

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Literaturas de Língua Portuguesa

COBRAR E INVADIR
Rubem Fonseca, Marçal Aquino, Beto Brant e a violência
na ficção brasileira contemporânea

Marcelo Antonio Ribas Hauck

Belo Horizonte
2008

Marcelo Antonio Ribas Hauck

COBRAR E INVADIR
Rubem Fonseca, Marçal Aquino, Beto Brant e a violência
na ficção brasileira contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Belo Horizonte
2008

F363p	Hauck, Marcelo Antônio Ribas Cobrar e invadir : Rubem Fonseca, Marçal Aquino, Beto Brant e a violência na ficção brasileira contemporânea / Marcelo Antônio Ribas Hauck. Belo Horizonte, 2008. 93f. Orientadora: Ivete Lara Camargos Walty Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. 1. Violência na literatura. 2. Fonseca, Rubem, 1925-. 3. Aquino, Marçal, 1958- 4. Brant, Beto. 5. Cinema. I. Walty, Ivete Lara Camargos. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título. CDU: 869.0(81).09
-------	--

Marcelo Antonio Ribas Hauck

Cobrar e invadir – Rubem Fonseca, Marçal Aquino, Beto Brant e a violência na ficção brasileira contemporânea

Dissertação defendida publicamente no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC MINAS e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora:

Prof^a. Dr^a Maria das Graças Rodrigues Paulino – UFMG

Prof. Dr. Márcio de Vasconcellos Serelle – PUC MINAS

Prof^a. Dr^a. Ivete Lara Camargos Walty (Orientadora) – PUC MINAS

Belo Horizonte, _____ de _____ de _____ .

Prof. Dr. Hugo Mari
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras
da PUC MINAS

Para todos.

AGRADECIMENTOS

De maneira especial, o afeto e o aprendizado de minha orientadora, Prof^a Dr^a Ivete Lara Camargos Walty, pelas várias revisões do trabalho e por me aceitar pessoalmente, quando muito poderia ter sido resolvido através do universo virtual.

À Prof^a. Dr^a Maria Nazareth Soares Fonseca, outra orientadora que tive, pelo aprendizado que me proporcionou durante o estágio docente, experiência extremamente gratificante e prazerosa que foi desenvolvida ao seu lado.

A minha mãe, que, apesar de sempre me querer por perto, tolerava minhas ausências.

A Camila, pelo apoio, compreensão, paciência e amor nesse período de forte turbulência.

Ao Professor Fábio Figueiredo Camargo, que desde a graduação tanto me ensina, auxilia e ouve.

A todos que me apoiaram.

Externo ainda minha sincera gratidão aos professores, amigos e funcionários da PUC Minas.

À CAPES, pela bolsa de estudo.

Um agradecimento especial a todos que foram contra.

*Você não acha que isto denota uma preocupação mórbida com a morte?
Pode ser também uma preocupação saudável com a vida, o que no fundo é a mesma
coisa.*

Rubem Fonseca

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a representação da violência e suas relações com o espaço, na arte contemporânea, através de dois textos, **O Cobrador**, de autoria de Rubem Fonseca, e **O invasor**, textos fílmico e literário, de Beto Brant e Marçal Aquino, respectivamente. No primeiro momento, procurou-se mostrar como o conto de Fonseca trabalha as relações de violência, levando em conta as configurações do espaço *no* texto. Em seguida, foram analisadas as mesmas configurações espaciais *nos* textos de Brant e Aquino. No terceiro e último capítulo, procurou-se inverter o foco da pesquisa, e, ao invés de serem analisados os espaços *nos* textos, investigou-se como e qual é o lugar que esses textos ocupam dentro do panorama da literatura e do cinema nacionais, averiguando as possíveis tensões e diálogos que propõem entre si e com os textos considerados canônicos por nossa cultura.

Palavras-chave: Rubem Fonseca, Marçal Aquino, Beto Brant, literatura, cinema, violência, espaço.

ABSTRACT

This work aims to analyze the representation of violence and its relations with space in contemporary art, through the study of two texts: 'O Cobrador', by Rubem Fonseca, and 'O Invasor', literary text and movie by Beto Brant and Marçal Aquino respectively. First of all, we take a look at how Fonseca's short story deals with violence relations and space configurations in the text. Then, we analyze the same space configurations in texts by Brant and Aquino. In the third and final chapter, we invert the focus of the research and instead of analyzing the spaces in the texts, we investigate how and which place these texts occupy in the national literary and cinema scenario, examining the possible tensions and dialogs they propose among themselves and with texts considered canonical by our culture.

Key-words: Rubem Fonseca, Marçal Aquino, Beto Brant, literature, cinema, violence, space.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O ESPAÇO NO TEXTO – O COBRADOR.....	13
2 O ESPAÇO NO TEXTO	27
2.1 O invasor – Texto literário.....	27
2.1.1 <i>Invasão em via de mão dupla</i>	27
2.2 O invasor – Texto fílmico	33
2.2.1 <i>Múltiplas invasões</i>	33
2.3 Música intrusa – A invasão do espaço narrativo	46
2.4 Outras Invasões – Paulo Miklos e Sabotage.....	56
3 O ESPAÇO DO TEXTO – O COBRADOR.....	60
3.1 O estupro do Cânone.....	60
3.2 O Espaço do texto – O invasor, texto literário	70
3.2.1 <i>Continuidade de um legado nefasto</i>	70
3.3 O espaço do texto – O invasor, texto fílmico	76
3.3.1 <i>Violentando a tradição audiovisual</i>	76
4 CONCLUSÃO.....	81
REFERÊNCIAS	85
REFERÊNCIAS VIRTUAIS	89
REFERÊNCIAS FÍLMICAS	90
CRÉDITOS E FONTES DAS IMAGENS	91

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de inquietações frente à violência que vem ocorrendo na sociedade brasileira, à maneira como ela é vista e, mais ainda, à forma como ela é representada pelas artes contemporâneas – nesse caso, a literatura e o cinema.

Três obras foram selecionadas para que se pudesse pensar tal violência. São elas: **O Cobrador**, conto de autoria de Rubem Fonseca; **O invasor**, novela de autoria do escritor Marçal Aquino, além de outra versão para a mesma história lida no livro de Aquino, porém em versão fílmica, dirigida por Beto Brant.

Rubem Fonseca, autor que dispensa apresentações, já lançou mais de duas dezenas de títulos e é um consagrado, porém também polêmico, escritor brasileiro. O conto que será trabalhado foi retirado da coletânea **Contos Reunidos**, mas foi primeiramente publicado no livro **O Cobrador**, em 1979.

Marçal Aquino, escritor e roteirista de cinema, conseguiu excelente aceitação de seus textos no mercado literário, angariando vários prêmios e se firmando como um importante escritor da chamada geração 90. **O invasor** foi publicado em 2002 para ser lançado juntamente com o filme de mesmo nome, roteirizado por uma parceria entre o próprio Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca.

Beto Brant é cineasta e parceiro de longa data de Marçal Aquino. Antes de começar a fazer cinema, fez videoclipes e alguns curtas-metragens e estreou na produção de longas-metragens em 1997 com o lançamento do filme **Os matadores**, cujo roteiro, de autoria de Marçal Aquino, marca o início da parceria entre o escritor e o cineasta que, posteriormente, trabalhariam em outros filmes, como **Ação entre amigos** (1998) e **O invasor** (2002), terceiro longa-metragem de Beto Brant, considerado por muitos especialistas um dos pontos altos do chamado Cinema da Retomada.

As obras dos três artistas, brevemente expostas, servirão de campo investigativo, para que, em diálogo com textos de importantes teóricos, sejam examinadas as representações da violência na arte brasileira contemporânea, já que todas têm como parte importante de sua tessitura a violência e o crime. Além disso, acredita-se haver uma espécie de continuidade na relação entre os agentes da violência pertencentes a classes sociais distintas, que foi iniciada no texto de 1979 e se intensifica na história contada por Aquino e Brant, o que justifica de maneira mais veemente a escolha de tais obras para a composição desta pesquisa.

No primeiro capítulo, busca-se mostrar que, diferentemente do que se pode imaginar, a literatura brasileira, há muito, possui como incômoda aliada e parceira – a violência, conforme aponta Karl Erik Schollhammer (2000, p. 237). Para o teórico, “desde o *naturalismo*, até a década de 40, a literatura girava em torno da violência cometida contra as sociedades do continente: a conquista, a ocupação e exploração, a aniquilação da cultura indígena, a escravidão, o imperialismo, a luta pela independência” [...] Após se mostrar essa “antiga” relação da violência com a literatura brasileira, será introduzido o conceito de espaço de Milton Santos, um conceito que se mostrará intensamente proveitoso e que acompanhará a análise de todos os textos aqui estudados. As configurações espaciais da violência, portanto, serão a linha que norteará toda a discussão a que se propõe; por um lado, analisar o espaço *no* texto, ou seja, a forma como os personagens e as “coisas” ocupam o espaço dentro da história que é narrada, e, por outro, verificar qual é o espaço que tais textos literários e fílmico ocupam nas histórias da literatura e do cinema brasileiro. Após essas considerações iniciais, será focado o olhar especificamente na questão do espaço *no* texto **O Cobrador**. Com o suporte de teóricos nem sempre relacionados à análise literária, como Dominique Wolton, Jürgen Habermas, Viviane Forrester e Hélio Pellegrino, entre outros, buscar-se-á mostrar como o texto literário representa a sociedade brasileira e a violência que cerca, atinge e/ou envolve cidadãos pertencentes a todas as classes sociais nas urbes contemporâneas. Faz-se necessário enfatizar que grande parte da vasta bibliografia crítica sobre Rubem Fonseca e mais especificamente sobre **O Cobrador** foi consultada, entretanto apenas aquilo que pareceu intimamente relacionado à questão que aqui se propõe trabalhar foi aproveitado.

No capítulo 2, após rápida exposição acerca da trama que envolve a história **O invasor**, em texto literário e fílmico, serão analisadas as configurações espaciais *no* texto literário de Marçal Aquino, e, ainda, apresentado o que se pretende: uma nova leitura sobre a questão de quem seria o invasor da história. Todas as críticas lidas, sem exceção, apontavam o Invasor representado no texto como sendo um dos personagens, porém é possível ver tal invasão como uma questão um tanto quanto mais complexa, conforme se propõe no capítulo em questão. Será discutida, ainda, a questão da violência, agora em rede, que está sendo constituída em nossa sociedade e, conseqüentemente, representada na literatura brasileira recente.

Em seguida, será analisado **O invasor** em sua versão fílmica. Antes de se iniciar a análise do filme propriamente dito, optou-se por expor uma idiosincrasia importante no que se refere ao processo de gênese dessa história – tanto a respeito do texto fílmico quanto do literário –, tendo em vista que este não se deu de forma “natural”, ou seja, uma “simples”

adaptação de um texto literário para o cinema, como geralmente acontece. Essa parte, intitulada “Múltiplas invasões”, deveria conter apenas a análise do texto fílmico, evidenciando as relações de violência ali representadas. Entretanto, apesar de este item ter seu foco principal no texto fílmico, em alguns momentos, análises e comparações com o texto literário serão efetuadas, objetivando maior esclarecimento dos propósitos que se intenciona alcançar. A sobreposição, no mesmo item, da análise dos textos cinematográfico e literário procede, também, pelo fato de que é esse o espaço no qual se discutirá uma importante diferença entre os pontos de vista de cada uma das narrativas. A diferença de pontos de vista narrativos (primeira pessoa no texto literário e uma outra, diferente, no cinematográfico), como será mostrada, vai permitir que se tenha acesso, ao assistir ao filme, a espaços que a novela não permite visualizar. Cenas do filme serão analisadas com o intuito de se evidenciar como a violência dos grandes centros urbanos brasileiros vem se estruturando em forma de uma rede cujos fios já se encontram emaranhados de tal maneira, que se torna difícil a detecção de onde essa violência tem início. Essa parte do texto foi cuidadosamente ilustrada com cenas do filme para que se tornem mais nítidas e facilmente compreensíveis as discussões a que se propõe.

O próximo passo a ser discutido diz respeito a um aspecto altamente relevante dentro do processo narrativo do filme: as canções que compõem a trilha sonora de **O invasor**. Ainda, como essa história parece remeter tudo a um estado constante de invasão, será discutida a presença, no filme, dos músicos Paulo Miklos e Sabotage.

A partir do terceiro capítulo, pretende-se contextualizar historicamente os três textos dentro da história da literatura e do cinema brasileiro, ou seja, a análise passará a focar o espaço *do* texto. Primeiramente, o foco recairá em três importantes manuais da história da literatura brasileira escritos por Nelson Werneck Sodré, Afrânio Coutinho e Alfredo Bosi. Nesses manuais, serão analisados os períodos que se acredita ter certa aproximação temática com os textos ficcionais aqui trabalhados – O Realismo e, conseqüentemente, o Naturalismo. A pesquisa efetuada nesses manuais tem o intuito de dar suporte teórico para que se possa tentar enquadrar, mesmo que rapidamente, os textos em questão na trajetória das letras no Brasil. Esse também será o espaço para se discutir qual seria a transgressão proposta pelo texto de Fonseca, em sua relação com o decreto que censurou o livro **Feliz ano novo**. Para isso, com a ajuda da teoria de Terry Eagleton, tentar-se-á analisar a linguagem literária proposta pelo texto fonsequiano. Há ciência de que vários outros fatores, não abordados nessa parte deste texto, levam um texto literário a ser enquadrado em uma ou outra parte da história da literatura e que vários desses fatores podem ser foco de análise. Entretanto, não existe uma pretensão classificatória exaustiva, mas sim trabalhar a questão da violência e, mais

especificamente, da linguagem “violenta” utilizada pelo autor na composição de **O Cobrador**.

Com o apoio teórico de Tânia Pellegrini e, principalmente, de Antonio Candido, pretende-se analisar a alteração do ponto de vista da narrativa da terceira pessoa – que caracterizava o texto Realista/Naturalista – para a primeira. Essa análise pretenderá verificar se tal alteração apenas muda o ponto de vista através do qual o leitor tem acesso ao “fato” narrado ou se ela é geradora de novas possibilidades de leitura e, conseqüentemente, de ampliação de significados. Outro aspecto importante que será ressaltado nesse capítulo é a idéia de continuidade proposta para **O invasor** em relação ao seu antecessor, **O Cobrador**.

Finalmente, procurar-se-á situar o texto fílmico aqui trabalhado dentro da história do cinema brasileiro e, mais especificamente, dentro daquilo que se convencionou chamar de Cinema da Retomada. Para isso, será discutido como o filme de Beto Brant se utiliza da linguagem televisiva e/ou do videoclipe – geralmente associada ao comercialismo – e feito um rápido contraponto com o Cinema Novo e algumas questões apontadas por Glauber Rocha em seu texto **A estética da fome**.

Enfim, essas são as coordenadas que regem o diálogo proposto entre o texto de Rubem Fonseca e os de Marçal Aquino e Beto Brant.

1 O ESPAÇO NO TEXTO – O COBRADOR

*Onde todos são culpados, ninguém o é.
Hannah Arendt*

A questão da violência, visível e pulsante, parece difícil de ser decomposta, como o cadáver de uma frase do livro **O invasor**, de autoria de Marçal Aquino – “Há certos cadáveres que, por razões que ignoramos, não se decompõem.” (AQUINO, 2002, p. 32). A narrativa ficcional na contemporaneidade tem-se utilizado, com considerável frequência, do tema da violência, explicitada em atos extremamente desumanos e com uma densa carga de crueldade.

Muito já se perguntou e já se respondeu a respeito dessa violência, entretanto, conforme afirma Blanchot (2001, p.44), em **A conversa infinita**, “[...] a questão não se prossegue na resposta, ao contrário, ela é concluída pela resposta e nela fechada”, mas “[...] somente a resposta, respondendo, deve retomar em si a essência da questão, que não é extinta por aquilo que lhe responde.” Considerando as palavras do autor, concluiu-se que toda resposta carrega uma semente de pergunta. Respostas são sempre colocadas em xeque e geram novas e instigantes questões, e talvez por isso mesmo, mas não somente, ainda há muito sobre a violência em obras ficcionais a ser discutido. As narrativas contemporâneas que abordam a questão da violência tornam-se elas próprias cadáveres que, como no texto de Aquino, se recusam a se decompor.

A violência, matéria bastante recorrente também no cinema contemporâneo, mais do que tema, se faz linguagem, ato de comunicação, como explica Rondelli, ao tratar da violência na mídia.

[...] a violência aparece não só como mero fenômeno de agressão física, mas também como linguagem, como ato de comunicação. Não por qualquer decisão consciente de suas vítimas ou praticantes, mas por ser a expressão limite de conflitos para cuja solução não se pode contar com as formas institucionalizadas de negociação política ou jurídica legítimas. (RONDELLI, 2000, p. 147)

Para Pellegrini (2004), a literatura brasileira representa a violência desde suas origens, seja na prosa, seja na poesia. Sempre houve violência na história do Brasil e, conseqüentemente, na representação literária das realidades de determinados momentos: na colonização, o aniquilamento dos índios, nas ditaduras, a tortura e o exílio etc.

Alguns teóricos, ao se referirem à violência na representação ficcional brasileira, dão como exemplos:

1. A literatura naturalista, sua violência representada pelos “espaços de exclusão”¹, como “os cortiços” e as “casas de pensão”. (Aluísio Azevedo) (PELLEGRINI, 2004, p. 19)
2. O regionalismo e a violência representada pela “temática do cangaço, das lutas entre vaqueiros, jagunços e, de modo geral, dos heróis justiceiros do sertão.” (Graciliano Ramos, Guimarães Rosa) (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 239)
3. A época da ditadura militar e os textos dos escritores da chamada “geração pós-64”, que tratam de temas como tortura, esquadrão da morte, memórias do cárcere. (Fernando Gabeira, Caio Fernando Abreu) (SÜSSEKIND, 2004, p. 73-81)

A partir dos breves exemplos anteriores, pode-se perguntar como essa parceira da literatura brasileira – a violência – vem sendo representada na literatura contemporânea. Para tentar, pois, continuar traçando essa linha temporal/representacional da configuração narrativa da violência na ficção contemporânea, observando como ela se constitui no discurso e como discurso, estão sendo focados três diferentes textos: **O Cobrador**, de Rubem Fonseca; **O invasor**, de Marçal Aquino, e, também, **O invasor**, em versão fílmica dirigida pelo cineasta Beto Brant.

Interessa investigar o espaço como elemento/ferramenta que dá suporte à análise dos textos em questão, já que este se faz elemento integrador e revelador de relações sociopolíticas aí presentes.

Por isso mesmo, esse espaço que se está investigando não é e nem poderia ser o espaço meramente geográfico, o cenário por onde transitam as personagens, já que, em um texto, o espaço “quase nunca se reduz ao denotado.” (LINS, *apud* WALTY, 1985, p. 86). Considerando tal conceito como útil operador de leitura dos textos analisados, faz-se necessário, então, tentar definir o que ou de que é constituído esse espaço.

Santos (1997), um importante geógrafo brasileiro, já aponta para essa multiplicidade indefinida no que se refere ao conceito de espaço dentro do campo de pensamento da geografia. Há espaços geográficos, econômicos, sociológicos, comerciais, nacionais, mundiais

¹ É importante observar que o termo exclusão utilizado pela autora e também por nós não circula no tempo de produção das obras citadas no item 1. Nesse sentido, faz-se necessário esclarecer esse termo bastante recorrente neste texto: exclusão. Sabe-se que tal termo pode ser de significação ambígua e causador de polêmicas dependendo da forma como é abordado e, por essa razão, é necessário deixar claro com que significado ele é aqui adotado. Gómez (1999, p. 154), em seu texto **Globalização da política: mitos, realidade e dilemas**, afirma que há um “aumento do fenômeno da exclusão social e espacial” e caracteriza os participantes deste fenômeno como sendo “[...] grupos e categorias sociais, zonas, países e até continentes que, rapidamente, tornaram-se irrelevantes porque não conseguem integrar-se à dinâmica da economia mundial [...]”. Tal definição é bastante apropriada pelo fato de considerar não apenas a exclusão de grupos e categorias sociais mas também a exclusão com relação ao espaço, dialogando assim de maneira pertinente com a reflexão proposta, tendo em vista que este trabalho tem íntima relação, como já foi dito, com o caráter espacial *nos* e *dos* textos em foco.

etc. Para ele, há indivíduos diferentes e, por isso mesmo, há várias percepções sobre a mesma coisa. Admitindo essa multiplicidade no que se refere ao conceito de espaço, o autor define:

[...] o espaço não é nem uma coisa, nem um sistema de coisas, senão uma realidade relacional: coisas e relações juntas. Eis porque sua definição não pode ser encontrada senão em relação a outras realidades: a natureza e a sociedade, mediatizadas pelo trabalho. [...] O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e que os anima, ou seja, a sociedade em movimento. (SANTOS, 1997, p. 26)

Observa-se, portanto, no conceito do geógrafo, a ênfase na força relacional. Nesse sentido, ressalte-se, por exemplo, como o texto vai mostrar o protagonista do conto **O Cobrador** como um excluído. Seu posicionamento social é percebido não simplesmente pelos espaços geográficos que ocupa e por onde transita, mas também pelas situações que vive, pela rede de relacionamentos que compõe a sua trajetória. Ele mora em um quarto que não se sabe se é alugado, se é “de favor”, em um sobrado que pertence a uma senhora doente. Estudou num colégio que “foi o mais noturno de todos os colégios do mundo, tão ruim que não existe mais, foi demolido. Até a rua onde ele ficava foi demolida.” (FONSECA, 1994, p. 494). Ou seja, ele não possui uma moradia “digna”, não teve acesso à educação de qualidade, reduzindo-se ele mesmo a uma ruína. Além disso, a trajetória desse personagem é permeada por encontros com pessoas de “corpos cariados”² (cf. LISPECTOR, 1998, p. 61) como uma mulher que o “apanhou na rua” e com quem bebia “uísque ordinário”; uma mulher de “peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tinha pisado; coxas flácidas com nódulos de celulite, gelatina estragada com pedaços de frutas podres.” (FONSECA, 1994, p. 495). A dona Clotilde, proprietária do sobrado onde ele mora, é uma mulher que já está de cama há três anos e que tem “a bunda seca como uma folha velha e amassada de papel de arroz.” (FONSECA, 1994, p. 500). Seu espaço é, pois, o das ruínas sociais, seja o lugar em que mora e por onde transita, sejam as pessoas com quem se relaciona.

