidade do
Estado do Rio Grande do Norte.

1. Narrativa curta. 2. Violência urbana. 3. Rubem
Fonseca. 4. Luiz Ruffato. I. Alves, Alexandre Bezerra. II.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III.
Título.

FRANCISCA MARIA DE MEDEIROS BRITO

TENSAS VIOLÊNCIAS, PÂNTANOS URBANOS:

A NARRATIVA CURTA DE RUBEM FONSECA E LUIZ RUFFATO

Dissertação apresentada à Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) – *Campus* Central, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação Ciências da Linguagem (PPCL), para obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Área de concentração: Linguagem e Sociedade

Linha de Pesquisa: Linguagens e práticas sociais

Dissertação aprovada em 22 de junho de 2020.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alexandre Bezerra Alves – UERN
Orientador

Prof. Dr. Sebastião Marques Cardoso
1º Examinador (membro interno)

Prof. Dr. Tito Matias Ferreira Júnior – IFRN
2º Examinador (membro externo)

Dedico à minha mãe (em memória)
e ao meu filho José Matheus Brito Rocha.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu alicerce, por estar comigo desde o processo seletivo até o último dia de mestrado. Senti sua presença constantemente nos momentos difíceis.

Ao meu professor e orientador, Alexandre Bezerra Alves, pela ética, disponibilidade e atenção em suas orientações.

Aos professores, funcionários e coordenação do Curso de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPCL- UERN), *Campus* Central;

Aos Professores Drs. Sebastião Cardoso e Tito Matias, que compuseram minha banca de qualificação, pelas sugestões e contribuições de grande valia para a escrita.

À minha mãe (em memória), sonhávamos juntas com esse título. Aos meus irmãos (Chagas, Márcia e Emanuel) que não mediram esforços em ajudar-me incansavelmente, perante minhas viagens e, sobretudo, o zelo com meu filho.

À Randália Pereira e José Dantas Júnior pelo acolhimento em Mossoró-RN. Permanecer longe de casa não é fácil.

À Débora Caruline e Joana Tamires, amigas do mestrado as quais expus angústias e aflições. Espero que essa amizade perdure pela vida.

À Cleigiane Santos e Jaécia Bezerra, professoras de longas datas: o apoio de vocês foi essencial.

Ao meu filho amado, José Matheus, toda minha dedicação em obter este título é para projetar um futuro melhor a você. Peço desculpas pela minha ausência.

De fato, às vezes se fala da crueldade 'bestial' do homem, mas isso é terrivelmente injusto e ofensivo para com os animais: a fera nunca pode ser tão cruel como o homem, tão artisticamente, tão esteticamente cruel. O tigre simplesmente trinca, dilacera, e é só o que sabe fazer.

Fiódor Dostoiévski

RESUMO

Esta dissertação propõe enquanto tema a violência urbana como forma de representação ficcional dentro do âmbito da sociedade brasileira. Assim, tal apontamento recai sobre o foco desse trabalho, cujo objetivo consiste em analisar sob o embasamento da crítica literária e cultural as representações ficcionais da violência urbana na ficção curta nacional. Nosso *corpus* é composto por quatro contos: “Laurinha” e “Lavínia” inseridos na obra *Ela e outras mulheres* (2006), de Rubem Fonseca; “A cidade dorme” e “O dia que encontrei meu pai” (2018), de Luiz Ruffato. Como referenciais teóricos durante esse percurso analítico, traremos Giorgio Agamben (2009) respaldando sobre o termo contemporâneo; Jaime Ginzburg (2013), Byung-Chul Han (2017), Sigmund Freud (2010), Pierre Bordieu (2002) e Carlos Alberto Messeder Pereira (2000) tratando as formas de violência e suas representações; Alfredo Bosi (1981), Antonio Hohlfeldt (1981), Tânia Pellegrini (1992), Karl Erik Schollhammer (2009), Regina Dalcastagnè (2003) versando quanto à fortuna crítica sobre escritores e as obras do *corpus*; Norman Friedman (2002) e Mônica Rector (2015), no tocante às variantes da narrativa breve contida nas teorias sobre o conto, dentre outros. Com relação à metodologia, esta pesquisa é predominantemente bibliográfica, contemplando estudos de cunho analítico-interpretativista. Quanto às análises das obras literárias, temos no foco narrativo um agente problematizador na recorrência em violentar o outro, tendo como cenário o contexto urbano e as múltiplas desigualdades entre os personagens das narrativas. Confirma-se, portanto, a cidade como polo centralizador e constituinte de violência nos dias atuais.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa curta. Violência urbana. Rubem Fonseca. Luiz Ruffato.

RESUMEN

Esta disertación propone, como tema, la violencia urbana como una forma de representación ficticia dentro del alcance de la sociedad brasileña. Por lo tanto, dicha nota se centra en este trabajo, cuyo objetivo es analizar, bajo la base de la crítica literaria y cultural, las representaciones ficticias de la violencia urbana en la ficción nacional. Nuestro corpus consta de cuatro cuentos: "Laurinha" y "Lavínia" insertados en la obra *Ela y otras mujeres* (2006), de Rubem Fonseca; "La ciudad duerme" y "El día que encontré a mi padre" (2018), de Luiz Ruffato. Como referencias teóricas durante este camino analítico, traeremos a Giorgio Agamben (2009) apoyando el término contemporáneo; Jaime Ginzburg (2013), Byung-Chul Han (2017), Sigmund Freud (2010), Pierre Bordieu (2002) y Carlos Alberto Messeder Pereira (2000) que se ocupan de las formas de violencia y sus representaciones; Alfredo Bosi (1981), Antonio Hohlfeldt (1981), Tânia Pellegrini (1992), Karl Erik Schollhammer (2009), Regina Dalcastagnè (2003) hablando sobre la fortuna crítica de los escritores y las obras del corpus; Norman Friedman (2002) y Mônica Rector (2015), sobre las variantes de la narración breve contenida en las teorías sobre el cuento, entre otros. En cuanto a la metodología, esta investigación es predominantemente bibliográfica, incluyendo estudios de naturaleza analítica-interpretativa. En cuanto al análisis de obras literarias, tenemos en el enfoque narrativo un agente problemático en la recurrencia de violar al otro, teniendo como telón de fondo el contexto urbano y las múltiples desigualdades entre los personajes de las narrativas. Por lo tanto, la ciudad se confirma como un polo centralizador y constituyente de la violencia en la actualidad.

PALABRAS-CLAVE: Narrativa corta. Violencia urbana. Rubem Fonseca. Luiz Ruffato.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. A VIOLÊNCIA NO CONTEXTO URBANO: MOTE DA FICÇÃO CURTA BRASILEIRA	17
3. RUBEM FONSECA: DO AMBIENTE POLICIAL À REPRESENTAÇÃO FICCIONAL	24
3.1 “LAURINHA”: A CRUELDADE (DES)MEDIDA	26
3.2 “LAVÍNIA”: INCREDELIDADE E VIOLÊNCIA	38
4. LUIZ RUFFATO: VESTÍGIOS DE UM PÂNTANO URBANO	54
4.1 “A CIDADE DORME”: TENSÕES URBANAS.....	57
4.2 SUBJETIVIDADE E VIOLÊNCIA: “O DIA QUE EM ENCONTREI MEU PAI”, DE LUIZ RUFFATO.....	68
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
6. REFERÊNCIAS	90
ANEXOS	96

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como foco a análise de narrativas curtas de dois autores da literatura brasileira – Rubem Fonseca e Luiz Ruffatto – e cuja busca temática passa pela representação da violência em dois contos de cada escritor citado. Tal *corpus* literário passa a ser interpretado diante de um campo teórico variado, incluindo a crítica literária e a crítica cultural, agrupando a Literatura e outros campos de saber, tudo no intuito de analisar como a violência aparece representada na ficção dos dois autores supracitados.

Por objetivo geral, esta pesquisa analisa, sob o embasamento da crítica literária e cultural, as representações ficcionais da violência urbana enquanto “consciência aguçada” (GINZBURG, 2013) na narrativa curta brasileira, tendo como base contos extraídos de duas obras, respectivamente, “Lavínia” e “Laurinha”, integrantes de *Ela e outras mulheres* (2006), de Rubem Fonseca, e as narrativas curtas “A cidade dorme” e “O dia em que encontrei meu pai”, ambas extraídos do volume *A cidade dorme* (2018), de Luiz Ruffatto.

No decorrer da pesquisa há uma discussão sobre a perspectiva do foco narrativo (FRIEDMAN, 2002), problematizando a temática explorada diante das ações dos protagonistas dos contos. Há a discussão de como está representada a violência de modo mais amplo, inserida no espaço urbano brasileiro e à luz da crítica literária e cultural aqui citada se expõe como estes autores de ficção curta representam a violência a partir do espaço e dos protagonistas de cada conto selecionado.

Na presença da violência, seja ela urbana ou não, faz-se necessário compreender esta prática agressiva e humana enquanto constituição deste ambiente plural que é a cidade, haja vista a violência persistir como manifestação presente na realidade brasileira das últimas décadas e também em sua literatura. Para tanto, Carlos Alberto Messeder Pereira (2000) expõe:

Se, por um lado, as ações e discursos de vários sujeitos sociais zelam por manter ou construir o pluralismo e/ou o multiculturalismo, por desenvolver novas formas de convivência democrática, e por afirmar a cidadania, valorizando quaisquer formas de comportamento mesmo aqueles que sejam exercícios radicais da diferença, por outro, emergem comportamentos marcadamente violentos que muitas vezes buscam impor “diferenças” e

contradizem aquele projeto político-cultural ao afirmarem modos de vida capazes, no limite de ser negadores da alteridade, ou seja, impeditivos da existência mesma da convivência entre formas sociais plurais (PEREIRA, 2000, p. 13-14).

Do exposto acima, deduzimos a existência de um paradoxo entre as relações nacionais e culturais, que – *a priori* – deveriam ser de harmonia e, no entanto, são relações de violência. De um lado, estariam os que zelam pelo respeito à pluralidade e a diversidade cultural na busca por uma democracia igualitária; de outro lado, teríamos cidadãos que impõem a força brutal sobre as diferenças e tal fato se encontra marcante na prosa de Rubem Fonseca e Luiz Ruffato.

A expressão “consciência aguçada” está inserida no livro *Literatura, violência e melancolia* (2013) como a noção plena de responsabilidade diante das atitudes que tomamos a todo momento, o que inclui desenvolver uma consciência aguçada na qual nos permitirá refletir acerca de nossas decisões e/ou reflexões e uma indagação se tornará necessária: até que ponto nossa fala e nossas atitudes estaria violentando o outro? Deste modo, sobre agir em sociedade, Theodor Adorno (1998, p. 26) expõe:

Quanto mais totalitária for a sociedade, tanto mais reificado será também o espírito, e tanto mais paradoxal será o intento de escapar por si mesmo da reificação. Mesmo a mais extremada consciência do perigo corre o risco de degenerar em conversa fiada.

Em paralelo com a expressão “consciência aguçada”, de Ginzburg, o exposto por Adorno (1988) sintetiza o alerta diante das variadas formas de conviver democraticamente na sociedade ocidental e assim, como exemplo literário, a pluralidade urbana representada na narrativa brasileira de ficção curta necessita ser repensada em suas formas de agir diante de uma realidade ficcionalizada, que resulta muitas vezes no tópico da violência.

Quanto aos objetivos específicos, as representações da violência urbana estão sob o foco principal da perspectiva de Jaime Ginzburg (2013) e do culturalista norte-coreano – naturalizado alemão – Byung-Chul Han (2017), pondo em discussão a variedade na temática envolvida nos contos e o claro debate sobre o violento cenário urbano como mote narrativo.

Discutir as representações ficcionais diante do violento cenário urbano em narrativas curtas não é novidade para a prosa brasileira. Para tanto, a narrativa literária, na maioria das vezes, sugere justamente a representação da contemporaneidade, com o intuito na reflexão de nossa cultura, incluindo a literária:

Quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas, é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais “real”, com o intuito de intervir nos processos culturais (SCHOLLHAMMER, 2013, p.17).

Retomando a citação de Schollhammer (2013), compreendemos que existe intrinsecamente uma relação entre violência e cultura, em especial, a urbana. O discurso literário se apropriou desse cenário violento na tentativa em representá-lo¹. Com isto, a violência tem sido um tema frequente quanto à literatura de ficção curta nacional da década de 1990 até os nossos dias.

Diante a temática da violência no contexto urbano, esta dissertação se justifica diante da relevância em discutir um temário tão presente na recente realidade brasileira, disposta aqui na forma da ficção curta. Debater as representações ficcionais como forma de percepção crítica sobre a realidade a partir da violência simbólica, física e/ou psicológica, entre outras, pode trazer uma leitura de caráter reflexivo com a seriedade exigida pelo tema:

Alguns textos literários podem nos permitir observar as possíveis motivações que levam personagens a matar, ou de modo mais geral, a realizar atos agressivos. Também permitem discutir essas motivações, ponderar se são duvidosas, vagas, determinadas, mais ou menos calculadas. [...] permitem ainda perceber que os episódios de violência resultam em impacto em outros que tinham conexões afetivas com os que foram agredidos (GINZBURG, 2013, p. 07).

¹ Algumas obras trazem a representação deste cenário violento no Brasil já no século XIX: *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, *O ateneu* (1888), de Raul Pompeia, e *O bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha. No século XX apareceriam *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *Grande Sertão Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, além de romances mais contemporâneos, como *Devotos de ódio* (1987), de José Louzeiro, *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato.

A citação de Ginzburg (2013) discute de maneira geral como a violência está presente no discurso literário, seja através de motivações de agredir o outro seja pelos impactos deixados pela perda de alguém. Além disso, nos remete ao caminho reflexivo que a literatura pode proporcionar ao ser humano já que as cenas de violência corroboradas pelo texto literário nos possibilitam a uma discussão/reflexão em sua profundidade. Dessa forma, a violência – seja ela física ou psicológica – decorrida na ficção pode ter uma justificativa?

Dito isto, a violência – no caso, a urbana – na ficção curta nacional, tendo como base dois de seus autores (Rubem Fonseca, Luiz Ruffato), representa uma clara intenção de discutir como a literatura explora o tema como um tópico constitutivo, “entendida aqui como construção material e histórica” (GINZBURG, 2013, p. 08). Sob tal perspectiva, a violência está disposta no formato físico e/ou psicológico e se constitui como um processo histórico e cultural.

Assim, esta dissertação propõe um estudo específico sobre os autores aqui mencionados como meio de discutir o impacto que o tema focaliza diante do cotidiano explorado na ficção brasileira, sendo também um modo de percepção sobre a realidade nacional.

Deste modo, torna-se perceptível compreender que a violência está disposta como tópico constituinte na nossa sociedade. Não existe um só dia que não ouvimos em qualquer um dos meios midiáticos de comunicação um caso de violência:

A questão da violência é, hoje, no Brasil, não apenas uma dimensão bastante explícita do cotidiano social como também um dado de fundamental importância para a compreensão da dinâmica cultural brasileira. A violência está presente no comportamento de segmentos sociais significativos (e não apenas aqueles de baixa renda), as “explosões de violência” são frequentes, sua veiculação na mídia é constante; enfim, é difícil pensar o Brasil hoje, a circulação de informação ou o processo comunicativo no interior da sociedade brasileira sem levar em consideração a violência como fato social e cultural (PEREIRA, 2000, p. 121).

A afirmação de Pereira (2000) atenta sobre a frequente presença da violência como sendo um constituinte relevante na dinâmica da cultura brasileira, estando presente em todas as classes sociais. Exposta na mídia

diariamente, a violência se consolida como um aspecto representante da sociedade.

Para delimitar o termo “contemporâneo”, traremos Giorgio Agamben (2009) além da especificidade do termo na literatura nacional produzido por Karl Eric Schollhammer, em sua obra *Ficção brasileira contemporânea* (2009). Para o crítico literário Giorgio Agamben (2009), sobre o contemporâneo estaria uma relação com o seu próprio tempo de maneira individualizada, com o ser humano partindo das experiências vividas, ao mesmo tempo em que tomaria distância delas, para enxergar o oculto.

A literatura brasileira dos anos 2000 contemplaria as desigualdades legitimadas pelo seu tempo, fato já herdado do processo de redemocratização do país, iniciado na década de 1980. Já para a crítica nacional, segundo Schollhammer (2009), o termo “contemporâneo” ainda se encontra sem uma definição específica, pois, segundo o autor, “o termo sofre concorrência de correlatos tais como atual, presente, moderno, pós-moderno” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 02). No entanto, no Brasil, a partir dos anos de 1990, a literatura brasileira ganhava uma leva de novos autores e contemplava as suas temáticas a violência, que seria uma maneira alarmante de conceber na ficção curta esta ideia de contemporaneidade.

No tocante ao foco narrativo, os conceitos de Norman Friedman (2002) também possibilitam a discussão sobre a representação do narrador, juntando-se este a uma análise sobre a violência como item constitutivo dos contos a serem analisados. Ademais, as contribuições de Jaime Ginzburg (2013) apontam o narrador como um possível agente problematizador da narrativa, já que por meio dele são apresentados os acontecimentos da estória.

Conceituando a tipologia do conto, aparece a fala de Mônica Rector (2015), que aponta características primordiais para o gênero – tais como extensão, núcleo da ação e efeito final –, além de trazer nomenclaturas classificatórias quanto aos tipos de contos, adequando-os às suas especialidades.

Além dele, levar-se-á em consideração tópicos da obra *Topologias da violência* (2017), de Byng-Chul Han, cuja visão perpassa diversas representações da violência na sociedade ocidental e que igualmente servem de base argumentativa para o debate sobre a presença da violência na literatura (no caso, a brasileira).

O tópico considerado relevante para nossa pesquisa em Han (2017) é a primeira parte de seu livro, intitulada “Macrofísica da Violência”, na qual observa a violência como um constituinte social ao longo da História, descrevendo as formas de dominação desde as sociedades antigas e partindo do pressuposto que existe um agente para fragilizar o outro com objetivo específico: adquirir poder.

De modo geral, esta dissertação consiste em um estudo bibliográfico de cunho qualitativo-interpretativista, partindo da análise teórica da literatura contemporânea de dois autores da ficção curta nacional, percebendo neles a representação da violência no contexto urbano das narrativas selecionadas. Trata-se, portanto, de um trabalho teórico “[...] que se propõe atacar um problema abstrato, que pode já ter sido ou não objeto de outras reflexões” (ECO, 1983, p. 11) e, para tal, os contos escolhidos podem servir de amparo no aspecto mais geral da pesquisa sobre as representações da violência percebidas nas narrativas dos dois autores brasileiros em questão.

No primeiro capítulo, teremos a introdução da pesquisa delimitando a temática, o porquê de analisar contos literários de autores brasileiros reconhecidos nacionalmente sob a ótica da violência; e as teorias a serem alinhadas junto às análises. O segundo capítulo apresenta um panorama sobre a temática da violência, estando ela alinhada à narrativa curta brasileira do século XXI, como tópico constitutivo dos processos históricos e culturais.

As análises de “Laurinha” e “Lavínia” (FONSECA, 2006) estão postas no terceiro capítulo deste trabalho, cujo tópico se intitula “Rubem Fonseca: Do ambiente policial à representação ficcional”. O autor em questão se tornou inovação para sua época, ficando conhecido pelo seu estilo “brutalista” (BOSI, 1987), justamente por se apropriar das histórias de violência como estímulos para as suas criações artísticas. O “brutalismo” de Fonseca se caracterizou pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos (SCHOLLHAMMER, 2009). É neste estilo próprio e cruel que Fonseca se consolidou como um dos grandes escritores brasileiros do século XX.

Neste contexto violento e urbanístico aparece a prosa de Luiz Ruffato, um dos autores que corroboram para a formatação do “novo realismo” que se encontra em construção na literatura nacional. O autor se caracteriza também

pelo viés experimental (SCHOLLHAMMER, 2009) ao mesmo passo que percebe uma vertente realista e engajada. Assim, o mineiro inova em sua escrita partindo de uma mescla entre a narrativa experimental e a estética fragmentada, além de contemplar constantemente em seus contos a origem de seus personagens. Em significativa parcela de suas narrativas, as personagens ruffatianas estão em trânsito, em um percurso migratório partindo das pequenas cidades no interior para as grandes metrópoles. No volume de contos *A cidade dorme* (2018), Ruffato opta pelas formas breves e condensadas. O livro reúne vinte narrativas em seu todo e faz uma reflexão sobre o Brasil dos grandes centros e suas periferias. No conto que intitula seu livro, o narrador de Ruffato interrompe a noite numa violência brutal e um realismo cru se esgarça na narrativa.

No quarto capítulo deste trabalho, “Luiz Ruffato: vestígios de um pântano urbano”, além do espaço urbano sempre bem assinalado, é representado nos dois enredos analisados o lado obscuro dos centros urbanos, principalmente quando os personagens saem do interior e se deparam com uma metrópole que mais parece um pântano sujo e inundado de desigualdades sociais. As narrativas curtas sob análise estão imersas em uma realidade vil, expondo vinganças, suicídio e/ou abuso de poder, constituindo as irregularidades intrínsecas a uma sociedade desigual deste nosso tempo.

Em razão do que foi mencionado durante toda esta introdução, percebemos que a literatura brasileira de ficção curta, a partir dos autores aqui assinalados como *corpus*, pode possibilitar ao espírito do leitor inquietações e reflexões sobre a sociedade e os tempos atuais. Pode ficar perceptível que o comportamento humano, e até mesmo o nosso discurso, pode cometer violência com o outro através das relações imediatistas corroboradas por um tempo como o nosso, fazendo perder a cordialidade com o outro.

Desta maneira, esta dissertação – por meio dos contos analisados aqui – anseia levantar reflexões a respeito destas narrativas de Fonseca e Ruffato, possibilitando novos estudos sobre a ficção curta brasileira contemporânea ao focar como tema a violência representada nos contos analisados como forma de perceber a ficção expondo a realidade brasileira em diversos aspectos.

2. A VIOLÊNCIA NO CONTEXTO URBANO: MOTE DA FICÇÃO CURTA BRASILEIRA

A narrativa curta brasileira do século XXI ainda se ressentir de uma característica específica que a molde. Entre as particularidades desta geração estão as de condensar espaço e realidade social em específico, a desigualdade gerada no espaço urbano entre o central e o periférico, e a violência, em especial, como mote norteador entre as relações desiguais de poder:

As novas metrópoles brasileiras tornavam-se palco de uma série de narradores que decidiam assumir um franco compromisso com a realidade social, tendo, como foco preferencial, as consequências inumanas da miséria humana, do crime e da violência (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 22).

O exposto por Schollhammer (2009) revela uma assertiva sobre as narrativas curtas deste novo século, abrangendo a representatividade do real com mais veemência, tendo em vista contemplarem as diferentes realidades sociais, além de abranger as desumanidades que se refletem, principalmente, nos diferentes tipos de violência cometidos em sociedade. Para isto, a narrativa curta nacional deste novo século apresenta, entre tantos motes, o espaço social representado pelos grandes centros urbanos, trazendo à tona a realidade marginal com a qual a camada social desprestigiada vive.

No tocante a este tipo de ficção curta, ainda no contexto da segunda metade do século XX, Alfredo Bosi (1981) considera o conto ancorado no modo específico de narrar:

Há uma relação muitas vezes agônica entre a opção narrativa e o mundo narrável. E, na verdade, só quando é vital e apaixonado esse momento criativo é que se constrói uma narrativa esteticamente válida. Aquém da tensão, o conto não passa de crônica eivada de convenções, exemplo da conversa ou da desconversa média, lugar-comum mais ou menos gratuito. Ou ainda, requintado maneirismo. Cruzado por dentro o limiar do tema, é necessário conhecer o registro a que vai ser submetida à matéria: se realista documental, se realista crítico, se intimista da esfera do eu (memorialista), se

intimista na esfera do ID (onírico, visionário, fantástico), se experimental no nível do trabalho linguístico e, nesse caso, centrífugo e, à primeira vista, atemático (BOSI, 1981, p. 09).

A citação de Bosi (1981) nos remete a um olhar criterioso sobre esta narrativa curta e ao modo de narrar. Para ele, o texto precisa estar harmonizado entre a narração e a forma como foi narrado. Somente quando existir esse aperfeiçoamento entre a narrativa e o mundo narrável a estória será válida. O crítico retoma a ideia de conto enquanto crônica, conversa ou desconversa, como um lugar-comum na ficção. Para ele, o conto carregaria a simplicidade do cotidiano, averiguando a narração nas diferentes esferas, podendo a narrativa atender teores diferentes, tais como documental, realista, memorialista, intimista, experimentado por uma nova estética, atemático (sem uma temática específica), entre outros.

Já segundo Fábio Lucas (1983), “o conto retira sua origem de várias formas de narrativa domésticas, a fábula, a anedota, o caso, o provérbio, os enredos curtos de tom libertino”. Para este autor, o conto foi formulado a partir de tipologias textuais advindas do cotidiano literário popular, como a fábula, a anedota, o provérbio, pois tinha um enredo curto e se adequava ao nosso dia a dia.

Ao traçarmos um paralelo entre as falas de Bosi (1981) e Lucas (1983), tanto o primeiro como este último tendem a inferir que o conto é um texto que ancora suas raízes no cotidiano e nas experiências vividas em sociedade. Além destes teóricos, Mônica Rector (2015) argumenta sobre as especificidades do conto. Entre elas, uma característica que mais se sobressai seria sua extensão:

O conto tem um certo “tamanho” de ação, determinada representação e um efeito final. É representado em uma escala condensada com omissão de partes ou aspectos técnicos. O conto é um gênero específico, entendendo-se por gênero um conjunto de características. Entre os gêneros narrativos mais conhecidos, como o romance, o conto e a crônica, o conto pode ser definido pela sua extensão, mais curto que o romance, porém mais extenso do que a crônica (RECTOR, 2015, p. 13).

Podemos compreender na citação de Rector (2015) que o conto se generaliza por sua extensão principalmente, sendo ele menor que o romance e

maior que a crônica. No entanto, refere-se também ao seu teor condensado, com apenas um núcleo narrativo e ainda podendo ser acrescido de diálogos ou não.