A relação do protagonista do conto com as pessoas de classes sociais superiores à dele praticamente só acontece através de seus atos violentos, quando “justiça os granfas”, conforme ele mesmo afirma ao comentar uma reportagem no jornal sobre um casal que ele havia assassinado: “o casal que eu justicei [...] os granfas que eu despachei” (FONSECA, 1994, p. 499). A relação do Cobrador com as classes mais elevadas da sociedade, portanto, acontece nesse espaço de violência, a não ser quando encontra Ana, personagem que é um caso à parte, conforme será discutido mais adiante. Veja-se que, ao exhibir o Cobrador como

² Aproveitamos o termo corpos cariados cunhado por Clarice Lispector em **A hora da estrela** (1998).

vítima social, a narrativa inverte os sinais: as vítimas da violência — pessoas pertencentes à classe dominante, bacanas com roupa de tenista e que andam de Mercedes, casal jovem e elegante com viagem marcada para Paris, executivos — são mostradas como os verdadeiros criminosos. Outro apontamento no texto, que sugere que o protagonista ocupa o espaço do excluído, mas não do submisso, pode ser constatado conforme algumas estrofes de um dos seus poemas (ele se intitula poeta) nomeado “Novos Cheiros de Buceta com U”:

não sei por que me lepravam [...]
quando não se tem dinheiro
é bom ter músculos
e ódio.
(FONSECA, 1994, p. 495)

O poema em primeira pessoa mostra a escrita como, também, um elemento de ódio e resistência.

Sendo assim, ao se observar a trajetória desse personagem dentro da narrativa, percebe-se uma certa repulsa entre dois extremos, de um lado o Cobrador e sua fúria enlouquecida e do outro as pessoas pertencentes à classe social dominante. De um lado o Cobrador, sujeito que se acha no direito de cobrar dos ricos aquilo que lhe devem; do outro, os ricos que concentram as riquezas em seu poder, criando, assim, uma legião de excluídos.

É nítida a dicotomização dos espaços por onde transitam o Cobrador e suas vítimas. Por exemplo:

Da rua vejo a festa na Vieira Souto, as mulheres de vestido longo, os homens de roupas negras. [...] *Da calçada* vejo os garçons servindo champanha francesa. (FONSECA, 1994, p. 495/496, grifo nosso).

Se se prestar atenção aos espaços duas vezes realçados pelo narrador-personagem, percebe-se o lugar que ocupam o Cobrador e a classe abastada da sociedade, suas vítimas. Ele vê *da calçada*, ele vê *da rua*. O espaço ocupado pelo Cobrador é o espaço do excluído, o espaço da rua, que é praticamente o único que acolhe a legião de excluídos. Entre a rua/calçada de onde o Cobrador vê as pessoas na Vieira Souto, avenida de um conhecido bairro de classe alta do Rio de Janeiro, há uma barreira que não pode ser vista “a olho nu”. Não há possibilidades de interação entre os dois espaços. O Cobrador não pode fazer parte daquele ambiente onde acontece a festa, até porque sua posição de excluído impede que penetre num mundo onde se admira uma língua que cria barreiras na comunicação, a língua francesa: “Essa gente gosta de champanha francesa, vestidos franceses, língua francesa.”

(FONSECA, 1994, p. 495/496). O espaço da incomunicabilidade entre as classes pode ser pensado através desse aparente galicismo ostentado por aqueles de quem o protagonista quer cobrar aquilo que lhe devem.

Essa estrutura social dicotomizada, apresentada no conto de Fonseca (1994), evidencia uma voz autoral que denuncia uma estarrecidora desigualdade social, a qual, juntamente com outros fatores, faz com que a criminalidade e a violência se intensifiquem, conforme aponta Pellegrino (1984, p.7):

[...] a injustiça impera e a iniquidade governa; quando a corrupção pulula e a impunidade se instala; quando a miséria de milhões se defronta com a aviltante ostentação de pouquíssimos; quando ocorre tudo isto que – no presente momento – define e estigmatiza a sociedade brasileira, então a criminalidade desfralda a sua bandeira perversa, e se torna a denúncia de uma estrutura social também perversa.

No texto, a voz do autor implícito, fazendo-se ouvir através da voz que é dada ao Cobrador, denuncia, de maneira sutil, essa concentração de riquezas na mão daqueles que são assassinados. A seguir, algumas passagens que ilustram tal relação.

O Cobrador, quando captura um casal que sai de uma festa, sente seu ódio aumentando ao ouvir o que o homem lhe diz: “Nós não lhe fizemos nada.” E o Cobrador responde com a seguinte questão: “Não fizeram?” E ele mesmo responde: “Só rindo.” (FONSECA, 1994, p. 496). No momento em que o Cobrador escuta do homem rico que esse não lhe fez nada, ele é inundado por uma onda de ódio, o que revela uma violência que acontece em dois sentidos. O “bacana” pode não ter feito nada com o Cobrador naquele exato momento, mas faz parte de um sistema responsável pela má distribuição da renda, que faz concentrar muita riqueza em algumas mãos, deixando pobres, excluídas tantas outras pessoas. Essa poderia ser considerada uma violência dos “bacanas” contra os pobres. O Cobrador, lido como representação da classe menos privilegiada financeiramente, reage a essa violência matando, estuprando, cometendo vários tipos de violência física contra os indivíduos pertencentes a classes superiores à dele.

Outro momento do texto em que essa relação pode ser percebida é quando ele captura um homem que está saindo de uma casa de massagens. O Cobrador diz que “[...] o mundo está cheio de ladrões, eles também são, só que ninguém os pega.” (FONSECA, 1994, p. 501). Esse discurso reafirma a questão apresentada no exemplo anterior sobre a concentração de renda. Eles “roubam” dos pobres ao concentrarem a riqueza em apenas um lado da sociedade dicotomizada, o deles. Além disso, o fato de esses ladrões não serem pegos nos faz pensar na relação de corrupção que também é um dos fatores responsáveis pela violência, de acordo com Pellegrino (1984).

Citando a teoria freudiana e a questão da Lei da Cultura, Pellegrino (1984) afirma que cada pessoa, através do complexo de Édipo, aceita as regras do jogo da sociedade – em uma relação de deveres e direitos, a criança renuncia ao princípio de prazer e adere ao princípio da realidade. O pacto edípico que aqui se instala é de mão dupla; o indivíduo abre mão da mãe, mas tem direito a outras mulheres. Assim também ocorre com o que o psicanalista chama de pacto social: o trabalho, fruto da renúncia ao princípio do prazer, leva à conquista do mínimo necessário à preservação da subsistência e da dignidade do cidadão. Assim, se esse pacto não é cumprido por parte da sociedade, há um descumprimento que ofende o senso de equidade e justiça desse cidadão. Surge, então, a revolta com conseqüente ruptura também do pacto edípico. O recalque da Lei da Cultura é, então, rompido, devido ao não-cumprimento da parte que cabe à sociedade. Os impulsos/desejos, antes contidos, afloram em forma de homicídio, estupro, roubo, enfim violência. Essa forma enlouquecida de cobrar da sociedade tudo aquilo que estão lhe devendo (“tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol.” [FONSECA, 1994, p. 493]) pode ser vista como a ruptura do personagem com a Lei da Cultura, conforme apontado por Pellegrino (1984).

Outra interessante visão sobre o dicotomismo acerca dos espaços ocupados pelos excluídos e pela classe social mais abastada diz respeito não mais aos espaços geográfico e social, como nos exemplos anteriores, mas a um espaço de total invisibilidade por parte da sociedade que opta por deixar fantasmagóricos esses seres pertencentes ao universo da exclusão. Veja-se, por exemplo, a cena em que o Cobrador vai comprar uma arma de um muambeiro e, quando ele já está com a arma na mão, diz ao muambeiro que quer comprar também um rádio:

O muambeiro voltou carregando um rádio de pilha. É japonês, ele disse.
Liga para eu ouvir o som.
Ele ligou.
Mais alto, eu pedi.
Ele aumentou o volume.
Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. Dei mais dois tiros só para ouvir o puf, puf. (FONSECA, 1994, p. 493)

Poucos minutos antes de matar o muambeiro, o Cobrador matara um “sujeito de Mercedes [...] um sujeito que tinha ido jogar tênis num daqueles clubes bacanas que tem por ali.” (FONSECA, 1994, p. 492). O espaço da invisibilidade a que se faz referência não diz respeito de forma direta às mortes dessas duas pessoas, mas à forma como elas são tratadas pela sociedade e pelos meios de comunicação. Conforme indica o narrador.

Leio os jornais. A morte do muambeiro da Cruzada nem foi noticiada. O bacana do Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo. (FONSECA, 1994, p. 495)

Da mesma forma que estão separados no âmbito do espaço geográfico e social – rua/calçada X apartamento em Ipanema – também estão dentro do espaço da notícia. Não se noticia a morte do muambeiro, mas se sensacionaliza a morte do “bacana da Mercedes”. Novamente percebe-se a dicotomização e a impossibilidade de os diferentes personagens ocuparem os mesmos espaços, sejam eles geográficos ou simbólicos. Dessa maneira, ao olhar da mídia, o excluído torna-se invisível, evidenciando que os meios de comunicação

[...] agem como construtores privilegiados de representações sociais [...] Estas representações se realizam através da produção de significados que não só nomeiam e classificam a prática social, mas, a partir dessa nomeação, passam mesmo a organizá-la [...] (RONDELLI, 2000, p. 150)

A mídia³, apesar de sensacionalizar, espetacularizar e banalizar, tem potencial para convocar outros atores sociais a um posicionamento em relação aos fatos. Se a morte do muambeiro não é retratada pelos jornais, não há a construção de uma representação social, não há produção de significado, não há nomeação, classificação e, conseqüentemente, não se amplia o debate a respeito dessa prática social denominada violência, incluindo, nesse caso, a violência de um excluído contra aquele que poderíamos chamar de seu “par”. Assim, confirma-se o pressuposto de Rondelli (2000, p. 150), de que também é visivelmente nula a violência praticada contra o excluído.

Nesse sentido, vale lembrar Telles (2001), quando, usando o conceito de paisagem utilizado por Süsskind (1990), discorre sobre a naturalização da pobreza no Brasil. Diz a socióloga:

[...] Num registro ou no outro, a pobreza é encenada como algo externo a um mundo propriamente social. Fruto de exclusões múltiplas, parece armar um cenário no qual desaparece como problema que diz respeito aos parâmetros que regem as relações sociais. Nessas formas de encenação pública, a pobreza é transformada em paisagem que lembra a todos o atraso do país, atraso que haverá de ser, algum dia, absorvido pelas forças civilizatórias do progresso. Paisagem que rememora as origens e que projeta no futuro as possibilidades de sua redenção, a pobreza não se atualiza como presente, ou melhor, na imagem do atraso, aparece como sinal de uma ausência.

³ Faz-se necessário esclarecer que o termo mídia, apesar de bastante complexo e de abarcar, na contemporaneidade, uma numerosa quantidade de ferramentas e suportes, incluindo a própria literatura, faz referência, neste trabalho, mais diretamente aos jornais, telejornais e comerciais de TV.

Como paisagem, essa pobreza pode provocar a compaixão, mas não a indignação moral diante de uma regra de justiça, que tenha sido violada. (TELLES, 2001, p. 32).

Não se costuma perceber a legião de excluídos que têm como espaço de moradia a própria rua e as favelas com moradias que beiram o desumano. Mas, ao contrário, esses excluídos, invisíveis ao olhar midiático, banidos, repudiados, em ruínas

estão lá, apertados, encarcerados, *incluídos* até a medula! Eles são absorvidos, devorados, relegados para sempre, deportados, repudiados, banidos, submissos e decaídos, mas tão incômodos: uns chatos! Jamais completamente, não, jamais suficientemente expulsos. Incluídos, demasiado incluídos, e em descrédito. (FORRESTER, 1997, p. 15)

Ao se analisar o personagem Cobrador e comparando-o com o excluído/incluído discutido por Forrester (1997), percebem-se dois pontos: um que condiz com o texto teórico e outro que o contradiz, como se verá a seguir.

Sim, o Cobrador, como já foi apontado, é um excluído, foi banido, repudiado, foi decaído do carrossel do trabalho e, conseqüentemente, da roda do consumo. Não pode consumir os bens que a TV, os comerciais e propagandas insistem em afirmar que ele deve possuir; está proibido de freqüentar os mesmos espaços que as classes superiores à dele, foi impedido de ter uma educação de qualidade etc.

O Cobrador, porém, não se tornou um dos submissos apontados pela autora. Esse personagem, na verdade, tornou-se o *chato* ironicamente sugerido por ela, um sujeito que vem “incomodar” a sociedade com sua cobrança sempre acompanhada de ações extremamente violentas.

Não tendo aceitado a posição de submisso, ele, pelo contrário, pode ser considerado o excluído *incluído até a medula*, termo que esboça de forma bastante peculiar o ingresso violento do Cobrador na sociedade. Ele “incomoda” ao incluir-se através de seus atos de barbárie. Desrecalcado pelo não-cumprimento – conforme já discutido –, por parte da sociedade, daquilo que Pellegrino (1984) chamou de pacto social, o protagonista do conto é ofendido em seu senso de equidade e justiça, expressando sua revolta em forma de homicídio, estupro, roubo e violência.

Apesar de a visão midiática optar por não visualizar aqueles excluídos, uma considerável parte da literatura brasileira contemporânea, por outro lado, estampa-os, trazendo-os à tona, socando nosso estômago, esfaqueando nossa suposta “paz”, fazendo com que arregalemos os olhos como se todos fossem personagem de um filme de Hitchcock

prestes a ser atacado por um assassino, devido a tamanha e terrível brutalidade. Atente-se, porém, para o fato de que a violência estampada refere-se não apenas à brutalidade e à crueldade efetuadas pelo Cobrador, mas também àquela praticada por parte do lado abastado da sociedade, ou mais do que isso, à praticada pela própria ordem social. A literatura brasileira contemporânea torna-os, então, personagens que “reproduzem” sua linguagem cotidiana característica e essas vozes se fazem literatura, denunciando um modo de vida absurdamente miserável. Sabe-se que a palavra denúncia é pouco “querida” dentro dos estudos da arte, mas, em um país como o Brasil, ela torna-se quase que obrigatoriamente parte da produção artística, produção que, muitas vezes, traz essa marca praticamente indelével de nossa sociedade, seja através do processo de enunciado, seja através do processo de enunciação, como será explicitado mais à frente. Santiago (2004, p. 66) alerta para essa característica anfíbia ou híbrida da literatura brasileira contemporânea. Afirmar ele:

Por um lado o trabalho literário busca dramatizar objetivamente a necessidade do resgate dos miseráveis a fim de elevá-los à condição de seres humanos (já não digo à condição de cidadãos) e, por outro lado, procura avançar, pela escolha para personagens da literatura de pessoas do círculo social dos autores – uma análise da burguesia econômica nos seus desacertos e injustiças seculares. Dessa dupla e antípoda tônica ideológica [...] advém o caráter anfíbio de nossa literatura.

O escritor (ou pelo menos uma considerável parte deles), no fazer literário brasileiro contemporâneo, muitas vezes não se desvencilha de seu teor político e denunciador, mas nem por isso deixa-se influenciar pura e simplesmente por esse fator. Ou seja, ele abarca a causa política, mas, se utilizando de recursos artísticos, não deixa que sua escrita se infle com puro teor panfletário. Esse, talvez, seja o caso do texto de Rubem Fonseca. Buscam-se, neste capítulo, os espaços *no* texto, um viés provavelmente mais voltado para o lado político, conforme apontado por Santiago (2004), porém, mais adiante, tentar-se-á explicitar, através da análise dos espaços *do* texto e de suas características metalingüísticas, o que faz dele bem como do(s) texto(s) de Marçal Aquino e de Beto Brant obras também crivadas com artifícios artísticos.

O conflito dos espaços sociais é representado de forma dicotômica, como no exemplo já citado, entre a rua onde fica o Cobrador e o apartamento onde se passa a festa dos afortunados. Não há possibilidade de penetração por parte do Cobrador, metáfora que representa toda uma classe de excluídos que têm o desejo desaprisionado em virtude da ruptura do pacto social. O espaço da classe abastada não pode, enfim, ser penetrado pelo outro. Além das barreiras antes explicitadas, outras barreiras invisíveis “a olho nu” são os

comerciais de TV que o Cobrador utiliza para poder aumentar seu ódio – “quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta.” (FONSECA, 1994, p. 493). Os espaços midiáticos, como se pode perceber, da mesma forma que deixam os excluídos e a violência contra estes praticamente invisíveis, têm outro papel maléfico na relação entre o Cobrador e o mundo, pois, assim como o jornal, que pôde ser lido como o espaço da invisibilidade social, não noticia a morte do muambeiro, outro agente midiático, os anúncios de TV, podem representar o espaço social ao qual só têm real acesso os pertencentes às classes sociais “superiores”. Ele não tem acesso à “realidade perfeita” vendida pela propaganda televisiva, como se pode conferir no trecho que se segue.

Quero muito pegar uma camarada que faz anúncio de uísque. Ele está todo vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e verdadeiros, e eu quero pegar ele e com a navalha cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão ficar todos de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar. (FONSECA, 1994, p. 494)

Em uma sociedade de consumismo desenfreado, a TV e os comerciais, que servem como mola propulsora para reanimar o ódio enfurecido do Cobrador, vendem “modelos de vida que *tudo* o impede de imitar”. (FORRESTER, 1997, p. 64). Sendo membro de uma classe social que está impedida de imitar os modelos impostos pela televisão, como o acesso a bens de “consumo obrigatório”, pois não tem como comprá-los, o Cobrador volta às ruas para cobrar aquilo que lhe devem.

Como se pode observar, sendo impossibilitado de consumir o que o sistema valida como essencial, tendo camuflada a violência exercida contra ele, e permanecendo no cerne de um conflito dicotômico dos espaços sociais, o personagem só se faz ouvir quando tem sua voz inserida na obra de arte.

Há ainda uma personagem de extrema importância e que merece destaque em nossa discussão acerca dos espaços no conto. Ana é um caso à parte nas relações sociais do Cobrador, pois ela pertence a uma classe social superior à dele, ao espaço daqueles privilegiados financeiramente. Ela deveria ser uma daquelas pessoas sobre quem o Cobrador executaria sua função cobradora, no entanto isso não acontece. Ana, no conto, lembra-nos uma musa romântica. Ela é como uma “princesa” inatingível para uma pessoa como o Cobrador; mas eles se conhecem na praia e o Cobrador acredita que “na praia somos todos iguais, nós os fodidos e eles” (FONSECA, 1994, p. 499), abrindo assim a possibilidade de

haver algo entre eles. Ana é uma mulher linda, “o cabelo dela é fino e tratado, o seu tórax é esbelto, os seios pequenos, as coxas são sólidas e redondas e musculosas e sua bunda é feita de dois hemisférios rijos. Corpo de bailarina.” (FONSECA, 1994, p. 499). Além de ser belíssima, Ana mora em um apartamento em um prédio de mármore de frente para a praia de Ipanema. Uma princesa “com o cabelo muito preto, o rosto branco, parece uma fotografia” (FONSECA, 1994, p. 500), presa em sua torre de mármore, inatingível para um pobre desdentado como o Cobrador. Porém, o autor subverte a estética aparentemente romântica desse momento do conto ao torná-la plenamente “atingível”. A inacessibilidade entre esses dois corpos pertencentes a classes sociais distintas desaparece. O Cobrador, assim como um príncipe de contos de fadas, salva Ana, que diz a ele: “minha vida não tem sentido, já pensei em me matar”. (FONSECA, 1994, p. 500). A partir do relacionamento com o personagem-título, ela encontra sentido para sua vida, sai de casa, vai morar com ele e juntos vão intensificar a violência. Mas seria então o amor uma forma de superação das diferenças sociais?

Essa personagem representa uma peça fundamental dentro da construção dessa narrativa fonsequiana. Ana é um nome do qual o próprio Cobrador diz gostar: “Gosto de Ana, palindrômico.” (FONSECA, 1994, p. 499). O caráter ambíguo dessa personagem é exacerbado por esse formato palindrômico de seu nome. E ela, com *know-how* de quem pertence ao “lado de lá”, ao espaço de quem sabe muito bem fazer escorrer por todas as frestas a violência, mesmo que de forma mais “silenciosa”, torna-se a educadora de seu novo parceiro. Em vários momentos, o narrador-personagem explicita esse caráter “didático” de Ana: “Ana me ajudou a ver. [...] Ana me ensinou a usar explosivos e acho que agora estou preparado para essa mudança de escala. [...] Agora eu sei, Ana me ensinou.” (FONSECA, 1994, p. 503, 504). Ela começa a instruir o amante e juntos passarão a não mais executar pessoas uma a uma; explodirão supermercados, explodirão pessoas, mudando de escala, conforme aponta o Cobrador. Ou seja, o teor acusador do conto, que inverte o senso comum de que somente o pobre seria aquele que comete o ato violento, mais uma vez fica ampliado, tendo em vista que é a personagem pertencente à classe social dominante, com sua “docência”, que vai intensificar o poderio destrutivo do Cobrador. Essa Ana palindrômica pode representar a via de mão dupla que é expressa no conto. A violência ocorre e é executada de forma dicotômica, ou seja, tanto no sentido dos ricos contra os pobres quanto no sentido inverso. É uma violência que ocorre dos dois lados dessa sociedade vista como dicotomizada. A junção entre esses membros de classes sociais distintas simboliza essa violência que é praticada não apenas pelo lado miserável da sociedade, mas pelo lado

abastado também. Pode-se perguntar se, dessa forma, a dicotomia seria relativizada, pelo menos do ponto de vista do autor implícito, pois é com a ajuda dessa burguesa que as ações do Cobrador vão tornar-se mais eficientes, aumentando seu raio de atuação e de matança. Tal postura evidenciaria a experiência que a burguesia tem de sobra, a de fazer com que o seu produto atinja um número cada vez maior de clientes. Nesse caso, o produto será a explosão de corpos que devem pagar aquilo que devem. O amor? O amor como forma de superação das diferenças sociais? Não. O amor como uma espécie de rede que começa a se constituir para que se potencialize a violência. Essa violência em rede que será explorada de maneira mais explicitada a partir da análise de **O invasor**.

Como se pôde verificar nessa análise do conto **O Cobrador**, os espaços geográficos, os sociais, os de informação, de comunicação e de consumo são, em determinado plano, estabelecidos de forma dicotômica, evidenciando a impossibilidade de transposição, embora, como visto no exemplo da relação entre o Cobrador e Ana, a transposição possa acontecer, mas somente com o intuito de alargamento de uma rede de violência composta por agentes de classes sociais distintas. A relação entre as classes é uma relação que só acontece através da violência que cada parte exerce sobre a outra. O Cobrador executa suas vítimas e a classe dominante priva-o de seu direito a uma vida digna; impede-o de ter acesso aos produtos que a mídia impõe como bens que devem ser consumidos. É só na rua que o Cobrador exerce sua função – cobrar. O Cobrador executa suas vítimas e a classe dominante priva-o de seu direito a uma vida digna, impede-o de ter acesso aos produtos que a mídia impõe como bens que devem ser consumidos. De qualquer maneira, não se trata de “avalizar” a violência do excluído contra aquele que pertence a uma classe social superior a dele, mas de relativizar a questão acerca de quem poderia ser considerado criminoso e vítima.

Justamente por se tratar da rua, pode-se perguntar como se configura o espaço público no texto de Fonseca (1994) e como o próprio texto se insere no espaço público, visto como lugar de intervenção política do cidadão.

Wolton (2004, p. 511) lembra, retomando Habermas, o conceito de espaço público como

[...] a esfera intermediária que se constitui historicamente, no período das Luzes, entre a sociedade civil e o Estado. É o lugar, acessível a todos os cidadãos, onde um público se reúne para formular uma opinião pública. O intercâmbio discursivo de posições racionais sobre problemas de interesse geral permite identificar uma opinião pública. Essa “publicidade” é um meio de pressão à disposição dos cidadãos para conter o poder do Estado.

Com relação ao conceito de espaço público aqui adotado, ainda é necessário dizer que se em sua origem em países europeus este já excluía grande parte dos cidadãos, os iletrados, os pobres, no Brasil de hoje a situação é mais crítica. É preciso ainda lembrar que a mídia, que poderia ser considerada uma expansão da rua e, conseqüentemente, do espaço público, acaba por restringi-lo na medida em que se faz via de mão única, atuando sobre o indivíduo, manipulando-o a serviço do consumo de bens e idéias.

A intervenção nesse espaço público, por acontecer sob a forma de intercâmbio discursivo, exige que a voz do cidadão seja ouvida para que haja assim a discussão dos problemas de interesse geral, entretanto, o protagonista do conto de Fonseca (1994), pelo fato de ocupar o espaço do excluído, está impossibilitado de participar, de contribuir com a discussão que ocorre (ou deveria ocorrer) em tal espaço e ao qual deveriam ter acesso todos os cidadãos.

Portanto, tendo sufocada a sua voz, sendo sua “palavra muda”, só lhe resta a violência como forma de ação na sociedade, pois, conforme o pensamento de Arendt (1994), a violência aparece como conseqüência do enfraquecimento da palavra. Onde a palavra não atua mais, abre-se espaço para a violência. Para a estudiosa, é “o discurso o elemento fundamental de distinção entre a vida humana e a vida animal.” (ARENDR, *apud* DUARTE, 1994, p. 94). O homem, privado de agir no espaço público através da palavra, da linguagem, como é o caso do Cobrador, se vê obrigado a utilizar aquele que é o seu último recurso, a violência. Não é sem razão que, para Arendt (1994), a violência brota da ausência de poder, diz ela: “o domínio pela pura violência advém de onde o poder está sendo perdido.” (ARENDR, 1994, p. 42). Mesmo que a autora se refira ao poder do Estado, vale lembrar que o segmento social a que pertence o protagonista do conto não tem poder e nem voz. Assim, dá-se a substituição da palavra pelo ato violento como pode ser percebido nos trechos a seguir destacados.

Quando satisfação meu ódio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar – dou pequenos uivos, grunhidos, sons inarticulados [...] como um selvagem ou um macaco. (FONSECA, 1994, p. 500)

E ainda, após degolar um jovem, diz o personagem: “Dei um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente.” (FONSECA, 1994, p. 497).

Conforme pode ser notado nos exemplos citados, após assassinar suas vítimas com atos extremamente brutais, o narrador do conto se vê impossibilitado de proferir qualquer

palavra que faça parte daquilo que se poderia chamar de linguagem no sentido de um discurso inteligível por nós, seres humanos. Fica, portanto, simbolizada a impenetrabilidade da linguagem do Cobrador no espaço público que, conforme aponta o próprio narrador, a substitui por ruídos selvagens, ruídos animais. Ou seja, os grunhidos e uivos selvagens podem ser lidos como metáfora da não-penetração da voz do Cobrador no espaço público, e o seu “discurso mudo” é, então, substituído pela violência.

Dessa maneira, podem-se perceber motivos pelos quais os pertencentes a classes sociais altas são por ele atacados quando adentram a rua, o espaço público por excelência. No espaço onde deveria acontecer o diálogo, acontece o ato de violência. Violentado pelo horror econômico, desrecalcado pelo fato do não-cumprimento, por parte da sociedade, do pacto social, invisível diante dos olhos da “grande” mídia, estimulado compulsivamente pelos comerciais a consumir (e não poder), sendo sua voz impenetrável no espaço público, só resta ao excluído, ao Cobrador, a violência. Uma violência que se volta contra atos “economicamente violentos”.

2 O ESPAÇO NO TEXTO

2.1 O invasor – Texto literário

2.1.1 *Invasão em via de mão dupla*

O(s) outro(s) textos com o(s) qual(is) se trabalhou, **O invasor**, textos literário e fílmico já do século XXI, conta(m) a história de dois sócios – Ivan e Alaor (nome do personagem na versão literária) / Giba (nome do personagem na versão fílmica) – de uma empresa de engenharia que, para conseguirem fechar um negócio sujo com o governo, decidem contratar um matador de aluguel – Anísio – para que este assassine o terceiro sócio – Estevão – que é contra o tal negócio.

Se comparada ao conto **O Cobrador**, percebe-se, na construção dessa história, seja em texto literário seja em texto fílmico, uma diferença considerável em relação ao trespassar de um espaço para o outro, o que já é prenunciado pelo título **O invasor**.

Vale ressaltar que o texto de Marçal Aquino é de 2001 e o de Rubem Fonseca fora primeiramente publicado em 1979, o que altera a percepção da violência, como se procurará mostrar. Por isso mesmo, parece que os conceitos de violência de Pellegrino (1984) e de Arendt (*apud* DUARTE, 1994), usados para se estudar a relação dicotômica observada no conto de Fonseca (1994), não seriam mais suficientes para analisar as relações entre os espaços geográficos, físicos, simbólicos e entre os personagens do texto de Marçal Aquino.

O primeiro espaço analisado será o da própria invasão, pois uma primeira e desatenta leitura pode conduzir a uma interpretação um tanto quanto ingênua, apesar de também válida, em relação aos espaços que os personagens invadem. Quem, na verdade, invade o espaço do outro, Anísio, o matador, ou os sócios também criminosos?

Apesar de Beto Brant e Marçal Aquino se referirem ao Invasor do texto como sendo somente Anísio⁴, acredita-se em uma relação de invasão diferente, em uma leitura que, levando em consideração o caráter relacional entre classes sociais distintas, sugere uma ambigüidade no que se refere ao título do livro/filme.

⁴ Conforme pode ser conferido em entrevistas disponíveis na dissertação de mestrado de Alessandra de Souza Mellet Brum, intitulada O processo de criação artística no filme O Invasor.

Sendo assim, pode-se ler o invasor sugerido no título como sendo Anísio, o matador de aluguel, já que ele, assassino que, após executar o terceiro sócio da empresa e sua esposa, passa a “frequentar” tal empresa sem ter sido autorizado, passa a frequentar a casa do casal assassinado em virtude de começar a se relacionar com Marina, filha de Estevão etc. No decorrer da narrativa, porém, percebe-se que se trata de uma dupla invasão. Tanto os sócios que contratam seus “serviços” quanto Anísio são invasores um do espaço do outro. Além disso, outros personagens, como a filha do sócio assassinado e a amante de Ivan, também percorrem espaços diversos, o que relativizaria uma percepção dicotômica do bem e do mal, na narrativa. Será visto a seguir como algumas passagens do texto literário sugerem tal invasão em via de mão dupla.

Na primeira cena do livro, quando se encontram pela primeira vez, os contratantes do “serviço” e o contratado, uma pergunta dita por Anísio, quando quer saber qual é o nome de cada um dos sócios – “Quem é quem?” (AQUINO, 2002, p. 8) – pode ser lida levando-se em consideração o caráter ambíguo que, muitas vezes, caracteriza o texto literário. Essa pergunta, que pode ser interpretada simplesmente como o interesse do matador em saber quem é Alaor e quem é Ivan, pode também simbolizar o cunho ambíguo do título do texto. Quem é o invasor? Eu, o assassino, que estou sendo contratado por vocês ou vocês que invadem o “meu” lugar, “um espaço medonho [...] sem nenhuma vocação para cartão postal” (AQUINO, 2002, p. 7) – conforme apontado por Ivan, o narrador da versão literária – diferente daquele ao qual vocês pertencem?

Além disso, os fregueses do bar no qual o encontro para a contratação dos “serviços” de Anísio acontece, por alguns segundos, param para focar seus olhares nos dois personagens que não pertenciam àquele lugar.

Merecemos uma rápida avaliação dos sujeitos que bebiam cerveja debruçados no balcão [...] Os quatro homens que jogavam bilhar também nos olharam por um instante, e depois retomaram sua conversa. (AQUINO, 2002, p. 8)

Logo em seguida, Anísio confirma que a presença de duas pessoas que não pertenciam àquele espaço era facilmente percebida.

Quando vocês entraram, nem precisei olhar duas vezes, Anísio disse. Estava na cara que eram os dois bacanas que eu estava esperando.
Mas você podia ter se enganado, eu comentei, provando a cerveja.
Nunca, Anísio ficou sério. Eu nunca erro. [...]
Como é que é isso?, Alaor perguntou. [...]

Dá só uma olhada no povo desse bar: tudo cara fodido, de pele manchada, cabelo ruim, faltando dente, unha preta. Qualquer um é capaz de dizer que vocês não são daqui. (AQUINO, 2002, p. 9)

Essa narrativa, que mostra as diferenças físicas entre as pessoas de classes sociais diferentes, já aponta para a questão de que o invasor pode não ser apenas o matador que passa a freqüentar o espaço dos “bacanas”, mas também os sócios que num primeiro momento invadiram um espaço que não era o deles.

Fica assim bem caracterizada a distância social que separa os espaços desses três personagens, que, no decorrer da narrativa, vão, no entanto, ser responsáveis por mostrar uma rede de violência que penetra em praticamente todas as esferas de uma sociedade infectada pela corrupção, roubo, consumismo, violência...

Será retomado um dos espaços do conto de Fonseca (1994) para se poder comparar a diferença no trânsito dos personagens das duas histórias. Recorde-se a cena da festa que acontece em um luxuoso apartamento localizado em Ipanema – já analisada quando se investigou o conto de Fonseca (1994) no capítulo anterior. O Cobrador ocupa o espaço da rua e está impossibilitado de freqüentar o interior do apartamento no qual acontece uma festa particular, e quando um jovem casal sai do apartamento e transita pela rua é brutalmente assassinado. O dicotomismo apontado em **O Cobrador** é relativizado no texto de Marçal Aquino. Neste, os sócios “invadem” o espaço da periferia, por excelência o espaço do excluído, quando vão contratar o “serviço” de Anísio. Em sentido contrário, Anísio, após executar Estevão e sua mulher, Silvana, vai até a empresa de Alaor e Ivan levando as provas do crime – “documentos, jóias, e cartões de crédito de Estevão e Silvana” (AQUINO, 2002, p. 70) –, pois conforme ele mesmo ironicamente diz: “Tem cliente que faz questão de receber comprovante.” (AQUINO, 2002, p. 70). A penetração invasiva da empresa por parte de Anísio se tornará mais clara ao se analisar essa passagem no texto fílmico, pois o texto literário apenas sugere tal penetração como invasão, a não ser pelo fato de Anísio não ter sido chamado ou convidado para ir até lá, o que fica mais visível na história filmada.

Depois desta “visita” de Anísio à empresa, os sócios “arranjam” o dinheiro e ele volta para recebê-lo. Nesse momento, sua invasão fica caracterizada devido às atitudes de Anísio. Primeiro ele tenta fazer com que os sócios guardem a segunda parte do pagamento pelo serviço.

Anísio recebeu a pasta com o dinheiro das mãos de Alaor. Apalpou o conteúdo, avaliou o peso, não conferiu. [...] ele pegou um maço de notas e guardou no bolso. Então fez algo inesperado: deslizou a pasta sobre a mesa na minha direção. [...] Vocês podem guardar pra mim?

Após essa frustrada tentativa de que eles guardassem seu dinheiro, Anísio tenta outra investida, agora quase uma imposição, feita com muita ironia e de forma ameaçadora para que ele trabalhasse na empresa.

Vocês podem precisar de mim outra vez.
 Você não está entendendo, Anísio. Veja bem: Nós tivemos um problema aqui na empresa, agora está tudo resolvido. Por que a gente iria precisar de você de novo? [...]
 Posso cuidar da segurança de vocês. [...]
 Depois do que aconteceu com o sócio de vocês, não é bom pensar num segurança? [...]
 Estou oferecendo proteção porque gostei dos dois. Vocês não querem?
 Espera aí, Anísio. Onde é que você quer chegar, afinal?
 Em lugar nenhum. [...] Eu venho aqui na empresa, tomo conta da segurança, não atrapalho ninguém. E se vocês precisarem de alguma coisa, é só falar comigo.
 (AQUINO, 2002, p. 76)

E, após uma tensa discussão entre Ivan e Anísio, Alaor acaba cedendo, mesmo que Ivan não concorde com tal decisão.

Vamos deixar Anísio fazer o que está propondo, Alaor disse. Ele pode ser útil aqui na empresa.
 Acho isso uma puta loucura, eu disse.
 Calma, Alaor pressionou meu braço. Vamos ver o que acontece.
 Começo amanhã. Hoje ainda tenho uma coisa pra resolver. Eu vou trabalhar direito, vocês vão ver [...] (AQUINO, 2002, p. 76,77)

Os exemplos aqui destacados mostram justamente a relação de mútua invasão que caracterizaria o texto de Aquino (2002), pois tanto os sócios invadem o espaço do matador de aluguel, o espaço do crime quanto Anísio invade o espaço daqueles. Tais invasões sugerem uma relação diferente daquela dicotomia vista no conto de Fonseca (1994). Uma espécie de rede de violência em prol dos interesses individuais, privados, e da ambição que deve ser saciada a qualquer custo passa a ser configurada. A relação entre esses três personagens é apenas um dos fios da rede de violência conforme se verá no decorrer deste trabalho.

A violência, que no conto **O Cobrador** era operada pelo excluído contra o pertencente à classe superior e também deste contra aquele, toma, na história de Marçal Aquino, uma forma mais aguda e representa uma relação mais perversa que ocorreria na sociedade brasileira contemporânea. O conto de Fonseca (1994) parece prenunciar, através da relação entre o Cobrador e Ana, uma rede de violência que vai se intensificar no decorrer do tempo na sociedade brasileira e tal rede é representada nesse texto de Aquino (2002).

No texto literário, há uma repetição de algumas palavras que, lidas como pertencentes a um espaço semântico semelhante, sugerem a formação de uma rede de interesses que agrupa

agentes de classes sociais variadas como é o caso da relação entre os sócios e o assassino. Seguem-se alguns desses trechos:

Quando abri a porta, Anísio veio em minha direção, com a mão estendida. Velhos *amigos*. (AQUINO, 2002, p. 69)

Vocês não têm *confiança* em mim? [...]
Não é isso. (AQUINO, 2002, p. 71)

Eu sou *amigo* de vocês. Nunca prejudiquei nenhum *amigo* meu.
Tá bom, tá bom, Alaor consultou o relógio. (AQUINO, 2002, p. 71)

Confio em vocês. Anísio disse. [...]
Confio tanto que quero pedir um favor. (AQUINO, 2002, p. 74)

Vocês não querem a minha *amizade*, é isso?
Não dissemos nada. (AQUINO, 2002, p. 75)

Estou oferecendo proteção porque *gostei* dos dois. (AQUINO, 2002, p. 76)

Eu sou seu *amigo*, porra. (AQUINO, 2002, p. 76)

Só resta esperar para ver qual é a do nosso *amigo*. (AQUINO, 2002, p. 78)

Eu disse a ele que tinha uns *amigos* que podiam ajudar, Anísio comentou.
(AQUINO, 2002, p. 91)

E eu pensando que esses dois eram meus *amigos*...
Não é isso, Anísio, Alaor disse. (AQUINO, 2002, p. 92) (grifos nossos)

Na grande maioria das vezes em que Anísio, Alaor e Ivan se encontram, uma das palavras destacadas – amigo, confiança, confiar, gostar, amizade – é utilizada nos diálogos. Note-se que várias vezes Anísio refere-se aos novos “parceiros” como sendo seus amigos. Ivan sempre se mostra incomodado com essa denominação e é o único que, em apenas uma das vezes em que se encontram, nega tal relação – “Eu não quero ser seu amigo...” (AQUINO, 2002, p. 76). Em todos os outros encontros ou os sócios se calam e aceitam tal relação – “Não dissemos nada.” (AQUINO, 2002, p. 75) – ou até mesmo quando a palavra amigo está inserida em uma frase de teor nitidamente negativo, Alaor relativiza essa negatividade – “E eu pensando que esses dois eram meus amigos... Não é isso, Anísio, Alaor disse.” (AQUINO, 2002, p. 75) Todas essas palavras podem ser agrupadas em um espaço semântico que remete a uma relação, conforme pode ser confirmado no dicionário Aurélio (1999), de estima, simpatia ou camaradagem. Sendo assim, aquilo que era completamente hostil na relação do Cobrador com suas vítimas passa a se tornar uma relação pautada no interesse individual. Trata-se, obviamente, de um companheirismo sustentado pela falsidade, o que rege as relações entre esses “parceiros”. Pode não ser uma relação efetivamente de amizade, mas tais palavras,

utilizadas com tanta freqüência nos diálogos entre esses personagens, simbolizam essa ampliação da rede de violência urbana representada no texto **O invasor**.

A violência, portanto, ocupa um espaço no qual os interesses individuais, a ganância e a corrupção são exacerbados. Vale tudo para se conseguir o que se deseja. O texto de Marçal Aquino, utilizando-se de índices sutis ao longo do desenvolvimento da trama, vai mostrando essa crescente e cada vez mais intensa violência. Por exemplo, Ivan, no decorrer da narrativa, vai ficando cada vez mais atordoado e louco com toda a situação pela qual está passando e bem no início de seu estado de loucura, no capítulo sete, quando está se embriagando em um bar de São Paulo com o intuito de esquecer toda a estória sórdida – “[...] eu estava bebendo rápido demais. Queria ficar bêbado, esquecer. Não queria pensar.” (AQUINO, 2002, p. 65) –, encontra Paula, uma bela jovem por quem se sente atraído e com quem passa a ter um relacionamento afetivo. O que salta aos olhos no texto literário no que se refere à Paula é a forma como ela é descrita. A minuciosa escolha das cores com as quais o texto literário a “pinta” pode ser lida como um prenúncio de que algo terrível está para acontecer com o narrador. Vejamos:

Era jovem ainda, alta, *ruiva* [...] (AQUINO, 2002, p. 66)

Paula dormia numa rede na área de entrada do chalé. Usava um biquíni *vermelho* [...] O bico de seus seios aparecia em relevo no tecido *vermelho*. (AQUINO, 2002, p. 73)

Os pêlos de seu púbis tinham o mesmo tom *avermelhado* de seus cabelos; os bicos dos seios eram pequenos, *rosados*. (AQUINO, 2002, p. 105)

O rosto de Paula tornou-se *afogueado*. (AQUINO, 2002, p. 106)

A frase que Anísio pronunciou quando se levantou teve o impacto de um soco no meu estômago:

Leva a *ruivinha* com você. (AQUINO, 2002, p. 112) (grifos nossos)

A personagem Paula é apresentada ao leitor como apenas uma amante de Ivan, porém, no final da trama, ela se revelará uma prostituta que trabalhava em um prostíbulo cujos proprietários são Alaor e o delegado Norberto, este um personagem que será revelado no final da história como o delegado corrupto que indicou Anísio para os sócios. Pois bem, há um rastro de sangue simbolizado pela cor vermelha que quase sempre acompanha a representação literária dessa personagem. A cor vermelha com a qual Paula é “pintada” durante toda a narrativa pode ser lida simbolicamente como uma “pista” dada pelo texto de que ela também ocupa um espaço da prática da violência. Vermelho está sempre relacionado ao sangue e,

conseqüentemente, ao ato violento. Ela também pertence ao espaço preenchido pela rede de violência em expansão, tanto no texto literário quanto na sociedade que este representa.

Essa estrutura de prenúncio utilizada pelo autor, indicando que se trata de uma história que não terá um final redentor para o narrador, pode ser percebida em várias partes da novela. Outros indícios estariam presentes no capítulo dez, quando Ivan faz uma visita a sua mãe e só assim fica-se sabendo que seu pai havia se suicidado.

Quando achei que ela ia recolher-se outra vez ao mutismo, ela falou.
 Você é igual ao seu pai.
 Meu pai. Eu nunca descobrira o que o empurrou para o suicídio. [...]
 No carro, depois, pensei muito na frase que minha mãe pronunciou quando me despedi, beijando-a no rosto.
 Seu pai era um homem fraco Ivan.
 Ela não disse mais nada, e eu sabia que não adiantaria insistir. Eu era igualzinho a meu pai. Um fraco. E estava apavorado. (AQUINO, 2002, p. 90, 91)

Ivan, já bastante atordoado, acaba por confirmar que ele realmente pertence a esse espaço, o dos fracos. Mais uma vez é a estrutura de prenúncio que vai apontando para um desfecho da história nada redentor.

É dessa maneira, portanto, que se percebem as relações entre os personagens na história desenvolvida no livro de Aquino. Uma invasão que não acontece em apenas um sentido, mas por uma via de duplo sentido, na qual a violência transita quase livremente. Uma estrada que, independentemente do sentido que nela seja percorrido, o que se tem como ponto de chegada é o abismo das mazelas sociais contemporâneas, não mais circunscritas ao espaço do pobre, do excluído.

2.2 O invasor – Texto fílmico

2.2.1 Múltiplas invasões

Antes de iniciar a análise do texto fílmico, fazem-se necessários alguns esclarecimentos importantes em relação à gênese dos textos e ao real objetivo no que diz respeito ao interesse neste trabalho.