Dessa semelhança entre o conto e crônica traremos as especificidades da última dando voz a Alain Vaillant (2015, p.189), tradução de Pablo Simpson, sobre seu surgimento e suas orientações: “De fato, os desenvolvimentos da crônica midiática seguem exatamente essas duas orientações semânticas: a crônica é ora o registro dos fatos do dia a dia, ora o registro dos fatos mais banais”. Desse modo, torna-se imprescindível conceber a semelhança existente entre conto e crônica, porém, a crônica está cristalizada no ambiente jornalístico com mais veemência, circula entre esses escritores com naturalidade ressaltando temas e/ou fatos isolados do nosso cotidiano, as banalidades coloquiais do mundo midiático dos jornais. Ainda sobre a tipologia textual crônica Vaillant alerta:

Paradoxal mudança de situação: a crônica “literária” da Idade Média guardava meticulosamente o registro dos acontecimentos, como a mídia atual; a crônica jornalística do século XIX, por sua vez, adquire pleno reconhecimento, mas separando-se de sua função de informação. [...] Com todas as seduções formais que extrai de uma estética da brevidade pacientemente aperfeiçoada ao longo do século XIX, ela figura a má consciência literária da mídia (VAILLANT, 2015, p. 194).

Segundo o crítico francês, temos uma semelhança entre a crônica do passado e a mais atual, ambas são registradoras de acontecimentos. Ao longo do percurso, já situada no ambiente jornalístico, adquire novos formatos, abandonando seu teor meramente informacional e tende ao coloquialismo do dia a dia, com uma característica marcante, sua brevidade.

Desse modo, temos uma fissura aberta ao conceituar conto e/ou crônica, pois as duas tipologias são averiguadas pelos críticos como tendo sua forma breve e seu teor de proximidade com o leitor. Ademais, tanto o conto como a crônica têm enredos curtos. No entanto, enquanto no conto se desenvolve um conflito com poucas personagens, porém, os demais elementos estruturais (narrador, espaço, tempo, enredo) estão bem delimitados e são fundamentais para análise e interpretação da obra. Na crônica, um fato banal e isolado do cotidiano pode ser o ápice de todo o texto.

Mônica Rector (2015) afirma existir os seguintes tipos de contos: o conto rural (regionalista), o alegórico, o psicológico, de atmosfera, de clima, de aura, de costumes e o sociodocumental. Portanto, o século XXI estaria marcado pela presença do conto na literatura brasileira, tendo por foco referencial o lugar onde foi narrado, ou seja, o ambiente da ação, ou, de maneira generalizada, o espaço. Ademais, o conto tem assumido um lugar privilegiado na escolha dos leitores:

Cada vez mais o conto assume lugar de destaque na literatura, talvez porque nos encontramos em um século de grande velocidade e pouco tempo, mas em que sempre há lugar para uma literatura rápida e entretida nos espaços que restam. [...] A narrativa afasta-se cada vez mais da realidade objetiva e concentra-se nos processos criativos, sobretudo porque o que se chama de realidade hoje em dia é produto da desnaturalização, que, às vezes, é mais fictícia do que a realidade propriamente dita (RECTOR, 2015, p.16-17).

O que podemos compreender no exposto é a naturalidade com a qual o conto tem garantido lugar entre os leitores, uma vez que características como a extensão e as temáticas do dia a dia têm corroborado interesse do público pelos contos, haja vista, segundo Rector (2015), a velocidade e o pouco tempo não afastam a literatura do leitor.

Retornando ao âmbito das representações da violência no discurso literário, tal fato requer uma compreensão de como ela foi constituída ao longo da literatura brasileira, e quando os escritores literários brasileiros se apropriaram dessa realidade para representá-la ficcionalmente. Percebeu-se que a violência “não se trata de uma manifestação que seja entendida fora de referências no tempo e no espaço. Ela é produzida por seres humanos, de acordo com suas condições concretas de existência” (GINZBURG, 2012, p. 8). Sob o ponto de vista deste crítico literário, que traz considerações relevantes no tocante à literatura brasileira do século XXI, o discurso literário representa ficcionalmente as experiências da vida, assim, “alguns textos [literários] podem nos permitir observar as possíveis motivações que levam personagens a matar, ou de modo mais geral, a realizar atos agressivos” (GINZBURG, 2013, p. 07).

O autor trata das possíveis motivações que os personagens da ficção se apropriam para justificar seus atos de violência. Por exemplo, um assassinato inesperado e desproporcional, cometido pelas mãos de um criminoso que nada tem a perder, pode gerar uma vingança fatal, gerando a ideia de que violência pode ser justificada por outra violência.

Ademais, a violência é tratada sob essa perspectiva de maneira material e histórica. Histórica no tocante às manifestações coletivas de agressividade ao longo do tempo; material quando é agenciada de um ser humano para o outro, ou um grupo de seres humanos para com outro grupo, mas, compreende que “[...] a palavra violência é empregada de diversas maneiras. É comum falar de violência simbólica ou violência psicológica” (GINZBURG, 2013, p. 10-11).

Ou seja, sob sua perspectiva, a violência é como um mote recorrente na ficção brasileira e mundial deste novo século, aparecendo de maneiras diferentes, tanto em sua forma física, como um assassinato, quanto em seu formato psicológico, na forma de uma depressão e/ou suicídio.

O teórico ainda averigua que não existe obra literária sem uma contextualização histórica, nada é escrito para tomar a posição do vento, o escritor de literatura contemporânea está inquieto, precisa expor as fragilidades de seu tempo de maneira que sensibilize ou denuncie as situações silenciadas por uma sociedade violenta, por isso, o momento ao qual uma obra foi produzida pode reunir informações preponderantes para interpretação e análise da obra.

Sob o mesmo viés, o texto literário nacional estaria disposto à produção de sensações, sensações essas que perpassam entre tensões conflitantes e emoções paradoxais. A agressividade e o erotismo são algumas dessas manifestações literárias: pareadas, constroem um enigma misterioso, ou mesmo prazeroso para o leitor, uma espécie de quebra no estado habitual das relações do sujeito com o mundo externo à leitura.

O crítico questiona a necessidade do sacrifício da morte feminina para que se erga uma narrativa, dando visibilidade aquela morte, tratando de um percurso fantasmagórico, “em que a destruição é condição para a constituição de um trabalho de construção de memória” (GINZBURG, 2013, p. 62).

Ou seja, como foi afirmada acima a morte de uma pessoa, no caso, a violência à figura feminina traria à tona um lado obscuro da sociedade, a

destruição de uma mulher seria uma ponte para a construção da memória e a morte seria um ápice na constituição temporal daquela sociedade.

Podemos ainda nos questionar: pode a literatura fazer alguma coisa contra a violência? O crítico literário defende que a literatura brasileira contribui para formação de uma convivência com diversos elementos (imagens, ideias, posições, relatos, exemplos) que incitam orientações de ética, tanto individuais como coletivas; desencadeando, assim, para resoluções a partir de debates diversificados.

Acompanhar como a violência tem percorrido um caminho em face de uma cronologia não é tão absurdo quanto parece, ela sempre esteve presente no nosso cotidiano, seja de maneira pública, seja ainda de maneira particular. Em uma visão mais ampla sobre a violência na sociedade ocidental, Byung-Chul Han (2017) expõe veementemente a presença dela até os nossos dias, distingue-a do passado pelo fato de antes a violência acontecer publicamente, como forma de punição, atrelando violência a poder; quem detinha o poder deveria usá-lo para punir os marginalizados, ou naqueles que estavam em desacordo com as regras impostas pela sociedade ocidental:

O que domina a economia da violência não é um princípio mimético, mas um princípio capitalista. Quanto mais violência se exerce tanto mais poder se adquire. A violência exercida sobre o outro multiplica o cabedal de sobrevivência. Ao matar, a pessoa suplanta a morte (HAN, 2017, p. 30-31).

Podemos alcançar sobre a citação de Han que a violência é, sobretudo, somatória de poder, quanto mais assassinatos são cometidos em razão de uma sociedade de imposições, mais poder o mandante adquire, marcando suas regras, suas vontades e, por consequência, seu monopólio sobre o outro fica consolidado.

Na parte analítica dos contos propriamente dita, em sequência, estão expostas quatro análises de contos de dois autores selecionados como *corpus* e que se relacionam, de alguma maneira, por apresentarem discussões relevantes no que diz respeito à violência no contexto urbano.

Os dois primeiros contos a serem analisados são do autor Rubem Fonseca, “Laurinha” e “Lavínia”, respectivamente. Tais narrativas estão

publicadas no mesmo livro: *Ela e outras mulheres* (2006). Já a dupla de contos analisados faz parte de uma das obras mais recentes do escritor Luiz Ruffato, “A cidade dorme” e “O dia que encontrei meu pai”, publicados no volume *A cidade dorme* (2018).

Estas narrativas aguçam o senso crítico e trazem reflexões sobre a representação de uma realidade violenta e urbana em franca discussão na realidade brasileira. De um lado, uma classe social que se mantém no poder e induz que o seu conservadorismo elitizado permaneça. De outro, uma classe social desprestigiada que urge em gritar por socorro, vítimas de um sistema cultural e social que os problematiza a todo o momento.

Como uma metáfora do mundo contemporâneo (leia-se século XXI), a ficção de narrativa curta destes dois escritores compõe um pequeno quadro substancial sobre a literatura brasileira contemporânea diante de um dos temas presentes no cotidiano nacional há séculos, pois a violência – longe de ter um fim – resiste no ambiente urbano trazido por Rubem Fonseca e Luiz Ruffato. Nela repousam inquietações variadas e personagens merecedores de atenção e leitura crítica perante suas representações ficcionais.

3. RUBEM FONSECA: DO AMBIENTE POLICIAL À REPRESENTAÇÃO FICCIONAL

É de conhecimento da crítica literária recente (BOSI, 1981; HOHLFELDT, 1981, PELEGRINI, 2005; SCHOLLHAMMER, 2009), que o escritor Rubem Fonseca obteve bastante experiência em ambientes policiais antes mesmo de começar a escrever literatura. Sua prosa foi denominada de “brutalista” (BOSI, 1981, p. 15), pois escrevia de maneira direta, enxuta e comunicativa sobre seus personagens urbanos, em especial criando sua peculiar visão sobre as relações humanas no cotidiano citadino.

Existe uma suposição respaldada por estes críticos mediante a escrita de Fonseca, justificando-a pela larga experiência no ambiente policial, onde trabalhou de comissário e tinha contato com a linguagem marginalizada de sua época de escritor. Tal contato, este gerado a partir de depoimentos e testemunhos de órbita policial, propiciou recriar e representar ficcionalmente tantas estórias que dariam base para sua consolidação enquanto escritor contista entre o século XX e o século XXI:

Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul. [...] A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído (BOSI, 1981, p. 18).

Podemos destacar perante o exposto acima que a prosa de Fonseca representava as discrepâncias sociais corroboradas por uma sociedade desigual, no caso, a brasileira (e, mais específico, a carioca). Fonseca punha em jogo as classes e seus desequilíbrios contaminados por diversas violências coletivas e individuais. Sua narrativa quebra paradigmas e convenções sociais de maneira a chocar seu leitor através de uma escrita rápida e direta, muito próxima às falas do cotidiano nas grandes cidades. A prosa de Rubem Fonseca se caracterizou pela presença marcante da realidade marginalizada no contexto urbano, porém, o autor divide esse contexto em duas nuances distintas: cidade oficial *versus* cidade marginal:

Na prosa de Fonseca, a cidade não mais se oferecia como um universo regido pela justiça ou pela racionalidade do espaço público, mas como realidade dividida, na qual a cisão simbólica, que antes se registrava entre “campo” e “cidade”, agora se delineava entre a “cidade oficial” e a “cidade marginal” [...] Fonseca renovou a prosa brasileira com uma economia narrativa nunca vista antes, que marcaria as premissas da reformulação do realismo, cujo sucesso de público e de crítica consolidou um novo cânone para a literatura urbana brasileira (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 28).

Na citação acima, o crítico Schollhammer (2009) percebe a mudança complexa mediante o espaço dentro da narrativa de Fonseca. Com a evolução e o crescimento da zona urbana na segunda metade do século XX adiante, a cidade se partiu em duas: centro e periferia, ou seja, uma espécie de cidade oficial *versus* cidade marginal, contendo o autor um olhar bastante crítico para esse ambiente. Para Tânia Pelegrini (2005), este estilo “fonsequiano” em retratar a violência de maneira teria um quadro singular:

O tipo de representação da violência consolidado por Fonseca, com seu estilo característico, que, entre outras coisas, absorve o antigo coloquialismo do submundo, em uma versão chula e descarnada, revela uma cruzeza sem compaixão em relação ao homem, até então inédita na ficção brasileira. [...] Assim, ele já apontava para a construção de um novo mundo urbano como objeto ficcional, pois, representando uma realidade inaceitável do ponto de vista ético ou político, permitia, de alguma maneira, a reflexão sobre ela e a emergência *mediada* de vozes abafadas culturalmente (PELEGRINI, 2005, p.138).

Sobre o exposto por Pelegrini (2005), pode ser notada uma caracterização singular em Fonseca, trazendo à tona um submundo silenciado e urbano, revelando através da ficção a violência e crueldade presentes na sociedade brasileira. Portanto, a obra de Rubem Fonseca apresentou uma espécie de “virulência ríspida e pungente” (SCHOLLHAMMER, 2016) por seu estilo tão marcante e característico.

No livro *Elas e outras mulheres* (2006), Rubem Fonseca provou mais uma vez à crítica literária que continuava a escrever no seu estilo característico: “brutalista” (BOSI, 1981). Esta obra reúne vinte e sete narrativas curtas, nas quais as personagens femininas estão presentes em todas elas.

Cada mulher intitula um novo conto: Alice, Belinha, Carlota, Diana, Ela, Fátima Aparecida, Francisca, Guiomar, Helena, todas sempre como alvo principal da ação decorrida pelo enredo.

Em sua fortuna crítica, Rubem Fonseca foi estudado também pela vertente da literatura policial, já que alguns de seus escritos remeteram a tal situação vertente: “A produção de Rubem Fonseca propiciou uma certa ‘retomada de fôlego’ do gênero policial no Brasil e se tornou referência para os escritores posteriores” (REIMÃO, 2005, p. 43). Não obstante, o nome de Fonseca ficou consolidado entre os grandes escritores brasileiros que tratam a questão da violência como sendo um constituinte sócio histórico da nossa sociedade, em específico, a urbana:

Rubem Fonseca não inventou a violência. Ela está por aí. O que ele inventou foi um modo violento de narrar essa violência que lhe serviu de matéria-prima, já que, para sobreviver, não há qualquer saída: é aceitar a violência. Sofrendo-a ou, para autodefesa, praticando-a (HOHLFELDT, 1981, p. 169).

Como afirma Antonio Hohlfeldt (1981), Fonseca se apropriou de uma problemática social das grandes cidades, como a violência, para retratá-la de maneira crítica, com estilo próprio e sensatez, operando com singularidade na narrativa das variadas agressões presentes em nossa sociedade.

3.1 “Laurinha”: A crueldade (des)medida

A narrativa de “Laurinha” é o décimo sexto conto do livro *Ela e outras mulheres*, de Rubem Fonseca. O início do enredo está marcado pela apresentação de características que o narrador faz de si mesmo, porém não revelando seu nome. Ele é participante do enredo e é trazido tratando da morte de sua esposa Teresa. Na sua fala, deixa clara a sensibilidade emocional dele e de seu irmão Manoel diante da morte:

Quando minha mulher Teresa morreu, eu chorei muito, Não me incomodo de dizer isso. Sempre que me emocionava eu chorava, até no cinema. Meu irmão Manoel também era assim, chorava por qualquer coisa. É uma característica da minha família, temos o coração mole, qualquer coisa faz os nossos olhos se encherem de

lágrimas, um passarinho morto, um cachorrinho abandonado, uma criança podre pedindo esmolas, qualquer coisa. No enterro de Teresa eu e Manoel choramos muito. Da família, além de nós dois, só havia a Laurinha, a minha filha, que tinha, na ocasião, cinco anos. Laurinha não entendia bem o que estava acontecendo. Não que estranhasse ver o pai e o tio chorando, ela já estava acostumada, mas essa coisa de dizermos a ela que sua mãe tinha ido para o céu a deixava meio confusa (FONSECA, 2006, p. 90).

A narração em primeira pessoa revela alguém de fácil emoção. O protagonista encarna uma pessoa que se emociona com bastante facilidade e por motivos banais. Ele alerta ainda que chorar é uma característica da sua família e que sua filha estava confusa quanto ao falecimento de sua mãe, porém, vê-lo em prantos não era novidade para a pequena.

Após se apresentar e apresentar seus parentes – de modo a percebermos, quase que propositalmente, os conflitos intrínsecos àquela família –, o narrador relata rapidamente a rotina familiar. E, em seguida, o conflito gerado pelo enredo:

Laurinha foi crescendo e ficando cada vez mais parecida com a mãe. Com dez anos era uma mocinha linda. Era o encanto da minha vida e da do Manoel, que nunca se casara nem casaria, ele tinha um lábio leporino que fora mal operado e o seu rosto tinha um esgar permanente muito feio, ele sabia disso, e as garotas fugiam dele. Então, tudo aconteceu. Eu sempre ia apanhar Laurinha na saída do colégio, mas naquele dia não fui (FONSECA, 2006, p. 90-91).

No trecho do conto descrito acima, temos insinuações de um pai que observa sua filha de maneira singular, assemelhando-a com sua mãe. Com isso, averiguamos na sequencialidade dos acontecimentos narrativos que essa admiração paternal irá se intensificar. A violência física presente no conto acaba por expor um crime bárbaro, desumano, cometido de um ser humano para outro, e, em seguida, ela aparece na forma de vingança, refletindo acerca deste agenciamento da violência, que “[...] envolve o interesse em machucar ou mutilar o corpo do outro, ou leva-lo à morte” (GINZBURG, 2013, p.11).

O trecho citado de Ginzburg revela a perversidade que pode existir entre um ser humano e outro. E nisso podemos traçar um paralelo sobre a relação

entre força e poder. Ao longo de sua vida, o homem acaba por buscar – de modo intenso ou minimizado – a ascensão social, de maneira a adquiri-la tanto simbólica como economicamente. A morte de um inimigo, por exemplo, pode proporcionar a sensação de prazer momentâneo. No conto, o assassino, ou seja, o ser mais forte sente prazer em violentar o corpo do ser mais fraco e indefeso, justamente o corpo de Laurinha.

O assassinato da menina é o estopim de toda a narrativa e traz à tona uma violência presente na sociedade deste nosso tempo, que é a pedofilia. A morte de Laurinha não é narrada detalhadamente no conto, haja vista o narrador não presenciá-la. Dessa forma, foram os policiais do IML quem deram as informações a respeito do crime, como assim expõe a narrativa:

O senhor se prepare para algo muito chocante, disse o legista. O estuprador espancou-a com muita violência, quebrou os dentes e o nariz dela, depois estrangulou-a, a menina tem esquimoses pelo corpo todo. O legista abriu a gaveta de metal onde estava o corpo de Laurinha. O rosto dela estava deformado devido aos golpes violentos que sofrera. Parecia uma máscara, uma grotesca criatura (FONSECA, 2006, p. 91).

No trecho acima, Laurinha já foi encontrada sem vida e o seu pai vai reconhecê-la no Instituto Médico Legal. O legista o alerta quanto à violência avassaladora sofrida pela menina e o protagonista termina por transparecer sua insatisfação, vendo a criatura grotesca que sua filha tinha se transformado. Enredo de poucas personagens, uma família composta de pai, tio paterno e uma menina surpreendidos pela violência geradora do desenvolvimento do conto, a criminalidade da grande cidade: a menina é sequestrada, violentada e morta por sujeito morador do morro. Seus familiares fazem justiça imitando o agressor da menina.

Esse tipo de violência abordada no conto em análise pode ser retratada, de maneira mais geral, por Byung-Chul Han, em sua obra *Topologias da Violência* (2017), no tocante à violência “macrofísica”, ou seja, uma violência da negatividade, quando existe além da vítima um agressor. Caracteriza-se, principalmente, quando este agressor detém mais força física que o agredido.

No enredo de “Laurinha”, menina com apenas dez anos, ela sofre uma gama de violências sequenciais. Primeiro, diferentes agressões físicas em

vários lugares do corpo, principalmente no rosto, e depois a violência sexual, consolidando o feminicídio. Em função desta violência covarde, entre sujeito e criança, surge a vingança preconizada pelos parentes dela. Laurinha foi vingada por seus familiares e a máxima da violência gerando violência aparece na narrativa como motivo maior. Sobre vingança, Han (2017, p. 29) traz tal reflexão:

No estágio da vingança de sangue estamos às voltas, pois, sempre com o mesmo ato, com o assassinato, que é executado do mesmo modo e pelas mesmas razões, em imitação vingativa de um ato de assassinato precedente, e essa imitação se perpetua.

O autor expõe que a vingança é um estágio imitativo proveniente de uma violência precedente, como no caso de um assassinato que pode ter razões – ou não – e suscitar a morte do assassino como um ato vingativo. A morte da menina Laurinha acarretaria em uma segunda morte, a de seu assassino. A menina foi vítima de uma visão sexualizada brutal presente nos padrões masculinos culturais da sociedade brasileira, como assim relata a própria voz do assassino no conto: “[...] foi uma loucura, quando vi ela andando na minha frente com aquela saia curtinha do colégio me deu uma coisa que não resisti” (FONSECA, 2006, p. 93).

A menina sofreu repressão, abuso sexual e um ataque fatal, e com seus familiares sabendo da posição da polícia tomaram impulso para fazer justiça por conta própria. A ideia de matar o assassino de sua filha traria a sensação da verdadeira justiça ao pai e ao tio de Laurinha. A morte do assassino da criança foi minimamente planejada:

As facas estão afiadas? Pode fazer a barba com elas, respondeu Manoel. Durante a viagem não trocamos uma palavra sequer, eu e o Manoel. Teve um momento em que um olhou nos olhos secos do outro, dizendo em silêncio que queríamos fazer aquilo que íamos fazer (FONSECA, 2006, p. 93).

Esta passagem do enredo exhibe estrategicamente o que o pai e o tio de Laurinha planejaram executar, eles já estavam com o assassino na mala do carro e o levaram para a casa de campo em Araruama, zona rural da cidade. O

conto de Fonseca transcorre num espaço predominantemente urbano, sendo narradas cenas da casa, do cemitério, da escola e do morro – local onde o assassino confesso da criança vive –, compondo um cenário urbanístico no conto. A maioria das personagens mora no centro, a “cidade oficial”; já o assassino da criança é procurado e conhecido no morro, legitimada aqui como sendo a “cidade marginal”:

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

A relação feita por Schollhammer (2009) acima revela justamente a distinção entre os espaços na prosa de Fonseca. Como característica marcante em suas obras está a segregação entre as classes sociais, corroboradas aqui através da delimitação do espaço. No entanto, no conto “Laurinha” se torna perceptível que tal ruptura entre os espaços segrega o centro e a periferia, distinguindo-os como sendo espaços diferentes entre si, porém refletindo situações em comum, por exemplo, a violência. Tanto no espaço periférico quanto no grande centro urbano, existem maneiras drásticas de violentar o outro:

De um lado a violência é exercida pelos marginais contra os donos do poder, único caminho de autodefesa para a sobrevivência a que foram atirados. Do outro, a violência exercitada pelos próprios membros da esfera mais alta, voltados para a disputa contínua que é a própria essência do sistema, ou então, contra si mesmos (HOHLFELDT, 1981, p. 169-170).

Podemos averiguar no trecho citado por Hohlfeldt (1981) a existência da violência nas duas classes sociais. Tanto a classe desprestigiada comete violência – justificando-a como sendo uma forma alternativa de sobrevivência – quanto a classe social privilegiada acaba cometendo atos violentos em virtude de um sistema que objetiva cada vez mais poder para um de seus lados. Da mesma forma que o sujeito periférico violentou a menina de dez anos, os familiares da criança também aplicaram uma violência brutal ao assassino:

Tiramos a roupa do Duda e o amarramos na cama, as pernas e os braços bem abertos. Colocamos as facas sobre a mesinha-de-cabeceira. O ferro de cauterização foi posto no gás aceso no fogão. Pelo amor de Deus, não façam isso comigo, pediu Duda. Tem certeza que a cauterização evita qualquer infecção? Não queremos que ele morra, queremos? De jeito nenhum, respondeu Manoel, queremos que ele viva. Eu corto e você cauteriza, eu disse. Pelo amor de Deus, implorou Duda, eu estou arrependido. Agarrei os colhões e Duda e cortei lentamente, ouvindo os gritos lancinantes dele (FONSECA, 2006, p. 94).

A vingança do pai e do tio de Laurinha já se iniciou de maneira bárbara. A violência usada para punir o agressor da menina partiu justamente do órgão genital do malfeitor. Laurinha havia sido abusada sexualmente e nada menos assertivo para seus justiceiros que lhe arrancar suas gônadas sexuais masculinas, configurando uma prática de violência sobre a parte do corpo que simbolizaria a masculinidade. Em uma visão mais ampla, a prosa de Fonseca se caracteriza por apresentar enredos na cidade Rio de Janeiro, focando assim “[...] o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular ‘realismo cruel’” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 27). Para compor este tom realístico, a brevidade e a densidade são características preponderantes no enredo de “Laurinha”, indicando a consciência do autor sobre sua escrita na forma de ficção curta, no caso, o conto:

Geralmente o conto se caracteriza por uma só estória, ou melhor, por um só núcleo narrativo. O conto, portanto, é conciso. [...] O conto é uma forma narrativa em prosa, intermediada ou não por diálogos. [...] caracterizam-no pela sua concisão, precisão, densidade e, sobretudo, pela sua unidade de efeito total (RECTOR, 2015, p. 13).