É bastante idiossincrático o processo de gênese do filme (e também do livro) **O invasor**. Por se tratar de uma produção híbrida – texto que começa a ser escrito para se tornar livro, passa a ser roteirizado para se tornar filme e finalmente é retomada a escrita com o objetivo final de se produzir um texto literário –, acredita-se que as ferramentas teóricas que geralmente são utilizadas para se falar a respeito das adaptações literárias para o cinema seriam um tanto quanto problemáticas.

O caminho geralmente percorrido, no que diz respeito à produção de muitos filmes, é o da literatura para o cinema. Contudo, o caso da produção cinematográfica que envolve **O invasor** afastou-se desse “modo de produção”, tendo em vista que não seguiu o caminho “natural” literatura-filme, conforme conta Aquino, autor do livro e do roteiro cinematográfico, em entrevista concedida ao *site* www.weblivros.com.br:

"O Invasor" tem uma história cheia de incidentes. Comecei a escrever essa novela no final de 97 e, no ano seguinte, tinha um terço do texto. Foi quando o Beto leu e quis fazer um roteiro. Interrompi o livro e trabalhamos nisso nos dois anos seguintes. Quando o roteiro ficou pronto, eu desisti do livro – tinha resolvido todas as pendências de trama no roteiro e não via graça em reproduzi-las em literatura. Me desliguei emocionalmente do livro. Tanto que escrevi três outros livros nesse intervalo. Só retomei a novela em 2001 e me deu um trabalho danado concluí-la. Fiz isso graças aos estímulos do Beto para lançarmos um livro vinculado ao filme. "O Invasor", que sai neste mês de abril pela Geração Editorial, é um livro híbrido: tem a novela, o roteiro e um caderno de fotos (stills) do filme. Por sinal, mantive o roteiro tal qual ele foi feito - não introduzi nenhuma das modificações que aconteceram no momento da filmagem. Assim, o leitor terá condições de acompanhar com precisão de detalhes o que acontece no processo de transposição de um livro para um roteiro e do roteiro para um filme. (<http://www.weblivros.com.br/entrevista/mar-al-aquino-8.html> – Acesso em: 31/10/2007)

Sendo assim, as ferramentas teóricas da tradução, que geralmente fundamentam os textos sobre adaptação fílmica, não são suficientes para se trabalhar a questão da relação entre as duas mídias e o processo de adaptação.

Além disso, vale reafirmar que a preocupação neste trabalho é menos tratar dos processos de adaptação – se é que assim podem ser conceituados – das obras, que o de investigar as relações, os espaços e as configurações da violência nas representações ficcionais contemporâneas. Entretanto, apesar de este capítulo ter seu foco principal no texto fílmico, em alguns momentos, análises e comparações com o texto literário serão efetuadas, objetivando maior esclarecimento dos objetivos que se intenciona alcançar.

Na análise do texto fílmico, será priorizado aquilo que, de acordo com Stam (2000) – em seu texto sobre adaptação fílmica de obras literárias, *Beyond fidelity: the dialogics of*

adaptation –, é base desse tipo de narrativa. Ele diferencia as duas linguagens (literária e fílmica), quando reflete sobre a adaptação, da seguinte maneira:

The shift from a single-track, uniquely verbal medium such as the novel, which “has only words to play with”, to a multitrack medium such as film, which can play not only with words (written and spoken), but also with theatrical performance, music, sound effects, and moving photographic images [...] ⁵ (STAM, 2000, p. 56)

Dessa maneira, a preocupação no que diz respeito à análise do filme **O invasor** é com o aparato audiovisual desse texto. Ou seja, as análises serão baseadas não apenas nas palavras utilizadas na tessitura do filme, sejam elas as utilizadas pelos personagens em forma de diálogo, as que compõem as imagens – como letreiros, placas, pichações... –, as letras das músicas que compõem a trilha sonora etc. Além das palavras, a fotografia, a montagem, as interpretações, efeitos sonoros etc. serão também foco de análise, sempre na busca pelas realidades relacionais do espaço e as configurações da violência.

A primeira cena do filme mostra Ivan e Giba “invadindo” o espaço de Anísio. A cena se passa em um botequim de subúrbio e o olhar de Anísio, que observa a chegada de seus “clientes”, é representado por uma câmera subjetiva. A câmera subjetiva simula o olhar de Anísio, personagem que está representado ali por sua fala e por essa simulação de seu olhar. A impressão/efeito que se apresenta é justamente a de que os dois sócios invadem o espaço do matador. Os bem-sucedidos financeiramente se juntam ao criminoso da periferia para fazerem, juntos, jorrar o pus virulento da rede de violência. Além de sugerir a invasão, pelos sócios, do espaço de Anísio, tal cena também inclui, de forma bastante criativa, porém intensamente incômoda, o espectador nessa teia de maldade. Nagib (2002), numa brilhante interpretação desse momento do filme, mostra que a rede de violência urbana atual compreende todos, inclusive o espectador, que o fato de a cena ser filmada com câmera subjetiva obriga Ivan e Giba a falarem com o olhar voltado para ela, criando, assim, um jogo incômodo de troca de espaços, pois é como se o espectador fosse o assassino. Diz ela:

Para tornar verossímil essa trajetória inusitada, optou-se por um método “invasivo” de fotografia e montagem. No primeiro plano-sequência com câmera na mão e rápidos movimentos de zoom os dois sócios que contratam o matador avançam para a câmera, encarando de frente o espectador, aqui, colocado no lugar do criminoso (do qual não se tem contracampo), e combinam nervosos a execução do crime. O espectador se torna, assim, um intruso junto com a câmera, ela mesma um

⁵ A alteração de um *track* individual, uma mídia unicamente verbal como o romance, “que pode ser composto apenas por palavras”, para uma mídia de *track* múltiplo como o filme, que pode ser composto não apenas por palavras (escritas ou faladas), mas também por performance teatral, música, efeitos sonoros e imagens fotográficas em movimento [...]

personagem que dialoga com os demais na altura dos olhos deles, virando-se e balançando como um corpo vivo. (NAGIB, 2002, p. 4)



Cenas da contratação do “serviço”

Só se sabe como é, fisicamente, Anísio, quando, após o “serviço” feito, ou seja, após a execução de Estevão ter sido consumada, ele vai até a construtora, o que representa novamente uma invasão, porém em sentido contrário. O início da cena que mostra Anísio “invadindo” a construtora também é toda executada com uma câmera subjetiva que exhibe o espanto de vários funcionários da empresa ao verem tal figura adentrando um ambiente que não era freqüentado por um tipo de pessoa com gestos e trajes de alguém tido, através do olhar estereotipado das pessoas, como um ser pertencente a outro universo que não aquele. Da mesma maneira que os fregueses do bar da periferia percebiam que os dois sócios não pertenciam àquele espaço – conforme o capítulo no qual se analisou o texto literário –, os funcionários da empresa de engenharia não reconhecem Anísio como sendo alguém pertencente àquele lugar. Ele não pede permissão a ninguém, não fala com aqueles que o encaram e nem com a secretária de Ivan que tenta se comunicar com ele.



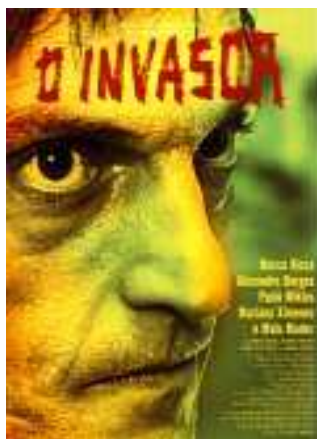
Cenas da invasão de Anísio na empresa e a reação dos que lá se encontram

Dessa maneira, ele chega até o escritório de Ivan, e só aí é permitido visualizar, em frente à câmera, quem é Anísio.



Primeira aparição de Anísio no filme

Outra importante leitura que pode ser feita com relação à questão dessa invasão em sentido duplo e contrário refere-se não propriamente à leitura das narrativas fílmica e/ou literária em si, mas de algo que é geralmente percebido antes mesmo que o espectador ou o leitor tenham contato com a história a ser contada, seja ela contada através de recursos narrativos próprios da linguagem audiovisual, seja através de palavras. Um filme comercial – comercial no sentido de filme produzido com o intuito de ser exibido também no circuito comercial das salas de cinema tanto do Brasil quanto de outros países, e não no sentido pejorativo que o termo possa suscitar – vem sempre “embalado” por um material de divulgação, incluindo-se, aí, um cartaz, bem como todo livro publicado vem embalado por uma capa, geralmente, na contemporaneidade, ilustrada de alguma maneira, seja um desenho, uma fotografia etc. Pois bem, o caso do filme e do livro em questão não fugiu a essa regra e, através de uma observação atenta dos dois materiais de divulgação (a capa de um livro é, também, um artifício de publicidade), pode-se chegar a interessantes conclusões.



Cartaz do filme



Capa do livro

Pode-se notar em cada uma das fotografias que compõem o material publicitário dos dois produtos um personagem diferente sob o título **O invasor**. No material de divulgação do cinema, tem-se a fotografia de Paulo Miklos, aquele que representa o papel de Anísio no filme; já na capa do livro, a situação se inverte, e a fotografia é do ator Marcos Ricca, que interpreta o personagem Ivan no filme, insinuando que é ele o invasor. A posição do título impresso sobre personagens diferentes, pertencentes a classes sociais diferentes, ambos “atores” da violência, sugere e permite a afirmação dessa idéia de invasão que ocorre em via de mão dupla. Mesmo antes de assistir ao filme ou ler o livro, o espectador/leitor, devido ao contato com cada um dos materiais publicitários, já pode começar a tirar suas conclusões acerca de quem seria realmente o invasor nessa história sórdida de corrupção e violência.

Antes de continuar explorando os aspectos espaciais da obra fílmica, faz-se necessário apontar mais um diferencial entre o ponto de vista desta em relação à literária. Optou-se por fazer essa distinção dentro do espaço dedicado à análise do texto fílmico, pois se acredita que a contraposição das alternativas narrativas escolhidas para contar a história em cada um dos textos seria mais proveitosa e esclarecedora.

A história, no texto literário, é toda narrada do ponto de vista de Ivan. O livro é narrado por ele em primeira pessoa e é através de suas impressões (ou até mesmo “desimpressões”, pois se trata de um personagem que vai enlouquecendo aos poucos durante a narrativa, tendo em vista o medo que passa a sentir e o descortinar da total “podridão” de todos os espaços pelos quais transita e de todas as pessoas com as quais se relaciona), que se acompanha o desenrolar da história. No filme, porém, a narração ocorre de maneira diferente e tem-se acesso a outras cenas que não estão vinculadas à presença ou ao olhar de Ivan, conforme apontado por Avellar (2007, p. 329)

[...] Marçal dedicou um pouco mais de atenção à Marina (ainda que ela pouco apareça em destaque na imagem) além de criar um outro narrador. O filme não é contado por Ivan ou por alguém que pensa e vê as coisas como ele. Temos um narrador meio fora da história (ele também um invasor) que, com um misto de sofrimento e ironia, acompanha Ivan, Gilberto e Anísio sem perder de vista a brutalidade do meio em que vivem.

Essa diferença de pontos de vista narrativos permite que, acompanhando a história contada através do viés cinematográfico, vislumbrem-se cenas que não estão “disponíveis” na narrativa literária em virtude de só se ter acesso à ação através das andanças e do olhar do personagem Ivan. A estrutura narrativa do filme mostra outros espaços na medida em que permite que se assista a cenas que não precisam estar obrigatoriamente vinculadas ao olhar do

narrador em primeira pessoa, como acontece no texto literário. Tem-se acesso, por exemplo, à relação entre Anísio e Marina. A partir desse acesso mais amplo do espectador em relação ao leitor, há a possibilidade de se perceber outra invasão, talvez não uma invasão propriamente dita, pois acontece de forma menos violenta, ou melhor, de forma consentida. Trata-se da entrada de Marina no espaço de Anísio e a entrada de Anísio no espaço de Marina. O narrador cinematográfico, meio “fora da história”, conforme sugere a leitura de Avellar (2007), além de acompanhar Ivan, Gilberto e Anísio, também foca Marina e sua relação com o assassino, pois narra

[...] sem tirar os olhos desta personagem escondida num canto da cena, à margem, porque é assim mesmo que ela se quer, fora do centro: Marina filha de Estevão, indiferente à morte dos pais, sem interesse na empresa que herdou, conformista, desinteressada. (AVELLAR, 2007, p. 329)

Após executar o “serviço”, Anísio passa a freqüentar a empresa dos sócios e acaba conhecendo Marina, filha de Estevão e Silvana, o casal por ele assassinado, e passam a ter um relacionamento “afetivo”. No livro, o leitor só tem acesso à relação dos dois através das suspeitas de Ivan e de algumas pistas dadas por ele, como nos trechos a seguir:

Ambos fumavam. Marina ria de alguma coisa que ele contava. Anísio pegava com intimidade no braço dela enquanto falavam. (AQUINO, 2002, p. 85)

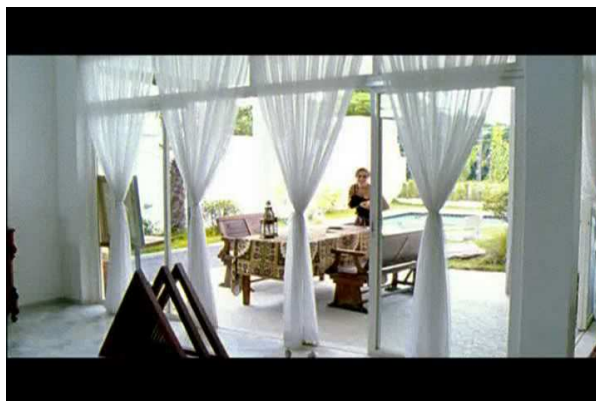
Os cabelos dele e da garota que dirigia o carro estavam molhados. Como se os dois também tivessem acabado de sair de um motel. Ele entrou na construtora sem me ver. Ela arrancou o carro. Anísio e Marina. (AQUINO, 2002, p. 87)

Anísio está comendo a Marina, eu disse, sereno. (AQUINO, 2002, p. 93)

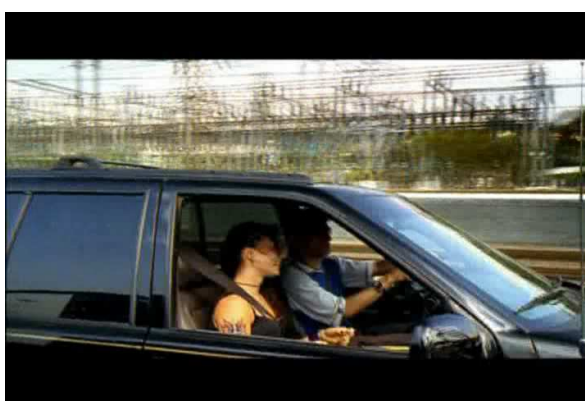
No texto literário, devido ao fato de a história ser contada por esse narrador em primeira pessoa, o leitor é obrigado a se contentar com as especulações de uma mente, que se encontra em processo de deterioração/enlouquecimento, a de Ivan. Não há nenhum acesso ao que Anísio e Marina fazem quando estão juntos, aonde vão ou se realmente vão a algum lugar, se se drogam, se fazem sexo etc. Nada se sabe, pois, a respeito da relação entre esses dois personagens, a não ser através daquilo que Ivan imagina que esteja acontecendo. Já no filme, como o ponto de vista do narrador se altera, passa-se a ter acesso à relação dos dois sem necessariamente se utilizar o “filtro” do olhar do narrador.

Essa mudança de foco narrativo permite analisar outros espaços pelos quais transitam os personagens, como a cena em que Marina convida Anísio para darem uma volta e ele a leva para “conhecer” a periferia. O ambiente calmo, limpo e silencioso da mansão alva de

Marina contrasta com a decadência do meio urbano onde vive Anísio. O contraste, no entanto, é redimensionado para uma relação de continuidade entre a parte pobre e a abastada da cidade a partir de algumas particularidades da cena. Da janela de uma pick-up luxuosa, dois seres pertencentes a classes sociais distintas esboçam o início do que posteriormente se tornará um relacionamento “afetivo”. O que se ouve na cena, a trilha sonora que a ambienta, é um *rap* cantado pelo *rapper* Sabotage. No início da seqüência, o que se vê pela janela do carro é a São Paulo rica, urbanizada, de altos e luxuosos prédios. Porém rapidamente essa paisagem se modifica e o que passa a ser visto é a parte deteriorada da cidade – casas com tijolos à vista, lixo espalhado pelos cantos, uma senhora desdentada “chapada/colada” ao espaço no qual está inserida e tão deteriorada quanto ele, ruas sem pavimentação, esgoto a céu aberto, ruas que mais parecem becos etc.



A mansão de Marina



O casal de seres pertencentes a classes sociais distintas passeia pela cidade numa luxuosa *pick-up*



Da janela do carro, avista-se a São Paulo rica

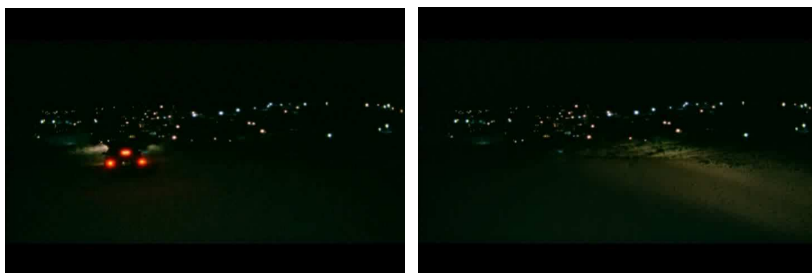


Da janela do carro, avista-se a São Paulo pobre e a deterioração do espaço urbano

A montagem, conforme mostra Nagib (2006), contribui para que seja criada uma espécie de atmosfera que dá impressão de interação entre os espaços da pobreza e da riqueza.

Nesse momento, graças aos saltos da montagem a favela parece uma continuação natural do centro rico. A quebra da fronteira geográfica pelo corte brusco revela, assim, a situação de comunhão estética em que se encontram as classes sociais do Brasil, embora permaneçam economicamente apartadas. (NAGIB, 2006, p. 173)

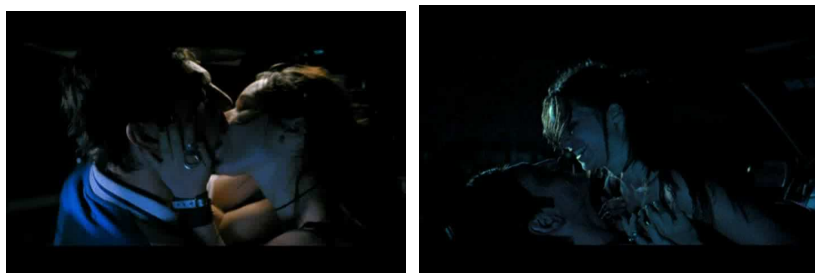
O contraste entre o espaço cotidiano de Marina e o de Ivan nos relembra que a cidade continua cindida, conforme apontado por Ventura (1994), porém em seus espaços geográficos, não mais nos espaços de relações, como no caso desta análise, que mostra que as relações de violência em rede passam a se organizar de forma diferente daquela como era representada em **O Cobrador**. O passeio pela favela termina com a cena em que, após usarem cocaína, Anísio e Marina fazem sexo no “paraíso do morro”, conforme dito por Anísio. Eles estão no alto da favela e de cima contemplam a cidade, representada pelos vários pontos de luz que são refletidos no horizonte.



A cidade vista do “Paraíso do Morro”



Anísio e Marina compartilham o mesmo pó



Anísio e Marina passam a se relacionar sexualmente

Anísio está conseguindo ascensão. No alto ele já vivia, no alto do morro, mas agora é chegada a hora de ascender financeiramente graças a sua relação com os bacanas Marina (“afetivamente”) e Ivan e Giba, através da rede de violência urbana que compartilham.

A cena anterior ao início do passeio de Anísio e Marina mostra Giba e Ivan conversando no alto de um prédio que está sendo construído pela empresa deles. A cena termina com Ivan contemplando do alto a cidade lá embaixo.



A conversa entre Ivan e Giba



Ivan contempla a cidade

Vale ressaltar que Giba e Anísio estão praticamente sozinhos no alto desse prédio e que tal cena pode simbolizar que apenas os bem-sucedidos financeiramente ocupam os espaços privilegiados da sociedade. No entanto, como visto no parágrafo anterior, Anísio e Marina estão juntos no alto do morro, favela e “asfalto” juntos. Se antes Giba e Ivan eram os únicos a estarem no topo, Anísio, relacionando-se com Marina através de sexo e drogas, e com os sócios através da relação de cumplicidade, no que diz respeito ao crime cometido, também está. A rede de violência e interesse que começou a ser formada com a contratação de Anísio firma-se através da relação dele com Marina.

Anísio invade o espaço urbano de Marina e esta invade, mesmo que de forma consentida, o espaço urbano de Anísio, o espaço do excluído. O trânsito das classes sociais metaforiza, através da relação entre esses personagens bem como da relação deles com as drogas, a cidade que, se ainda é cindida no espaço urbano, não é mais nas redes de interesse que são formadas. Essa reflexão se tornará mais nítida a partir do próximo parágrafo, quando serão analisadas as relações entre Anísio e os sócios da construtora.

Aquela enigmática e, ao mesmo tempo, esclarecedora pergunta do início do livro – Quem é quem? – também mostra o caminho para o qual a sociedade brasileira caminhou no que diz respeito à violência urbana. Os sócios de uma bem-sucedida empresa se fundem a um matador profissional, à polícia corrupta e à rede de prostituição (Giba/Alaor e o delegado Norberto são donos de um prostíbulo) para formarem essa rede de violência urbana contemporânea.

Tanto a classe social a qual pertencem Ivan e Giba/Alaor quanto o sujeito pertencente ao universo da periferia, Anísio, passam a ter acesso aos mesmos espaços. A violência em rede passa a ser uma realidade e não é mais somente a questão da diferença social que faz com que a violência penetre por várias frestas e se espalhe por cômodos, sejam eles apertados e escuros de casas simples de periferia, seja de escritórios luxuosos ou apartamentos de classe alta. Santos (1997), conforme visto anteriormente, diz da realidade relacional do espaço, do espaço representado pela sociedade em movimento. O caráter relacional dentro do texto **O invasor** é bastante significativo, já que a violência parte, praticamente, de uma ação conjunta entre cidadãos pertencentes a classes sociais distintas.