Na citação anterior, a crítica confirma as principais características adotadas pela forma de contos breves como o de “Laurinha”, com a narrativa sendo marcada pela concisão, precisão e densidade com qual a autora explicita o conto. Além de tais características, Rector (2015) trata da unidade de efeito total no conto, fato este marcado pela mudança de perspectiva do narrador no decorrer de algum enredo. No início do conto de Fonseca em

questão, o narrador é uma pessoa sensível, emocional, mas ao final da estória se torna atroz, corrompido pela violência causada pelo que sua pequena filha sofreu, fator primordial na mudança de vida do seu pai.

Ainda segundo a teoria de Rector (2015), um conto similar a este em análise pode ser observado como sendo um “conto de costumes”, que seria justamente o caso da “[...] representação quase que documental da realidade, usa-se ironia, humor, sarcasmo e caricatura [...], as personagens situam-se em um mundo que lhes provoca frustrações” (RECTOR, 2015, p. 26).

Desta forma, o pai da menina, frustrado pela morte de sua única filha, imita seu agressor, assassinando-o. Com o primeiro passo na vingança sendo arrancar as gônadas sexuais masculinas do agressor, o objetivo era que a voz do assassino ficasse aguda, como a de uma mulher, mas como isto não se concretizou, o que transcorre no conto é mais violência:

Eu e o Manoel nos aproximamos da cama e eu disse para o Duda, queríamos que você ficasse com a voz fininha, como se fosse uma mulherzinha. Mas não ficou, disse o Manoel, se ficasse íamos soltar você. Azar o seu. Como é que a gente vai fazer? Ele tem que sofrer, eu disse. A melhor maneira é quebrar os ossos dele, aos poucos, até ele morrer. Era assim que torturavam os caras, antigamente (FONSECA, 2006, p. 95).

O trecho do conto acima exhibe o quanto o pai e o tio de Laurinha planejaram a morte do agressor de sua filha. O objetivo inicial era tornar mais aguda e delicada a voz do agressor, o que o assemelharia à voz feminina. Porém, como isso não aconteceu, a ideia agora era que o Duda deveria sofrer até a morte, e, para isso, os parentes da menina quebrariam todos os ossos do assassino pouco a pouco.

Exposto de forma bastante nítida, o narrador de “Laurinha”, por ser aquele tipo que Ginzburg (2013, P. 31) classifica como o “agente de violência, e que concretiza situações de agressividade”, sendo participante ativo da estória, ele se torna um narrador limitado em sua visão. No tocante à própria narração, expõe apenas o que presencia e, por isso, não tem onisciência sobre todos os envolvidos no enredo. Tal tipo de narrador descreve as ações em primeira pessoa, trazendo apenas o que vivencia, não detendo uma onisciência sobre o que está contando.

Um exemplo desta limitação é a cena da morte da criança, que não é descrita. Quando o pai da menina fica sabendo que nada irá acontecer com o agressor se não for apanhado em vinte e quatro horas (a expressão policial seria o termo “flagrante”), a dor da morte de Laurinha é imediatamente transformada e o sentimento da perda se transforma no ato de vingança do pai:

Bem, como não será flagrante, o delegado vai ter que pedir a prisão preventiva dele ao juiz, só depois que a prisão preventiva for decretada o Duda poderá ser preso, isso se for decretada, do contrário ele vai ser processado em liberdade. Interessante, disse o meu irmão. Por onde é que anda esse tal de Duda? O tira disse o nome do morro. Acho que ele é ligado ao tráfico [...] “Saímos do IML, fomos ao banco e tiramos todo dinheiro que tínhamos depositado, todo, até da poupança” (FONSECA, 2006, p. 92).

A citação releva justamente a mudança de paradigma na composição do narrador-personagem. Com o assassinato de Laurinha acontece um primeiro ápice na narrativa e a figura paterna se transforma: o antigo homem caridoso – sensível do início do conto – morre junto com sua filha e surge o maquiavélico pai que planeja, esquematiza, executa o sofrimento e a morte do assassino de sua filha.

O pai de Laurinha se sente injustiçado em saber que a polícia não fará, *a priori*, nada contra o assassino de sua filha. Por isso, decide ele mesmo castigar o mal feitor. Portanto, o narrador-protagonista tem seu comportamento interno mudado ao longo do enredo em função do assassinato precoce de sua filha. O conflito se instaura e a personagem se modifica de maneira absoluta, deixando de ser uma personagem plana, sem mudanças drásticas. Podemos refletir sobre tal mudança do narrador após a morte de Laurinha. No início do conto, o narrador está relatando o enterro de sua esposa, o quanto está emocionado e choroso com a perda, assumindo que se emocionar é bastante natural para ele e para sua família.

Mais adiante, aparece a outra perda com sua filha, que ele apresenta como sendo aparentada com sua falecida esposa. Após as duas mortes, as lágrimas, antes tão naturais, agora cessaram. As perdas, e, sobretudo, a morte de sua filha, o modificaram e o impacto ficou evidente. O narrador do conto não é somente o pai da menina assassinada, pois ele se concretiza como um

agente vingativo, planejando retribuir ao assassino as dores sofridas pela sua filha, matando-o estrategicamente, dor após dor:

Pegamos duas barras de ferro na garagem e um martelo e voltamos para o quarto. Tiramos o lençol de cima do corpo de Duda. Vamos começar pelos tornozelos, disse Manoel. Lentamente, eu disse, lentamente, o puto tem que sofrer. [...] Esperamos um pouco e quebramos os ossos da canela, aquele osso que quando a gente está jogando futebol e leva um chute dói pra caralho. [...] e então esfacelamos seus dois joelhos. [...] Outro intervalo. Em seguida, com as barras de ferro, quebramos os cotovelos, depois as costelas, depois a clavícula, sempre com um intervalo entre uma coisa e outra (FONSECA, 2006, p. 95-96).

A vingança se concretiza lentamente, com os dois homens almejando o sofrimento do Duda. A cena é narrada com detalhes que o leitor poderia imaginar o comportamento do Duda enquanto sofria a agressão. Estrategicamente planejada, a punição do agressor de Laurinha faz com que os familiares de menina tenham apenas um objetivo: deixar a voz do Duda aguda como a de uma mulher, o que traria uma evidente feminilidade ao assassino. Para isso, foi arrancado seu órgão genital e feita uma cauterização, almejando a cicatrização imediata. O objetivo inicial do plano era fazer o assassino sofrer lentamente e só depois eliminá-lo.

Porém, esse objetivo não foi alcançado porque a voz do Duda não se modificou. Quando isso foi constatado, a vingança tomou novos rumos e o prazer em maltratar o outro se expandiu. Quanto mais o Duda sofria com as agressões, mais os punidores se sentiam satisfeitos por vingarem a menina.

Podemos ainda pensar sobre a punição levando em consideração que o narrador sofreu por duas vezes: a primeira com a morte da sua esposa, a segundo com a morte da filha. Violentar o agressor de sua filha poderia soar como uma resposta ao seu sofrimento, resolvendo se vingar ao ponto de assassinar aquele que antes tinha causado a violência:

Com um martelo parti todos os dentes dele. Então ele começou a gritar fininho, com a voz que nós queríamos que ele tivesse quando arrancamos seus colhões. Mas agora era tarde, fazia mais de três horas que estávamos arrebetando os ossos dele, O puto morreu coberto de merda, mijo e sangue. Levamos a cama para quintal dos

fundos, enchemos de gasolina e tacamos fogo (FONSECA, 2006, p. 96).

A morte do personagem Duda aconteceu de maneira lenta, com seus ossos sendo quebrados um após o outro. Somente ao chegar aos dentes, o objetivo dos vingadores foi alcançado: a voz do Duda agora estava fininha como a de uma mulher. No tocante ao objetivo da vingança, deixar a voz do assassino alterada, “como se fosse uma mulherzinha” (FONSECA, 2006, p. 95), pode-se traçar um paralelo com o discurso machista e conservador: será mesmo que toda mulher necessita ter a voz fina? E por que o homem deve, obrigatoriamente, ter a voz grossa?

Arrancar as gônadas masculinas do Duda trouxe ao pai vingativo uma espécie de poder, já que órgão genitor foi usado para violentar a menina. Retirá-lo do estuprador e jogá-lo no lixo aparenta ser um tipo de premiação para um pai inconformado, e, por consequência, deixaria o agressor de Laurinha humilhado e incapacitado de realizar uma nova agressão.

Como já foi dito, a cena do assassinato de Laurinha não é exposta em função da ausência participativa do narrador durante a cena. O autor utiliza uma figura de linguagem que é muito frequente em narrativas, a elipse, que “[...] aparecem frequentemente em cenas após um ato de violência, sugerindo que foi invadido um terreno aquém do verbal, em que o que está sendo vivido não pode ser expresso adequadamente em palavras” (GINZBURG, 2012, p.30). Ou seja, a elipse promove o efeito de brevidade e intensidade da violência no conto, com parte da narrativa ficando implícita. Geralmente, isso acontece numa cena de violência na qual a linguagem verbal não precisaria descrever tamanha crueldade, ficando ao leitor o imaginário da sensibilização.

Além da elipse causada pelo narrador, que no enredo ocultou a cena de violência com a menina, a hipérbole é outra figura de linguagem presente no conto, no caso, quando a punição do assassino é descrita detalhadamente de maneira exacerbada. Neste momento, o narrador-personagem extrapola nos detalhes minuciosos na descrição da cena, no sentido de mencionar cada passo dado na vingança contra o agressor.

Tanto o conto “Laurinha” como outros também da mesma obra (“Belinha”, “Francisca” e “Guiomar”) trazem reflexões sobre as desigualdades

no contexto urbano demarcado pelas classes sociais e suas distinções. De um lado está Laurinha, descrita por sua beleza, inocência, rotina estudantil, estrutura familiar, composta por pai, mãe, e tio. Do outro lado está o assassino confesso, residente do morro, sem familiares, conhecido da polícia e do tráfico, criando um claro fato de divisão social.

No enredo, está clara a classe social da menina, pois sua família possui recursos, mora em casa própria e apresentam ainda outras posses: "Fomos para a minha casa de campo em Araruama" (FONSECA, 2006, p. 93). Mas a vida da menina não possui um valor econômico – sua inocente vida e o fim que levou comovem o leitor – enquanto a vida do seu assassino é facilmente negociada, tem preço acessível e de pouca importância no cotidiano urbano: "Fomos para o morro. Paramos o carro numa rua de baixo. [...] Não queremos pó, queremos um camarada chamado Duda. Pagamos bem. [...] Não demorou e o traficante apareceu com o tal de Duda" (FONSECA, 2006, p. 92-93).

Tal trecho do conto remete a uma negociação conflitante, pois não é um objeto que está sendo negociado, mas uma vida; os policiais já tinham ido ao morro à procura do agressor. No entanto, o agressor só apareceu quando os familiares de Laurinha pagaram pela informação.

A própria narrativa se apropria da técnica policial de mandatos e processos para concretizar que nada acontecerá ao agressor, se não for preso em flagrante, num período de vinte e quatro horas após o crime². Nesse sentido, o discurso literário encontrado no conto "Laurinha", além de representar ficcionalmente a violência, sugere isso de maneira banalizada. O discurso literário se apropriou de uma dentre as grandes problemáticas sociais, como a pedofilia, para que possamos refletir sobre uma violência como esta.

² O Ministério da Saúde soma os casos de violência sexual no Brasil, apresenta um número de 184.524 ocorrências entre 2011 e 2017, sendo mais de 58 mil contra crianças (31,5% do total). Em relação ao público infantil, a maior parte violentada era do sexo feminino (74,2% do total), tinha idade entre 1 e 5 anos (51,2%) e eram negras (45,5%). Em 81,6% dos casos, o agressor era do sexo masculino. Segundo o Ministério Público Federal – MPF, a pedofilia está entre as doenças classificadas como "transtornos da preferência sexual" (BRASIL, 1990). Os pedófilos seriam pessoas adultas (homens e mulheres) que têm preferência sexual por crianças – meninas ou meninos - do mesmo sexo ou de sexo diferente, geralmente pré-púberes (que ainda não atingiram a puberdade) até os 13 anos. A lei que ampara a criança e o adolescente está posta no Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA (Lei dispõe sobre a proteção integral à criança e ao adolescente) e especifica sobre o crime de pedofilia no artigo nº 241 associado a outros artigos.

O autor do conto se caracteriza, principalmente, por trazer à tona narrativas violentas que podem acontecer na realidade (ou não), tanto no ambiente central como no periférico. E nisso, corroboramos para pré-julgar que o autor, em sua longa experiência dentro de delegacias, possa ter ouvido uma estória similar com a de “Laurinha”, tentando representá-la ficcionalmente.

Após incendiar a cama em que o Duda estava, a atitude do pai e de Manoel foi sarcástica: “Ainda tem lata de salsicha e cerveja, disse Manoel. Fomos para a sala, e comemos e bebemos. Através da janela, víamos a fogueira ardendo no quintal” (FONSECA, 2006, p. 96). A frieza ao observar Duda sendo queimado no quintal da casa é a atitude que mais exhibe a mudança do pai de Laurinha. No início do conto, ele afirma que seu lado emocional é preponderante, não sendo nenhuma novidade para sua família. No final da narrativa, ele come e bebe observando alguém arder no fogo, iniciado por ele mesmo no quintal de sua casa de campo.

Nenhuma das violências aqui supracitadas pode oferecer uma justificativa plausível, haja vista que a violência, de maneira geral, ficou consolidada ao longo de nossa história nacional, sendo criada e perpetuada para aquisição de poder e soberania em meio a uma sociedade em que o machismo e conservadorismo continuam cristalizados. Então, a parcela da sociedade desprestigiada usa a violência como forma de sobrevivência e não encontra condições favoráveis de sobreviver socialmente. Por isso, usam da violência, ficando a outra parcela, burguesa e elitizada, usando a prática da violência – no caso, a física – para se sobrepor uns aos outros.

Não somente na literatura brasileira vemos essa cristalização da violência se perpetuar, outras áreas e outras artes o fazem também, trazendo à tona a realidade cruel. Ao que tudo indica, Rubem Fonseca empreendia tal representação em seus enredos como uma forma de espelhar a difícil realidade brasileira:

Rubem Fonseca não escreve uma literatura desligada da situação brasileira. Ele denuncia, como prosador, ele se compromete com a existência brasileira, e fala de um universo que é a história em processo. Tal posição diante da literatura faz de sua obra depositária de um valor literário específico: o da representação de um

acontecimento humano fundamental (HOHLFELDT, 1981, p. 168).

Rubem Fonseca ficou consolidado como um autor de literatura brasileira, sobretudo, contemporâneo, justamente por ter concebido um olhar crítico às problemáticas sociais do seu tempo, uma vez que “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62).

Fonseca percebia as desigualdades do submundo carioca, ficando notório este olhar no conto “Laurinha”, quando Fonseca representou claramente a violência gratuita corroborada pelas classes sociais brasileiras. De um lado Duda, que violenta – quase que banalmente – a vida de um ser humano, mas, noutro momento, sente-se arrependido. Do outro lado, o pai de Laurinha e Manoel, em favor de uma justiça falha, planejam e executam friamente sua vingança.

Não existem justificativas para nenhum dos crimes aqui citados, mas a violência continua sendo constitutiva da nossa sociedade e este conto acabar por retratar tal fato. Fonseca trata um temário impactante como a violência, seja ela física ou psicológica, para representá-la e/ou aproximá-la do seu leitor utilizando um narrador-protagonista em primeira pessoa como sendo uma característica recorrente nas suas narrativas. Dessa maneira, Fonseca se tornou um escritor de destaque da ficção curta do século XXI, impactando a leitura de seus textos como um retrato da violência nas grandes cidades, fato que permeia o cotidiano de quem vê e percebe que existe algo de errado no reino citadino contemporâneo.

3.2 “Lavínia”: Incredulidade e violência

No cômputo geral, a obra literária *Elas e outras mulheres* (2006), de Rubem Fonseca, é composta por um quadro de vinte e sete narrativas breves. Entre tantos contos, no enredo de “Belinha” aparece uma moça ambiciosa que planeja assassinar seu próprio pai e ficar com a herança, porém esta acaba sendo finalizada pelo namorado matador. Já em outras estórias, caso de “Francisca”, uma revelação sinuosa inicia a narrativa: “Não há mulher que não sonhe em matar o marido” (FONSECA, 2006, p. 45) – cuja narradora é uma

mulher – e o fato se concretiza quando o marido é jogado pela varanda do décimo primeiro andar, com o enredo tomando um rumo entre o cômico e o trágico. Em outra narrativa do volume, desta vez uma nomeada “Guiomar”, no enredo existe um narrador-protagonista à procura de uma moça que saiba cozinhar, lavar e passar, porém acaba se apaixonando por Guiomar que trabalha em um supermercado e não tem tempo para afazeres domésticos.

A cada novo conto, uma (ou mais) nova personagem feminina é apresentada, estando os relacionamentos amorosos presentes em todos os enredos. Em “Lavínia”, o narrador-protagonista é o caso amoroso da personagem que dá título ao conto. Ao longo da narração, ele não se apresenta e parece necessitar de testemunhas para discorrer sua narrativa. Como conta a estória quase exclusivamente de seu ponto de vista, ele tem um trunfo em mãos: a sua versão única, cabendo ao leitor dar credibilidade ou não a esta narração.

O enredo de “Lavínia” é a décima sétima narrativa do livro e traz um cenário de reduzidas personagens e uma ação geradora cuja temática da violência prevalece, embora o narrador-protagonista tenha motivos para ocultá-la ou mesmo retardá-la. No contexto das teorias literárias, esta personagem expõe os fatos e, ao mesmo tempo, protagoniza a estória, fato conceituado por Norman Friedman (2002) como sendo um típico narrador-protagonista:

Com a transferência da responsabilidade de narrativa da testemunha para um dos personagens principais, que conta a estória em primeira pessoa, alguns outros canais de informação são eliminados e mais alguns pontos de vantagem, perdidos. [...] O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções (FRIEDMAN, 2002, p. 176-177).

O crítico literário aponta o campo de visão deste tipo de narrador protagonista, tendo o poder sobre as demais personagens e sendo exclusivista por transparecer apenas um lado da estória, justamente o seu. Aparenta onisciência, se revelando como a chave de todo desenvolvimento do conto.

No conto de Fonseca em exposição, o primeiro parágrafo do enredo já contempla um homem que, aparentemente, está dando um depoimento, mas sem avisar que está fazendo isso: “Tentei avisar Lavínia que ia passar na sua

casa, mas ela devia ter saído, o telefone fixo não atendia e o celular certamente estava com a bateria descarregada, como sempre” (FONSECA, 2006, p. 97). Já no início do conto, a personagem masculina (sem nome) surge se eximindo de uma possível culpa. Ele diz ter tentado avisar Lavínia que passaria na sua casa, porém, a moça, descrita por ele como alguém “descansada”, que não atende suas insistentes ligações e enfatiza isso relatando que ela não se preocupa em carregar a bateria do celular. A relação do casal não era de grande intimidade, aparentemente, pelo menos não é o que o relator do conto deixa transparecer. Existe uma mecanização no relacionamento e nos encontros do casal:

Eu tinha a chave do apartamento de Lavínia, que tinha a chave do meu. Mas um não passava na casa do outro sem avisar antes. Esse é o melhor arranjo, morar em casas separadas. Pode ser até no mesmo bairro, mas não na mesma rua. Assim, o amor dura mais e, junto com o amor, a felicidade. Era o nosso caso, eu e ela nos amávamos e éramos felizes. Em certas ocasiões Lavínia dormia na minha casa, mas eu nunca dormia na casa dela (FONSECA, 2006, p. 97).

Na citação acima, temos um personagem que se relaciona de forma mecânica com sua parceira, existe superficialidade na relação, exhibe um “arranjo” que favorece o relacionamento aberto mesmo que isso não esteja claro para a moça. O casal sobrevive de encontros combinados previamente e a ela não tem voz dentro da narrativa.

Mesmo diante dessa mecanização, o narrador-protagonista se julga feliz ao lado de Lavínia, que nada tinha a reclamar (pelo menos para ele) sobre a forma como os dois encaravam essa relação: “Além de morarmos em casas separadas, não nos víamos todos os dias, às vezes apenas uma ou duas vezes por semana. Lavínia tinha os afazeres dela e eu os meus” (FONSECA, 2006, p. 97).

Nesse trecho, ele enfatiza que os dois mantinham prioridades individuais, cada um necessitava de seu espaço. A voz de Lavínia continua silenciada e seu parceiro reafirma que um relacionamento padrão não faz parte dos seus planos: “Conheço casais que se davam muito bem até irem morar

juntos. No começo até que achavam interessante, mas não demorava muito para a relação se tornar uma coisa chata” (FONSECA, 2006, p. 09) sob esse argumento a personagem masculina se mantinha em liberdade.

A cada nova informação no enredo, o homem exhibe argumentos do porquê não querer padronizar seu enlace com Lavínia. Não ficamos sabendo da vontade da moça, sua voz não é ouvida, a limitação do narrador não contempla a fala das demais personagens. Assim, o arranjo do casal se torna limitado, até mesmo nos fins de semana eles decidem passar separados:

Nos fins de semana eu gostava de ir para a Região dos Lagos, mas ela detestava apanhar sol, e eu então ia sozinho, com amigos, e ela não ficava perguntando com quem eu tinha ido nem o que eu tinha feito. Nessas oportunidades ela ia para a serra, para Itaipava, e eu também não perguntava com quem ela fora ou o que fizera (FONSECA, 2006, p.98).

Na citação acima, a personagem fonsequeana continua a se justificar transparecendo um homem idealizado. Visivelmente, ele precisa que o leitor acredite nele a qualquer custo, ele relata que passa os fins de semana com amigos porque Lavínia não gosta de movimentação; porém, segundo ele, a moça não se restringe em casa, preferindo passear na serra e ele respeita essa decisão. E essa autodefesa vai se perdurar ao longo da narrativa, ele relata que o seu relacionamento é diferente dos demais, porém, são felizes assim, deixando transparecer em sua fala cinismo e desfaçatez.

A personagem Lavínia é silenciada durante todo o enredo. Existe uma aflição que abafa tudo sobre a moça; tudo que ela poderia expressar. A parte masculina não está disposta a mudar de comportamento; almeja continuar livre, mesmo favorecendo o sofrimento da moça. Sigmund Freud (2010, p. 63-64) expõe sobre as formas do ser humano experimentar o sofrimento:

O sofrimento ameaça de três lados: a partir do próprio corpo, que, destinado à ruína e à dissolução, também não pode prescindir da dor e do medo como sinais de alarme; a partir do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças superiores, implacáveis e destrutivas, e, por fim, das relações com os outros seres humanos. O sofrimento que provém desta última fonte talvez seja sentido de modo mais doloroso que qualquer

outro; tendemos a considerá-lo como um ingrediente de certo modo supérfluo, embora não seja menos fatalmente inevitável do que o sofrimento oriundo de outras fontes.

No exposto acima, Freud (2010) nos aponta três tendências ao sofrimento humano, sendo o terceiro apontamento o “das relações com os outros seres humanos”. Muitas relações entre os seres humanos, amorosas ou não, podem ser o motivo da infelicidade para ambas as partes acabando por revelar-se como a fonte de sofrimento de modo supérfluo. Sob essa ótica, deparamo-nos com a figura feminina do conto: a moça silenciosa que aceita um relacionamento incomum, a moça que nada tem a dizer em sua defesa, porque o seu parceiro esclarece todo o caso deles de maneira condizente:

Foi engraçada a maneira como nos conhecemos. [...] Eu estava andando na rua quando algo caiu sobre minha cabeça. Por alguns segundos perdi os sentidos. Quando recuperei a consciência, estava deitado na calçada, ao meu lado um vaso de flores partido e terra espalhada pelo chão. Passando a mão na cabeça percebi que sangrava. Neste momento, Lavínia surgiu pedindo desculpas, dizendo que o vaso havia caído da janela dela, no quarto andar, que me levaria para o hospital (FONSECA, 2006, p. 98).

No trecho acima, a figura masculina expõe como conheceu Lavínia. Ela deixa cair um vaso da janela do seu apartamento, no quarto andar, e o objeto o atinge. Nesse momento, ele está estrategicamente relatando uma agressão involuntária causada pela moça como se fosse necessário saber que algum acidente, provavelmente grave, já havia lhe acontecido. Ou seja, como se o início do relacionamento partisse de uma culpa: ela tê-lo agredido e como forma de se redimir dessa culpa, Lavínia aceitasse a relação amorosa que o rapaz lhe proporcionou.

Aprisionada em um relacionamento iniciado através de uma culpa, causou a personagem feminina um distanciamento dela para com os outros. Isso se comprova por sabermos que Lavínia costuma ir a lugares calmos como a serra. Enquanto isso, que a personagem masculina prefere lugares mais agitados, como a praia, por exemplo.

Percebido de forma mais ampla, afastamento e isolamento são atitudes tomadas por Lavínia. A própria relação amorosa demonstra um conflito interno

vivenciado pela moça, que permanece em silêncio. A união dos dois aparenta ser mecânica, envolvendo acordo e combinação. Um exemplo disso são os encontros definidos por telefonemas e só acontecem quando os dois têm disponibilidade. O narrador-protagonista enfatiza esta mecanização:

Mas conforme estava dizendo, tentei avisar Lavínia que ia passar na casa dela pois encontrara o chocolate belga que ela adorava, mas como ela não estava em casa resolvi lhe fazer uma surpresa. Eu levava também um pote de sorvete de chocolate. Minha ideia era colocar o sorvete no freezer e a barra de chocolate em cima da mesa para ela ter uma bela surpresa quando chegasse (FONSECA, 2006, p. 99).

No trecho citado acima, o personagem enfatiza o namorado atencioso que ele seria. Ele aparentemente carece ressaltar o amor sentido por Lavínia dando-lhe atenção, fazendo-lhe surpresas, isso se confirma pela relação perdurar com encontros antecipadamente avisados. Existe, na relação do casal, uma atmosfera de insegurança, e sobre este tipo de relação Ginzburg (2013, p. 68) expõe:

Atmosferas de insegurança são fatores responsáveis por dificuldades de integração social e tensões no campo da vida pública. A problematização da possibilidade de confiar no outro, com o estabelecimento de uma relação pautada muito mais nos interesses privados do que nos públicos, na insegurança do que na integração coletiva, está presente na pauta dos problemas da contemporaneidade.

No exposto por Ginzburg (2013), percebemos a dificuldade de integração nas relações sociais quando a confiança só acontece quando há um interesse privado/particular no outro ou no que ele tem a oferecer. No conto, esta relação de insegurança reflete o casal justamente por não existir uma estabilidade entre os dois, pois o que existe é um interesse individualista em se constituir a partir do outro. O narrador explica que Lavínia precisa reafirmar seu amor próprio:

Lavínia devia estar no banheiro. Quando Lavínia ia para o banheiro, costumava demorar uma eternidade. Tomava

um longo e demorado banho de banheira, depois passava meticulosamente cremes na pele, depois escovava os cabelos, e finalmente se maquiava. Eu gostava dela de cara lavada, sem nenhuma pintura, mas ela alegava que ficava muito pálida, cheia de olheiras. Fico olheirenta, ela dizia, achando graça do adjetivo (FONSECA, 2006, p. 99).

No trecho do conto exposto acima, deduzimos o quão invasivo era seu namorado. Observava os movimentos da moça até mesmo na intimidade do seu banho, ressaltando seu poder sobre Lavínia, preferindo nela uma mulher desprovida de vaidade. No entanto, Lavínia docemente alegava as suas vontades, gostava de se arrumar, fosse no seu corpo – com o uso de cremes – fosse especificamente nos seus cabelos, fazendo uso do secador, ou ainda realçando sua beleza com maquiagens.

Outra observação no trecho citado acima é o aparecimento – pela primeira vez no conto – da voz de Lavínia. Esta fala acontece por meio de um narrador sinuoso, legitimador de violência. Tal agenciamento de violência causado pela figura masculina do conto se torna perceptível quando aferimos sobre sua visão sobre o outro, não deixando espaço para as demais personagens tomarem seus espaços. Além disso, quando expõe a fala do outro, ele a transmite consolidando a ideia de narrar apenas o confortável para ele.

Diante destas atitudes de quem narra, controlando os movimentos e passos de Lavínia, há ações contraditórias em muitos momentos, haja vista, no início do enredo ele ressaltar a necessidade de uma relação que prioriza o individualismo. Porém, em algumas ocasiões, o narrador parece abusivo com suas preferências sobre ela, por exemplo, quando não aceita que a moça poderia ter cortado seu cabelo, notando-se um parceiro maquiavélico que constrange sua parceira, silenciando-a na tentativa de individualidade dela.

Sendo o narrador um personagem ativo e violento dentro do enredo, deduzimos que existem diversas implicações quanto à sua narração e à veracidade dos fatos. Esse personagem complexo que narra e vivencia sua própria narração quer transmitir um efeito de verdade na sua palavra, trazendo a linearidade de como tudo supostamente aconteceu. Com isso, temos um

escritor engenhoso quanto à credibilidade de seus personagens, detendo assim uma busca por procedimentos conscientes na exposição da estória:

Diversos escritores destacaram-se por utilizarem procedimentos voltados para esse fim, optando por estratégias como a narrativa linear, a configuração de um narrador estável com aparência de objetividade, um tempo organizado em continuidade e uma seleção de vocabulário próxima da confiabilidade atribuída, em seus contextos de recepção específicos (GINZBURG, 2013, p. 34).

Para Ginzburg (2013), isto revela o quanto um escritor pode estar empenhado em selecionar personagens, nesse caso, narradores que estrategicamente transmitam confiabilidade, utilizando para esse fim um vocabulário específico, linear e organizado. Estando o enredo composto dessas estratégias, elas terminam instaurando a ideia de verdade durante a narrativa ficcional.

Esse personagem expõe com audácia a forma como presenteia Lavínia, camuflado em preocupação. O que antes chamava atenção da moça, agora já não lhe fazia sentido, com ela não respondendo ao chamado, mesmo ele esclarecendo o que tinha para ela fora do banheiro:

Talvez ela também estivesse preparando uma surpresa. Qual seria? Teria cortado o cabelo? Eu preferia que a surpresa fosse outra, eu gostava muito dos longos cabelos negros de Lavínia. Bati com força. Lavínia, você cortou o cabelo? Então abri a porta e entrei no banheiro (FONSECA, 2006, p. 100).

Nesse trecho do enredo, o personagem vai transparecendo quem realmente é ele, justamente um homem que exige muita liberdade da sua parceira, mas que se mostra bastante exigente com ela. Lavínia não era tão livre como ele a apresentou no início da narrativa e até mesmo o tamanho dos seus cabelos ele ansiava controlar. Não aceitava que ela pudesse os cortar sem uma permissão, pois fazer uma surpresa dessa forma não lhe agradaria. Sente-se tão torturado pela ideia da moça ter realmente cortado os longos cabelos que invade o banheiro à força. Esse personagem aparenta estar confuso mentalmente, imaginando fatos e acreditando neles. Sobre seu desejo

em saber se Lavínia teria coragem de desobedecer a uma de suas imposições, podemos observar a forma abusiva de tratá-la, o que condiz com a visão de pensadores como Han (2017, p. 195) ao tratar da sociedade ocidental na atualidade:

A sociedade atual, na qual vai se delineando uma erosão crescente do elemento social, produz, ao contrário, egos singularizados, isolados, com um fraco elo do nós; egos que se encontram em uma relação de concorrência acirrada.

Podemos deduzir, mediante as palavras do teórico, que existe na sociedade ocidental – incluindo a brasileira, no caso, ficcionalizada por Fonseca – caracteres individualizados que, ao invés de convergir nas relações, divergem. Existe uma espécie de individualização do sujeito que promove a concorrência entre as pessoas, sendo essas características uma ponte para o isolamento ou para uma pessoa almejando ser sentir superior a outra, seja nas relações profissionais, sociais e/ou individuais. Nessa perspectiva, incitamos sobre o ego (sentimento do eu) deste tipo de personalidade:

Normalmente, nada nos é mais certo do que o sentimento que temos de nós mesmos, de nosso próprio eu. Esse eu nos parece independente, unitário, bem distinto de todo o resto. [...] No auge da paixão, a fronteira entre o eu e o objeto ameaça desvanecer-se. Contrariando todos os testemunhos dos sentidos, o apaixonado afirma que eu e você são um só, e está pronto a se comportar como se assim fosse. [...] O sentimento do eu, portanto, também está sujeito a perturbações, e as fronteiras do eu não são estáveis (FREUD, 2010, p. 44-45).

O renomado pensador europeu expõe a instabilidade do ego presente no comportamento do ser humano, fato este que se assemelha ao personagem narrador do conto de Fonseca em questão, cujo comportamento – aparentemente simples – se desdobra ao longo do conto para uma exposição de dominação sobre a personagem feminina. Dessa forma, o sujeito apaixonado estaria propenso a sofrer inquietações perturbadoras por essa instabilidade interna, como assim se assemelha o protagonista masculino na narrativa de Fonseca.

Um homem que exige liberdade, mas delimita comportamentos ao outro, aparenta se preocupar com a companheira, mas quando supõe a liberdade da moça, logo revela um caráter individualista, cheio de vontades e que não espera ser contrariado. Na sequência ao enredo, o protagonista decide abrir a porta do banheiro, pois não suportaria ver que Lavínia havia cortado os cabelos sem sua permissão, mas chega a hora da tragédia no conto:

Lavínia estava deitada dentro da banheira com os dois pulsos cortados. A água estava vermelha de sangue. Lavínia era pálida, mas eu nunca a vira assim, branca como um lírio, com olheiras negras que faziam o seu rosto ficar ainda mais lindo (FONSECA, 2006, p. 100).

Após ver Lavínia morta na banheira, o protagonista não a socorre. Pelo contrário, sente uma espécie de prazer em vê-la naquela situação, banhada pelo vermelho do próprio sangue. Ele a contempla pela sua palidez, achando-a ainda mais bela depois do óbito. Esse comportamento do personagem em relação a Lavínia só confirma as suspeitas de um homem frígido e fingido, agindo em função das suas prioridades e que nos faz questionar: que ser humano é este que vê uma pessoa tão próxima a ele, gravemente ferida e não a socorre? E o mais relevante, esse ser humano gravemente ferido ser justamente a pessoa que ele diz amar e diz ter uma relação de confiança e lealdade.

Após essa cena cruel descrita detalhadamente por quem está a vivenciando, passamos a averiguar sobre o caráter deste personagem e desse comportamento desumano. Sobre sentir prazer através de uma violência, expomos aqui a voz de Ginzburg (2013, p.43):

Na literatura encontramos manifestações de que o comportamento violento pode constituir um prazer, uma satisfação. A conexão entre violência e erotismo traz à tona o debate sobre os limites do humano. Se a agressividade é uma força destrutiva, e a sexualidade permite um movimento de integração com o outro, o cruzamento entre as duas categorias pode fazer crer que estamos diante de um impasse ou de um paradoxo.

Segundo a fala acima, existem relações de tensão instauradas entre violência e erotismo na literatura. Ele defende que as duas categorias podem estar atreladas aos limites do ser humano e isso levantaria as discussões desse impasse ou paradoxo. Essa suposição está relacionada se compreendermos que violência e erotismo possibilitam a construção de tensões e desequilibram o estado habitual que relaciona o sujeito e o mundo externo. No entanto, a obra literária nos faz refletir em como um ser humano chegaria ao estado de prazer em ver o outro violentado (ou pior: autoflagelado).

E não se sabe o que realmente aconteceu no desenvolvimento do conto com Lavínia. Se ela cometeu suicídio ou foi assassinada inquietada por tamanhas reflexões sobre sua relação amorosa. Próximo ao término do enredo, o narrador-protagonista continua sua descrição:

Sentei-me no chão do banheiro. Ouvei os meus próprios gemidos, eu não chorava, arquejava como um animal mortalmente ferido que não consegue rugir. A mulher que eu amava estava morta, eu a perderei para sempre. Estendi-me no chão e dei um grito agônico tão forte que ecoou pela casa inteira. Nem sei quanto tempo fiquei caído, encolhido, no ladrilhado do banheiro (FONSECA, 2006, p. 100).

Observamos no trecho o quão individualista o personagem demonstra ser. Ao longo de quase todo o enredo analisado até aqui, ele transparece a sua visão e o seu lado do relato. Eis aqui um fato revelador da narrativa, no mínimo, redutora e unilateral, deixando o leitor a tomar posições diante da vida dos personagens, incluindo a possível loucura do narrador, a empatia do leitor com a personagem feminina e a discussão sobre a possível realidade exposta na ficção. Isso não mudou diante do protagonista masculino ver a jovem falecida dentro da banheira. Mais uma vez, ele preferiu narrar a sua dor ante a de Lavínia. Sua única atitude após perceber que havia perdido alguém que lhe satisfazia foi avisar sobre a situação trágica para a mãe dela, a qual afirmou nem conhecer pessoalmente:

Lembrei-me de que Lavínia costumava dizer que sua mãe, de nome Alzira, a quem eu nunca vi e com quem nunca conversara, nem por telefone, morava na Tijuca.

Eu precisava avisá-la. Depois então comunicaria a ocorrência à polícia, conforme mandava a lei. O computador do escritório esta ligado, Lavínia nunca o desligava. Procurei na lista de endereços o nome Alzira. Não achei. Mas encontrei o nome mamãe (FONSECA, 2006, p. 100).

Nesse trecho, o homem continuou a realizar suas ações do modo como achava correto e não como mandava à lei. Ao invés de chamar a polícia para uma possível investigação, resolveu passar toda a parte burocrática para a família de Lavínia, a qual, segundo ele, nem tivera curiosidade em conhecer. No entanto, se deparou com um fato inusitado, Lavínia havia falado dele e do relacionamento dos dois para a mãe dela:

Fiz a ligação. [...] Quando ela veio ao telefone consegui controlar minha emoção e disse que Lavínia não estava passando bem, uma coisa muito grave, para ela vir imediatamente, acompanhada de alguém, até a casa da filha. [...] Gilberto?, perguntou dona Alzira. Fiquei calado. Vocês fizeram as pazes, Gilberto? Ainda bem, porque ela ficou muito deprimida quando você brigou com ela. Ah, Gilberto, Deus ouviu as minhas preces! (FONSECA, 2006, p. 101).

No ato da ligação, ele percebeu que Lavínia tinha contado sobre o relacionamento deles para sua mãe e que ela sabia que eles estavam intrigados. Ele, ressaltando seu egocentrismo, nem confirmou que seu nome era realmente Gilberto, como dona Alzira o denominou. Essa ligação feita à dona Alzira é parte essencial da narrativa, pois durante o telefonema descobrimos o nome do narrador-protagonista: Gilberto. É também nesse momento que a frieza de Gilberto atinge seu nível mais elevado. Rapidamente, ele atentou sobre seu plano de fuga, pois entendeu que seria apontado como principal suspeito da polícia, causador da morte da mulher amada. Dona Alzira confirmaria à polícia o dito em telefone sobre a briga dos dois e que Lavínia estava muito deprimida. Mais uma vez, o caráter de Gilberto falou mais alto:

Repeti para dona Alzira vir imediatamente e desliguei o telefone. Depois voltei ao banheiro e contemplei o lindo rosto de Lavínia. Lentamente saí do banheiro, lentamente saí do apartamento, lentamente caminhei pela rua, para longe (FONSECA, 2006, p. 101).

No desfecho do conto, o homem repete para a mãe de Lavínia para vir à casa de sua filha o mais rápido possível. Em seguida, observa Lavínia por uma última vez e acaba fugindo. Sem arrependimento, Gilberto saiu do banheiro do apartamento e da vida da mulher que ele afirmava amar, além da voz do narrador-protagonista sugerir que Lavínia cometeu suicídio.

Ilustrando o ocorrido na ficção de Fonseca, esse suposto aprisionamento psíquico vivenciado por Lavínia pode acontecer na sociedade contemporânea com o sujeito de desempenho (HAN, 2017). Seria justamente aquele que detém sua liberdade, como expõe em sentido mais amplo, quando se trata da sociedade ocidental do século XX, segundo o pensamento de Han (2017, p. 71):

O sujeito de desempenho esgotado, depressivo está, de certo modo, enfastiado de si; cansado e esgotado de brigar consigo. Totalmente incapaz de sair de si, de estar lá fora, de abandonar-se ao outro, ao mundo, vai se remoendo interiormente, o que paradoxal e paulatinamente deixa-o vazio e causa seu esvaziamento. Ele vai se fechando em uma “roda de hamster”, que gira sempre mais veloz em torno de si mesma.

O hipotético ato suicida de Lavínia, no enredo do conto, exibiria o esgotamento sobre o sujeito ocidental do século XX. A moça estaria vivendo tão saturada da situação com seu parceiro e guardava para si suas angústias e desconfortos, desencadeando uma espécie de enfraquecimento de si. O sentimento de Lavínia talvez tenha se esvaziado, com seus conflitos internos penetrando fortemente em seu interior, tanto que a personagem tomou para si mesma suas dores e quis livrar-se de todas ao mesmo tempo.

No conto, com a personagem Lavínia deixando cair um vaso da sua janela no quarto andar e ter atingido Gilberto, constituiu nela um tipo de culpa. Aceitou um relacionamento cheio de imposições no qual apenas seu parceiro tinha voz e vez. A moça parecia incapaz de verbalizar suas angústias emocionais, queixando-se apenas para sua mãe, dona Alzira.

Essa culpa exposta acima advém do acidente já citado que resultou em Lavínia levar Gilberto ao médico, e ele, sem perder a oportunidade, inicia um romance nesse exato momento em que a moça se encontra fragilizada pela culpa de quase ter assassinado alguém. Dessa forma, o envolvimento de

Lavínia com Gilberto causou problemas e aflições psíquicas que, segundo o narrador, desencadearam em um incômodo silencioso, do qual ela não verbaliza, guardando tudo para si, ocasionando, possivelmente, o desânimo da mulher, sobrevivendo fragilizada:

Em obras de ficção referentes a contextos de repressão, a ação das forças destrutivas pode associar-se a perda de autonomia e de autoconfiança [...] Em um contexto de extrema violência, é acentuada a fragilização (GINZBURG, 2013, p. 68).

Nesse contexto de extrema violência apontado por Ginzburg (2013), deduzimos que o “arranjo” do casal fazia mal para a Lavínia, que arrebatada pelas suas emoções internas, aguentava em silêncio os desejos de Gilberto, aguardando talvez uma possível mudança do rapaz. No entanto, percebemos que ele se encontrava satisfeito com a relação de liberdade. Suas perspectivas eram de continuar da forma como estava e como foi construída a relação. Em contrapartida, Lavínia estava decepcionada e a fragilização tomou conta da personagem.

Neste contexto de fragilização, percebemos a maneira drástica que pode ocorrer mais uma forma de violência. Rubem Fonseca soube retratar um romance que silencia a mulher enquanto acende a figura masculina, mesmo esta contendo sérios indícios de perturbação mental. Narrado em primeira pessoa, desde o início do enredo, o protagonista tenta se defender, contando apenas seu lado bondoso, cuidadoso e amoroso com Lavínia. Em nenhum momento, ele transparece quaisquer que sejam as angústias do relacionamento para nenhuma das partes. Tal narrador tende a aproximar a narrativa à matéria narrada e, dessa forma, justifica seus atos agressivos usando sua versão dos fatos, almejando alguma intimidade entre ele e o leitor na possibilidade de fazê-lo crer na sua narração.

A personagem Lavínia permanece em silêncio como se, durante toda a narração, ela já não estivesse mais viva para nos contar o seu lado da estória, e, com isso, Gilberto tem todo o tempo para criar seu suposto discurso e/ou depoimento, caso seja chamado à delegacia de polícia. Esse protagonista violento traz à tona a violência urbana em que o parceiro agride fatalmente sua

cônjuge dentro de casa, fato este também já notório na sociedade brasileira atual.

Muitas vezes, esta agressão acontece ainda no início do relacionamento, sendo um crime denominado por violência doméstica³. A recorrência de violência doméstica na vida real não se distancia diferente na ficção. Fonseca (2006) representa a crueldade e a desumanidade em que o parceiro agride violentamente e foge. A ação realizada por Gilberto culmina em um final enigmático no qual não se sabe o desfecho do protagonista, típico de um escritor contemporâneo que desenvolve sua escrita tentando representar a natureza humana em uma de suas muitas facetas:

Rubem Fonseca constrói narrativas absolutamente lineares, cuja linearidade da composição do enredo brota, assim, da linearidade da composição vida. [...] Chega-se, por vezes, até mesmo a uma atmosfera de tragicidade, pois a “saída” não vai além da morte, voltando-se contra a própria personagem, que radicaliza assim a situação de desencanto: este sonho se desfaz tragicamente diante de um mundo frio (HOHLFELDT, 1981, p. 170).

O exposto pelo crítico literário expõe o quanto as narrativas de Rubem Fonseca estão dispostas em linearidade, enredo transparente e regular, aproximando-se da realidade e revelando uma caricatura cruel das tragédias humanas. Assim, a violência decorrida – como a do conto em análise – seria apontada por Hohlfeldt (1981, p. 170-171) de duas maneiras distintas, real e simbólica:

[...] apesar da pesada carga de violência que envolve a atmosfera dos contos, ela nem sempre era manifesta, sendo necessário buscá-la em estruturas mais profundas do texto. A violência vista até mesmo na estrutura superficial chamamos violência real, e àquela envolta em

³ Em uma pesquisa realizada pelo DataSenado (BRASIL, 2015), observa-se a recorrência existente nesse tipo de delito. De acordo com a pesquisa, as mulheres estão mais suscetíveis a sofrer violência doméstica pela primeira vez quando têm entre 20 e 29 anos. Nessa idade, 34% das vítimas sofreram a primeira agressão. Se contadas as idades mais jovens, 66% das vítimas reconhecem terem sido violentadas inicialmente até os 29 anos. Somente 15% dos casos ocorreram pela primeira vez após os 40. Em 2009, as diferenças por idade em que a mulher declarava ter sofrido a primeira agressão eram muito mais evidentes, pois 24% tinham até 19 anos e 46% tinham de 20 a 29 anos. Mais recentemente, sobretudo após 2013, os percentuais das duas faixas etárias se aproximaram bastante. Isto leva a crer que as primeiras agressões parecem estar ocorrendo cada vez mais cedo (BRASIL, 2015, p. 06).

tramas mais profundas denominamos violência simbólica. A primeira constitui-se numa violência declarada, numa declaração explícita de apelo à violência como única forma de resolução dos conflitos; e a segunda esconde-se na forma de uma violência subjacente, capaz de dissimular-se na opacidade, própria do texto literário, reconstituindo-se desta forma um universo que encerra a desesperada alienação do homem urbano.

Na citação, vemos a explanação de dois tipos de violência urbana: a real e simbólica. A primeira, uma violência declarada, explícita, na qual se torna uma forma de resolver conflitos. E a outra sendo uma violência velada, implícita e dissimulada, erguida como característica reflexiva do universo literário.

No enredo de “Lavínia”, existem os dois tipos de violência citados por Hohlfeldt: em um primeiro momento, a violência real partindo do pressuposto de um relacionamento carregado de imposições, dando liberdade apenas ao homem, e a parte feminina sofrendo tais determinações em nome do seu sentimento de culpa. Depois, a violência simbólica atrelada ao agressor dentro da narrativa, que segue descrevendo os fatos e não assumindo o ato violento, expondo em detalhes o que supostamente aconteceu com a moça e, no entanto, se eximindo de qualquer responsabilidade.

A frieza e cinismo do personagem estão claros em alguns momentos da narrativa, pois segundo ele ver Lavínia morta ao adentrar no banheiro lhe entristeceu profundamente. Porém, tal tristeza é acomodada porque ele nada faz para socorrer a moça diante daquela situação extrema, deixando para a família dela a resolução de uma morte supostamente inesperada.

Mediante a análise, percebe-se a audácia no estilo fonsequiano de escrever, visto que surge uma representação literária que contempla uma realidade desumana, cruel e violenta, a qual pode trazer reflexões sobre as dores e as angústias do outro, no caso, simbolizadas pela personagem de Lavínia.

O conto em si possibilita reflexões quanto às relações humanas da atualidade, que aparentemente detém mais liberdade para ambas as partes. Porém, nota-se constantemente a imposição de regras de um (masculino) sobre o outro (feminino). Desta forma, o autor aproxima a ficção e a realidade, trazendo um narrador em primeira pessoa e um temário presente na sociedade, como a violência, para representá-lo ficcionalmente.

4 LUIZ RUFFATO: VESTÍGIOS DE UM PÂNTANO URBANO

Luiz Ruffato está inserido entre os autores que ficaram consagrados nos anos de 1990. O que existia entre os autores da “Geração 1990” a “Geração 2000” era uma tendência heterogênea e uma falta de característica específica que os unissem. Talvez houvesse uma concentração apenas no eixo temático: “vontade ou projeto de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 53). Em significativa parcela de seus autores, essa escrita era marcada pela brevidade da narrativa curta, ou seja, o conto:

Trata-se, então, de um deslocamento claro em relação à tradição realista, mesmo que esta permaneça presente, em que a procura por novas formas de experiência estética se une à preocupação com o compromisso de testemunhar e denunciar os aspectos inumanos da realidade brasileira contemporânea (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 57).

Conforme exposto na citação de Schollhammer (2009), autores como Marcelino Freire, Marçal Aquino, Fernando Bonassi, entre outros da geração “90” a “00” – na qual Ruffato estaria inserido –, estavam empenhados em retratar a realidade brasileira urbana amplamente. Para isso, buscavam no contexto social da época as desigualdades acarretadas por uma sociedade elitizada e de fatores pré-concebidos diante de valores sociais impostos pela elite sobre a classe desprestigiada. Tais escritores contemporâneos versaram em representar uma sociedade brasileira apodrecida por imensas discrepâncias sociais.

Aliás, o título deste capítulo objetiva ressaltar justamente o pântano sórdido, que é uma cidade com valores sociais e culturais – de certa forma – invertidos. Por isso, a metáfora com o pântano, que compreende uma área visível e área inundada, portanto, invisível. Na área visível, os valores sociais e igualitários são rigorosamente respeitados em sociedade, e na área inundada permanecem às desigualdades sociais, a corrupção, a falta de respeito à diversidade. Etimologicamente, o verbete “pântano” compreende o conceito de “Região inundada por águas estagnadas. [...] terras baixas e alagadiças. [...] brejo, charco, [...] lamaçal, lamaceiro” (FERREIRA, 2010, p. 512).

O pântano representado pelas narrativas de Ruffato é outro. Tanto no seu romance *Eles eram muitos cavalos* (2001) ou nos contos presentes em *A cidade dorme* (2018), sua temática atravessa as diversas formas de violência cometidas no contexto urbano, principalmente no tocante a imposição da classe social prestigiada sobre a classe em desprestígio. É notável a tendência crítica que Ruffato contempla em seus escritos, com seus personagens costumeiramente em trânsito, partindo de uma cidade pequena para uma grande metrópole.

Nesta cidade grande dividida entre centro e periferia, há sempre com discrepante distância entre a representação de uma e da outra. Com as contribuições de autores da década de 1970, como Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, Roberto Drummond, João Antônio e José J. Veiga, entre outros, o mineiro imprime na sua escrita uma espécie de regionalismo dando ênfase à origem das suas personagens, que estão sempre saindo da sua cidade natal com objetivo de ascender socialmente na cidade grande. E é nesse trajeto que percebemos os conflitos físicos e psicológicos que elas sofrem:

A violência, outra marca das narrativas, é justamente a forma de inserção daqueles que têm negado o acesso aos bens de consumo. E é aí que os diferentes mundos se cruzam, nos sequestros-relâmpago, nos assaltos diante dos semáforos, nos assassinatos. Cruzam-se ainda nas humilhações sofridas pelas personagens pobres, que saem da periferia tomando vários ônibus para chegar a uma cidade que não lhes pertence, nem lhes acolhe. São, elas também, violentadas por seu apelo consumista, pelas barreiras impostas, pelo ressentimento diante do que não podem ter – do emprego às fraldas para o filho recém-nascido, do tênis do momento ao carro que passa rápido demais. A violência urbana normalmente é entendida num sentido restrito, como aquela perpetrada contra os que possuem, não a que sofre os que nada têm (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 46).