Uma outra cena que demonstra essa interação entre a favela e a classe alta é a cena em que Ivan, completamente transtornado, bate seu carro e tem de andar por uma avenida cercada por “barracos que escorrem no asfalto”. Além dessa invasão de espaços de duplo sentido, da proximidade entre a favela e o “asfalto”, demonstrada na cena, na medida em que Ivan

caminha, a câmera, fazendo um jogo de aproximação e afastamento do personagem, ora coloca-o em primeiríssimo plano, ora em plano americano, ora também em plano médio.



Primeiríssimo Plano



Plano Americano



Plano Médio

Em determinados momentos, é utilizado um recurso de focar/desfocar a cena: às vezes o personagem, no primeiro plano, está bem focado, bem como a favela que está no segundo plano. Quando a cena desfoca o rosto de Ivan, também é desfocada a imagem da favela, ou seja, um está “colado” no outro, a interação entre as classes está metaforizada nesse jogo de focar e desfocar as imagens.



Desfocados – “Simbiose” entre a favela e o personagem



Focados – “Simbiose” entre a favela e o personagem

Como procurou-se mostrar neste capítulo, o filme se utiliza de diversos recursos para, metaforicamente (e algumas vezes não metaforicamente também), sugerir que a violência na

sociedade brasileira contemporânea não é fruto de um agente que pertence a uma ou outra classe social, ela está imbricada em todas as esferas. Além de praticamente tudo no filme sugerir a invasão de mão dupla tão mencionada neste trabalho, a última cena analisada demonstra uma “simbiose” entre as classes sociais que torna a violência um emaranhado de extrema complexidade.

2.3 Música intrusa – A invasão do espaço narrativo

Não se pode analisar **O invasor** sem que se leve em consideração sua trilha sonora. Esse aspecto do filme é bastante importante, pois é como se a trilha sonora funcionasse como um “suporte” ao quesito imagético da narrativa. Nesse sentido, vale lembrar Stam (2000, p. 59), quando diferencia o texto literário do texto fílmico:

Each medium has its own specificity deriving from its respective materials of expression. The novel has a single material of expression, the written word, whereas the film has at least five tracks: moving photographic image, phonetic sound, music, noises, and written materials.⁶

Diferentemente do texto literário, que tem, conforme disse o autor, como único recurso para se expressar a palavra escrita, o cinema possui algo que será chamado aqui de aparato audiovisual, que são esses pelo menos cinco *tracks* dos quais ele fala. Um desses cinco *tracks* será focalizado nesse item de análise, a música.

Ciasca (*apud* BRUM, 2003, p.169), parceiro de longa data de Beto Brant e produtor do filme, diz: “Desde o começo a gente não queria um regente, amarrando todo o filme, a gente queria que fosse quebrado, como é a cidade, como é o barulho, como é tudo.”

Essa característica de não optarem pela utilização de uma trilha sonora amarrando o filme possibilitou que ele fosse “sonorizado” por músicas/canções de bandas de estilos e gêneros bastante diversificados e com letras que participam não só da composição estrutural da cena, como também narram algo que pode ser lido como uma extensão narrativa da própria imagem, pois, além de darem o tom das cenas, narram como se fossem uma espécie de narrador em *off*.

⁶ Cada mídia tem sua própria especificidade que é derivada de sua matéria de expressão. O romance tem uma única matéria de expressão, a palavra escrita, enquanto o filme tem pelo menos cinco *tracks*: a imagem fotográfica em movimento, o som fonético, a música, os ruídos, e o material escrito.

Sem adentrar na problemática dos rótulos, pode-se dizer que a trilha sonora do filme é composta por músicas do gênero *heavy metal*, *rap*, *rock*, *instrumental* etc. A partir do momento em que elas se tornaram parte integrante da narrativa fílmica de **O invasor**, passam a ter um sentido redimensionado, tendo em vista o diálogo que proporcionam com a história, não somente por sua composição rítmica, de tons etc. (que não será nosso foco nesse trabalho) mas também porque se percebe que tais músicas, através de suas letras, invadem o espaço da trama no filme e atuam também como o que se poderia chamar de “narradores invasores”.

Assim, as letras das músicas que compõem a trilha sonora de **O invasor** estão em permanente diálogo com as imagens na tela e com a trama do filme, redimensionando as potencialidades significativas deste e ocupando um espaço na narrativa de fundamental importância.

Uma das viradas significativas no filme acontece quando o espectador tem acesso à cena que mostra o local onde Estevão e Silvana foram assassinados. Além de todo o aparato audiovisual que narra a cena (como a fotografia, os ruídos, a interpretação dos atores, os posicionamentos de câmera etc.), há um elemento que parece literalmente invadi-la. Trata-se da música “Ninguém Presta”, da banda paulista *Tolerância Zero*. Vale ressaltar que Beto Brant foi o diretor do videoclipe dessa música que, inclusive, está disponível nos extras do DVD. Em meio a berros e urros desesperados, guitarras distorcidas e ritmo acelerado, é possível ouvir a ácida letra que compõe tal música, conforme se segue.

Bem-vindo ao Pesadelo da
Realidade
Você não consegue fugir
Da estupidez algo grita em sua
Mente
Falando daquela puta
Vadia, grampeada por todos
É como um prego em seu olho
Não tente se esconder do medíocre
Que é
É tudo insano todos são doentes
Eu você a vadia todos doentes

Ninguém Presta

Bem-vindo ao Pesadelo da
Realidade

Eu Você a Vadia Ninguém Presta
(<http://www.toleranciazero.com/> - Acesso em: 15/01/2008)

A cena mostra Ivan e Giba chegando ao local do crime, um terreno baldio escuro. Os sócios se abraçam simulando desespero. Giba, num ato de extremo cinismo, chora, abraça o

pai de Estevão, mostra-se surpreso com a situação. Ivan, apesar de não “encenar” tanto quanto Giba, ainda assim, abraça o sócio e o pai de Estevão, num gesto também insolente.



Cenas do cinismo dos sócios perante a descoberta dos corpos de Estevão e de Silvânia

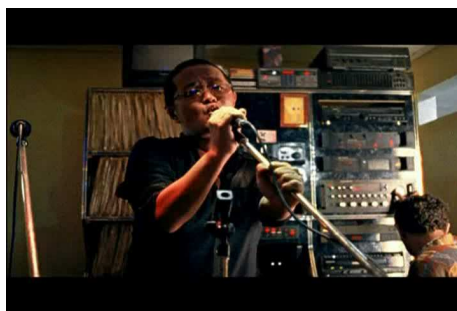
Conforme narra a música do grupo *Tolerância Zero*, ninguém nessa história presta. O pesadelo da realidade é justamente o fato de “ninguém prestar” na sociedade contemporânea. Todos são agentes da rede de violência contemporânea – “eu, você a vadia, ninguém presta” –, seja o assassino da periferia, seja o ganancioso empresário que quer enriquecer a qualquer custo, seja o funcionário corrupto do governo com o qual Ivan e Giba/Alaor queriam fechar o negócio ilícito, seja o delegado dono de prostíbulo etc. Tais personagens são, pois, metáforas que representariam a participação de agentes de todas as classes sociais na rede de violência urbana que atravessa a sociedade brasileira contemporânea.

Trata-se de uma violência sem rosto, conforme aponta uma outra música, de autoria do próprio Paulo Miklos, que é quem interpreta Anísio no filme. Quando Ivan já se encontra bastante amedrontado e abalado psicologicamente, resolve comprar uma arma. Para adquirir a arma, ele recorre a alguém que parece ser não mais que um conhecido seu. Ivan vai até um local, presumivelmente uma boate ou um bar/café, conforme pode ser percebido pelas palavras escritas na frente do local: “Na mata café”.



Local onde Ivan encontra com aquele que mediará a compra da arma

Um dos manobristas do local, sujeito “bem aparentado”, aproxima-se do carro e, já abrindo a porta, convida Ivan para entrar. Este agradece e diz que, na verdade, está precisando é de um favor e pede ajuda ao manobrista. A cena seguinte apresenta Ivan e o manobrista entrando em um bar e, no desfecho de tal cena, descobre-se que o manobrista foi quem mediou a comercialização ilegal do revólver para o empresário. Tal cena apresenta uma interessante possibilidade de leitura no que diz respeito à interação entre música e trama. Mais uma vez, percebe-se a música e, mais incisivamente, a sua letra, como um “narrador invasor”. A imagem apresenta Ivan, em companhia do manobrista, estacionando o carro em frente ao bar onde a compra da arma será efetivada. A cena é filmada em um longo plano-sequência, que vai apresentando ao espectador o bar e seus freqüentadores. A câmera acompanha Ivan, que aos poucos parece ficar perturbado com a música, que vai aumentando de volume na medida em ele se aproxima do palco, onde um personagem de traços faciais orientais canta uma música em português.



Cena do personagem que canta a música “Orgia”

Enquanto Ivan se aproxima do palco, a câmera passa a enquadrar os clientes desse bar que aparenta ser uma casa de caraoquê. Apesar de a grande maioria dos clientes, assim como o cantor, terem traços orientais, percebem-se outros com traços nada orientais, como é caso de

uma garota de cabelos pretos e blusa azul, acomodada logo na primeira mesa filmada, e do casal formado por um senhor de terno e uma garota loira.



Cena que mostra a diversidade dos vários rostos que compõem a clientela do bar.

São vários rostos os que compõem a clientela do bar. As imagens dessa cena são acompanhadas pela música “Orgia”, de autoria de Paulo Miklos. A letra diz o seguinte:

Não tenho nome
 Eu tenho sede
 Alimenta a tua fantasia
 Eu tenho fome
 Eu tenho em mente
 Uma grande orgia

 Tudo o que eu mais quero
 Você não tem
 O que você tem
 É só do que eu preciso
 Tudo o que você sempre quis
 Eu não sou
 Do que você precisa
 É só o que eu sou

Não tenho rosto
Nada do que você possa
Se lembrar depois

Só o gosto
destas cenas
que fazem você vibrar

(<http://letras.terra.com.br/paulo-miklos/237232/> – Acesso em: 15/01/2008)

Mais uma vez, esse “narrador sonoro” invade a cena e alerta o espectador sobre o caráter de rede que constitui a violência urbana nas grandes cidades brasileiras. A letra da música, principalmente seu refrão e a imagem mostrada na tela, fundem-se em ampliação de significados. Antes, viu-se que a música do grupo *Tolerância Zero* afirmou, (re)narrou aquilo que a imagem e as ações dos personagens já indicavam, que ninguém presta nessa história de personagens amorais. Agora, todos os vários rostos dos clientes do bar, de fisionomias diferentes, demoradamente enquadrados pela câmera, representam metaforicamente o rosto da violência. Ou seja, se todos os rostos, tanto os rostos de diferentes fisionomias dos vários clientes do bar, quanto os rostos dos diversos personagens que compõem a trama do filme são os rostos da violência, nenhum o é. O refrão da música composta por Paulo Miklos mostra exatamente essa faceta da violência, sem fisionomia definida e sem nome, como é dito no seu primeiro verso. Ela não tem rosto, não tem nome, é inominável, indetectável no que diz respeito à busca por caracteres físicos que determinem o agente da violência e o espaço que esse ocupa na sociedade contemporânea. Esse agente tanto pode ser um matador de aluguel, um político corrupto, como um bem-sucedido empresário, ou, o que é mais grave, um emaranhado formado pela ação conjunta de todos esses agentes. A violência é executada por todos os rostos, por quaisquer nomes que habitam quaisquer espaços dos centros urbanos contemporâneos. O sem-rosto apresentado no refrão da música pode ser lido justamente como o rosto da própria violência. Há a interação entre as mais diversas camadas sociais, cada um com seus rostos e nomes distintos, sendo todos agentes da violência, movidos pela busca do prazer imediato. De acordo com Carvalho (2000, p. 53):

[...] estabiliza-se um padrão de interação entre pessoas honestas e infratores que facilita a propagação social do desregramento, as infrações de oportunidade, e um trânsito, enfim, barato e generalizado entre o mundo legal e o mundo do crime.

Não se pode afirmar, contudo, que Giba e Ivan são personagens que representam pessoas honestas, afinal são eles que, primeiramente, invadem o espaço do matador para contratarem seus serviços. Mas eles são personagens que até o momento da “infração”

pertenciam a uma classe que se julga honesta. Porém, ao se juntarem a Anísio, simbolizaram essa generalização do trânsito entre os espaços do mundo legal e do mundo do crime, desfigurando, assim, o rosto, a fisionomia da violência, conforme apontado pela letra da música de Paulo Miklos, transformando em uma grande orgia a violência presente na urbe moderna.

Há, ainda, um trecho do filme no qual Ivan, arrependido do trato que tinham feito com Anísio, procura o sócio com o intuito de convencê-lo a desistir do plano. Ao contrário, Giba, com sua retórica inflamada, acaba por convencê-lo a desistir de cancelar o acerto feito com o assassino. Eis o discurso de Giba:

Giba: Ivan, põe uma coisa na cabeça. O Estevão não é santo. Se a gente bobear ele põe no nosso rabo, porra! Vem cá, dá uma olhada no Cícero. [*Cícero é um empregado deles que se encontra no lado contrário da rua onde estão conversando os sócios*] Parece um sujeito inofensivo, né? Mas você acha que ele está contente em ser o que é? Ele é o encarregado da obra, manda na peãozada, tem poder. Mas é claro que ele não está contente com isso. Ele quer mais, como todo mundo, e se tiver uma oportunidade, ele vai aproveitar. Você tem alguma dúvida? O mundo é assim, meu velho. O Cícero pode ter até aquela cara de sonso, mas se precisar ele vira bicho. Ele só te respeita porque sabe que você tem mais poder do que ele. Mas é bom não facilitar com essa gente. No fundo, esse povo quer o seu carro, querem o seu cargo, o seu dinheiro, as suas roupas, querem comer a sua mulher, Ivan! É só ter uma chance. É isso que a gente vai fazer com o Estevão, vamos aproveitar a nossa oportunidade antes que ele faça isso primeiro.

Esse discurso proferido por Giba pode ser considerado como uma “infração de oportunidade” da maneira como aponta Carvalho (2000) no trecho citado. Segundo o personagem, todas as pessoas, eles, os empregados – peões da obra, geralmente gente pobre e humilde – assassinos etc. agirão da mesma maneira, utilizarão a violência quando vislumbrarem uma possibilidade de melhora. A melhora sobre a qual fala Giba não menciona, em nenhum momento, uma melhora coletiva, uma busca por igualdade, mas uma melhora meramente financeira, que possibilitará ao indivíduo consumir mais e mais. Se, no passado, agia-se violentamente em busca de um mundo melhor para todos, em busca de uma igualdade, se havia uma “idealização romântica e simplista dos anos 60, quando era comum atribuir ao criminoso funções políticas nobres” (SOARES, 2000, p. 23), se era comum a “idéia do bom bandido, herói de seu povo, vingador de sua classe, que enfrentava as forças do capitalismo e da propriedade privada nos mais diversos *fronts*” (SOARES, 2000, p. 24), mesmo que se possa relativizar tal percepção do ato violento e/ou criminoso, não se pode negar o caráter individualista e competitivo que marca as relações nos textos como **O invasor**, quando se age com o pensamento na melhoria e no beneficiamento pessoal e não coletivo, mesmo que,

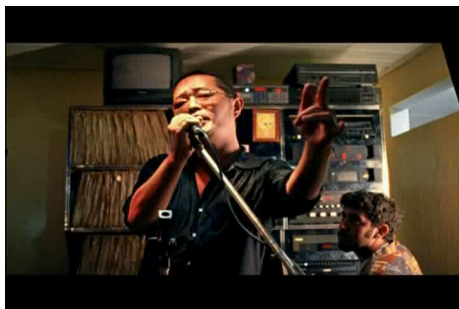
paradoxalmente, em rede. Por isso mesmo, importa realçar ainda, de acordo com o pensamento de Carvalho (2000), que as novas abordagens que estudam a questão da violência atual consideram

[...] as redes estabelecidas pelo crime e analisam a violência urbana como uma relação social que tem demonstrado capacidade de organizar e articular esferas cada vez mais amplas da sociedade [...] Enfim, pode-se dizer que a discussão sobre a violência urbana no Brasil tem abandonado a preocupação estrita com os nexos entre a pobreza e o crime e apontado para questões mais amplas – a delinquência, o desregramento e a generalização social de práticas violentas – derivadas de causas igualmente complexas como, por exemplo, [...] a insociabilidade que tem presidido o processo de individuação nos grandes centros urbanos do país. (CARVALHO, 2000, p. 53, 54)

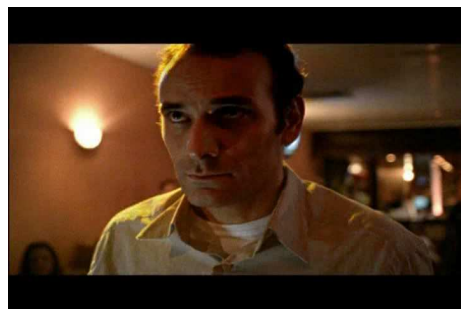
Ou seja, o crime e, conseqüentemente, a violência são disseminados em forma de rede, da qual fazem parte membros das mais diversas camadas sociais que têm uma “circulação entre diferentes ‘mundos’ que ali se interagem.” (CARVALHO, 2000, p. 53)

Existe, ainda, algo que se apresenta como uma terrível contradição – afinal, as redes geralmente se constroem em busca de uma finalidade que seja comum a um determinado grupo de pessoas. A rede de violência urbana contemporânea, entretanto, é formulada para que se alimente esse processo de individuação nos grandes centros urbanos do Brasil, no caso do filme em questão, marcado pela ambição, pela cobiça.

Ainda sobre a interação entre a imagem e a música de Paulo Miklos, é visível o desconforto de Ivan ao escutá-la. À medida que se aproxima do palco, ele parece tornar-se “hipnotizado” por ela e é sugerido ao espectador, através da interpretação de Marcos Ricca, que Ivan se identifica com a música que está sendo cantada, é como se ela fosse cantada para ele. Tal sugestão torna-se ainda mais nítida quando o cantor com traços orientais, ao vociferar os versos, aponta diretamente para Ivan.



O cantor aponta para Ivan enquanto canta



A reação de Ivan perante a música

A fome apresentada na primeira estrofe da música metaforiza a ambição que só pode ser saciada através de uma grande orgia, a qual pode ser lida como uma orgia da violência urbana, que é fruto de todas as esferas da sociedade, inclusive daquela da qual Ivan é parte integrante. Tudo o que Ivan e Giba precisavam, um matador de aluguel para solucionar os problemas com Estevam e fecharem o negócio ilícito com o governo, Anísio tem, porém tudo o que eles sempre quiseram – alguém que “simplesmente” executasse o “serviço”, recebesse o pagamento e depois desaparecesse – Anísio não era, pois invadiu o espaço da empresa deles e passou a se relacionar com a filha do casal morto e a extorquir dinheiro deles, como na cena em que o matador leva um amigo *rapper* para conseguir um “financiamento” para a gravação de um cd. Esse é o intrincado jogo de necessidade e desejo, expresso na letra da música que representa o círculo vicioso de violência do qual Ivan passou a fazer parte assim que consentiu em entrar no plano de assassinar Estevam, esse jogo para o qual não é mais possível vislumbrar uma saída e que o atormenta constantemente.

Outro ponto que vale a pena ser realçado no que diz respeito à música dentro do filme refere-se ao espaço de atuação que a inserção nas mídias de gêneros como o *heavy metal* e o *rap* exercem.

Bentes e Herschmann (2002) discutem sobre como as imagens e a sonoridade de estilos musicais, antes “criminalizados”, ganham nova força quando adentram outros espaços midiáticos, mais especificamente, quando adentram o espaço do cinema. Segundo os autores, houve uma inicial “criminalização” e uma posterior incorporação dessas manifestações culturais pela mídia. Essa incorporação midiática da

batida e das letras pesadas que falam de tráfico de drogas, de culturas e de informação, de preconceito racial e social, de pobreza ganham um sentido mais sociopolítico [...] Oscilando entre a condenação e glamourização no mercado, na passagem da música às imagens, do baile encravado no morro ou na periferia às telas da TV e do cinema, temos a emergência de novos sujeitos sociais portadores de um discurso: “Marginais midiáticos” que vêm se afirmando na cena cultural. (BENTES; HERSHMANN, 2000)

O filme de Beto Brant, portanto, ao utilizar músicas de autores “marginalizados midiaticamente”, promove essas expressões culturais e as coloca em diálogo com as imagens na tela, fazendo justamente com que esses discursos, através da visibilidade adquirida com essa relação música/filme, invadam o espaço público numa tentativa de promover o diálogo. Para se usar um termo dos próprios autores do artigo, trata-se de uma espécie de contradiscurso que vem, de certa maneira, neutralizar (ou ao menos fazer com que sejam debatidos) o discurso incriminatório dos noticiários. Utilizar o *rap* como os do Sabotage e do

Pavilhão 9 e o *heavy metal* “marginal e sujo” do *Tolerância Zero*, na composição sonora de **O invasor**, dá visibilidade a esses estilos musicais e faz com que a música cantada por tais jovens passe a ser tratada

dentro de um novo contexto, mais amplo, em que as culturas “das favelas” aparecem não simplesmente como subprodutos da violência social do país [...] O novo contexto começa a ser configurado com o acirramento do debate nacional sobre a violência urbana [...] (BENTES; HERSCHMANN, 2000)

Dessa maneira, mais uma rede de “violência” passa a ser configurada, que, diferentemente da rede de violência urbana mencionada até aqui, é uma rede que prima pela “violência” do discurso, ou melhor, do contradiscurso, conforme apontado por Bentes e Herschmann (2000), que quer fazer reafiorar o espaço público por excelência, que é o espaço para o debate de idéias, geralmente, contrárias. Assim como os personagens invasores da trama eram pertencentes a classes sociais diferentes e se invadiam mutuamente, neste outro nível, o da interação entre os diferentes agentes do filme, no que se refere, por exemplo, à questão da trilha sonora que compõe essa obra cinematográfica, também há uma invasão de classes sociais distintas. Trata-se, porém, de uma invasão com “fins” bem mais benéficos para a sociedade, pois (re)possibilita o debate no espaço público. Sabe-se que Beto Brant é oriundo de uma classe que ele mesmo chama de burguesa, como se pode conferir na entrevista por ele concedida e com as seguintes palavras a finaliza:

É um filme que me perturbou totalmente, porque eu sou igual a todo mundo, eu também faço parte, sou um burguês de formação, estudei em escola particular, universidade e tudo mais [...] (BRANT, apud BRUM, 2003, p. 119)

Ele se considera, portanto, alguém pertencente a uma classe social “mais elevada” em relação, por exemplo, a Sabotage um de seus mais importantes parceiros na reestruturação de vários diálogos do roteiro e aquele que possui maior quantidade de canções participantes da trilha sonora do filme. Também através de um trecho de uma entrevista concedida por Sabotage (apud BRUM, 2003), fica reafirmada a diferença em relação aos espaços ocupados por ele e Brant dentro dos variados patamares no que diz respeito às classes sociais no Brasil. Na entrevista, ele diz:

[...] eu vivo numa favela onde você é amigo do soldado do morro, do traficante, do crente, você é amigo do...você não sabe o potencial daquelas pessoas, porque sem estudo, baixa renda, sem trabalho, fica, difícil né, e você aprende na dura como sobreviver. Eu venho daquele mundo, tanto é que hoje tem alguns sobreviventes que

estudaram comigo, uns viraram traficantes, outros viraram polícia [...] (SABOTAGE, apud BRUM, 2003, p. 120)

Ou seja, é na interação entre esses dois mundos, o de Brant e o de Sabotage, na invasão mútua de duas experiências diferentes, que surgem idéias para melhor ser composto o filme, desvelando as redes estabelecidas pelo crime e pela violência urbana, que têm capacidade de organizar esferas mais amplas da sociedade, conforme apontou Carvalho (2000). Felizmente também articulam indivíduos que, através da arte, se interagem e se “invadem”, tentando, assim, que o debate volte a ser marca do espaço público. Sabotage passa, através da inserção de sua música na trilha sonora do filme, e da interação com o “burguês” Brant, de objeto a sujeito do discurso⁷.