Na citação acima, Dalcastagnè discute sobre as formas de violência decorridas dentro do contexto urbano. Grosso modo, a classe social desfavorecida é violentada pela segregação de oportunidades em um universo capitalista. E é dentro desta violência urbana que se revela o lado perverso da classe favorecida em detrimento da classe desfavorecida. Luiz Ruffato versaria

entre um realismo mais tradicional e aquele de semblante mais recente, experimentando formatos de estilo e estética, sendo referência no seu próprio tempo:

Um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 54).

No exposto de Schollhammer (2009), existiria uma nova geração de escritores em atividade do século XXI – entre eles Ana Miranda, Rubens Figueiredo e Patrícia Melo, entre outros, incluindo Ruffato – que tendem muito mais a refletir sobre os problemas sociais, partindo da realidade local (SCHOLLHAMMER, 2009). Ainda sobre as características que marcam a prosa realista do século XXI, evidencia-se uma experimentação estética, na qual Ruffato se apropria para imprimir nos modelos de sua escrita, mesclando efeito e situação:

Parece haver hoje uma conciliação surpreendente entre a vocação realista e a experimentação modernista de formas expressivas. Entretanto, é certo que o “novo realismo” se expressa na vontade de alguns escritores e artistas de relacionarem sua literatura e arte com a realidade social e cultural em que emerge, trazendo esse contexto para dentro da obra, esteticamente, e situando a própria produção artística com sua força transformadora (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 134).

A citação de Schollhammer (2012) verifica uma espécie de obra transgressora mesclada pela experimentação de formas e a realidade social, sugerindo uma realidade inserida na ficção e dando relevância ao contexto social/cultural impresso na obra de maneira artística. Assim, é comum encontrarmos nas narrativas de Ruffato traços desse pântano urbano – leia-se aqui como um lado mais evidente e outro submerso – causado através das desigualdades sociais entre as classes. No entanto, as dificuldades encontradas na cidade não colaboram para essa ascensão desejada pela classe social desprestigiada.

Todo este cenário conflitante acende discussões reflexivas acerca da narrativa curta do século XXI, a qual tende a representar ficcionalmente a violência com bastante ênfase e, sobretudo, as desigualdades sociais que podem ou não gerar violência, seja ela física, psicológica ou simbólica.

4.1 “A cidade dorme”: tensões urbanas

Sendo seu primeiro livro de contos, nas narrativas de *A cidade dorme* (2018), de Luiz Ruffato, o autor reúne vinte contos breves que compõem um cenário de representações do homem urbano que anseia por ascensão social. Quase todas as personagens do livro estão percorrendo o mesmo caminho, saindo de sua cidade de origem no interior para o grande centro metropolitano, notoriamente São Paulo. Há ainda aqueles que vivem na periferia, mas adentram o centro da cidade em busca de sobreviver.

O caos urbano que intitula este tópico se justifica pela evidente expressão de violência que acontece, principalmente, no ambiente urbanizado das grandes metrópoles. Quando utilizarmos a expressão “marginal” ou “grupos marginalizados”, estaremos ancorados no conceito proposto por pensadores como Regina Dalcastagnè (2007):

[...] grupos marginalizados – entendidos, em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 20).

Em acordo com a citação acima, os grupos marginalizados possuem uma valoração negativa perante a sociedade brasileira, seja deste século ou dos anteriores. Esse valor negativo advém através do sentido pejorativo que a classe social prestigiada aponta sobre a massa.

No título do conto, “A cidade dorme”, além de qualquer outra coisa, ao lugar, remete ao espaço onde a narrativa transcorre. O título sugere que “todos dormem” e a cidade emerge como sendo um elemento transgressor do regionalismo de outrora, sendo agora um “polo modernizador” (PELEGRINI,

1992), sobretudo como aquele que percebe as mais diferentes formas de violência, característica marcante também nas narrativas deste novo século:

O desenvolvimento da *literatura urbana*, por sua vez, segue um caminho paralelo, que vai dar outro matiz à representação da violência. Desde os primórdios do romance brasileiro, a cidade surge como o “polo modernizador”, centro dos valores, hábitos e costumes da civilização europeia, além de procurar ser reduto da legalidade, portanto, um espaço com características diversas da realidade do sertão (PELEGRINI, 1992, p. 135).

A citação revela que a literatura brasileira contemporânea do fim do século XX tomou novos rumos quando adentrou pelo universo urbano. No Romantismo de José de Alencar, ainda no século XIX, por exemplo, o romance *Senhora*, publicado em 1875, apresenta uma sociedade urbana de aparências: a protagonista Aurélia ascende socialmente ao longo da estória e acaba pagando um valor financeiro para que seu esposo aceite o casamento. Ele, por sua vez, não a aceita no início do enredo pela sua condição financeira, porém, sofre as consequências após a evolução social da moça.

No conto de Ruffato em questão, os vários personagens secundários dormem enquanto os personagens que protagonizam o enredo despertam: “Xuxa despertou [...] O velho despertou [...] O tenente despertou [...] O Gaúcho despertou [...] Zegê despertou” (RUFFATO, 2018, p. 68-69). O personagem Xuxa já desponta como violentado fisicamente, despertando ao receber golpes, chutes e pontapés de “peemes”. Tais personagens são agredidas fisicamente por policiais que estão à paisana. E tal condição, segundo Ginzburg (2003, p. 82-83), abrange um leque mais amplo na sociedade brasileira:

Para diversas instituições, parece ser preferível, por várias razões, manter chances de que a violência esteja presente. O argumento da soberania é sempre muito importante. Para essa linha de argumentação, a principal razão para existência da violência em tempo presente é que as sociedades precisam mostrar suas forças, sem valores. Precisam delimitar, diante de outras, suas fronteiras identitárias. Trata-se de um argumento associado ao campo do militarismo e utilizado constantemente no discurso político de índole conservadora.

A citação de Ginzburg revela justamente a imposição violenta legitimada pelos policiais representantes do Estado, que é a força social maior. O Estado, por sua vez, se mantém conservador em suas políticas autoritárias, não respeitando às diferenças minoritárias (mulher, negro, homossexual, marginalizado), fundamentando-se em uma política corrupta de interesses. Desta forma, utiliza da violência física para coagir e repreender aqueles que vão contra essa forma e/ou conduta imposta pelas forças governantes.

No conto de Ruffato, existe a coação de policiais destinada a civis que estão deitados em frente a um local público, cujo espaço é fechado durante a noite. Talvez fosse esse argumento utilizado se houvesse uma tentativa em justificar as agressões físicas – como os chutes de coturno –, porém, nada fica explicitado na narrativa.

No tocante ao uso da força física como meio de coibir quaisquer cidadãos marginalizados dentro de uma dada coletividade, a violência se torna uma alternativa quase sempre empregada pelos representantes do Estado a fim de conter a ideia de liberdade do ir e vir:

Quando definimos o exercício do poder como um modo de ação sobre as ações dos outros, quando o caracterizamos como “governo” dos homens, uns pelos outros – no sentido mais extenso da palavra, incluímos um elemento importante: a liberdade. O poder só se exerce sobre “sujeitos livres”, enquanto “livres” – entendendo-se por isto sujeitos individuais ou coletivos que têm diante de si um campo de possibilidades onde diversas condutas, diversas reações e diversos modos de comportamento podem acontecer (FOUCAULT, 2009, p. 14).

A definição de exercício de poder exposta acima transparece uma confusão interpretativa mediante nossa concepção de sujeito livre, existindo inúmeras possibilidades e condutas do habitante da cidade. Apesar disso, a liberdade se torna precária, no sentido de ser limitada, tendo em vista que, se essa conduta quebra parâmetros governamentais, este cidadão (ou grupo de cidadãos) está suscetível à punição rigorosa, ou seja, a ideia de liberdade empregada socialmente envolve aqui uma contradição.

Sob o pensamento de Foucault (2009), os sujeitos não são realmente livres na convivência em sociedade, quando uma pessoa ou um grupo de

pessoas quebram tradições culturais ou não, estão suscetíveis à violência imposta pelos órgãos do governo punindo fisicamente os que estão à margem, como forma de exemplificar e justificar para todos suas imposições.

No caso do enredo do conto, “Xuxa” e seu grupo de amigos são surpreendidos por violentos “peemes”. Sem qualquer diálogo e em nome de uma moral discutível, os policiais usam a força física para repreendê-los enquanto estão deitados na calçada de um grande parque central da cidade de São Paulo: “[...] o Zé imaginou interpor-se ao peeme, latiu preventivo, um coturno arremessou-o contra as grades do parque” (RUFFATO, 2018, p. 68). Desta forma, percebemos que os policiais, no enredo do conto, usam de violência como uma forma de controlar aqueles cidadãos, de repreendê-los, numa espécie de atitude legitimada pela situação da instituição militar:

Violência seria um útil modo de controle. Agredir pessoas, matá-las, essas ações teriam uma função: mostrar, de acordo com essas perspectivas, que a sociedade está protegida. Há espaços institucionalmente legítimos para a violência. O campo do militarismo é um deles (GINZBURG, 2013, p.83).

Em acordo com o exposto por Ginzburg (2013), a violência gerada através da agressividade é função legitimada da classe policial e/ou militarista representada no conto. Esse tipo de abordagem violenta, segundo o crítico, revela-se como um aspecto de proteção para a sociedade, sugerindo uma justificativa para a abordagem violenta dos policiais no conto. Dessa moralidade discutível dos policiais contra as personagens, traremos a voz de Byung-Chul Han (2017, p. 159) para tratar de violência enquanto representação dentro de um sistema maior:

A situação geradora de violência muitas vezes está no sistema, no arcabouço sistêmico no qual está inserido. Assim, as formas de violência manifestas e expressas se referem às estruturas implícitas que estabelecem e estabilizam uma ordem de domínio, e que, como tais, eximem-se de visibilidade. [...] As estruturas edificadas e implícitas no sistema social fazem com que persistam os estados de injustiça; estabelecem e descrevem as relações de poder desiguais, sem se revelarem como tais.

O exposto por Han afere sobre a violência inclusa num sistema ocidental que exige agressores, estando a sociedade ocidental composta por uma estrutura de explícitas – e implícitas – regras de poder e quando tais regras são quebradas os representantes da ordem podem agir com violência, mesmo que isso configure um ato de injustiça. Os atos de violência praticados pelos policiais no enredo de “A cidade dorme” revelam um sistema social de abuso de poder e de força física, impondo o domínio de uma classe social perante outra, tudo isto também em meio a uma linguagem prosaica na narrativa:

Xuxa despertou, golpes de cassetete na cabeça no tronco nos membros, assustado o grupo espalhou-se sacos de aniagem pendurados dos ombros Ai ai caralho! Que isso porra?! o Zé imaginou interpor-se ao peeme, latiu preventivo, um coturno arremessou-o contra as grades do parque (RUFFATO, 2018, p. 68).

No primeiro parágrafo do conto exposto acima, Xuxa e seus amigos foram despertados por policiais de forma abrupta. A abordagem transcorre de maneira puramente violenta e traz à tona o abuso de poder da classe policial, que nada os questiona. Os policiais agredem fisicamente as personagens e não existe defesa, questionamento ou imposição pela parte agredida, ocasionando tanto um ato de covardia quanto de extremismo institucional da polícia.

Já na estrutura do conto, um fato também incita a reflexão. Entre um e outro parágrafo há um espaçamento maior e cada uma deles traz informação de um novo personagem, por exemplo, o Velho despertando assustado com os tiros que vinham da rua ou o Gaúcho procurando um local para urinar, além do Valtinho, Zegê e os soldados.

O narrador onisciente neutro descreve a partir de um ponto central da cidade de São Paulo, expondo segundo a segundo o que acontece até onde ele consegue alcançar. A breve narração compreende uma noite e as informações oferecidas pela narração refletem, principalmente, a violência urbana nas ruas da maior cidade brasileira e, por consequência, há uma geral preocupação com o personagem chamado de velho, por sua vez preocupado com quem está nas ruas à mercê da violência.

Esta preocupação, envolvendo principalmente Xuxa, é observada quando o velho escuta os tiros que vêm da rua. Logo, ele se lembra do neto

José Geraldo, que andava sempre “[...] mancomunado com o irmão, que, esse, entretanto... vestia roupa de mulher, cabelama comprida pintada” (RUFFATO, 2018, p. 69). É justamente uma situação análoga ao da personagem Xuxa, que aparece de “saltos altos merengando nas irregularidades do asfalto, [...] o travesti na calçada do Trianon” (RUFFATO, 2018, p. 69). E o narrador prossegue com a sina dos personagens sob um estilo fragmentado de trazer o enredo:

O velho despertou, os tiros nasciam da televisão ou de lá-de-fora? Os meninos sempre *Aparece não, pai, pode dar problema*, mas o que ainda a perder? Nervos abalados nem diazepam remeideia. Da ninhada de sete, quatro tombaram à desgraça, incluindo uma filha-mulher. E a esposa, coitada, de desgosto há muito (RUFFATO, 2018, p. 68).

Na citação, o velho se encontra preocupado com um barulho de tiros. A situação corroborada pelo enredo nos remete a todo instante à violência urbana e ao velho enquanto entidade responsável pela família. Experiente e consciente desta violência, ele anseia pela presença ou notícia dos filhos que estão fora de casa, nas ruas da cidade. A violência permeada pela cena promove a reflexão entre o texto literário e a realidade urbana da maior cidade do país:

A ideia de que o texto literário seja um registro imediato da realidade – aqui sendo cabíveis palavras como documento, reflexo, fotografia – supõe que a realidade possa ser captada sem mediação, como se o escritor não elaborasse suas reflexões, como se o leitor não estivesse desenvolvendo desde o primeiro contato com o texto suas articulações próprias (GINZBURG, 2013, p. 34).

A citação de Ginzburg (2013) releva a existência de uma pressuposição entre literatura e realidade, como se o texto literário se apropriasse desta aproximação e narrasse um efeito ficcional, como se o conto, ao invés de meramente representar uma situação narrativa, estivesse descrevendo o contexto urbano documental: “A elaboração dos cenários, o uso perfeito da dialogação viva fazendo com que os personagens efetivamente existam e ajam

frente ao leitor, salvam-no de qualquer automatismo” (HOHLFELDT, 1981, p. 187).

Na técnica de Ruffato, a narração em terceira pessoa transcorre seguindo conceitos já bastante conhecidos da teoria literária e “De maneira similar, os estados mentais e os cenários que os evocam são narrados indiretamente” (FRIEDMAN, 2002, p. 175). Este efeito provoca um afastamento entre quem narra e o mundo narrado, porém a onisciência desse narrador revela o interesse em apresentar o que acontece naquele ambiente, pois quem relata em “A cidade dorme” aparenta trazer um lado oculto da cidade:

Falar do mundo violento como um território ordenado envolve ficar a distância, deixar a pele sem ferida e o corpo sem dor. Entretanto, no momento em que houver dor envolvida, as categorias organizadas do pensamento institucionalizados mostram seus limites e a ideia de que é possível olhar tudo à distância com neutralidade, frieza ou objetividade, pode cair por terra (GINZBURG, 2013, p. 34).

Naquilo exposto por Ginzburg (2013) se revela a perspectiva do narrador, a entidade que problematiza todo o enredo sob uma perspectiva ficcional. Ele é sinuoso e figura como se estivesse ao longe, “se coloca distante da cena narrada” (GINZBURG, 2013, p. 31), permanecendo neutro e, ao mesmo passo, detalhista e onisciente. Percebe-se um narrador que faz parte dessa tensão urbana corroborado pela violência presente no conto. Estando distante da cena, ele narra o que lhe é conveniente, como o conflito advindo a partir da violência urbana gerada em uma grande cidade:

O velho, pela veneziana, devassou o baldio da rua, tornou, desligou a televisão, sentou-se a poltrona puída, enfiou a mão na gaveta da mesinha pinçou uma cartela de propranolol, levou um comprimido à boca, tomou da caneca com escudo do Corinthians depositada sobre o tampo, atentou para a água descendo, com dificuldade, garganta abaixo, suspirou. Sabia da morte, e tinha medo (RUFFATO, 2018, p. 70).

A citação acima expõe o parágrafo final do breve conto de Ruffato – são apenas nove parágrafos curtos –, comprovando um narrador onisciente trazendo detalhes espaciais e descritivos com as quais ele descreve as cenas.

Nota-se, dessa maneira, um efeito de verossimilhança, mesmo dentro de uma narração fragmentada e pormenorizada. O velho, suspeitando dos tiros que ouviu, reflete sobre seus filhos, inclusive os que não estão em casa, observando aquela breve cena caótica, pois ele “Sabia da morte, e tinha medo” (RUFFATO, 2018). Na linha final, a violência da cidade se mistura com o medo internalizado do personagem.

A leitura do conto possibilita perceber que os personagens estão entrelaçados, fazendo parte da mesma cidade, da mesma vizinhança, porém, agindo separadamente durante a narração, com os nove parágrafos dividindo as micro cenas de ação ou introspecção. No entanto, em três parágrafos, há um foco no personagem denominado por “velho”. No primeiro, ele desperta com o barulho dos tiros do lado de fora e no segundo se volta à janela, preocupado com o barulho dos tiros que ouviu. Já no terceiro parágrafo, ele retorna ao seu lugar, sem saber o que aconteceu e aparentemente anestesiado pelo medicamento ao final.

O enredo sugere as tensões sofridas por este personagem, sem nome, mais um anônimo na metrópole paulista. A violência aqui transcorre de maneira psicológica, uma vez que ela pode surgir de maneira sorrateira: “A violência priva sua vítima de toda e qualquer possibilidade de ação; reduz seu espaço de ação a zero, aniquila-o” (HAN, 2017, p. 139). Sob essa perspectiva, o personagem do velho é violentado por uma sociedade que silencia sua voz, incapaz de projetar-se contra ela, destruída pela condição social e de idade, escolhendo aquietar-se sob o efeito de remédios.

Outra personagem do enredo é denominado apenas como Zé, diminutivo popular para um dos nomes cartoriais mais comuns entre os brasileiros. Este homem marca a indignação dentro da narrativa, pois diferente das demais personagens – que nada fazem para contrariar os policiais agressores –, Zé imagina enfrentá-los: “o Zé imaginou interpor-se ao peeme” (RUFFATO, 2018, p. 68), mas sua situação exigia cautela, já que na ocasião os policiais estavam em melhor situação e os agridem.

Como não poderia ser diferente neste tipo de narrativa, o personagem Zé sofre violência física imposta pelos policiais e tal fato lembra o semblante autoritário da ação policial, aqui trazida como um breve retrato do cotidiano urbano, repleto de personagens à margem de uma sociedade cuja ação da

polícia enxerga os personagens do conto como inimigos: “Sendo ela o agressor, pode destruir o bandido. A lei está do seu lado” (GINZBURG, 2013, p. 83). Segundo o crítico, existem campos de atuação em que a violência pode ser legitimada, como em uma luta de boxe, por exemplo, justificável naquele momento cuja agressão física pode acontecer. De modo similar, no campo policial, a lei estará ao lado dos policiais, caso seja necessário o uso de força bruta é legitimada.

Voltando a outra protagonista do enredo, a cena violenta mantém suas características: “De carro bacana desceu Xuxa, [...] da veia roxa do antebraço de Xuxa merejava sangue. Balangou a cabeça, sorriu dentes podres” (RUFFATO, 2018, p. 69). A personagem também está presente em quase todos os parágrafos da estória, sofrendo violência física e psicológica. A primeira aparece quando é despertada pelos policiais com chutes no meio da rua e a segunda pela sua condição sexual, que entra em conflito com valores morais tradicionais dentro uma sociedade conservadora urbana, como assim fica exposta no conto.

No conto, a ação acontece no centro da cidade e à noite, “vozes sussurram o silêncio escuro da rua” (RUFFATO, 2018, p. 69). A polícia, que parte constitutiva do espaço urbano, corrobora para que seus habitantes não sejam incomodados: “Daí, a necessidade de se olhar o espaço urbano também pelo ângulo daqueles que estão impedidos de se mover” (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 42-43). Existe uma subtração para com o valor do outro, com a cidade representando a sociedade brasileira e a cidade posta de tal forma a expor as diferenças de classe social, em que parte de seus habitantes – justamente os marginalizados – formalizem sua sobrevivência:

[...] desvendar como esses espaços – tão fortemente vinculados ao mundo exterior – se constituem dentro da narrativa, como são aproveitados para a definição das personagens e de suas relações com o tempo circundante (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 34).

É no centro da cidade de São Paulo, no Trianon⁴, que o grupo de Xuxa é encontrado, como fica assim detalhado na narrativa de Ruffato (2018, p. 69): “É

⁴ O Trianon é uma ilha no meio da selva de concreto da Avenida Paulista. Com 48 mil m² de verde, o parque foi inaugurado em 3 de abril de 1892. Devido ao ambiente cultural da

ele!, o travesti na calçada do Trianon, as cinco radiopatrulhas cercavam o malcheiroso ninho de mendigos e cachorros”. O espaço central na cidade de São Paulo parece ameaçado pela presença da travesti e seu grupo, como se o espaço público precisasse da defesa dos policiais, criando uma relação invertida de valores, haja vista que qualquer ser humano é quem precisa do amparo policial e não o inverso.

As personagens são expulsas, violentadas, e, mais que isso, levadas presas até a delegacia. Seus corpos carregam estigmas sexuais – caso da personagem Xuxa – e de classe social que não permitem a permanência naquele local, como se um espaço urbano tivesse maior valor que o ser. A chegada dos policiais ao parque central foi perto das cinco horas da manhã. Personificando os garantidores da segurança pública, os policiais afastam o travesti e seus amigos do local, usando da força brutal, como se aquelas pessoas fossem as responsáveis pela degradação de parte daquele espaço.

Nota-se a inversão paradoxal com a qual o enredo de Ruffato está posto, pois os policiais deveriam fazer a segurança das pessoas e depois do espaço público, e não o contrário. Toda a violência no enredo do conto, desde a física explícita (os golpes físicos nos corpos das personagens) até a psicológica, com a expulsão e prisão do bando, está consolidada pela hierarquização de uma classe social e de um espaço público constitutivo da cidade, como assim revela a visão de estudiosas como Dalcastagnè (2003, p. 43):

[...] ocupar um espaço é sinônimo de se contentar com os restos – as favelas, a periferia, os bairros decadentes, os prédios em ruínas. Mesmo o trânsito por determinados lugares e ruas lhes é vetado, como se houvesse placas, visíveis apenas para elas, dizendo “não entre”.

Remetendo à desvalorização do homem, a citação de Dalcastagnè (2003) enxerga o homem marginalizado que se abriga no espaço público

aristocracia cafeeira, influenciado pela cultural europeia, acabou ganhando ares de um jardim inglês. O responsável pelo projeto paisagístico foi o francês Paul Villon, e a denominação Trianon veio do fato de, naquele tempo, existir onde hoje se situa o Museu de Arte de São Paulo em frente ao parque, um clube com o nome Trianon, responsável por inúmeras comemorações na região. Em 1931 o local recebeu oficialmente seu nome atual, em homenagem ao tenente Antônio de Siqueira Campos, um paulista de Rio Claro, herói do Movimento Tenentista de 1924 (Prefeitura de São Paulo, 2012).

abandonado, como se esse ambiente público não fosse realmente público. Por outro lado, muitas vezes, a própria aparência física corrobora para esse pré-julgamento feito pela classe social privilegiada. Podemos apontar ainda que a classe social privilegiada sempre ocupa espaços elevados, como o centro e locais de destaque de bairros da classe alta, enquanto a classe em desprestígio se contenta com as margens, os arredores, os fundos, os locais de pouco e/ou difícil acesso, como a periferia ou até o próprio espaço público, como parques e praças.

As personagens marginalizadas do conto de Ruffato talvez não fossem despertadas violentamente se estivessem dormindo na periferia, mas o que a narrativa problematiza é estrategicamente o espaço central do qual eles não estão inseridos. Nele, a hierarquização detém o poder – no caso, a polícia – e veta a permanências de “marginais” em locais tidos como importantes, como seria simbolicamente o parque “Trianon”, localizado na avenida principal da cidade de São Paulo, um bem valioso para a parte prestigiada da sociedade e não pode ser danificado com a presença de nenhum marginal.

Representando não somente o espaço dentro da narrativa, como também o tempo, a ação é noturna, com as portas e janelas fechadas, no silêncio que favorece o descanso gerado pelas atividades capitalistas durante o dia. Enquanto uma parcela da sociedade dorme, os marginalizados pela sociedade hierárquica despertam, sendo aqueles que transcendem durante a noite, mesmo que pelas vias marginais, mas que encontram nesse turno formas de resistir ou até mesmo sobreviver à violência:

Longe de parecer apenas como evidência de dissidência ou da imanência de uma situação de “caos” social, ela [a violência] adquire, cada vez mais claramente, um papel constitutivo, estruturador ou fundador de novas expressões do social e se apresenta cada vez menos passível de avaliações apenas reguladoras e/ou moralizantes. Revela-se, no plano da linguagem e das representações, como enunciação genuína e, às vezes, legítima de conflitos vivenciados no dia-a-dia da vida social (PEREIRA, 2000, p. 15-16).

Nota-se, portanto, o quanto a violência está presente no decorrer do conto “A cidade dorme”, promovendo a representação de uma sociedade em plena tensão social, que retira o valor do ser humano e o transmite ao objeto. O

enredo não traz perspectivas utópicas, sobretudo, e, principalmente, para a classe social baixa. As personagens violentadas parecem aturar uma violência psicológica constante, uma humilhação social, além da física.

Seria o conto em questão a banalização de uma violência torpe, legitimada por uma classe conservadora, que julga pela aparência e/ou ocasião, figurando na ação policial aqui ficcionalizada. Na narrativa, seu semblante maior passa pela exposição de um ser humano – ou mesmo um grupo de marginalizados, como são aqueles que estão juntos ao personagem Xuxa –, que perdeu seu valor em razão de estigmas sociais determinados pela classe dominante (o que simbolicamente inclui a polícia), cuja posse do espaço público se torna uma representação de força e violência em estado bruto.

São as ações decorridas no conto que metaforizam um espaço similar ao de um pântano urbano, pois exhibe dois rostos: um de aparente ordem e força e outro submerso, visto somente à noite por poucos e tendo personagens que não aparecem à luz do dia. São personagens esquecidos em plena cidade (o velho, o personagem Zé, o travesti Xuxa), espaço no qual se exhibe veementemente desigualdades sociais gritantes na urbe brasileira, uma nuance devastadora do nosso tempo.

4.2 Subjetividade e violência: “O dia que em encontrei meu pai”, de Luiz Ruffato

Desde seu primeiro livro publicado, *História de remorsos e rancores* (1998), Luiz Ruffato trata de temáticas de cunho social como, por exemplo, a questão da migração aliada à esperança de ascensão social na cidade grande. No entanto, o autor não trata a metrópole como um espaço de conquistas, antes disso, expondo ficcionalmente a complexidade tensa e caótica que é a cidade de São Paulo, palco da maioria de seus enredos. Em uma entrevista na seção “Folha Ilustrada”, do jornal *Folha de São Paulo*, na data de 14 de março de 2005, Luiz Ruffato comenta a relação de pessimismo com suas obras e a literatura contemporânea brasileira:

Estou indo de certa forma na contracorrente da literatura contemporânea brasileira. Ela tende ou para o neo-

naturalismo ou para uma literatura que chamo de “egótica”, muito centrada no eu. Tento caminhar em outra seara, a da literatura realista, que no meu entender não é otimista nem pessimista. Ela estabelece uma reflexão sobre o real e a partir do real (RUFFATO, 2005, p. 04).

No trecho da entrevista acima, o autor explica sua persistência em escrever de tal maneira na literatura. Em seu romance de maior destaque, *Eles eram muitos cavalos* (2001), contabilizou uma evidente fortuna crítica e angariou prêmios no Brasil, além de publicações fora do país. Embora um pouco repetitivo, Ruffato apresenta uma preferência em representar sua cidade de origem Cataguases (MG) e a cidade onde ele se firmou profissionalmente, São Paulo. Seus personagens fazem um constante percurso, ora buscam ascensão social na grande metrópole, ora retornam para sua cidade de origem em busca de um passado inexplicável.

O conto “O dia que encontrei meu pai” está inserido no livro *A cidade dorme* (RUFFATO, 2018) em meio a vinte outras histórias contemplando a passagem temporal e as dinâmicas da família e da memória, observadas a partir da classe trabalhadora urbana, sob o viés espacial metropolitano e as periferias. Segundo Alves (2018), “O dia que encontrei meu pai” apresenta: “enredo em flashback e cujo fantasma da ditadura perpassa um âmbito meio lírico meio realista do narrador ainda criança” (ALVES, 2018, p. 04). Dessa forma, a narrativa curta “O dia que encontrei meu pai” (RUFFATO, 2018) apresenta uma história narrada em um tempo passado, com alusões aos anos da ditadura militar brasileira.

Tal sensação está narrada por um personagem-protagonista, que versa entre a nostalgia de reencontrar seu pai e não recordá-lo. Um efeito significativo da narrativa é a ausência de nomes do protagonista e de sua mãe. Por assim dizer, esse efeito representaria uma legião de pessoas que passaram por situações semelhantes, como se o garoto e sua mãe representassem além de meros personagens integrantes de uma sociedade que perdeu entes familiares para um regime ditatorial que punia severamente as pessoas que fossem contra ele.

No contexto nacional, os anos de 1960 ficaram marcados, abruptamente, pela extrema violência instaurada pelo golpe militar de 1964, tanto aqui no Brasil, como também noutros países da América do Sul –

Paraguai (1954), Bolívia (1964), Argentina (1966), e Uruguai e Chile (1976) –, ascendendo nas esferas econômica, política, social e cultural as suas adversidades. No tocante à escrita literária brasileira, uma série de narrativas tentou dissolver esse momento antecedente ao golpe, como em *Memórias do Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, *Subterrâneos da Liberdade* (1954), de Jorge Amado, *O louco do Cati* (1942), de Dyonélio Machado, além de *O tempo e o Vento* (1949), de Érico Veríssimo, nas quais se revela, através da ficção, uma época agitada e paradoxal, plasmadas de censura, tortura, privação de liberdade e populismo.

A relação entre passado e presente é uma característica marcante nos obras de Ruffato, até mesmo nas publicações mais recentes. No seu último romance publicado, *O Verão tardio* (2019), o personagem-protagonista Oséas residente na metrópole e retorna a Cataguases (MG) para investigar como as cicatrizes do passado podem trazer desilusões para o seu presente. Como nas demais obras do autor, a violência, principalmente a física, é constitutiva do espaço social que os personagens adentram. Em *O Verão Tardio*, a cidade interiorana de Cataguases desponta para uma violência constante, como o tráfico de drogas e agressão às minorias, sendo este o pano de fundo da obra.

Em “O dia que encontrei meu pai”, o protagonista permanece soterrado na lembrança do dia que em reencontrou seu genitor. No início do conto, o personagem descreve para sua mãe como reencontrou seu pai e, ao longo da narrativa, revela todo o entusiasmo que detém sobre a figura paterna. A narrativa sugere um contexto histórico das relações humanas a partir da existência do Golpe de 64 no Brasil, ou seja, o conto possibilita reflexões acerca da violência física e psicológica legitimada pelo período da ditadura militar.

No entanto, o narrador não menciona tal período diretamente, pois sua narração relata uma experiência familiar e não discute nuances desse sistema ditatorial vivido pelos brasileiros. A ditadura militar está viva dentro da narrativa na maneira como a família foi separada e na forma como o personagem pai reaparece no enredo. A cena inicial da narrativa traz a reação da personagem mãe do narrador, quando este revela que reencontrou seu pai:

Minha mãe não acreditou quando eu disse que havia encontrado com meu pai. Primeiro, ela riu nervosa, esfregando o dedão esquerdo na palma da mão direita, jeito dela de mostrar aborrecimento. Depois, como insistisse, ficou brava, rosto vermelho, me agarrou pelo braço e apontando o fura-bolo na minha cara começou a gritar que não fora assim que me criara, não devia mentir, ainda mais sobre um assunto daqueles, e, como continuasse a insistir, passou a me chacoalhar, descontrolada, achei que ia me bater, ela, que nunca me dera nem mesmo um beliscão. De repente, me abraçou forte, chorando, e perguntou, baixinho, entre soluços, Onde, meu filho, onde tu viste ele? Onde encontraste teu pai? (RUFFATO, 2018, p. 45).

O trecho citado acima é o parágrafo de abertura da narrativa e a partir dele o protagonista se mostra imerso nas suas lembranças e conta como sua mãe reagiu ao saber que ele reencontrou seu pai. A personagem mãe demonstra uma reação apreensiva ao ouvir o discurso do filho, fato completamente inesperado para ela: “riu nervosa, esfregando o dedão esquerdo na palma da mão direita” (RUFFATO, 2018, p. 45).

Relatado em primeira pessoa, o personagem-protagonista aponta com detalhes o momento posterior ao reencontro com o pai desaparecido. Esse efeito promove inquietação na mãe e a aflição observada na personagem feminina insinua o temor psicológico corroborado pela conjuntura do período ditatorial. O primeiro parágrafo dá a ideia de conflito resolvido, porém se essa cena estivesse deslocada no final da narrativa, o leitor talvez estivesse ansioso para esse reencontro entre pai e filho. Dando sequência à reação apreensiva da mãe, o protagonista relata o porquê dela não confiar no seu discurso:

O problema é que minha mãe sempre me achou invencioneiro. Essa palavra só ela usava, invencioneiro. Minha mãe chegava do grupo escolar onde dava aulas de manhã, requentava a comida e me esperava para almoçarmos juntos. Quase sempre quieta, me interrogava olhando o relógio, e saía afadigada para dar aulas particulares, emendando com um curso na PUC à noite (RUFFATO, 2018, p. 45).

O trecho acima contempla o segundo parágrafo do enredo e revela a visão do protagonista sobre sua genitora. O narrador repara na palavra criada por sua mãe, que o chamava de “invencioneiro”. Esse termo retoma a

passagem anterior da narrativa, ressaltando a ideia de criança fantasiosa que inventa histórias. No decorrer do enredo, este personagem vai revelar o desejo incomensurável que detinha em saber notícias do seu pai. Quando questionava em casa, a resposta era única: “de doença”, mas essa resposta não supria sua curiosidade, fazendo-o criar cenários misteriosos, locais onde possivelmente o pai ausente poderia estar, como, por exemplo, na África, em busca de leões ferozes. Na visão do protagonista, seu pai era uma espécie de herói: “Porque era o mais corajoso, escalaram meu pai para procurá-los” (RUFFATO, 2018, p.46).

Diante de tal perspectiva, o protagonista da narrativa curta é um personagem adulto, que ao longo de sua narração traz à tona lembranças do seu passado. Nesta rememoração, o desaparecimento paterno se constituiu como uma situação conflitante, a qual se mantém viva em seu interior. Após apresentar sua mãe no começo do conto, a narração decorre na exposição do espaço urbano onde a família reside:

No edifício onde morávamos, um prédio velho de cinco andares, não conversávamos com ninguém, só mesmo bom dia, boa tarde, boa noite. Minha mãe dizia ser aquilo um ninho de mexeriqueiros, palavra que também só ela usava, mexeriqueiro. Quando me indagavam sobre meu pai, respondia como ela me ensinara, que ele tinha morrido, mas, se quisesse saber mais, minha mãe desconversava, eu percebia as lágrimas, mais fingia que não (RUFFATO, 2018, p. 46).

O cenário urbano da narrativa curta vai se construindo ao lado do espectro do período ditatorial. Segundo o narrador, seus próprios vizinhos, personagens denominados como “mexeriqueiros”, questionavam sobre seu pai. Uma atmosfera de mistério e medo conduz a fala do personagem, tendo em vista as lágrimas de sua mãe lhe chamar a atenção. Através da descrição sobre o prédio, fica notória a predominância pelo espaço urbano dessa narrativa. Ou seja, a cidade se constituindo metaforicamente como um personagem em degradação, trazendo a falta de segurança, a violência, o silenciamento dos personagens em meio às alusões sobre a ditadura, trazendo a desigualdade social para dentro da narrativa. Em perspectiva similar a do conto, a falta de segurança é um aspecto relevante para Ginzburg (2013):

Nos grandes centros urbanos, o problema da segurança é um assunto constante. Potencialmente, podemos ser assaltados a qualquer momento. Não haveria, na perspectiva cotidiana, qualquer espaço totalmente independente da necessidade da força de controle, como a ação policial (GINZBURG, 2013, p. 85).

O crítico percebe a falta de segurança como sendo um problema que potencializa a violência nos grandes centros urbanos. Ele cita o assalto como um exemplo desta violência quase que banalizada em sociedade, averiguando a necessidade de uma força controladora como a polícia a fim de estabelecer o mínimo de segurança na sociedade.

A ausência da figura paterna no conto incomoda os vizinhos e abre uma seara de questionamentos para mãe e filho sobre a figura masculina. A falta de um homem naquela família causa um efeito suspeito para aqueles vizinhos, essa relação familiar conflituosa entre protagonistas e vizinhos supõe o conservadorismo dentro da narrativa:

O final dos anos 1960 e 1970 ficaria conhecido como os anos de chumbo das ditaduras militares. Foi um período de repressão política e cultural, de assassinatos e desaparecimentos de militantes dos movimentos de esquerda e até simpatizantes das causas revolucionárias. Momento em que a violência e o terrorismo de Estado se generalizaram e ninguém foi poupado, fossem adultos, jovens, crianças. Todos foram atingidos pela violência física ou psicológica imposta pelo governo (MAGNO, 2018, p. 142).

No exposto acima, procuramos situar temporalmente o contexto histórico do qual a narrativa “O dia que encontrei meu pai” parece estar disposta, um tempo de repressão física e psicológica que condenou até mesmo pessoas inocentes. O regime militar brasileiro se perpetuava na promoção de um sistema político moldado na violência e na perversidade. Mediante tais características, o protagonista sofria restrições sociais tendo em vista o desaparecimento do seu pai constituir uma incógnita para sua vida, e, com isso, não se relacionar intimamente com ninguém.

Esse contexto violento trouxe à tona as memórias do protagonista de Ruffato, desencadeando um enredo voltado para o desaparecimento de um possível militante contra a ditadura, mas não claramente identificado com tal. A

voz que narra em nenhum momento afirma participar de qualquer regime militar ou não, porém sua fala deixa marcas de uma época difícil:

A criança na literatura, seja qual for sua situação, é sempre o objeto da fala de um outro – alguém que impõe um discurso à sua experiência, ordenando-a. E essa imposição é, por si só, uma espécie de violência [...]. Se é assim para o enunciador adulto, o problema se torna ainda mais complexo quando se trata de uma criança, julgada diante mão incapaz de refletir sobre sua existência de mundo e de expressar simbolicamente o que pensa e sente – o que exigiria que sua experiência seja traduzida por um outro (DALCASTAGNÉ, 2018, p. 184).

A citação de Dalcastagné (2018) revela algumas intenções quando o narrador narra uma história que o expõe como sendo ainda uma “criança”. Vemos uma possível relação na exposição narrativa com o conto em análise, porém mediante o significativo vocabulário utilizado durante a narração, tudo indica um narrador que, na verdade, relembra seu passado.

A voz do narrador adulto em meio à lembrança do passado nos remete a uma metáfora. O narrador escolhe expressar um fato que lhe aconteceu na infância para retratar um momento difícil e marcante que lhe deixou uma grande marca emocional. Apegado aos familiares – como todo ser humano comum –, o narrador percebe naquele reencontro uma inspiração e/ou um modelo heroico contra um sistema que maltratava pessoas de bem. Na outra via familiar, a figura materna é descrita com entusiasmo e admiração pelo protagonista, impondo a presença dela num misto de beleza feminina e ciúme infanto-juvenil, não fosse o aspecto melancólico da mãe:

Mas a beleza dela me incomodava, porque na rua os meninos sempre mencionavam isso, o que me deixava furioso, obrigando a sair no tapa com eles, bando de idiotas, e voltava para casa todo estropiado. No entanto, mesmo muito bonita, arrastava uma tristeza larga e comprida. Nos fins de semana, quando assistíamos televisão ou nas poucas vezes que passeávamos pelo bairro, ela murchava invejando a felicidade dos casais abraçados, das famílias reunidas. Eu temia que, conhecendo alguém, ela me abandonasse (RUFFATO, 2018, p. 47).

Passada quase metade da narrativa, aparece outra lembrança, agora retratando o ambiente escolar. Nesse momento, o protagonista descreve sua sala de aula e as relações de poder inseridas neste espaço. Ele apresenta sua professora e a diretora da escola, revelando como acontecia um tipo de violência comum na instituição escolar, os castigos causados por motivos puramente fúteis diante das reais funções que uma escola pode ter:

A cara ossuda de dona Dulce apareceu na fresta da porta entreaberta. Dona Imaculada interrompeu a aula, saiu, e elas ficaram cochichando no corredor. Minha professora voltou, mandou que sossegássemos o facho, falou para eu juntar as coisas e acompanhar a dona Dulce. Minhas pernas tremeram, era a segunda vez naquela semana que não fazia o dever de casa, pura distração, e pensei que seria colocado de castigo – o castigo consistia em ouvir sermão da diretora, na presença da mãe, uma vergonha (RUFFATO, 2018, p. 48).

Como exposto na narrativa, a instituição de ensino no conto se constituía como um ambiente repressor – as figuras de dona Dulce e dona Imaculada são nítidas em seu caráter punitivo –, porém nesse momento da narração não era sua mãe que o esperava na sala da direção, e sim um tenente, personagem que repentinamente o levaria ao reencontro paterno. De modo muito explícito, simbolizando uma imposição de poder assim que aparece na narrativa, a soberania se presentifica na presença desta figura militar:

Para diversas instituições, parece ser preferível, por várias razões, manter chances de que a violência esteja presente. O argumento da soberania é sempre muito importante. Para essa linha de argumentação, a principal razão para a existência da violência em tempo presente é que as sociedades precisam mostrar suas forças, seus valores (GINZBURG, 2013, p. 82).

A citação acima trata, de forma abrangente, da violência presente dentro das mais variadas instituições sociais públicas e/ou privadas, como por exemplo, no ambiente escolar, local este que deveria representar a diversidade e não a segregação ou a opressão sobre as pessoas. O conto traz a instituição escolar do protagonista como uma representante dessa soberania, pois para que o respeito prevalecesse a condução escolar se mantinha conservadora, com as crianças sendo amedrontadas pelas regras e punições em meio à

mínima desobediência. Na sequência da narração, quem veio buscar o personagem naquele momento era uma figura militar imponente, claramente um personagem simbólico da ditadura brasileira:

Dona Dulce empurrou a porta e um homem de uniforme levantou a cadeira, de imediato. Ela contornou a ampla mesa de madeira escura e, sob o olhar azul e carrancudo do Presidente da República, disse, solene e constrangida, Meu filho, acompanhe o tenente, ele vai te levar para ver seu pai. Minha cabeça rodou, achei que ia desmaiar. Quer dizer que eu estava certo todo o tempo!? Meu pai não havia morrido coisa nenhuma!? Satisfeito, enchi o peito com ar de setembro e contemplei confiante o homem de uniforme. Ele pôs o quepe, pegou minha mão direita, e seguimos em direção à saída da escola. No fim da escada, estacionado no meio-fio, um jipe verde, sem capota, aguardava. Quando nos aproximamos, o soldado perfilou batendo continência, e o tenente perguntou se eu queria ir na frente, ao lado do motorista. Respondi sim, dei a volta, entrei no carro e por quase uma hora circulamos por lugares desconhecidos, o vento bagunçando meus cabelos de índio guarani (RUFFATO, 2018, p. 48).

Esse trecho do enredo traz revelações para o narrador-protagonista, que se agarra às lembranças para narrar com tantos detalhes o que havia lhe acontecido. A chegada do personagem denominado apenas genericamente como tenente traz à tona o fantasma da ditadura militar brasileira para concretizar o desaparecimento do pai do narrador. O homem apareceu de repente e teria notícias sobre a figura paterna do protagonista, que se empolgou na esperança de reencontrá-lo.

A notícia dada pela diretora de que o tenente levaria o menino até o pai do menino deixa a criança em polvorosa (“Minha cabeça rodou, achei que ia desmaiar”, diz a narração), mas a presença da figura militar deixa o clima da narrativa entre a tranquilidade e a tensão. Para o leitor mais atento, a cena poderia gerar uma violência simbólica, desestabilizadora na aparente conduta do metaenredo imaginado do “final feliz” na narrativa do personagem:

Ela [a violência simbólica] se inscreve no modelo de percepção e de comportamento habitado, que aceita sem questionar e vai repetindo o que percebeu. As pessoas afirmam e fazem avançar as relações de dominação vigentes. [...] A violência simbólica faz

coincidir a compreensão do que é – em seu entendimento e acordo – com aquilo que domina. Ela solidifica as relações de dominação de forma muito efetiva, porque faz com que apareçam quase como natureza, como um fato, como um “é assim mesmo”, que não é questionado por ninguém (HAN, 2017, p. 161-162).

A citação de Han (2017) traz uma definição de violência simbólica, advinda através da dominação do outro sobre si mesmo. No conto predomina neste instante a atmosfera de incerteza e o personagem tenente configura esta relação de dominação e poder sobre o garoto, colocado em um veículo militar com anuência da escola. Um personagem que ficaria agora marcado psicologicamente pela relação de poder entre ele e um sistema ditatorial. Na cena seguinte à saída do prédio escolar, o narrador mantém a incumbência em descrever todo o espaço por onde passou e esta descrição possibilitará uma relação com o passado:

Passamos em frente a uma enorme casa pintada de azul claro. O soldado desceu, enfiou as mãos grandes por debaixo do meu sovaco e me colocou de pé na calçada. O tenente puxou o portão de ferro, e atravessamos o caminho ladeado por jardins. Um cachorro preto reparava curioso o movimento, amarrado na árvore. Penetramos uma nuvem de fumaça de cigarro, pessoas sentadas num sofá vendo televisão, o volume alto, outras jogando dominó no canto da sala, outras, de pé, conversando encostadas na estante cheias de livros. O tenente cumprimentou a todos, com um único gesto, e os enfiamos pelo corredor úmido (RUFFATO, 2018, p. 48-49).

Esse detalhamento na descrição espacial possibilita relações entre a ficção e o contexto histórico, pois o termo “Casa Azul” ficou conhecido pela sociedade brasileira como um ambiente concreto de terror, usado pelos agentes da ditadura para torturar os dissidentes que discordavam do regime (LUIZ *et al*, 2018). O personagem esclarece o fácil acesso que o tenente e os soldados tinham a este local, expondo o envolvimento dos personagens com esse sistema ditatorial. Em sua presença longe da ficção, a “Casa Azul” – um termo inocente e irônico – poderia ser assim definida em seu uso durante a ditadura durante um dos casos mais famosos de repressão contra aqueles que discordavam do regime militar:

Centro de prisão clandestino utilizado pelo Centro de Informações do Exército (CIE) como um Centro de Informações e Triagem (CIT). No local, estima-se que morreram, em decorrência de tortura ou por execução, mais de 30 guerrilheiros que faziam oposição ao regime militar e que atuavam na Guerrilha do Araguaia. Os principais alvos eram militantes do PCdoB e moradores locais acusados de apoiar a guerrilha (LUIZ *et al*, 2018, p. 83).

Tal definição, de clara presença da opressão ditatorial brasileira, contribui para as semelhanças com os detalhes dados pelo protagonista durante a narração. O personagem observou uma grande quantidade de soldados sem serviço naquele momento, apenas realizando atividades livres, como fumar cigarros, assistir televisão ou jogar dominó. Em um gesto de subordinação, todos batem continência cumprimentando o tenente, a patente superior a todos eles, num breve retrato da rigidez militarizada.

Imerso em sua lembrança, o narrador continua a expor suas emoções: “Eu estava ansioso para rever meu pai, cujo rosto nem recordava mais, como lembrança apenas a música que ele assobiava quando alegre e o cheiro de pasta Kolynos que exalava da sua boca” (RUFFATO, 2018, p. 49). O trecho nos remete às lembranças concretas que o personagem mantinha viva de seu pai e dos momentos em que conviveu com ele. Todos os detalhes envoltos daquela lembrança traziam à tona a sua estima paterna e o menino se enchia de expectativa pelo reencontro. No entanto, a criança se depara com a figura um homem estranho:

Escancarou uma porta, deixando entrever o quarto pequeno, escuro, apesar do sol lá fora, impregnado de um cheiro horrível, mistura de mofo, suor, mijo, bosta, remédio, deu vontade de vomitar. Deitado na cama, sob um cobertor sebento, o corpo, longa barba, voltado para a parede. O tenente disse, Jurandir, aqui, seu filho. Estranhei, porque meu pai não se chamava Jurandir (RUFFATO, 2018, p. 49).

Esse trecho do conto antecede o último parágrafo da narrativa. Nele, a expectativa do protagonista parece se dilacerar junto da ilusão com o reencontro com seu pai, com a sua narração detalhando características do

local adentrado e, ao mesmo tempo, vão se quebrando as ilusões criadas no início do enredo. Durante o relato da lembrança, o personagem desconhece o homem que lhe é apresentado como sendo seu pai:

O homem virou para o meu lado e só então notei que estava bastante machucado, devia ter caído de algum lugar bem alto, tinha dificuldade até mesmo para abrir os olhos. Cumprimente seu pai, menino, o tenente mandou. Assustado e com nojo pensei em explicar que aquele barbudo, sujo e fedorento, não podia ser meu pai, porque meu pai tinha cheiro bom de pasta Kolynos e minha mãe contava que ele era o sujeito mais bonito do mundo, mas fiquei com pena e estendi a mão (RUFFATO, 2018, p. 49).

O protagonista vivencia o reencontro repentino e bastante confuso em suas emoções, sendo um contraste com a figura do tenente, que se mostra soberano durante toda a ação, não se preocupando em violentar a criança diante de toda aquela exposição cruel. O resultado é que o menino continua não reconhecendo aquele homem ali como sua figura paterna, mas sim um homem violentado. Temos nessa cena uma representação do regime autoritário no período da ditadura militar, no qual uma pessoa contrária à ditadura poderia passar anos desaparecido. Nos dias atuais, essa prática pode configurar abuso de autoridade:

Em vigor desde o último dia 3, a chamada Lei de Abuso de Autoridade Lei 13.869/2019 já surtiu ao menos um efeito prático: uma consulta às páginas de instituições de segurança pública na internet revela que, para se ajustar às novas regras, as corporações estão deixando de divulgar fotos e nomes de pessoas detidas que ainda não tenham sido condenadas pela Justiça. Além de tipificar os crimes de abuso de autoridade, a lei estabelece as penas a que estão sujeitos os agentes públicos que a descumprirem. O Artigo 13, por exemplo, veta o uso da força, da violência ou de grave ameaça para obrigar o detento a exhibir-se, mesmo que parcialmente, “à curiosidade pública”. Já o Artigo 38 prevê pena de seis meses a dois anos, mais multa, para o agente público responsável por investigação que, antes de decisão judicial, atribuir culpa a qualquer investigado ou denunciado (GRIESINGER, 2020, p. 3).

A citação acima concebe o abuso de autoridade similar ao retratado no conto, cuja cena reflete a falta de escrúpulos das autoridades militares, torturando aquele homem, preso não se sabendo claramente o motivo. O personagem do pai do menino se encontra violentado fisicamente e psicologicamente, sendo exposto ao filho após anos de reclusão.

No que tange respeito à técnica narrativa de situações como esta, reveladoras de tensão e violência, o narrador do conto se põe em primeira pessoa e “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Ele está submerso em uma lembrança vivida no passado, configurando um cenário flutuante no qual o sujeito ficou marcado expressivamente quando criança, criando um quadro angustiante na incerteza de ter ou não reencontrado seu pai.