2.4 Outras Invasões – Paulo Miklos e Sabotage

Como o foco deste trabalho é tratar a violência e suas configurações espaciais, nesta parte do texto, ao invés de optar pelo detalhamento da interpretação dos atores e analisar a importância desses e de seus personagens, dar-se-á destaque para o que se apresenta como uma outra invasão operada no campo da realização do filme. Trata-se das participações de Paulo Miklos e Sabotage.

Uma das mais importantes e talvez a mais perigosa – devido ao risco que se corria – das decisões tomadas por Beto Brant na realização de **O invasor** foi a de se escolher para contracenar com consagrados atores brasileiros como Marcos Ricca, Alexandre Borges e Malu Mader – e além de contracenar, protagonizar, juntamente com Marcos Ricca – o integrante da banda de rock *Titãs*, Paulo Miklos. Trata-se de uma escolha amplamente audaciosa, tendo em vista que Miklos não possuía nenhuma formação e nem experiência nas artes cênicas. Esta foi a primeira vez que trabalhou como ator. Inclusive, Marçal Aquino, em entrevista, comenta o risco de tal decisão ter sido tomada por Brant.

[...] Beto (Brant) tem um projeto cinematográfico na cabeça, tem um instinto artístico muito pronunciado... quem é que ia cismar que o Paulo Miklos ia ser ator? Se me dissessem hoje que alguém ia contratar o Paulo Miklos para fazer um filme eu ia achar loucura [...]. Não tem escapatória, se ele for mal, o filme vai mal. (AQUINO, apud BRUM, 2003, p. 192)

⁷ Assim como nos diz Bentes e Herschmann no já citado **O espetáculo do contradiscurso**.

Entretanto, essa foi a decisão tomada por Brant. E uma escolha muito bem acertada, graças à qualidade da atuação do músico, avalizada pelos prêmios que ganhou, como o prêmio especial do júri para ator revelação, no Festival de Brasília, e o prêmio de melhor ator coadjuvante, no Festival de Cinema Brasileiro de Miami.

Um dos aspectos que parece intrigar em **O invasor** é o caráter de ousadia, para o qual a obra se mostrou aberta desde o início. A invasão não ocorre apenas no plano do enunciado – através da trama que apresenta sujeitos pertencentes a classes sociais distintas que invadem um o espaço do outro –, mas também no plano de realização da obra, como é o caso da escolha desse músico como um dos protagonistas do filme, um invasor do espaço que supostamente deveria “pertencer” a um ator.

Além de Miklos, outra importante invasão no que diz respeito ao processo de realização do filme foi efetuada pelo *rapper* Sabotage⁸. Assim como o integrante da banda *Titãs*, Sabotage é um músico que também participa do filme. Porém, a participação de Sabotage acontece de maneira um tanto quanto diferente da de Miklos, principalmente pelo fato de esse *rapper* interpretar a si mesmo.

Alguns dias após ser aceito como segurança da empresa pelos sócios Giba e Ivan, Anísio leva um amigo *rapper* até a construtora com o intuito de conseguirem dinheiro para financiarem a gravação de um cd. O *rapper* amigo de Anísio que aparece na cena é Sabotage. Para Nagib (2006, p. 174), esta é uma “cena magnífica e a mais documental do filme em que (Anísio) impõe a Ivan e Gilberto a arte inventiva e engajada de Sabotage.” O tom documental sugerido pela estudiosa reside no fato de o *rapper* Sabotage entrar no filme sem representar papel algum, ou melhor, representando ele mesmo, cantando um *rap* de sua autoria e que está gravado em um dos seus discos. Trata-se do “real” invadindo o espaço do ficcional.

O *rap* que eu canto na cena é do meu outro disco, essa é uma música que eu não canto, a galera é que canta... Esta música eu mostro a denúncia da favela, o Beto falou eu queria fazer este *clip*, é muito incrível o que você fala. (SABOTAGE *apud* BRUM, 2003, p. 128)

⁸ Como este é um trabalho que tem como um de seus focos a violência, achamos conveniente citar que “Sabotage morreu no dia 24 de janeiro de 2003, assassinado com quatro tiros quando estava a caminho de sua casa, na zona sul de São Paulo.” (BRUM, 2003, p. 65)



Sabotage em cena: o “real” invade o ficcional

Além da participação na cena, Sabotage promoveu outra invasão importantíssima para dar verossimilhança ao personagem Anísio. Ele reescreveu várias partes do roteiro que indicavam as falas de Anísio. O *rapper* da periferia invade o espaço antes ocupado pelo bem-sucedido escritor Marçal Aquino para assim adequar os diálogos do personagem à linguagem do universo da periferia que esse personagem representa.

Há, portanto, um diálogo que acontece não apenas depois que o filme é lançado e discussões a seu respeito começam a acontecer⁹, mas desde sua criação. Assim, a “invasão violenta” do filme de que metaforicamente se fala é fruto de um diálogo entre pessoas de classes sociais distintas, que “abrem” seu espaço para que o outro o ocupe, como é o caso de Beto Brant e Marçal Aquino, em sua relação com Sabotage através da reescrita de diálogos e da inserção de sua imagem dentro da narrativa fílmica. A interação, a “simbiose” entre favela e personagem que se mostrou ao se analisar a cena em que Ivan, após bater seu carro, caminha atordoado por uma avenida cercada pelas casas da periferia, ressurgue neste ponto, porém de maneira diferente. Sabotage conquista seu espaço no filme devido ao seu talento e ao

⁹ Beto Brant, em entrevista disponível na dissertação de mestrado de Alessandra de Souza Mellet Brum (2003), diz: “Grandes articulistas dos jornais, colunistas falaram muito... O Jabor, Walter Salles, Marcelo Coelho. Todo mundo colocou e aí é que é bacana. Ninguém ficou falando o filme... ficou inserindo o filme no contexto de filme, cinema novo, cinema brasileiro, transcendeu esta questão do cinema, passou a discutir uma coisa pública. E isso, eu achei genial no filme. Ele saiu da tela e as pessoas...os filmes estão todos abertos no final. Então, termina O Invasor e a pessoa sai com ele pensando, não está terminada a história. Conclui-se uma idéia, mas não terminou a história dos personagens. Uma coisa que eu sempre fujo é o da conclusão moral, que conclusão moral tem o filme? Não sei. Eu até tenho a minha conclusão moral, mas eu acho que o bom é justamente sair do filme e se posicionar. Muitas pessoas falaram para mim que saíram do filme e disseram: eu não vou para casa dormir, eu vou para o bar.” p. 110,111.

conhecimento que possui sobre a linguagem coloquial da periferia. Dessa maneira, integra a equipe que construiu o filme e interage com pessoas de esferas sociais diferentes da dele.

No Brasil contemporâneo, onde há uma infinidade de parcerias e de interações entre diversos setores, aquela “circulação entre diferentes ‘mundos’ que [...] interagem” (CARVALHO, 2000, p. 53), a análise da escolha e da atuação de Paulo Miklos no filme e a participação de Sabotage na trilha sonora e na escrita do roteiro bem como na sua “atuação” são redimensionadas para além da violência urbana propriamente dita. A invasão agora é a de músicos no universo da construção daquilo que se chama cinema. Paulo Miklos “invade/toma o lugar” que seria, naturalmente, de um ator e realiza um trabalho surpreendente. Sabotage invade o espaço do roteirista e do personagem e faz sua voz ser ouvida. Os músicos invadem os espaços do ator, do personagem do roteirista bem como a música invade o espaço do narrador cinematográfico tradicional, conforme apontado no item anterior.

3 O ESPAÇO DO TEXTO – O COBRADOR

3.1 O estupro do cânone

Rubem Fonseca ocupa um lugar de destaque dentro da literatura brasileira contemporânea, tendo em vista o caráter subversivo e precursor de seus textos. Ele é, juntamente com Dalton Trevisan e João Antônio, entre outros, um dos principais responsáveis pelo surgimento de novos axiomas que até hoje são utilizados quando o assunto diz respeito à violência em textos literários contemporâneos. Termos como feroz e brutalista foram cunhados por importantes teóricos da literatura de nosso país – (cf. CANDIDO, 1987, p. 211; BOSI, 1975, p. 18) para se referir a textos que expõem grande carga de brutalidade, violência e ferocidade. Vale lembrar, entretanto, que a literatura “violenta” “soca o estômago” (cf. LAJOLO; ZILBERMAN, 1997, p. 55) não apenas da sociedade, dos leitores¹⁰, através de seu poder enunciativo, mas ela também se autoviolenta e se autoflagela através de processos de enunciação. Ela se brutaliza, fere-se através de processos que tensionam *modos operandi* antes considerados canônicos. E é através dessa autoflagelação, da autoviolentação que se renova a linguagem, que se cria e se recria constantemente a literatura e seus modos de expressão. É este o caso de Rubem Fonseca.

Não se pode esquecer que o viés teórico sobre considerações espaciais diz respeito ao espaço como uma *realidade relacional*; portanto, para se refletir sobre tal questão, faz-se necessário retornar um pouco no tempo e revisitar formas literárias de momentos anteriores, como o realismo e o naturalismo brasileiro, para que se possa colocar em diálogo diferentes enunciações, e, dessa forma, evidenciar essa realidade relacional do espaço ocupado pelos textos analisados na história da literatura contemporânea.

Como nosso foco são os textos de Rubem Fonseca, Marçal Aquino e Beto Brant, o “passeio” por outras obras se dará apenas como referência para a discussão desses textos. Elas serão apenas pontos de mediação para que seja analisada a trajetória desses textos dentro da narrativa ficcional brasileira.

¹⁰ A esse respeito não podemos deixar de mencionar o texto de Graça Paulino, “O leitor violentado” 1980, publicado na época da publicação de *Feliz ano novo*. Esclarecemos que só tomamos conhecimento desse texto na fase final de elaboração da dissertação.

Será feita, então, uma viagem no tempo com o intuito de se visualizar como eram caracterizados/classificados importantes textos e autores de uma época da produção literária brasileira chamada Realismo. A opção por se comparar, guardando as devidas diferenças de contexto, os textos de Fonseca e Aquino especificamente com esse período é porque suas obras têm uma afinidade temática, o que não quer dizer que sejam textos que usufruam processos enunciativos iguais ou mesmo semelhantes.

Primeiramente, faz-se necessário esclarecer que as pesquisas efetuadas em três consagrados manuais da história da literatura brasileira¹¹ permitiram uma valiosa observação que é conveniente ressaltar antes de adentrar nas análises das obras ficcionais em discussão neste trabalho.

Há uma sobreposição das escolas Realista e Naturalista no que se refere a esse período da nossa história cultural. Naturalismo e Realismo são, muitas vezes, consideradas escolas sobrepostas em sua contemporaneidade. Sodré (1982) chega, até mesmo, a não apontar em seu livro uma parte que seria dedicada ao Realismo. Há, após o Romantismo, um breve capítulo intitulado “Reação Anti-Romântica: A Crítica”, segue com “O Episódio Naturalista”, e dá sequência com “o Regionalismo”, ou seja, não existe destaque para uma escola que poderia ser considerada a Realista.

Na história da literatura de Coutinho (1969), mais uma vez percebe-se Realismo e Naturalismo como escolas sobrepostas em sua contemporaneidade. O autor inclui ainda, nesse momento, o parnasianismo, estilo que não é foco das atenções neste trabalho. Nela, diferentemente do que acontece na história escrita por Sodré (1969), há uma referência específica ao Realismo, ainda que não haja um capítulo dedicado exclusivamente a tal escola.

Apenas em Bosi (1994), encontra-se um capítulo intitulado Realismo. O autor, entretanto, insere o Naturalismo nesse capítulo, o que mostra, mais uma vez, a sobreposição sobre a qual se falou, pelo menos no que diz respeito à questão cronológica dessas escolas.

Como se pôde perceber, será preciso comparar os textos desta análise não apenas com aqueles pertencentes ao Realismo, mas também com aqueles pertencentes ao Naturalismo, tendo em vista esse caráter de sobreposição presente nos escritos desta época de produção literária.

Serão vistos a seguir alguns pontos de análises importantes do pensamento desses autores de histórias da literatura brasileira.

¹¹ Os manuais pesquisados foram: BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. (1994); COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. (1969); SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira Seus Fundamentos Econômicos**. (1969); SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. (1982).

Para Sodré, pensador marxista, dois aspectos são indispensáveis para se estudar qualquer literatura: o meio cósmico [físico] e o povo, porque “tudo traz a marca indelével da sociedade”. (SODRÉ, 1982, p. 2). Para o autor, a literatura estaria, então, intimamente relacionada com aquilo que ocorre no campo social e econômico.

Há, na época em estudo, uma agitação de idéias, promovida principalmente, de acordo com Sodré (1982), por Tobias Barreto e Sílvio Romero. Essa agitação esboçava uma aproximação do pensamento em relação ao meio, essencial para a composição de uma literatura. É nesse momento então que começa a existir a possibilidade para expressar “a literatura como uma das manifestações da sociedade.” (SODRÉ, 1969, p.365) Porém, nem tudo corria bem, pois um pecado cometido pelos naturalistas, de acordo com o autor, era a valorização da forma divorciada do conteúdo, acarretando o “distanciamento da obra de arte do público.” (SODRÉ, 1969, p. 383). O virtuosismo formal e a cópia da mera superficialidade são problemas da escola naturalista apontados pelo crítico. Nesse ponto de vista, o Naturalismo brasileiro não alcança ressonância na sociedade do país, não atende aos anseios do meio cósmico, não representa a sociedade brasileira justamente por incorporar de forma muito radical os problemas tipicamente europeus dos naturalistas de além mar. Mas há algo que se salva – a descrição de costumes, diz o autor. É a descrição minuciosa dos costumes brasileiros do final do século XIX, que ele considera a virtude no naturalismo brasileiro.

Já Coutinho (1969) afirma que o que o leva a considerar uma escola quase nada tem a ver com a questão cronológica, mas com os caracteres específicos de cada movimento, “seu estilo, suas idéias diretoras, suas concepções filosóficas, estéticas e poéticas, seus programas, seus representantes mais típicos, suas obras.” (COUTINHO, 1969, p. 1). Naturalismo e Realismo são para ele:

[...] revoltas contra o subjetivismo romântico, (que) participam do mesmo espírito de precisão e objetividade científica, de exatidão na descrição, de apelo à minúcia, de culto ao fato, de rigor e economia de linguagem, de amor à forma, e só distingue o Realismo do Naturalismo o aparato cientificista desse último, sua união à biologia e ao determinismo da herança e do ambiente. (COUTINHO, 1969, p. 5)

Para Coutinho (1969), o realismo, que deriva da palavra real¹², é contrário ao idealismo, pois tende à realidade tal como ela é e não como deveria ser. Esse estilo, optando pela “captação” documental dos fatos, abandona a subjetividade do artista.

¹² Conhecemos a complexidade dos termos real e realidade, mas optamos por mantê-los como usados pelos autores, sem nos determos na discussão conceitual.

Especificamente sobre o Naturalismo, o autor afirma que, como já diz a própria palavra, significa a doutrina para a qual o que possui explicações válidas são as leis científicas e não as teológicas. O sujeito, o homem, nada era senão uma máquina guiada pela ação das leis físicas e químicas, pela hereditariedade, pelo meio físico e social, determinado pela influência do meio.

O autor da terceira obra aqui analisada vai, assim como Sodré (1982), afirmar que é do crescente distanciamento da subjetividade romântica que surge o Realismo. Alguns dos valores estéticos aos quais se submete o escritor realista são a religião da forma, [...] o cuidado estilístico, a vontade de criar algo novo, imperecível. Há um extremo valor pessimista oriundo da influência do pensamento determinista nas obras de tal escola e aquilo que seria o Realismo começa a tomar ares Naturalistas no romance e no conto, a partir do momento em que os personagens estão submetidos ao “destino cego das ‘leis naturais’”. (BOSI, 1994, p. 168). O autor, talvez por ter optado escrever uma história concisa, conforme o próprio título de sua obra confirma, tenta abarcar, de uma só vez, aquilo que poderia ser chamado de literatura realista-naturalista-parnasiana, assim definida por ele:

[...] trata-se de uma grande mancha pardacenta que se alonga aos nossos olhos: cinza como o cotidiano do homem burguês; cinza como a eterna repetição dos mecanismos de seu comportamento; cinza como a vida das cidades que já então se unificava em todo o Ocidente. É a moral cinzenta do fatalismo que se destila na prosa de Aluísio Azevedo, de Raul Pompéia, de Adolfo Caminha [...] (BOSI, 1994, p. 168)

São essas as características mais marcantes das escolas Realista e Naturalista, segundo esses importantes escritores brasileiros que se aventuraram na tessitura crítica acerca das letras produzidas em nossa terra. Todos são unânimes em apontar Aluísio Azevedo como o maior de nossos Naturalistas e **O Cortiço** como o mais bem elaborado texto da escola. Além dele, Machado de Assis, apesar de praticamente não ter sido citado por Sodré, é considerado por Bosi (1994, p. 174) o “ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista brasileira [...]”, e sobre ele Coutinho (1969, p. 13) diz: “produziu desde o começo da década de 80 [...] as mais elevadas e independentes expressões da nossa ficção, [...] imprimindo um vigor novo na literatura do Brasil.”

São, portanto, trechos dos textos dos autores mencionados que servirão de referência para a comparação com os textos de Fonseca e Aquino. Temos ciência de que outros momentos e fatores, não abordados nesta parte deste texto, poderiam ser levados em consideração. Entretanto, não há uma pretensão classificatória exaustiva, mas a de se fazer

dialogar esses textos no que se refere à questão da linguagem “violenta” utilizada pelo autor na composição de **O Cobrador**.

O Cobrador, texto denominado brutalista, também aponta para aquela característica da qual nos fala Sodré (1982), aquela possibilidade da literatura em relação direta com a sociedade, e é através da representação da sociedade dicotomizada, como se mostrou no capítulo 1, que Fonseca (1994) discute as questões dos aglomerados urbanos contemporâneos; através das exclusões e das relações de violência (e também de “amor”). Em contato com o texto, o leitor se emancipa (cf. ZILBERMAN, 1989, p. 49, 50), passando a estar apto a visualizar a sociedade de forma diferente daquela como estava “habituada” a ver.

Há, então, entranhado em **O Cobrador**, aquela relação íntima entre a literatura e o que ocorre no campo social e econômico, tão valorizada dentro da concepção literária estampada na história da literatura brasileira assinada por Sodré (1982). Além disso, o “pecado” cometido por autores realistas e naturalistas, ainda dentro da concepção do autor, que era a incorporação radical de problemas típicos dos escritores naturalistas europeus, não parece ser mais parte integrante dos escritos do texto de Fonseca em questão. Mais do que isso, é justamente aí que se dá sua ruptura com as obras dadas como realistas de então. Justamente porque é a realidade brasileira, sua dicotomização conforme apontado, as distâncias sociais e econômicas, a corrida consumista, a precária escolaridade da população pobre etc., fatores geradores de violência na sociedade brasileira, que estão representadas e podem ser lidas em **O Cobrador**, ou seja, problemas típicos do povo. Se Sodré (1982) acreditava haver um distanciamento entre obra e público naquela época, esse distanciamento parece agora, se não inexistente, ao menos encurtado, já que o texto representa um Rio de Janeiro atordoado pela violência urbana.

Se a proximidade ou o não-distanciamento dos problemas de além mar (questão essa que nem se coloca mais), apontados como crítica pelo historiador, não configuram uma questão no que diz respeito ao texto de Fonseca, o que dizer acerca da contextualização de **O Cobrador** no que se refere à virtude – a descrição dos costumes da época – de tais escolas apontada pelo crítico? Se, no Realismo e no Naturalismo do século XIX, isso era uma virtude, também em Fonseca ela parece ser. É certo que, mais que descrição, a caracterização de costumes no texto em questão refere-se a uma estrutura agigantada, uma espécie de representação de “macrocostumes”, que revela e permite a visualização de uma estrutura de fissura da sociedade brasileira contemporânea. Tal fissura bane pessoas e as encarcera em espaços de exclusão, impedindo-as de transitar livremente pelos diversos espaços da cidade, como é o caso da cena na qual o Cobrador ocupa o espaço da rua e ameaça as pessoas da

classe de maior poder aquisitivo, dada como superior. Da mesma maneira, o Cobrador está proibido de freqüentar o espaço da festa na Vieira Souto e também de freqüentar os espaços de consumo através da violenta concentração de renda em poder de uma minoria, conforme se tentou mostrar no capítulo 1. Não se trata, portanto, de uma mera caracterização de costumes, mas da representação de uma sociedade que se encontra em estado patológico, além, é claro, de uma ruptura com uma linguagem antes considerada canônica e que traz para o universo literário a voz cotidiana, ou, mais do que isso, a voz abafada dos excluídos.