A única personagem que poderia nos revelar tal motivo seria sua mãe, mas esta também aparentava sofrer um tipo de repressão internalizante, psicológica, mantendo-se calada. No último momento da narrativa, percebemos a pressão psicológica sobreposta ao personagem Alfredo, o verdadeiro nome do pai do menino, nome falado pelo tenente:

Ele, no entanto, permaneceu imóvel, ofegante, parecendo apavorado. O tenente disse, Alfredo, não piore as coisas, nós só queremos proteger sua família. Quando ele falou Alfredo, mergulhei na dúvida, meu pai chamava Alfredo. Me enchi de coragem e perguntei, incrédulo, O senhor é meu pai mesmo? O homem entreabriu os olhos ensanguentados, tentou mover os lábios roxos e inchados, onde se destacavam vários dentes quebrados, girou o corpo para a parede e começou a chorar (RUFFATO, 2018, p. 49).

O trecho acima consiste na parte final do enredo, com o narrador descrevendo a reação daquele homem que estava sendo apresentado como sendo seu pai. No entanto, revela suas dúvidas sobre a identidade daquele ser debruçado em dores, chegando a questioná-lo sobre sua paternidade, num misto de esperança e ingenuidade. O homem, profundamente violentado em seu corpo e mente, não consegue suportar o instante de rever o filho naquelas

condições ultrajantes para qualquer ser humano e sua reação natural surge como a de mais puro sofrimento.

Nada fica explicado sobre o retorno do garoto à sua casa. Consideramos sua volta, tendo em vista que no início da narrativa o menino está relatando à sua mãe o reencontro com o pai. Uma possibilidade é pensar que o tenente alcançou seu objetivo quando levou o menino ao local, tendo em vista o retorno da criança para casa, fato confirmado no começo da narrativa e marcando o enredo como um longo *flashback*.

De qualquer maneira, o relato da lembrança do personagem protagonista limita o discurso literário, com sua narração contemplando apenas lembranças do passado do dia em que reencontrou seu pai. A violência física se presentificou claramente na cena final quando o narrador descreveu o estado físico do exilado – “olhos ensanguentados, lábios roxos e inchados, dentes quebrados” (RUFFATO, 2018, p. 49) –, deixando explícito para o leitor que o homem tinha sido violentado constantemente.

Por tal motivo, detectamos que ele representaria na obra uma pessoa avessa às ordens do regime ditatorial brasileiro e cujo destino seria o de perder sua própria identidade, sua vida pessoal, sua família, num claro índice de violência psicológica também, fato igualmente existente no personagem protagonista: sua perplexidade entre acreditar ou não se aquele homem violentado seria seu pai causaria um transtorno incontornável em sua memória e emoções.

Assim, a narrativa de Ruffato empreende uma representação sobre o lado obscuro da violência, representada aqui pelas alusões feitas à época da ditadura militar. Tais alusões apenas sugerem, não há confirmações concretas nos personagens e na situação imposta sobre eles, sobretudo na relação familiar quebradiça, que marcou o personagem narrador. Nele, o ponto de discorrer uma narrativa montada sobre um tempo passado e sombrio revela a consciência do escritor em reviver episódios conflitantes da vida brasileira recente e cuja feição a literatura na forma de ficção curta não deve esquecer.

Ademais, o enredo de Ruffato é narrado num misto entre memória e violência – no enredo uma não existiria sem a outra – e cuja síntese final passa pela configuração, principalmente, através de um sistema opressor que pune inocentes direta e indiretamente, seja de maneira física, seja ainda de maneira

psicológica, e, sobretudo, que silencia quem pensa e age de maneira contrária a um sistema que pune o ser humano que estiver contra ele. Tal representação literária faz refletir em como uma vivência pode marcar de maneira negativa nossas relações/ações para com o outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando os objetivos desta dissertação – que, de maneira geral, analisou, sob o embasamento da crítica literária e cultural, as representações ficcionais da violência em quatro contos somados de Rubem Fonseca e Luiz Ruffato –, perceber a presença da violência urbana nas narrativas analisadas trouxe-nos diversos apontamentos.

A violência, velada ou não, está legitimada em várias formas de constituição social e cultural da qual fazemos parte, e, com isso, os escritores literários presentes neste trabalho fizeram da temática em questão um mote da prosa curta brasileira, em específico, o conto. O discurso literário, na tentativa em empreender um contexto social e político amalgamado com a realidade, mescla o real e o não-real, fato claramente presente na literatura contemporânea.

De modo bem amplo, vê-se como assertivo que a literatura toma por base a vasta presença da violência ocorrida nos centros urbanos. Ao longo do trabalho, Jaime Ginzburg (2010, 2013) nos auxiliou provendo as discussões das representações da violência urbana inseridas na literatura. Tal teórico defende como a violência se promoveu ao longo da história como constituinte social de maneira material, ou seja, concretizada fisicamente de um ser humano para outro ou outros. Para Ginzburg, não existe representatividade literária sem levar em consideração uma “consciência aguçada”, na qual se revela uma estreita articulação entre quem narra e os personagens, o sistema e o contexto histórico inseridos na obra.

Para tanto, analisar textos literários que revelem essa consciência aguçada retoma problemáticas sociais decorridas do contexto histórico-cultural do qual a obra estiver inserida, promovendo uma consciência que aguçe responsabilidades e atitudes, além da inquietação e reflexão sobre o texto. A literatura, em volta da ficção e realidade social, traz diversas conjunturas recorrentes na obra literária, entre eles, a violência, sendo ela física, psicológica e/ou simbólica. Essa violência se apresenta, sobretudo, no que concerne a aquisição de poder e controle sobre outro, ou seja, envolve conflitos entre as classes sociais prestigiadas e desprestigiadas, e, com isso, torna-se necessário entender a recorrência existente entre o ato de marginalizar o outro

como alguém que está à margem, e, por isso, passivo de receber violência. Nessa perspectiva, Rubem Fonseca e Luiz Ruffato abordam a temática da violência na ficção curta brasileira em suas narrativas.

Em busca de uma possível relação entre os referidos contos, torna-se necessário apontar além de todas conterem a temática da violência, como mote recorrente do conto brasileiro do novo século, alguns pontos convergem dentro dos enredos. Dessa forma, é adequado afirmar que a violência urbana é um constituinte social dos processos culturais e históricos brasileiros, tomando por base as relações com a ditadura militar e suas consequências em sociedade, que desencadeiam, até os nossos dias, narrativas representativas daquela realidade cruel, como em “O dia que encontrei meu pai” (RUFFATO, 2018).

Sobre uma visão geral das quatro narrativas, todas alarmam formatos de violência urbana, contendo, em algumas, estigmas à classe social desprestigiada, e, por consequência, sendo esta a principal violentada. Conceber nas narrativas de Fonseca e Ruffato o papel da violência urbana como um aspecto predominante revela a contemporaneidade desses enredos. Já averiguar os quatro contos como histórias contemporâneas não nos remete a um enredo em tempo atual, e sim, à estreita relação singular existente desses textos com o seu próprio tempo (AGAMBEN, 2009).

Em “Laurinha”, a ação geradora conduz uma forte crítica às relações de desigualdade entre as classes sociais, tema pertinente que promoveu, promove e ainda promoverá muitas discussões: um assassinato gerando outro, a vingança advinda pela camada mais alta, concretizando a ideia de superioridade e imposição de uma classe sobre a outra. Se, por um lado, uma personagem da periferia violenta uma criança de maneira avassaladora, por outro, seu assassinato é meticuloso e maquiavélico, obtendo ainda mais sofrimento a partir da tortura sobre o agressor.

Em confluência com o conto anterior, em “Lavínia” também se percebe a violência entre as relações sociais, mas nesse caso o conluio amoroso remete a um apontamento sobre a prática de violentar o outro. Esse viés também exhibe um contexto atemporal e singular, haja vista esse tipo de relação pode estar presente em gerações e sociedades distintas, sejam antigas ou atuais.

Já os contos de Ruffato afluem sobre a violência presente que perpassa as relações excessivas de poder inseridas no campo militarista, com o abuso de poder policial sendo uma problemática constante. No primeiro caso, “A cidade dorme”, pessoas são agredidas física e psicologicamente pelos estigmas sociais (DALCASTAGNÈ, 2007), enquanto que em “O dia que encontrei meu pai” essa marginalização acontece através de um regime militar, que pune e tortura aquele que se coloca contra o sistema, estando assim, à margem da sociedade. Fica claro o tom crítico de Ruffato em expor o excesso de poder policial, alvo de críticas constantemente na mídia brasileira do século XXI, em especial aquelas em que o cenário tipicamente urbano se faz presente.

Em nossa primeira narrativa analisada, Rubem Fonseca abordou uma sequência de crimes em “Laurinha” que desencadeiam reflexões quanto às classes sociais e suas desigualdades. O autor, entre outras possibilidades, almeja justificar a barbárie diante das condições em que se encontra a narrativa. O autor subverte a ética com humor sarcástico típico de seu estilo, naturalizando todo o processo de punição com violência. Na segunda narrativa analisada de Rubem Fonseca, tivemos a reafirmação do ser humano enquanto “agente de violência” (GINZBURG, 2013). Tanto no conto “Laurinha” como em “Lavínia”, temos um narrador que age violentamente, seja quando busca vingança, seja por prazer em machucar o outro. Outra relação nas duas narrativas é o contexto urbano, configurado como um espaço de divergências conflituosas que são resolvidas, majoritariamente, por meio da violência.

Em “Lavínia”, a violência advém da incredulidade de um narrador que não confessa sua agressão fatal, mas a palavra enquanto linguagem tem a forma de reerguer um discurso pautado na ideia mais ampla de farsa (HAN, 2017), objetivando caluniar e apagar a voz do outro. O conto nos revela as divergências nos processos humanos, como por exemplo, as frustrações das relações amorosas (FREUD, 2010), desencadeando sofrimento e violência psicológica para uma das partes. Esse discurso clareia uma atmosfera de insegurança (GINZBURG, 2013) causada por um ser humano sem caráter e que age impetuosamente contra alguém que diz amar, podendo ser apontado como um delinquente que elimina o outro por um prazer individual.

Nos dois contos supracitados de Fonseca temos um cenário e cenário recorrente, com a violência como ponto central nas relações humanas, sendo tal prática um constituinte negativo da sociedade, legitimando o ser humano em seu lado mais perverso, cruel e ironicamente desumanizador.

Por sua vez, a abordagem violenta de policiais constitui a ação geradora da terceira narrativa analisada, que é “A cidade dorme”, de Luiz Ruffato. O próprio título do conto sugere a quietude do espaço central do enredo, a cidade de São Paulo, porém nesse turno noturno vem à tona as desigualdades sociais presentes quando pessoas sem teto ou marginalizadas – sem atenção das assistências governamentais possíveis – são agredidas por estarem desabrigadas em frente a um prédio público.

Esse espaço central funciona como um local proibido para os menos favorecidos, que se contentariam com os arredores, os fundos e naquele local haveria um aviso visível, expulsando-os do Trianon (DALCASTAGNÈ, 2003). A personagem Xuxa, uma das protagonistas, permite reflexões sobre a desigualdade de gênero e preconceito dos peemes violentadores. A violência no conto estaria ancorada sob o viés tentador em controlar as pessoas, empregando a força física sob a justificativa de manter a ordem. Sob essa perspectiva, a narrativa de ficção traz à tona as discussões sobre liberdade: até que ponto os cidadãos são livres? A resposta é imediata se relacionarmos ao conto analisado, seguindo até o ponto de não atingirmos direta ou indiretamente os órgãos do governo, que insistentemente expulsam de uma determinada área aqueles que eles determinam como a escória da sociedade.

Em “O dia que encontrei meu pai”, temos um relato de memória no qual a narração vai estar remetida ao tempo de criança do narrador. A violência esteve predominantemente impressa de maneira psicológica no narrador, lembrando como foi o doloroso dia que reencontrou seu pai após um longo tempo. As descrições sugerem a época de ditadura militar no Brasil, um contexto de restrições e punições que delegam a criança pouca compreensão do real à sua frente. Pensar sobre o contexto de ditadura militar brasileira como campo problematizador da violência, um sistema político imposto que agrediu de maneira direta ou indireta toda uma nação com suas regras e limitações: censurava, condenava e violentava quem fosse contrário à sua ideologia por excessivo abuso de poder.

Outro elemento indispensável em sua relevância foi perceber a posição do narrador, que durante todas as análises se apresenta ora como agente, ora como vítima da violência. As duas narrativas curtas de Rubem Fonseca trazem um narrador que é claramente o agente de violência. Tanto o pai de Laurinha, no conto que leva apenas o nome da personagem, como o personagem Gilberto em “Lavínia” assassinam uma pessoa. Ou seja, a violência explícita carrega consigo uma exposição muito forte dos extremos das atitudes humanas – e irreversíveis – na narrativa de Fonseca.

Já os narradores de Ruffato apresentam pontos de vista distintos, sacramentando diferentes técnicas narrativas. Enquanto o narrador de “A cidade dorme” está distante da cena narrada, tem onisciência sobre a protagonista e as demais personagens do enredo, não sabemos nada sobre a autenticidade da narração, a não ser sua possibilidade de verossimilhança. Já em “O dia que encontrei meu pai”, quem narra é vítima da violência – no caso, a psicológica –, que não tem a maturidade para discursar sobre o que sente no exato momento e as dúvidas pairadas não são respondidas, expondo apenas o que vive e vivencia.

Nas duas narrativas de Ruffato, observamos o quanto a classe policial é criticada, de maneira a conhecermos o lado obscuro de suas abordagens. No primeiro conto analisado, a polícia violenta cidadãos de bem, marginalizados socialmente por tamanha falta de oportunidade ou de preocupação de outras autoridades do governo. No segundo conto, outro cidadão é novamente violentado, dessa vez com a autoridade militar abusando de seu poder, porque tem ao seu lado todo um sistema regente de tortura e desumanidade.

De modo geral, os quatro contos analisados ao longo deste trabalho possuem particularidades aproximadas, legitimadas pelas possíveis identificações umas com as outras, uma vez que podem suscitar uma leitura das narrativas curtas brasileiras desse novo século, todas elas estão dispostas a um cenário urbano. Esse espaço comum reflete os grandes centros metropolitanos brasileiros. Ademais, estas narrativas permitem que observemos a recorrência pela temática da violência, tendo esta como a ação geradora e o efeito final (RECTOR, 2015) em seus enredos.

Tal temática autentica a percepção sobre o poder da Literatura em representar o contexto social no qual está inserida. Esta junção do real e o

fictício está alicerçada no discurso literário e além de possibilitar este tipo de apreciação crítica, as obras de Rubem Fonseca e Luiz Ruffato apontam, de alguma maneira, para as violências cometidas pelo sistema e pela forma de governo imposta sobre as classes sociais, com a classe social desprestigiada estando mais suscetível às consequências devastadoras desta máquina.

Os textos literários analisados nesse trabalho simulam, mesmo que indiretamente, as representações sociais pautadas na desigualdade e no estigma à classe social mais baixa ou em conflito com a dominante. Sob tal visão, tornou-se relevante verificar como a violência foi apresentada pelas narrativas, ora promovendo a estigmatização da temática – conferindo a ela a problematização dos enredos –, ora locomovendo-se como constituinte imprescindível dos processos desenvolvidos ao longo da nossa história.

E, nisso, sob um olhar crítico-reflexivo, as narrativas de Fonseca e Ruffato recorrem à temática da violência para representar personalidades, contexto social, tempo e espaços brasileiros. Compreende-se que tais enredos não legitimam a prática violenta como resolução e se entende também que as narrativas trazem a violência como forma de controlar o outro e adquirir poder perante a sociedade brasileira. Porém, elas não pretendem distorcer a visão da violência, pois esta foi e continua sendo um constituinte desnecessário quanto à conscientização do outro.

Portanto, perceber a violência como parte representante da sociedade brasileira e urbana pode contribuir para reflexão crítica, sobretudo, mais respeito à amplitude social que pode ser o outro. Tendo em mente a representação literária no presente estudo, confirma-se a hipótese levantada em nossa introdução, de que o foco narrativo problematizaria a temática explorada, mediante o protagonista do enredo, se confirma esse elemento estrutural da cena discorrer sobre a violência de diversas maneiras.

Expondo, alarmando, discutindo ou mesmo simplesmente narrando, percebe-se a violência como uma maneira de impor a vontade própria, seja na forma de uma morte vingativa, seja na voz de um assassino inconfesso, seja ainda através de corporações policiais que forçam os civis a aceitar a sua força e ideologia, nem que seja à base da violência física. Portanto, espera-se que estas análises por ora terminadas possam vir a agregar-se a demais trabalhos

sobre o estudo da violência na narrativa de ficção curta brasileira do século XXI.

Percebeu-se que a narrativa curta deste nosso século tende a se basear nas representações da realidade, tratando de temários inquietantes como a violência urbana e suas consequências – desigualdade social, marginalização, preconceito – fomentando reflexões críticas acerca destes temas dentro da nossa sociedade, aqui vistas sob o prisma de dois autores da ficção curta brasileira contemporânea.

6 REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge M. B. de Almeida. In: _____ *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALDRIGUI, Tânia. Prevalência e cronicidade da violência física no namoro entre jovens universitários do Estado de São Paulo – Brasil. *Psicologia: Teoria e Prática*, 2004, p. 105-120. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/1203-Texto%20do%20artigo-3405-1-10-20090731.pdf>. Acesso em: 03/03/2020.

ALVES, Alexandre. Mundo-livro. *Tribuna do Norte*, 16 de maio de 2018, p. 04.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação Masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2 Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRASIL, Lei 8069/90 | Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. Estatuto da Criança e do Adolescente. *Diário Oficial da União*. Brasília: 1990. Acesso em 15/10/2019. Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/91764/estatuto-da-crianca-e-do-adolescente-lei-8069-90>

BRASIL, Violência doméstica e familiar contra a mulher. Secretaria da Transparência. Senado Federal. Agosto, 2015. Acesso em 05/04/2020. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/institucional/omv/entenda-a-violencia/relatorios/pesquisa-datasenado-2015-relatorio-e-tabelas-descritivas>

BOSI, Alfredo (org). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1981.

CAMPOS, Carmen Hein de. Femicídio no Brasil: uma análise crítico-feminista. *Sistema Penal & Violência*. Revista Eletrônica da Faculdade de Direito. Porto Alegre. Volume 7. Jan-Jun, 2015. p. 103-115.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática S.A., 1989, p. 140-162.

CANIATO, A. M. P. LEITE, M.C. Relações humanas na contemporaneidade: o outro como objeto de fetiche. *Revista Psicologia, Diversidade e Saúde*. Salvador, 2015, p. 27-39.

CARRIZO, Silvina Liliana. CERQUEIRA, Rodrigo da Silva. Abandono e sobrevivência: o sujeito migrante na obra de Luiz Ruffato. *IPOTESI*, v.16, n.1, p. 55-63, jan./jun. 2012. Disponível em: http://www.ufjf.br/revistaiptesi/files/2011/05/06-Abandono-e-sobrevivenciaIpotesi_16.1.pdf Acesso em 06/05/2020 Acesso em: 06/05/2020.

DIÓGENES, Glória. Gangues e polícias: campos de enfrentamento e estratégias de diferenciação. In: *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.197-235.

ECO. Humberto. *Como se faz uma tese*. Tradução de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. 16 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, p. 33-53.

_____. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Revista Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dezembro 2007.

_____. DUTRA, Paula; FREDERICO, Gaziele (orgs.). *Literatura e direitos humanos*. Porto Alegre: Zouk, 2018.

FERNANDES, Fabricio Flores. Sobre a escritura da dor. *Literatura e autoritarismo*. UFSM. (Dossiê eletrônico). Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie/art_08.php Acesso em: 20/01/2020

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI Escolar: o minidicionário da língua portuguesa*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 512.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, p. 179-190, jan./jun. 2014.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e poder. In: Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow. MICHEL FOUCAULT. Uma trajetória filosófica. *Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. 2. Edição Revista. Tradução de Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009.

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

FRIEDMAN, Norman. O Ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar da cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM. 2010.

GARCIA, Yuri. Lovecraft e Poe: ressonâncias nos contos dos mestres do horror e suas criações de sensações e ambiências. *Revista Ícone*. Recife, Vol. 17, n. 03, p. 302–318, 2019.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2013.

_____. *Crítica em Tempos de Violência*. Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de livre docente em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2010.

GRIESINGER, Denise. *Polícias mudam rotina para se adequarem à Lei de Abuso de Autoridade: Corporações estão deixando de divulgar fotos de pessoas sem condenação*. Agência Brasil: Publicado em 18/01/2020. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/justica/noticia/2020-01/policias-mudam-rotina-para-se-adequarem-lei-de-abuso-de-autoridade> Acesso em: 19/09/2010.

HAN, Byung-Chul. *Topologia da Violência*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

KOUROUMA, Ahmadou. *Alá e as crianças-soldados*. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno: 1922-1982. In: LIMA, Luiz Costa et al. *O livro do semanário*. São Paulo: Nestlé/L.R. Editores, 1983.

LUIZ, J. M., REIS, N. F. I., SILVA, I. S. A ditadura e os rastros da repressão no sudeste paraense: desvelando memórias sobre à casa azul. *Portal de Periódicos Científicos Eletrônicos*. Editora UFPB, 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/41123Texto%20do%20artigo%20COM%20i>

[dentifica%C3%A7%C3%A3o-105423-1-10-20181217.pdf](#) Acesso em: 11/05/2020.

MAGNO, Maria Ignez Carlos. 1964.1968. Memórias de um tempo em que tanques e fuzis atropelaram sonhos e deixaram espíritos sem rumo. *Comunicação & Educação*, n. 02, jul-dez, 2018, p. 141-152. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8p8fLvvW8b4J:https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6749132.pdf+&cd=26&hl=ptBR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 06/05/2020.

MARTÍN, Alfredo Guillermo. As Sequelas Psicológicas da Tortura. *Psicologia Ciência E Profissão*, 2005, p. 434-449.

OLIVEIRA, Pamella. O trauma precisa virar ficção: Um olhar sobre o teor testemunhal da obra K: relato de uma busca, de Bernardo Kucinski. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 57, p. 64-78.

PEREC, George. *W ou A memória da infância*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PERRONE-MOÍSES, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PELEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista*, 1992.

_____. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 24. Brasília, julho-dezembro de 2004, p. 15-34.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. (org). *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. O Brasil do sertão e a mídia televisiva. In: PEREIRA, C. A. M. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 113-143.

PELLIZER, Ezio (org). *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2013.

RECTOR, Mônica. *O conto na literatura Brasileira: teoria e prática*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015, p. 21-37.

REIMÃO, Sandra. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Ed., 2005.

SÃO PAULO (Estado). Portaria Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente - SVMA/DEPAVE n.º 25, 3 de julho de 2012. *Normas e Procedimentos da Regulamentação de uso do Parque Municipal Tenente*

Siqueira Campos. São Paulo. Acesso em 15/10/2019. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/PORTARIA%20-%20SVMA_DEPAVE%20N%C2%BA%2025%20DE%203%20DE%20JULHO%20DE%202012.pdf

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

_____. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 29. Brasília, janeiro-junho de 2007, p. 27-53.

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

_____. *Do efeito ao afeto: Os caminhos do realismo performático*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.133-145.

LUIZ RUFFATO. *Eles eram muitos cavalos*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. Entrevista. *Folha de São Paulo*. 14 de março de 2005. p.04.

_____. *Minha primeira vez*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

_____. *Inferno Provisório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *A cidade dorme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. LITERATURA E CULTURA NA AMÉRICA LATINA. *Revista Línguas & Letras* (eletrônica) Número Especial. 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/5525-20473-1-PB.pdf> Acesso em: 07/05/2020.

_____. Luiz Ruffato: entrevista [mar. 2005]. Entrevistador: Cassiano Elek Machado. São Paulo, 2005. *Folha de São Paulo*. p.04. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1903200507.htm> Acesso em: 08/05/2020.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

VAILLANT, Alain. A crônica no século XIX: as metamorfoses midiáticas de um gênero literário. Tradução de Pablo Simpson. *Revista da Anpoll* nº 38, p. 186-194, Florianópolis, Jan./Jun. 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/846-3226-1-PB.pdf> Acesso em: 17/07/2020.

VASCONCELOS, Ana Maria Pinheiro. *Navegar com segurança: Protegendo seus filhos da pedofilia e da pornografia infanto-juvenil na internet*. São Paulo: Cenpec, 2006. Acesso em 24/10/2019. Disponível em: http://pfdc.pgr.mpf.mp.br/atuacao-e-conteudos-de-apoio/publicacoes/crianca-e-adolescente/CARTILHA%20PEDOFILIA_1.pdf

ANEXO A

FONSECA, Rubem. Laurinha. In: _____. *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 90-96.

Quando minha mulher Teresa morreu, eu chorei muito. Não me incomodo de dizer isso. Sempre que me emocionava eu chorava, até no cinema. Meu irmão Manoel também era assim, chorava por qualquer coisa. É uma característica da minha família, temos o coração mole, qualquer coisa faz nossos olhos se encherem de lágrimas, um passarinho morto, um cachorrinho abandonado, uma criança pobre pedindo esmolas, qualquer coisa.

No enterro de Teresa eu e Manoel choramos muito. Da família, além de nós dois, só havia a Laurinha, a minha filha, que tinha, na ocasião, cinco anos. Laurinha não entendia bem o que estava acontecendo. Não que estranhasse ver o pai e o tio chorando, ela já estava acostumada, mas essa coisa de dizermos a ela que a sua mãe tinha ido para o céu a deixava meio confusa.

Ela vai voltar do céu, a mamãe?, Laurinha perguntava. E eu respondia que sim, com um soluço.

Laurinha foi crescendo e ficando cada vez mais parecida com a mãe. Com dez anos era uma mocinha linda. Era o encanto da minha vida e da do Manoel, que nunca se casara nem se casaria, ele tinha um lábio leporino que fora mal operado e o seu rosto tinha um esgar permanente muito feio, ele sabia disso, e as garotas fugiam dele. Assim, a família do Manoel éramos eu e Laurinha.

Então, tudo aconteceu.

Eu sempre ia apanhar a Laurinha na saída do colégio, mas naquele dia não fui. Quando ela não apareceu em casa fiquei preocupado e fui ao colégio. Laurinha havia saído no horário, disse a diretora.