No que se refere à revolta contra o subjetivismo romântico à qual se refere Coutinho (1969), pode-se dizer que Fonseca, em **O Cobrador**, ao invés de tentar desesperadamente fugir da estética Romântica, como os autores Realistas/Naturalistas do século XIX (o que nem faria sentido), a utiliza de forma bastante irônica, como a – já trabalhada – inserção no texto da personagem Ana Palindrômica, a qual remete àquela musa romântica alva, bela, de cabelos negros finos, belo corpo, que tem como morada uma “torre” alta de mármore, e que, dentro da estética do romantismo, seria inatingível ao sujeito da plebe. Essa musa, no entanto, torna-se a parceira sexual e “criminal” do protagonista do conto. O texto representaria, então, uma realidade analisada do ponto de vista do escritor, tendo a situação social do país e de seus habitantes como referência para a criação literária, diferentemente do idealismo, do “como deveria ser”, característica marcante da literatura romântica, ou do enfoque do que seria a realidade, sem a percepção de seus bastidores, como no caso do realismo/naturalismo do século XIX.

Como o foco deste trabalho é a violência, serão comparadas duas passagens que a representam: uma extraída de um trecho do texto **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, de autoria de Machado de Assis e outra extraída de **O Cobrador**.

A primeira é a cena em que Brás Cubas, quando criança, “cavalga seu cavalinho, Prudêncio.”

Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma *varinha* na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e êle obedecia, – algumas vezes *gemendo*, – mas *obedecia sem dizer palavra*, ou, quando muito, um – “ai, nhonhô!” – ao que eu retorquia: – “Cala a bôca, bêsta!” (ASSIS, 1970, p. 22, grifos nossos)

A segunda é a cena do estupro, quando o Cobrador invade o apartamento de uma mulher que pertence a uma classe social superior à dele. Apesar de já se ter afirmado a impossibilidade de o Cobrador penetrar no espaço daquele que pertence a uma classe social

superior à dele, na cena citada a seguir, ele consegue acesso a um apartamento de alguém pertencente àquela classe. Porém, o protagonista do texto só obtém sucesso devido ao fato de que se “fantasia”, fazendo-se passar por um bombeiro.

Tira a roupa.

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

Estão me devendo xarope, meia, cinema filé mignon e buceta. Anda logo. Dei-lhe um murro na cabeça. Ela caiu na cama, uma marca vermelha na cara. Não tiro. Arranquei a camisola, a calcinha. Ela estava sem sutiã. Abri-lhe as pernas. Coloquei o meu joelho sobre as suas coxas. Ela tinha uma pentelheira vasta e negra. Ficou quieta, com os olhos fechados. Entrar naquela floresta escura não foi fácil. A buceta era apertada e seca. Curvei-me, abri a vagina e cuspi lá dentro, grossas cusparadas. Mesmo assim não foi fácil, sentia meu pau esfolando. Deu um *gemido* quando enfiei o cacete com toda força até o fim. Enquanto enfiava e tirava o *pau* eu lambia os peitos dela, a orelha, o pescoço, passava o dedo de leve no seu cu, alisava sua bunda. Meu pau começou a ficar lubrificado pelos sucos da sua vagina, agora morna e viscosa.

Como já não tinha medo de mim, ou porque tinha medo de mim, gozou primeiro do que eu. Com o resto da porra que saía do meu pau fiz um círculo em volta do umbigo dela, Vê se não abre mais a porta pro bombeiro, eu disse antes de ir embora. (FONSECA, 1994, p. 498, grifos nossos)

Quais seriam as realidades relacionais entre tais passagens selecionadas? Não apenas relações de aproximação, mas também de distanciamento. Ambas são cenas que representam uma violência vil. As duas vítimas, a criança do texto de Machado e a mulher do texto de Fonseca apenas gemem ao sofrerem a brutalidade dos atos de perversidade aos quais estão submetidos. O garoto rico cavalga outro ser humano, o estuprador “cavalga” a mulher rica; ambas as vítimas se calam perante a perversidade dos atos de violência. Os dois agentes, agora invertidos, usam “paus” (a varinha do pequeno Brás Cubas e o órgão sexual do Cobrador) em seus atos sórdidos. Como se pode notar, os dois textos estão carregados de uma violência brutal, porém nunca foram atribuídos aos escritos Machadianos adjetivos como feroz ou brutalista. Uma gigantesca diferença entre os dois textos pode ser percebida através do distanciamento proporcionado pela análise da questão do ato de vestir/despír, que é uma das diferenças perceptíveis quando comparados os dois excertos (e também a mudança dos agentes). Brás Cubas, ainda uma criança, veste seu “cavalinho”, outra criança, com um cordel que usará como rédea; o Cobrador despe sua vítima que está prestes a ser estuprada. Metaforicamente, o ato de vestir/despír diz muito sobre esses dois textos. Enquanto um texto utiliza recursos que “vestem” a brutalidade dos fatos, o outro a exagera, a escancara, despe o texto e deixa a violência representada de forma direta, “nua”. O narrador de **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, como se sabe, é o próprio Brás Cubas, porém ele é um defunto que narra as suas andanças do tempo em que ainda era vivo. Apesar de ser ele mesmo quem

narra os fatos, e de narrá-los em primeira pessoa, há nessa narrativa certo distanciamento, pois se trata de um episódio ocorrido em um passado longínquo, a infância que é rememorada pelo espectro narrador; tempo lúdico e inocente da vida das pessoas. Há, portanto, um narrador mais distanciado do fato devido ao tipo de representação escolhido por Machado. Trata-se da ficção em estado de assunção da representação. Em **O Cobrador**, esse distanciamento praticamente inexistente, percebe-se a cena no calor do momento em que ela acontece. Essa é “apenas” mais uma cena que se acompanha ao transitar, juntamente com o Cobrador, pelos espaços por ele percorridos à medida que são viradas as poucas páginas que compõem o conto.

É como se o leitor sofresse com o estupro juntamente com a estuprada. É como se ele também fosse violentado¹³, não apenas pelo narrar da cena, mas, principalmente, através de como essa cena é narrada. O campo lexical, por exemplo, é extremamente diferente daquele utilizado por Machado. Pellegrini (2006, p. 6) afirma sobre o texto fonsequiano:

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 crueza sem compaixão em relação ao homem, até então inédita na ficção brasileira.

É exatamente isso que se observa no excerto em questão. Diferentemente do texto de Machado, Fonseca se utiliza de um campo lexical composto desse coloquialismo que era considerado como do submundo. Acredita-se que essa crueza sem compaixão do homem em relação ao homem já estava presente, sim, no texto machadiano, aqui usado como ponto de referência para a discussão deste trabalho, mas o caráter explícito dessa crueza é que é avultado no outro texto. Além disso, há ainda uma mudança do agente da violência. É como se o escravo se revoltasse e cobrasse a sua dívida acumulada em séculos.

É ainda como se Fonseca atendessem aos anseios da multidão que se aglomera em volta do grumete assassinado no final de **O Bom-Crioulo**, texto naturalista, de autoria de Caminha (2003). No final desse livro, o protagonista chamado Bom-Crioulo assassina seu ex-amante, um grumete que fora por muito tempo seu companheiro. Após o assassinato, a multidão se amontoava em volta dos ex-amantes e acompanhava a briga entre os dois, pois “todos queriam ‘ver o cadáver’, analisar o ferimento, meter o nariz na chaga [...]” (CAMINHA, 2003, p. 118). Se era isso que todos queriam, conforme apontado pelo narrador de **O Bom-Crioulo**, é isso que **O Cobrador** oferece, a chaga, o ferimento de uma sociedade em estado

¹³ Reitere-se que a expressão leitor violentado foi usada por Graça Paulino em texto referente a Rubem Fonseca datado de 1980.

patológico, em que todos podem enfiar seus narizes. Então, o leitor, ao “fuçar” as chagas e os ferimentos, tem a possibilidade de se emancipar (cf. ZILBERMAN, 1989, p. 49, 50) perante a sociedade ao seu redor, pois passa a estar apto a visualizar a sociedade de forma diferente daquela como estava “habitado” a ver. O Cobrador estupra a mulher, estupra o leitor e estupra a própria literatura, pois subverte o conceito das belas letras, trazendo para dentro da literatura um universo lexical bizarro em relação aos clássicos. Palavras e expressões como “pentelheira vasta e negra”, “buceta seca” (assim mesmo – grafada com u), “porra”, “pau”, “mijo” “cacete” (referindo-se ao órgão genital masculino), “cu”, etc. adquiriram, depois de Fonseca, permissão para adentrarem o mundo da literatura considerada canônica. Assim como o estuprador despe a sua vítima, o conto despe a linguagem literária através da utilização do chulo, do vulgar, das vozes cotidianas dos excluídos. É que as vozes dos excluídos, que, sem o amparo de outros mecanismos culturais, são incapazes de penetrar determinados espaços da sociedade, vozes mudas que não conseguem se fazer ouvir, adquirem potencial sonoro através da sua representação literária. Sem a amplificação adquirida através da arte, no caso desse texto, a arte literária, a voz do excluído estaria confinada ao silêncio da mudez.

O caso da trajetória dos textos de Rubem Fonseca no caminho da inserção destes no universo da literatura é bastante peculiar, também, no que diz respeito ao som adquirido pela voz excluída e que, a partir da publicação de seus contos¹⁴, passa a ser ouvida. Será retomado o caso do livro **Feliz ano novo**, que, apesar de não ser especificamente aquele que contém o conto com o qual se trabalhou aqui, serve como ilustração para a discussão que se segue a respeito de uma tentativa de (re)inclusão no espaço do diálogo de uma voz abafada culturalmente. Esse livro foi lançado, de acordo com Silva (1980), em 1975 e foi reimpresso mais duas vezes, a primeira em fevereiro de 1976 e a segunda em junho do mesmo ano, porém

[...] o Sr. Ministro da Justiça, através da portaria de no 8.401-B, de 15 de dezembro de 1976, proibiu sua publicação em todo o território nacional, determinando ainda a apreensão de todos os exemplares postos à venda, alegando que **Feliz ano novo** exteriorizava matéria contrária à moral e aos bons costumes. (SILVA, 1980, p. 18)

A partir de dezembro de 1976, portanto, estava censurado o livro **Feliz ano novo**. Rubem Fonseca, porém, entrou com um recurso reclamando a ilegalidade do ato e a comissão de censura, ao ser chamada para esclarecer o porquê da proibição do livro, elaborou um documento que diz:

¹⁴ Obviamente outros autores também têm “responsabilidade” nesta potencialidade sonora da voz do excluído, como os já citados João Antônio e Dalton Trevisan, entre outros.

Feliz ano novo retrata em quase toda sua totalidade, personagens portadores de complexos, vícios e taras, com o intuito de enfocar a face obscura da sociedade na prática da delinquência, suborno, latrocínio e homicídio, sem qualquer referência a sanção, *utilizando linguagem bastante popular* e onde a pornografia foi largamente empregada, com rápidas alusões desmerecedoras aos responsáveis pelos destinos do Brasil e ao trabalho censório. (*apud*, SILVA, 1980, p. 19, grifo nosso)

O texto do autor incomoda, talvez, não propriamente, pelo fato de ser considerado pornográfico (pelos órgãos de censura, claro), mas por descortinar as chagas de uma sociedade, ela sim patológica, que a todo custo queria ser mantida encoberta. Entretanto, o que mais interessa no trecho citado é o fato de o documento destacar como um dos problemas do texto fonsequiano a *utilização de linguagem bastante popular*. Não se trata de uma linguagem “apenas” *popular*, ela é *bastante* popular conforme o próprio texto a ela se refere. A voz popular abarcada pela literatura, de acordo com o ponto de vista da censura, é um problema que deve ser combatido. Há aí uma nítida vontade de que essa voz permaneça abafada, porém o universo literário, ao acolhê-la, faz com que o que antes era mudez se torne gritos ferozes e brutalistas. Se antes a voz da pobreza, da desigualdade e da exclusão não se fazia ouvir, ela agora ressoa nos ouvidos daqueles que a queriam muda. A literatura serviu, nesse caso e momento, de amplificadora dessa voz, que passa a ocupar um espaço que antes só poderia ser ocupado pelos “altos escalões das belas letras”. Além de essa linguagem tornar-se, também ela, belas letras, passa a fazer parte daquele espaço de discussão, de diálogo, do espaço público. É certo que, nesse período da história brasileira, o espaço público estava sendo assassinado, mas Rubens Fonseca, vários anos depois, conseguiu que seu livro voltasse a freqüentar as prateleiras das lojas e pudesse novamente fazer parte do universo de leituras possíveis.

Dando continuidade à questão da violência proporcionada pela linguagem no texto do autor, pode-se levar em consideração uma importante característica apontada por Eagleton (2006), quando tenta especificar o que seria a literatura. O teórico traça de maneira breve, mas bastante interessante, uma linha temporal que mostra como, de tempos em tempos, aquilo considerado literatura vai se alterando. Em suas explicações sobre tal assunto, menciona uma importante vertente teórica russa do início do século XX, o Formalismo. Segundo ele, os formalistas

[...] consideravam a linguagem literária como um conjunto de desvios da norma, uma espécie de violência lingüística: a literatura é uma forma “especial” de linguagem, em contraste com a linguagem “comum”, que usamos habitualmente. (EAGLETON, 2006, p. 6,7)

No conto estudado, a linguagem literária seria, ao contrário, justamente o ato violento de tratar a norma considerada “comum”. O uso da linguagem do cotidiano, do chulo ou do vulgar, conforme já mencionado, não seria um ato violento em relação à literatura, pois não seria considerado literatura, entretanto o que Rubem Fonseca faz é exatamente trazer para o universo literário a fala comum e cotidiana e fazer dela material de tensão literária. A violência se faz, na linguagem literária desse escritor, de forma nitidamente inversa àquela considerada pelos formalistas, pois, se o que os formalistas propunham era a violentação da linguagem “comum”, Rubem Fonseca, em sentido contrário, violenta o cânone na medida em que traz personagens “comuns” e suas falas e linguagem “comum” para compor os seus textos.

3.2 O Espaço do texto – O invasor, texto literário

3.2.1 Continuidade de um legado nefasto

Iniciando a discussão acerca de qual seria o espaço ocupado pelo texto literário de Marçal Aquino na história da literatura brasileira, foram revisitadas algumas questões que envolvem o texto antes analisado, **O Cobrador**, pois, não sem razão, os dois textos foram escolhidos – acredita-se em uma espécie de continuação de uma história na outra. Preferiu-se deixar uma parte da análise do conto de Rubem Fonseca, que poderia (ou até mesmo deveria) estar presente no capítulo no qual se discutiu o espaço em que estaria inserido tal autor e seus textos na história da literatura brasileira, para esta parte do trabalho, tendo em vista que seria este um interessante ponto de partida para se tentar localizar o espaço que ocuparia dentro da história da literatura brasileira a novela de autoria de Marçal Aquino aqui trabalhada, **O invasor**. Trata-se da questão da narrativa em primeira pessoa dos textos considerados por Candido como ferozes ou ultra-realistas (1989, p. 211-212).

Este consagrado teórico da literatura brasileira aponta o distanciamento proporcionado pela utilização da terceira pessoa como sendo um ato de “cautela” utilizado pelos escritores dos textos naturalistas e realistas do século XIX, que almejavam preservar a distância entre eles – escritores – e seus personagens populares:

Na tradição naturalista o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se ao nível do personagem popular através do discurso indireto livre. [...] Usava a linguagem culta no discurso indireto (que o definia) e incorporava entre aspas a linguagem popular no discurso direto (que definia o *outro*); no indireto livre, depois de tudo já definido, esboçava uma prudente fusão. [...] O desejo de preservar a distância social levava o escritor, malgrado a *simpatia* literária, a definir a sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo. Por isso se encastelava na terceira pessoa, que define o ponto de vista do realismo tradicional. (CANDIDO, 1989, p. 213)

Porém, esse distanciamento parece ofuscar-se na literatura de Rubem Fonseca e em especial no conto aqui analisado, pois conforme apontado quando se analisou, por exemplo, a cena do estupro da garota no prédio – trabalhada no item 3.1 –, observou-se que ela é totalmente narrada em primeira pessoa pelo próprio Cobrador, o agente da violência naquele determinado momento. Outro exemplo é a passagem em que o Cobrador mata um elegante jovem que sai de uma festa na Vieira Souto.

Ajoelha, eu disse.

Ele ajoelhou.

[...]

Curva a cabeça, mandei.

Ele curvou. Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos, vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e desci o facão, estrela de aço, com toda a minha força, bem no meio do pescoço dele.

A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não rolava. Ele tinha desmaiado ou morrido com a porra da cabeça presa no pescoço. Botei o corpo sobre o pára-lama do carro. O pescoço ficou numa boa posição. Concentrei-me como um atleta que vai dar um salto mortal. Dessa vez, enquanto o facão fazia seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que ia conseguir o que queria. Brock! A cabeça saiu rolando pela areia. (FONSECA, 1994, p. 497)

Se, na tradição naturalista, havia uma lacuna entre narrador e fato narrado, em **O Cobrador** esse distanciamento, se não chega a ser completamente anulado, minimiza-se de forma aguda. A *simpatia* literária almejada pelo autor naturalista/realista do século XIX, que se distanciava do fato narrado, praticamente desaparece. Ainda se na tradição, conforme apontado por Candido (1989), havia a utilização de aspas para indicar a linguagem popular, no conto analisado, devido justamente ao fato de o texto ser narrado em primeira pessoa, esse recurso (ou outros como o travessão, a separação em linhas diferentes etc.) não se faz necessário. No trecho abaixo, percebe-se quase que uma sobreposição entre as falas do Cobrador, de sua vítima e da matéria narrada.

Deve haver um engano, ela disse, nós não precisamos de bombeiro. Tirei o cobra de dentro da caixa. Precisa, sim, é bom ficarem quietas senão mato as duas. Tem

mais alguém em casa? O Marido estava trabalhando e o menino no colégio. Amarrei a empregada, fechei a sua boca com esparadrapo. Levei a dona pro quarto. (FONSECA, 1994, p. 498, grifos nossos.)

Dessa maneira, o que acontece na estrutura desse conto é justamente o inverso daquilo que fazia o escritor realista/naturalista do passado de nossas letras. Ao invés de se encastelar na terceira pessoa, proporcionando um distanciamento entre autor e personagem, Rubem Fonseca bem como outros autores a ele contemporâneos buscam um caminho inverso, criando uma espécie de confusão que aparenta ser um tipo de fusão entre autor e personagem.

O esforço do escritor atual é inverso. Ele deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado. (CANDIDO, 1989, p. 213)

Isso intensifica ainda mais essa “confusão” sobre a qual fala o autor e amplia a questão, já mencionada, da voz do excluído, pois, sob o aval de um grande escritor, amplia-se o raio de alcance do som que antes era o silêncio da “voz do sem voz”.

Não há, portanto, uma terceira pessoa intermediando fato e narração. Sobre essa minimização da distância, o autor diz ainda:

Talvez esse tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa [...] A brutalidade da ação é transmitida pela brutalidade de seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada. (CANDIDO, 1989, p. 212, 213)

Exposto isto, pode-se então adentrar o espaço que ocuparia a novela de Marçal Aquino dentro desse caminho das letras brasileiras que se procurou traçar. Já foi dito aqui que uma das diferenças entre a narrativa fílmica e literária de **O invasor** está justamente na questão do ponto de vista da narração de um e outro textos. Após a conclusão do filme, Aquino se desinteressou pela continuação da escrita do livro (Beto Brant insistia para que ele o finalizasse), pois, segundo ele mesmo, afirma:

[...] eu parei o livro abandonei o livro, não queria mais fazer o livro, porque no roteiro foram solucionadas todas as pendências dramáticas, eu de certa maneira conduzindo a feitura do roteiro, resolvi todas as pendências de trama, eu sabia o segredo da história [...] (AQUINO, *apud*. BRUM, 2003, p. 177)

O alento para retomar a escrita do livro veio justamente da possibilidade de continuar escrevendo-o em primeira pessoa.

[...] o que interessava era o desafio de não poder alterar o foco narrativo, trabalhar na primeira pessoa, eu não quis mudar, eu poderia fazer na terceira o que me daria a onipresença do narrador e eu poderia, por exemplo, mostrar mais ou menos o que o filme mostra, o desafio era não sair desse foco narrativo, então esse sujeito só pode falar daquilo que ele viu ou soube, então tem muita coisa que tem no texto que não tem no roteiro e filme, o filme tem muita coisa também que não tem no livro, então na hora de publicar a graça tava aí [...] (AQUINO, *apud*. BRUM, 2003, p. 179)

O texto literário de Aquino manteria, considerando uma linha de raciocínio dentro da história da literatura brasileira, essa ruptura proporcionada pela qualidade aproximativa que a utilização da primeira pessoa proporciona, de acordo com o pensamento de Candido (1989). Por outro lado, o narrador de **O invasor**, ao invés de ser um personagem pertencente à classe social excluída, é um empresário bem-sucedido, e é através de sua percepção, que vai se tornando cada vez mais insana à medida que a história vai se desenrolando, que o leitor acompanha a trama contada no livro. Escritores pertencentes a essa vertente “ultra-realista” “primam quando usam esta técnica, mas quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair.” (CANDIDO, 1989, p. 213). Parece difícil afirmar que a força do texto literário de Marçal Aquino caia apenas pelo fato de seu livro ser narrado a partir do ponto de vista de um personagem que pertence a uma classe social mais próxima à dele, porém o livro aparenta ser menos rico em termos de possibilidades de leitura se comparado ao filme realizado por Brant. Contudo, vale ressaltar que Ivan, apesar de pertencente a uma classe social superior à dos excluídos, é tão “bandido” quanto Anísio ou Alaor.

Além da característica de a narrativa assumir o ponto de vista da primeira pessoa, característica esta que passou a ser muito utilizada por escritores “ultra-realistas”, o texto de Aquino dá a impressão de ocupar um espaço de diálogo com o texto de Fonseca, quase como uma continuidade deste. O texto fonsequiano é considerado uma espécie de modelo “brutalista/feroz” para os autores que viriam a publicar textos desta natureza após o surgimento “do grande mestre do conto”, como é chamado por Candido (1989, p. 211), conforme se pode conferir nos escritos de Pellegrini (2005, p. 138): “Rubem Fonseca ainda é o mais festejado representante dessa vertente, tendo se tornado uma espécie de matriz da qual emana uma linhagem de ‘novíssimos’ autores contemporâneos dedicados a tematizar todos os tipos de violência [...]”.