Ficamos, eu e Manoel, procurando Laurinha pela vizinhança. Anoteceu e não a encontramos.

Ela foi encontrada no dia seguinte. Morta, num terreno baldio. Seu corpo foi transferido para o Instituto Médico Legal.

Fomos lá. Eu e o Manoel, acompanhados de um tira, fazer a identificação.

O senhor se prepare para algo muito chocante, disse o legista. O estuprador espancou-a com muita violência, quebrou os dentes e o nariz dela, depois estrangulou-a, a menina tem equimoses pelo corpo todo.

O legista abriu uma gaveta de metal onde estava o corpo de Laurinha. O rosto dela estava deformado devido aos golpes violentos que sofrera. Parecia uma máscara, uma grotesca caricatura.

É ela, é a minha filha, eu disse, soluçando. Manoel teve um desmaio, caiu no chão e demorou a se recuperar.

Já sabemos quem fez isso, disse o tira, é um sujeito chamado Duda. Vai ser difícil pegar esse cara. Mora no morro.

Quando vocês pegarem, ele vai ficar preso?, perguntou Manoel.

Bem, como não será flagrante, o delegado vai ter que pedir a prisão preventiva dele ao juiz, só depois que a prisão preventiva for decretada o Duda poderá ser preso, isso se for decretada, do contrário ele vai ser processado em liberdade.

Interessante, disse o meu irmão.

Por onde é que anda esse tal de Duda?

O tira disse o nome do morro. Acho que ele é ligado ao tráfico.

Interessante, disse Manoel.

Sáímos do IML, fomos ao banco e tiramos todo o dinheiro que tínhamos depositado, todo, até da poupança.

Fomos para o morro. Paramos o carro numa rua de baixo. Uns cara mal-encarados ficaram observando a gente. Um deles se aproximou, camisa aberta, deixando ver a pistola na cintura.

Qual é?, ele perguntou.

Não queremos pó, queremos um camarada chamado Duda. Pagamos bem. Expliquei a razão.

Quanto?, o cara perguntou.

Eu disse a quantia.

Guenta as ponta, o cara respondeu.

Ficamos dentro do carro, esperando. Não demorou e o traficante apareceu com o tal de Duda. Era um sujeito gordo de bigode, uns trinta anos, com as mãos amarradas atrás das costas.

Foi este o cara que matou a menina, disse o traficante, a polícia sabe e já andou por aqui atrás dele.

Põe ele na mala do carro, eu pedi.

Fomos para a minha casa de campo em Araruama.

As facas estão afiadas?

Pode fazer a barba com elas, respondeu Manoel.

Durante a viagem não trocamos uma palavra sequer, eu e o Manoel. Teve um momento em que um olhou nos olhos secos do outro, dizendo em silêncio que queríamos fazer aquilo que íamos fazer.

Nossa casa de campo ficava num local isolado. Se disparássemos um tiro de canhão ele não seria ouvido na vizinhança.

Tiramos Duda do carro e desamarramos as mãos dele.

Manoel fez um café. Quer um café?

Sim, obrigado.

Enquanto ele bebia o café, perguntei, por que você fez aquilo com a menina?

Não sei, ele respondeu, foi uma loucura, quando vi ela andando na minha frente com aquela saia curtinha do colégio me deu uma coisa que eu não resisti. Mas estou arrependido. Muito arrependido.

Precisava ter socado a cara e o corpo dela com tanta violência?

Não sei o que deu em mim, disse Duda. Estou muito arrependido, deus vai me castigar.

Deus que se foda, eu disse.

Tiramos a roupa de Duda e o amarramos na cama, as pernas e os braços bem abertos.

Colocamos as facas sobre a mesinha-de-cabeceira. O ferro de cauterização foi posto no gás aceso do fogão.

Pelo amor de Deus, não façam isso comigo, pediu Duda.

Tem certeza que a cauterização evita qualquer infecção? Não queremos que ele morra, queremos?

De jeito nenhum, respondeu Manoel, queremos que ele viva.

Eu corto e você cauteriza, eu disse.

Pelo amor de Deus, implorou Duda, eu estou arrependido.

Agarrei os colhões de Duda e cortei lentamente, ouvindo os gritos lancinantes dele. Peguei o saco escrotal com os dois testículos e joguei na lata do lixo.

Os gritos do Duda não cessavam e aumentaram quando Manoel, com o ferro em brasa, cauterizou a ferida. Então Duda desmaiou.

Deixamos Duda amarrado na cama. Apenas cobrimos o corpo dele com um lençol.

Você está com fome?, perguntou o Manoel.

Não.

Nem eu.

Passamos a noite sentados ao lado da cama de Duda. Ele só acordou de manhã.

Estou sentindo muita dor, disse.

Sua voz soava normal, apenas um pouco rouca.

Olha a voz do cara, Manoel, eu disse.

Ainda é cedo. Deve demorar uma semana, a coisa não acontece da noite para o dia.

Mantivemos o Duda amarrado, dando mingau na sua boca. Ele chorava muito, pedia perdão, dizia que queria morrer, com a sua voz normal. Passada uma semana eu disse ao Manoel que talvez a coisa funcionasse apenas quando o sujeito era garotinho, com adulto era diferente.

Eu e Manoel nos aproximamos da cama e eu disse para o Duda, queríamos que você ficasse com a voz fininha, como se fosse uma mulherzinha.

Mas não ficou, disse Manoel, se ficasse íamos soltar você. Azar o seu.

Como é que a gente vai fazer? Ele tem que sofrer, eu disse.

A melhor maneira é quebrar os ossos dele, aos poucos, até ele morrer. Era assim que torturavam os caras, antigamente.

Pegamos duas barras de ferro na garagem e um martelo e voltamos para o quarto. Tiramos o lençol de cima do corpo de Duda.

Vamos começar pelos tornozelos, disse Manoel.

Lentamente, eu disse, lentamente, o puto tem que sofrer.

Quebramos com as barras de ferro os dois tornozelos de Duda. Esperamos um pouco e quebramos os ossos da canela, aquele osso que quando a gente está jogando futebol e leva um chute dói pra caralho.

Ele gritava como um louco. Mais um intervalo para ele se recuperar, não queríamos que ele desmaiasse de dor, e então esfacelamos seus dois joelhos.

Ele continuava gritando e agora defecava e urina na cama.

Outro intervalo. Em seguida, com as barras de ferro, quebramos os cotovelos, depois as costelas, depois a clavícula, sempre com um intervalo entre uma coisa e outra. Com um martelo parti todos os dentes dele.

Então ele começou a gritar fininho, com a voz que nós queríamos que ele tivesse quando arrancamos os seus colhões. Mas agora era tarde, fazia mais de três horas que estávamos arrebetando os ossos dele.

O puto morreu coberto de merda, mijo e sangue.

Levamos a cama para o quintal dos fundos, enchemos de gasolina e tacamos fogo.

Ainda tem lata de salsicha e cerveja, disse Manoel.

Fomos para a sala, e comemos e bebemos.

Através da janela, víamos a fogueira ardendo no quintal.

ANEXO B

RUFFATO, Luiz. A cidade dorme. In: _____. *A cidade dorme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 68-70.

Xuxa despertou, golpes de cassetete na cabeça no tronco nos membros, assustado o grupo espalhou-se sacos de aniagem pendurados dos ombros Ai ai caralho! Que isso porra?! o Zé imaginou interpor-se ao peeme, latiu preventivo, um coturno arremessou-o contra as grades do parque

O velho despertou, os tiros nasciam da televisão ou de lá-de-fora? Os meninos sempre *Aparece não, pai, pode dar problema*, mas o que ainda a perder? Nervos abalados nem diazepam remedeia. Da ninhada de sete, quatro tombaram à desgraça, incluindo uma filha-mulher. E a esposa, coitada, de desgosto há muito

O tenente despertou, Caralho, Ivo, pra onde? Quietos aí, Valtinho, agora é com nós, anunciou, fedendo a suor, a cara branca do soldado Castilho. E a viatura, engalfinhada com a treva, seguiu rumo a outras cinco, que, amotinadas, aguardavam ansiosas entre galpões abandonados. Em pânico, o Tenente Válter.

Gaúcho despertou, madrugada solta buscando um canto para mijar. Do carro bacana desceu Xuxa, saltos altos merengando nas irregularidades do asfalto, Tchou-ou! Ao voltar, da veia roxa do antebraço de Xuxa merejava sangue. Balangou a cabeça, sorriu dentes podres.

Zêge despertou, luz de lanterna, É esse?, tremedeira, o cano da ponta 40 analisa o imberbe do rosto, gorda barata passeia na parede imunda, vozes sussurram o silêncio escuro da rua, Merda! Cadê abicha?, afastaram-se e um – não o da lanterna – volveu e, mirando entre os olhos,

O velho arrastou pernas elefânticas à janela. Cevava o neto, José Geraldo. Arredio, habitava um barraquinho na rua de trás, mancomunado com

o irmão, que, esse, entretanto... vestia roupa de mulher, cabelama comprida pintada, peito... desaparecia dias... uma desconsolação... José Geraldo não: inteligente, cabeça-bona, da paz

O tenente arrastou pensamentos, pequenas florzinhas roxas despencando da árvore sob onde demorava-se rendido: os dois recrutas em guarda ouviam funk. Válter imagina a irmã, cujos filhos carregara, quantas vezes!, para ver o jogo no Parque Antártica no Morumbi, e o pai, diabético, coração fraco, só

O spot devassou perto das cinco horas, É ele!, o travesti na calçada do Trianon, as cinco radiopatrulhas cercaram o mal-cheiroso ninho de mendigos e cachorros. Quatro soldados acordaram o bando a pontapés e cacetadas. Os pulsos magros de Xuxa amordaçaram-nos, por trás, com as algemas – luvas açoitaram o corpo agora mais pequeno – e os joelhos esfolaram-se no chiqueirinho do camburão, Vamos dar uma volta, anda! As mechas tingidas de louro vislumbraram as sombras trêmulas de árvores centenárias e uma luz coada anunciava o vagido irrequieto do vira-lata.

O velho, pela veneziana, devassou o baldio da rua, tornou, desligou a televisão, sentou-se a poltrona puída, enfiou a mão na gaveta da mesinha, pinçou uma cartela de propranolol, levou um comprimido à boca, tomou da caneca com escudo do Corinthians depositada sobre o tampo, atentou para a água descendo, com dificuldade, garganta abaixo, suspirou. Sabia da morte, e tinha medo.

ANEXO C

FONSECA, Rubem. Lavínia. In: _____. *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 97-101.

Tentei avisar Lavínia que ia passar na sua casa, mas ela devia ter saído, o telefone fixo não atendia e o celular certamente estava com a bateria descarregada, como sempre.

Eu tinha a chave do apartamento de Lavínia, que tinha a chave do meu. Mas um não passava na casa do outro sem avisar antes. Esse é o melhor arranjo, morar em casas separadas. Pode ser até no mesmo bairro, mas não na mesma rua. Assim, o amor dura mais e, junto com o amor, a felicidade. Era o nosso caso, eu e ela nos amávamos e éramos felizes. Em certas ocasiões Lavínia dormia na minha casa, mas eu nunca dormia na casa dela.

Além de morarmos em casas separadas, não nos víamos todos os dias, às vezes apenas uma ou duas vezes por semana. Lavínia tinha os afazeres dela e eu os meus. Conheço casais que se davam muito bem até irem morar juntos. No começo até que achavam interessante, mas não demorava muito para a relação se tornar uma coisa chata, e depois da chatice vinha o fastio, e depois o desgosto, e depois o desalento, e depois a indiferença e afinal uma insuportável repulsão.

Comigo e Lavínia nada disso acontecia. Nos fins de semana eu gostava de ir para a Região dos Lagos, mas ela detestava apanhar sol, e eu então ia sozinho, com amigos, e ela não ficava perguntando com quem eu tinha ido nem o que eu tinha feito. Nessas oportunidades ela ia para a serra, para Itaipava, e eu também não perguntava com quem ela fora ou o que fizera. Nossa relação era de lealdade e confiança. Se eu telefonasse e ela dissesse que não podia me receber porque estava atendendo uma amiga que lhe fora pedir ajuda, eu compreendia. O mesmo aconteceria se fosse eu que cancelasse o nosso encontro.

Foi engraçada a maneira como nos conhecemos. O primeiro encontro entre um homem e uma mulher pode ocorrer de mil maneiras, mas creio que o nosso foi diferente. Eu estava andando na rua quando algo caiu sobre minha cabeça. Por alguns segundos perdi os sentidos. Quando recuperei a

consciência, estava deitado na calçada, ao meu lado um vaso de flores partido e terra espalhada pelo chão. Passando a mão na cabeça percebi que sangrava. Neste momento, Lavínia surgiu pedindo desculpas, dizendo que o vaso havia caído da janela dela, no quarto andar, que me levaria para o hospital. Eu respondi que estava me sentindo bem, que ia sozinho, ela insistiu, discutimos, acabamos indo juntos.

Levei oito pontos no couro cabeludo. Não creio que muitos namoros tenham começado dessa maneira.

Mas conforme estava dizendo, tentei avisar Lavínia que ia passar na casa dela pois encontrara o chocolate belga que ela adorava, mas como ela não estava em casa resolvi lhe fazer uma surpresa. Eu levava também um pote de sorvete de chocolate. Minha ideia era colocar o sorvete no freezer e a barra de chocolate em cima da mesa para ela ter uma bela surpresa quando chegasse.

De toda forma, ao entrar na sala chamei Lavínia em voz alta. Ela não respondeu. Pus o chocolate sobre a mesa da sala, bem no centro, e o sorvete na geladeira. Notei que porta do quarto estava aberta, a do escritório também, mas a do banheiro estava fechada, com a luz acesa. Lavínia devia estar no banheiro.

Quando Lavínia ia para o banheiro, costumava demorar uma eternidade. Tomava um longo e demorado banho de banheira, depois passava meticulosamente cremes na pele, depois escovava os cabelos, e finalmente se maquiava. Eu gostava dela de cara lavada, sem nenhuma pintura, mas ela alegava que ficava muito pálida, cheia de olheiras. Fico olheirenta, ela dizia, achando graça do adjetivo.

Cheguei o ouvido perto da porta do banheiro e não ouvi o menor ruído. Preocupado, bati na porta de leve, dizendo, Lavínia, eu trouxe chocolate para você. Ao ouvir falar em chocolate ela sempre abria a porta correndo, não importava o que estivesse fazendo. Mas naquele dia Lavínia não abriu a porta nem se manifestou de outra forma. Bati com mais força e falei mais alto, trouxe sorvete e chocolate belga, se você não abrir a porta logo vou comer todo o chocolate.

Nada. Talvez ela também estivesse preparando uma surpresa. Qual seria? Teria cortado o cabelo? Eu preferia que a surpresa fosse outra, eu

gostava muito dos longos cabelos negros de Lavínia. Bati com força. Lavínia, você cortou o cabelo? Então abri a porta e entrei no banheiro.

Lavínia estava deitada dentro da banheira com os dois pulsos cortados. A água estava vermelha de sangue. Lavínia era pálida, mas eu nunca a vira assim, branca como um lírio, com olheiras negras que faziam o seu rosto ficar ainda mais lindo.

Sentei-me no chão do banheiro. Ouvi os meus próprios gemidos, eu não chorava, arquejava como um animal mortalmente ferido que não consegue rugir. A mulher que eu amava estava morta, eu a perdera para sempre. Estendi-me no chão e dei um grito agônico tão forte que ecoou pela casa inteira.

Nem sei quanto tempo fiquei caído, encolhido, no ladrilhado do banheiro. Lembrei-me de que Lavínia costumava dizer que sua mãe, de nome Alzira, a quem eu nunca vira e com quem nunca conversara, nem por telefone, morava na Tijuca. Eu precisava avisá-la. Depois então comunicaria a ocorrência à polícia, conforme mandava a lei.

O computador do escritório esta ligado, Lavínia nunca o desligava. Procurei na lista de endereços o nome Alzira. Não achei. As encontrei o nome mamãe.

Fiz a ligação. Pedi para chamarem dona Alzira. Quando ela veio ao telefone consegui controlar minha emoção e disse que Lavínia não estava passando bem, uma coisa muito grave, para ela vir imediatamente, acompanhada de alguém, até a casa da filha.

Ficarei esperando pela senhora, dona Alzira, eu disse, reprimindo um suspiro fundo que queria explodir no meu peito.

Gilberto?, perguntou dona Alzira.

Fiquei calado.

Vocês fizeram as pazes, Gilberto? Ainda bem, porque ela ficou muito deprimida quando você brigou com ela. Ah, Gilberto, Deus ouviu as minhas preces!

Repeti para dona Alzira vir imediatamente e desliguei o telefone.

Depois voltei ao banheiro e contemplei o lindo rosto de Lavínia.

Lentamente saí do banheiro, lentamente saí do apartamento, lentamente caminhei pela rua, para longe.

ANEXO D

RUFFATO, Luiz. O dia que encontrei meu pai. In: _____. *A cidade dorme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 45-49.

Minha mãe não acreditou quando eu disse que havia encontrado com meu pai. Primeiro, ela riu nervosa, esfregando o dedão esquerdo na palma da mão direita, jeito dela de mostrar aborrecimento. Depois, como insistisse, ficou brava, rosto vermelho, me agarrou pelo braço e apontando o fura-bolo na minha cara começou a gritar que não fora assim que me criara, não devia mentir, ainda mais sobre um assunto daqueles, e, como continuasse a insistir, passou a me chacoalhar, descontrolada, achei que ia me bater, ela, que nunca me dera nem mesmo um beliscão. De repente, me abraçou forte, chorando, e perguntou, baixinho, entre soluços, Onde, meu filho, onde tu viste ele? Onde encontraste teu pai?

O problema é que minha mãe sempre me achou invencioneiro. Essa palavra só ela usava, invencioneiro. Minha mãe chegava do grupo escolar onde dava aulas de manhã, requentava a comida e me esperava para almoçarmos juntos. Quase sempre quieta, me interrogava olhando o relógio, e saía afadigada para dar aulas particulares, emendando com um curso na PUC à noite. Eu gostava de ler gibis deitado no chão de bunda para cima, esquecido de tudo, ou então de pegar régua, lápis e borracha e, esparramado na mesma posição, traçar ruas e avenidas de cidades imaginárias em enormes folhas de cartolina branca. Nem percebia o cômodo aos poucos ficando menor, à medida que se esvaziava da luz do sol.

No edifício onde morávamos, um prédio velho de cinco andares, não conversávamos com ninguém, só mesmo bom dia, boa tarde, boa noite. Minha mãe dizia ser aquilo um ninho de mexeriqueiros, palavra que também só ela usava, mexeriqueiro. Quando me indagavam sobre meu pai, respondia como ela me ensinara, que ele tinha morrido, mas, se quisesse saber mais, minha mãe desconversava, eu percebia as lágrimas, mais fingia que não. Nem meus avós paternos, vivendo no interior de Minas, nem meus avós maternos, em Porto Alegre, tocavam no nome dele, quando eu passava as férias com uns ou outros – eles me revezavam, cheios de ciúmes.

Mas do que morreu seu pai?, a molecada da rua cismada. Como não sabia imaginava, pois de nada adiantava teimar com minha mãe, ela sempre respondia, De doença, e ponto. Inventei então uma história, alongada a cada vez que contava: meu pai viajou à África para caçar leões (eu adorava gatos, embora fosse alérgico ao pelo deles). Estavam todos acampados na savana, mas uns, sem juízo, resolveram entrar na floresta e sumiram. Porque era o mais corajoso, escalaram meu pai para procura-los. Ele apanhou uma canoa e remou rio acima numa região infestada de crocodilos e mosquitos gigantes, e não mais foi visto. Por isso, não dava para dizer, com certeza, se ele tinha morrido, menos ainda do quê. Pode ser até que estivesse abrigado em alguma aldeia, enfermo, juntando forças para voltar a civilização.

Mesmo assombrados, meus colegas nunca me convidavam para a casa deles, nem para festas de aniversário. Nosso convívio se limitava ao campinho de futebol, um terreno largo entre dois sobrados, quatro quadras acima do meu prédio, onde eu era fundamental, pois, jogando como meia-armador, me igualavam ao Gerson, O Canhotinha de Ouro: sério. De cabeça erguida lançava a bola nos pés de quem desejasse, sem um passe errado, e todo mundo comentava, Esse é craque! A parede do quarto coberta de pôsteres: o time do Flamengo de 1972; a seleção brasileira campeã do Sesquicentenário da Independência; uma página arrancada da revista Placar, Paulo César, camisa rubro-negra, número 11 às costas, comemora a conquista da Taça Guanabara;o cartaz do filme Roberto Carlos em ritmo de aventura, já colado ali quando minha mãe alugou a casa, conforme explicou, impaciente.

Toda noite, ao chegar da PUC, ela entrava pé ante pé no quarto, ajeitava a coberta sobre meu corpo magricelo e me beijava, sussurrando, Te amo, meu curumim, antes de encostar a porta, Muito bonita, falava orgulhosa que a avó, ou bisavó, tinha sido pega no laço, por isso os cabelos escorridos e pretos, os olhos ajabuticabados, e passava as mãos nos meus cabelos, pretos e escorridos, porque descendentes de missioneiros, e chorava. Minha mãe chorava muito nessa época... Mas a beleza dela me incomodava, porque na rua os meninos sempre mencionavam isso, o que me deixava furioso, obrigando a sair no tapa com eles, bando de idiotas, e voltava para casa todo estropiado. No entanto, mesmo muito bonita, arrastava uma tristeza larga e comprida. Nos fins de semana, quando assistíamos televisão ou nas poucas

vezes que passeávamos pelo bairro, ela murchava invejando a felicidade dos casais abraçados, das famílias reunidas. Eu temia que, conhecendo alguém, ela me abandonasse, ansiava permanecêssemos para sempre juntos, à espera do meu pai, porque não acreditava que ele estivesse morto, para mim ele se achava apenas impossibilitado de fazer contato, quem sabe perdido solitário no coração da África...

A cara ossuda de dona Dulce apareceu na fresta da porta entreaberta. Dona Imaculada interrompeu a aula, saiu, e elas ficaram cochichando no corredor. Minha professora voltou, mandou que sossegássemos o facho, falou para eu juntar as coisas e acompanhar a dona Dulce. Minhas pernas tremeram, era a segunda vez naquela semana que não fazia o dever de casa, pura distração, e pensei que seria colocado de castigo – o castigo consistia em ouvir sermão da diretora, na presença da mãe, uma vergonha. Peguei o caderno, a cartilha, a tabuada, o lápis, a borracha, o apontador, a régua e, em meio ao silêncio especulativo dos colegas, joguei tudo dentro da pasta. Driblando as carteiras duplas, os pés de ferro, avancei apreensivo, e ao mesmo tempo assoberbado, de alguma maneira aquele imprevisto, e destacava momentaneamente do restante da turma. Altivo, alinhei meus passos ao andar desencantado da dona Dulce, alta e magra, cabelos presos num lenço estampado, até a sala da diretoria.

Dona Dulce empurrou a porta e um homem de uniforme levantou a cadeira, de imediato. Ela contornou a ampla mesa de madeira escura e, sob o olhar azul e carrancudo do Presidente da República, disse, solene e constrangida, Meu filho, acompanhe o tenente, ele vai te levar para ver seu pai. Minha cabeça rodou, achei que ia desmaiar. Quer dizer que eu estava certo todo o tempo!? Meu pai não havia morrido coisa nenhuma!? Satisfeito, enchi o peito com ar de setembro e contemplei confiante o homem de uniforme. Ele pôs o quepe, pegou minha mão direita, e seguimos em direção à saída da escola. No fim da escada, estacionado no meio-fio, um jipe verde, sem capota, aguardava. Quando nos aproximamos, o soldado perfilou batendo continência, e o tenente perguntou se eu queria ir na frente, ao lado do motorista. Respondi sim, dei a volta, entrei no carro e por quase uma hora circulamos por lugares desconhecidos, o vento bagunçando meus cabelos de índio guarani.

Passamos em frente a uma enorme casa pintada de azul claro. O soldado desceu, enfiou as mãos grandes por debaixo do meu sovaco e me colocou de pé na calçada. O tenente puxou o portão de ferro, e atravessamos o caminho ladeado por jardins. Um cachorro preto reparava curioso o movimento, amarrado na árvore. Penetramos uma nuvem de fumaça de cigarro, pessoas sentadas num sofá vendo televisão, o volume alto, outras jogando dominó no canto da sala, outras, de pé, conversando encostadas na estante cheias de livros. O tenente cumprimentou a todos, com um único gesto, e os enfiámos pelo corredor úmido. Eu estava ansioso para rever meu pai, cujo rosto nem recordava mais, como lembrança apenas a música que ele assobiava quando alegre e o cheiro de pasta Kolynos que exalava da sua boca. Escancarou uma porta, deixando entrever o quarto pequeno, escuro, apesar do sol lá fora, impregnado de um cheiro horrível, mistura de mofo, suor, mijo, bosta, remédio, deu vontade de vomitar. Deitado na cama, sob um cobertor sebento, o corpo, longa barba, voltado para a parede.

O tenente disse, Jurandir, aqui, seu filho. Estranhei, porque meu pai não se chamava Jurandir. O homem virou para o meu lado e só então notei que estava bastante machucado, devia ter caído de algum lugar bem alto, tinha dificuldade até mesmo para abrir os olhos. Cumprimente seu pai, menino, o tenente mandou. Assustado e com nojo pensei em explicar que aquele barbudo, sujo e fedorento, não podia ser meu pai, porque meu pai tinha cheiro bom de pasta Kolynos e minha mãe contava que ele era o sujeito mais bonito do mundo, mas fiquei com pena e estendi a mão. Ele, no entanto, permaneceu imóvel, ofegante, parecendo apavorado. O tenente disse, Alfredo, não piore as coisas, nós só queremos proteger sua família. Quando ele falou Alfredo, mergulhei na dúvida, meu pai chamava Alfredo. Me enchi de coragem e perguntei, incrédulo, O senhor é meu pai mesmo? O homem entreabriu os olhos ensanguentados, tentou mover os lábios roxos e inchados, onde se destacavam vários dentes quebrados, girou o corpo para a parede e começou a chorar.