Ao se observar a relação entre o Cobrador e Ana e o desfecho final do conto, que é sustentado por um “não-desfecho”, mas pela abertura para uma nova história que se inicia, como se verá a seguir, e ao se posicionar tais observações em contraponto às relações entre os

personagens da novela de Aquino, esta poderá ser visualizada como uma continuação possível para o conto – algo como um futuro social que já se encontrava “premonizado” no conto de Fonseca. Raciocinando dessa maneira, pelo menos dois itens possibilitam pensar a novela de Aquino como continuação da história contada nessa espécie de matriz, que seria **O Cobrador**:

- a) a aliança entre personagens pertencentes a classes sociais distintas com o intuito de prática da violência – Ana Palindrômica aliando-se ao Cobrador, bem como Alaor e Ivan aliando-se a Anísio;
- b) a finalização de **O Cobrador** através de um “não-desfecho”.

São essas duas linhas de pensamento que se tentará amarrar para situar o texto de Marçal Aquino dentro da história da literatura brasileira contemporânea.

No final do conto, já configurada a “parceria” entre Ana e o Cobrador, este último, numa espécie de solilóquio, apresenta ao leitor os planos para a “ação” de Natal do casal, se despede das armas que o acompanhavam quando ainda “trabalhava” sozinho e relata os projetos futuros de ampliação do leque de abordagem de seus atos violentos.

No Baile de Natal *mataremos* os que pudermos. [...] *Escolhemos* para iniciar a nova fase os compristas nojentos de um supermercado da zona sul. Serão mortos por uma bomba de alto poder explosivo. Adeus meu facão, adeus meu punhal, meu rifle, meu Colt Cobra, adeus minha Magnum. Hoje será o último dia que vocês serão usados. Beijo meu facão. (FONSECA, 1994, p. 504, grifos nossos)

É interessante perceber que o discurso do Cobrador passa a ser proferido, em alguns momentos, na primeira pessoa do plural, conforme destacado no trecho acima. Tal mudança é significativa, pois aponta para a associação entre duas classes sociais diferentes que, juntas, se tornam um agente da violência mais poderoso e com maior poder de destruição. Não apenas o Cobrador discursa a respeito da interação das duas classes, também Ana o faz. Diz ela ao Cobrador: “O mundo inteiro *saberá* quem é você, quem *somos nós* [...]” (FONSECA, 1994, p. 504, grifos nossos). O verbo saber, conjugado no futuro do presente, indica que a aliança provavelmente vingará, além disso, o *somos nós*, proferido por Ana, vai exatamente ao encontro da primeira pessoa do plural utilizado pelo Cobrador. Está representado, portanto, o sacramento da aliança.

Além de toda essa questão da aliança entre as classes bem representada no conto, há o fato de ele ser finalizado com um “não-desfecho”. Trata-se de um “não-desfecho” devido ao

fato de a história terminar com referência a uma nova história que começará a ser escrita a partir daquele momento.

Ponho as armas numa mala. Ana atira tão bem quanto eu, só não sabe manejar o facão, mas essa arma agora é obsoleta. Damos até logo a Dona Clotilde. Botamos a mala no carro. Vamos ao Baile de Natal. Não faltará cerveja, nem perus. Nem sangue. Fecha-se um ciclo em minha vida e abre-se outro. (FONSECA, 1994, p. 504)

Essa é a parte final do conto. Após o sacramento da aliança entre os dois personagens – bons atiradores –, estes se despedem de Dona Clotilde, metaforizando o abandono da vida que até ali levavam, e vão juntos começar um novo ciclo de existência ao qual o leitor não tem acesso. Não se sabe se eles foram bem-sucedidos em sua “empreitada”, se foram presos ou até mesmo mortos, mas isso não importa. O que importa é que essa matriz fonsequiana rendeu frutos brutalistas, como é o exemplo da história de Anísio e os sócios da empreiteira contada na novela de Aquino. A aliança representada no conto é elevada à décima potência e a rede de violência urbana atinge, em **O invasor**, um nível de entrelaçamento tamanho que não se sabe mais onde se encontra o fio inicial desse emaranhado. A história de aliança aconteceu de forma extraordinária na novela, porém uma aliança pútrida. O casal do conto pode ser lido, então, como o início de uma aliança entre as classes sociais, mas, ao invés de ser uma aliança em direção à construção de espaço mais justo e igualitário, muito pelo contrário, o intuito é apenas de fazer valer a ganância e o interesse individual. O novo ciclo de existência que se abre para o narrador do conto é também aberto para a literatura brasileira e tem continuidade em vários autores posteriores à Rubem Fonseca, entre eles Marçal Aquino.

Quase tudo nessa história sórdida é invasão. Assim como foram mostrados os vários níveis de invasão possíveis ao se “dissecar” o filme e também o seu processo de gênese, a literatura também se deixa invadir. A literatura brasileira contemporânea, ao invés de se sustentar “apenas” em palavras, muitas vezes joga com outras mídias e se constrói a partir dessas invasões. Temos o caso, por exemplo, do livro de contos de Marcelino Freire, **Angu de Sangue**, que mistura seus textos a várias fotografias que vão compondo significados juntamente com o material narrado por palavras. O próprio Marçal Aquino tem livros ilustrados por Ulisses Bôscolo de Paula – caso de **Cabeça a prêmio** e **Famílias terrivelmente felizes** – e tais ilustrações, diferentemente do que acontecia, por exemplo, em edições de livros infanto-juvenis, nos quais as ilustrações eram representações de alguma parte considerada significativa do texto escrito, nos livros de Aquino podem servir como ampliadores de significados, ao serem lidos juntamente com o texto escrito, o que já seria

substância para outro trabalho. A invasão à qual se fez referência, a respeito da novela de Aquino aqui estudada, acontece à medida que cenas do filme são inseridas no livro, lugar antes pertencente somente ao texto escrito. Uma outra invasão ocorre devido ao fato de o livro conter, além dos já citados texto literário e imagens do filme, o roteiro original. Ou seja, tudo nesse trabalho parece envolver nessa atmosfera de invasão e violência.

3.3 O espaço *do* texto – O invasor, texto fílmico

3.3.1 *Violentando a tradição audiovisual*

Assim como se procurou contextualizar os textos literários dentro da história da literatura brasileira, faz-se necessário que tal contextualização também seja feita em relação ao espaço ocupado pelo filme **O invasor** dentro da história do cinema brasileiro. Aqui, a intenção não é traçar um amplo painel do cinema no Brasil, mas tentar perceber como esse filme estaria encaixado no momento atual de produção cinematográfica, tendo em vista que foi lançado em 2001¹⁵. Por isso, **O invasor** está inserido naquilo que se convencionou chamar de Cinema da Retomada¹⁶. Para melhor se situar em relação à época que está sendo tratada e em relação ao porquê de tal nomenclatura ter sido atribuída a tal momento da cinematografia brasileira, deve-se fazer uma retomada há alguns anos – ao governo do Presidente Collor – que, como será visto, teve um gigantesco impacto na produção de filmes (melhor seria dizer na quase “não-produção” de filmes) do período em questão. Sobre isso, diz Nagib (2002, p. 13):

Os dois primeiros anos da década de 90 estão certamente entre os piores da história do cinema brasileiro. Logo após sua posse, Collor rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, dentre eles, a Embrafilme, (Empresa Brasileira de filmes S.A.), que já claudicava, mas permanecia como o principal sustentáculo do cinema brasileiro. Em 1992, apenas dois filmes de longa-metragem foram lançados no Brasil.

¹⁵ Conforme a ficha técnica do filme que consta no livro **O invasor**, de autoria de Marçal Aquino, p. 128.

¹⁶ Apesar de bastante difundida sob a alcunha de Cinema da Retomada, chamar esta fase de nossa produção brasileira de retomada é um tanto quanto exagerado na visão de alguns críticos e cineastas. Para mais informações sobre o assunto, ver: NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

Oricchio (2003), porém, redimensiona o que se discursa a respeito da produção cinematográfica desse período e afirma que, diferentemente do que é comumente dito – a produção de filmes no Brasil teria sido zero – há sim uma certa produção¹⁷. Portanto, mesmo “na UTI o cinema brasileiro continuava a existir.” (ORICCHIO, 2003, p. 25) Em 1992, acontece o *impeachment* de Fernando Collor e, já em 1993 e também em 1994, três seleções promovidas pelo Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro contemplaram um total de 90 projetos. Em seguida, é aprovada a conhecida Lei do Audiovisual, o que vai fazer com que a produção seja retomada, daí a alcunha de Cinema da Retomada. Oricchio (2003) estipula como sendo o início do Cinema da Retomada o ano de 1995, pois “a partir de 1995, [...] são lançados vários títulos, entre eles **Carlota Joaquina**, de Carla Camurati, que independentemente de qualidade estética, funciona como uma espécie de marco zero da Retomada do cinema brasileiro.” (ORICCHIO, 2003, p. 26).

Nagib (2006, p. 17) colhe depoimentos de cineastas que filmaram entre os anos de 94 e 98. Ela atesta ainda que “o ano de 1998 marca, ao mesmo tempo, o ápice da retomada e o início de seu fim.” Já Oricchio (2003) marca como o fim dessa era o lançamento do polêmico filme de Fernando Meirelles, **Cidade de Deus**, um fenômeno de bilheteria que atingiu a casa dos 3,2 milhões de espectadores e dividiu radicalmente a crítica especializada. Alguns teceram rasgados elogios, enquanto outros o massacraram.

Localizada sob essa denominação encontra-se uma variedade, uma diversidade gigantesca de gêneros e estilos. São filmes que vão desde produções com viés descaradamente comercial, como é o caso, por exemplo, dos filmes da Xuxa e Renato Aragão, até filmes esteticamente mais ousados. “Há comédias, filmes políticos, obras de denúncia, de entretenimento puro, filmes destinados ao público infantil, neochanchadas, policiais, épicos, etc.” (ORICCHIO, 2003, p. 29) Um cinema heterogêneo, da diversidade, diferentemente, por exemplo, do Cinema Novo, que possuía um ideal estético e também político mais homogêneo. Numa época de déficit social brutal, os cineastas do Cinema Novo acreditavam saber quem era o inimigo a ser combatido, ele era mais facilmente identificável¹⁸. Entretanto, essa diversidade, característica visível do Cinema da Retomada é apenas aparente, segundo Oricchio (2003). Há um fio que pode ser puxado, de acordo com o teórico, que deve ser

¹⁷ O crítico lista os 31 filmes que foram lançados entre 1990 e 1994. A lista dos títulos pode ser consultada no livro: ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2003. p. 26.

¹⁸ Oricchio (2003, p. 30-31) tenta explicar, através do chamado “fim das utopias”, que o homem dos anos 90 tornou-se mais livre para estabelecer sua própria agenda de prioridades e que o inimigo, na época do Cinema Novo era claro na concepção dos cineastas de então: as elites econômicas, o regime militar e o imperialismo norte-americano.

levado em consideração. Para ele, diferentemente da caracterização de um cinema da diversidade, há, nos filmes desse período, um trabalho que ele chama de coletivo, pois, de uma maneira ou de outra, esses filmes se debruçam sobre o país e tentam pensar o Brasil ao longo dos anos de 1990 e do início dos 2000. A coletividade dessa produção estaria então nesse pensar o próprio país, e isso se deu de maneiras diferentes.

Um grande número deles o fez de maneira explícita, debruçando-se diretamente sobre os [nossos] “grandes problemas” [...]: a relação do país com sua história; a problemática estrutura de classes, e sua relação com a violência; a relação com o outro, com o estrangeiro. Mas esta “meditação” sobre o Brasil aparece também, de maneira oblíqua, mesmo quando o tema aparente dos filmes é uma história de amor, o conflito com os pais ou uma trama criminal. (ORICCHIO, 2003, p. 232)

A busca, portanto, de uma identidade própria funcionaria como uma linha que costuraria esses filmes, mesmo que, ao final desse processo de cosimento, se visualizasse uma colcha feita de retalhos dos mais diferentes tipos de tecido.

Uma crítica feita ao Cinema da Retomada e que vai servir para se pensar o espaço de **O invasor** dentro dessa produção contemporânea do cinema brasileiro remete àquele considerado um ponto alto do cinema brasileiro, O Cinema Novo. É desnecessário dizer que tal escola era avessa a todo e qualquer tipo de “comercialismo”, era abertamente contra ele. Em **A estética da fome**, Rocha (1981) diz que o Cinema Novo está “onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo [...] o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do *Cinema Industrial* é com a mentira e com a exploração.” (Rocha, 1981, p. 32).

A aversão ao cinema “industrial” proposta pela escola não se reflete em muitos dos filmes da Retomada e isso é motivo de críticas ferozes. O teor dito comercial creditado a vários desses filmes muitas vezes está relacionado ao diálogo que promovem com linguagens convencionalmente consideradas de caráter comercial, como as linguagens e técnicas do videoclipe, da publicidade e da televisão. Assim como é híbrida a escrita do livro e a produção do filme, conforme procurou-se mostrar no item 2.2.1, também são híbridas as técnicas, recursos e linguagens dos quais se utilizam vários filmes. **O invasor** é um caso que demonstra bastante intensamente esse hibridismo que acompanha o fazer cinema brasileiro na contemporaneidade.

Lusvarghi (2004) alerta para a relação que o filme tem com a linguagem do videoclipe, como no exemplo da cena em que Marina e Anísio estão sob efeito de drogas em uma boate. A cena, assim como todo o filme, é filmada com câmera na mão. Além disso, os

cortes da cena na boate são rápidos – geralmente associados à MTV – como se acompanhassem o ritmo frenético da música eletrônica que está tocando. Além disso, a imagem torna-se granulada como no momento em que acontece uma transa entre Anísio, Marina e uma colega dela no banheiro da boate. Sobre ambientes como esses, diz:

[...] nas cenas de bares e prostíbulos, o inferno de Ivan, a característica de narrativa em linguagem de videoclipe ganha um ar hipnótico, com granulações que lembram alucinógenos e deixam o espectador novamente penetrar na intimidade dos personagens. É assim na cena em que Marina atrai uma garota para transar com ela e Anísio num banheiro sob o efeito do *ecstasy*. (LUSVARGHI, 2004, p. 4)



Cenas granuladas de Marina, Anísio e uma colega se drogando e fazendo sexo em uma boate

Lusvarghi (2004) também mostra que o filme, além da linguagem do videoclipe, utiliza-se de recursos da narrativa televisiva em sua composição. Vale ressaltar que o recurso digital amplamente utilizado na produção do filme contribui muito para esse linguajar televisivo.

Em *O invasor*, o efeito do tratamento digital das imagens, captadas pela mobilidade de uma câmera 16 mm, é obviamente a de uma narrativa não-linear, que resulta num realismo mais próximo da linguagem da televisão, traduzindo o sentimento de presença ao vivo que o veículo simboliza no nosso imaginário, sem jamais perder, no entanto, a noção de conflito. (LUSVARGHI, 2004, p. 8).

O que interessa ressaltar é o fato de que linguagens geralmente não relacionadas ao cinema passaram a ser incorporadas por filmes da retomada como recurso narrativo cinematográfico e não obrigatoriamente espetacularizam um determinado filme ou obra. Logicamente, há filmes dentro desse contexto que podem não ter usado tais linguagens de forma tão criativa quanto Brant, e o que se obteve foram filmes que dialogam mais especificamente com o espetáculo. Entretanto, através da análise da narrativa em **O invasor**, percebe-se serem essas linguagens capazes de criar efeitos estéticos significativos, que servem como interessante ponto de criação de significados. Como tudo nesse filme remete à invasão,

mais uma vez têm-se as linguagens da TV e do videoclipe funcionando também elas como invasoras, que penetram no espaço do cinema canônico brasileiro, como o do Cinema Novo, violentando-o e (re)criando um novo cinema interessantemente intitulado por Oricchio (2003) de “Cinema Impuro”, devido justamente a esses hibridismos tão comuns em nossa contemporaneidade.

O invasor estaria, portanto, encaixado na produção chamada Cinema da Retomada, uma época de diversidade de estilos e gêneros que, buscando dialogar com linguagens consideradas “não-cinematográficas” ou comerciais, volta-se tematicamente para o pensar os problemas do Brasil. Um cinema que se reinventa e busca uma aproximação com o público, mas, em determinados momentos, sem decair no mero comercialismo de mercado, apesar de lidar, de maneira criativa, com linguagens características desse universo.

4 CONCLUSÃO

Procurou-se, neste trabalho, a partir de dois recortes iniciais básicos – os espaços *nas* obras e os espaços *das* obras – analisar a relação das obras de Rubem Fonseca, **O Cobrador** e **O invasor**, tanto o texto literário, de autoria de Marçal Aquino, quanto o texto fílmico dirigido por Beto Brant, com o contexto social e histórico nos quais estão inseridos.

O mais interessante e instigante durante a tessitura deste texto, que é reflexo de intensa e desgastante, no entanto extremamente prazerosa pesquisa, é o fato de que esses dois recortes iniciais básicos se subdividiram em vários outros instigantes pontos de reflexão possibilitados devido à profícua definição de espaço, de autoria do teórico da geografia Milton Santos, que leva em consideração não só os espaços físicos ou geográficos, mas suas realidades relacionais, o que ampliou o espectro de atuação do trabalho. Esse fato levou ao abandono da exploração mais direta de outro aspecto da pesquisa, a questão do tempo nas narrativas, que era a intenção quando da escrita do projeto, para focar especificamente a questão dessas realidades relacionais e suas imbricações com a violência que assola os centros urbanos contemporâneos.

Contrastando textos de diferentes épocas como **O Cobrador**, escrito por aquele que é considerado um pioneiro na questão da representação explícita da violência das grandes cidades nas letras brasileiras, com **O invasor**, texto de um escritor que a cada dia ganha mais destaque dentro da ficção escrita de nosso país, pôde-se, através dos espaços analisados dentro do texto e deste texto dentro da história da literatura e também do cinema, atestar a trajetória da prática discursiva da violência na representação ficcional em algumas de nossas artes.

Há dois pontos principais que merecem ser destacados no que se refere à conclusão que este trabalho apresenta e de certa maneira engloba as várias frentes de pesquisa possibilitadas pelo conceito de Santos e a articulação deste com os outros teóricos que foram utilizados como suporte para as discussões nos capítulos anteriores.

O primeiro ponto vem caracterizado pelo advérbio *infelizmente* e o segundo... bem, o segundo será apresentado mais a frente. *Infelizmente* aquilo que se pode perceber ao observar a trajetória da representação da violência urbana na literatura e no cinema é um apodrecimento ainda maior dos valores já devastados de uma faceta decadente do Brasil. No texto de Fonseca, era possível visualizar uma sociedade que se optou por chamar de dicotômica e que se encontrava cindida no que se refere à violência que ocorria em dois extremos: a concentração de renda, observada com o apoio e suporte do texto de Pellegrino

(1984), como um ato de violência e causador de exclusão. E um outro ato de violência – a resposta agressiva à exclusão proporcionada por essa concentração de riquezas. Viu-se que o rompimento do que Pellegrino (1984) chamou de pacto social entre esses sujeitos pertencentes a classes sociais “opostas” faz com que o recalque da Lei da Cultura não mais exerça poder sobre o desprivilegiado financeiramente, que tem seu senso de equidade e justiça ferido. Em resposta à violência da exclusão, ao não-cumprimento do pacto social, e à ineficácia do recalque da Lei da Cultura, são aflorados os impulsos/desejos, antes contidos, em forma de homicídio, estupro, roubo e várias outras formas de violência.

No entanto, à medida que a análise avança para os outros textos focados, os de autoria de Aquino e Brant, a história na qual ninguém presta, como é “sobre-narrado” no filme pela música do *Tolerância Zero*, representa uma violência muito mais aguda, que é entrelaçada por uma rede sórdida de interesses individuais. Aquilo que se chamou de “premonição” no texto de Rubem Fonseca – o início de uma relação mais abrangente de classes sociais distintas, com o intuito de aumentar o raio de ação da violência – se confirma. Em **O invasor**, os empresários bem-sucedidos são contratantes de um matador de aluguel que pertence ao universo da periferia e este, após o serviço feito, junta-se aos sócios, passando a “trabalhar” na empresa destes e, além disso, une-se à filha do casal assassinado, que pertence a uma classe superior à dele, num jogo de sexo e drogas. As relações entre sujeitos pertencentes a classes sociais diferentes poderiam ser positivas e produtivas; entretanto, nos textos de Aquino e Brant, tais relações acontecem única e exclusivamente para fazerem valer os interesses individuais.

Além da relação entre esses personagens, outros fios que demonstram a putrefação e a patologia crônica de uma faceta da sociedade brasileira em franca decadência são: o delegado rufião, que indica um assassino que seja “bom profissional”, o funcionário do governo, que é corrupto, a prostituta, que se passa por namorada apenas para seguir os passos de Ivan. A história simboliza justamente essa violência em rede que passou a compor a sociedade brasileira contemporânea. Trata-se de uma violência sem face definida, conforme foi apresentado durante a análise da música **Orgia**, de autoria de Paulo Miklos, que compõe uma das cenas do filme. O rosto da violência sem face definida redimensiona a questão da violência da forma como era representada no texto de Fonseca. A face desfigurada da violência mostra, infelizmente, o quão agudo é o estado de patologia pelo qual passa a sociedade brasileira.

O segundo e talvez mais importante elemento, porém impossível de ser detectado se não fosse a descoberta anterior, pode ser acompanhado de um advérbio oposto àquele

sugerido para o primeiro ponto descrito no parágrafo anterior, a palavra *felizmente*. É que, apesar de todo o problema apontado no texto de Rubem Fonseca e do visível niilismo da segunda história analisada – uma sociedade cronicamente inviável¹⁹ –, conseguiu-se visualizar algo que ainda pode ser pensado como um certo tipo de saída. Para isso, faz-se necessário concluir o que se observou no campo estético das obras em questão.

Como já foi dito, a violência é parceira de longa data da literatura brasileira. Desde os primórdios das letras, esta já representava questões que envolvem violência, como os espaços de exclusão representados pelos cortiços e casas de pensão em Aluísio Azevedo, pela temática do cangaço em Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, pelos temas da tortura no período da ditadura militar em Fernando Gabeira e Caio Fernando Abreu, entre outros. Assim como é parceira da literatura, é também do cinema, como em Glauber Rocha ou Nelson Pereira dos Santos. A violência, porém, vem sendo representada de diferentes maneiras ao longo da história da literatura e do cinema brasileiro. O que era chamado de submundo emerge e exhibe-se na superfície, desvelando outros bastidores, os das relações de poder.

Por isso mesmo, um importantíssimo ponto no que se refere à estética das obras em questão diz respeito ao trabalho que estas promovem de ampliação da “voz do sem voz”. A voz do excluído continuaria abafada, muda, se a arte não ousasse e a incluísse em seu labor. O texto de Rubem Fonseca, como visto no item intitulado “O estupro do cânone”, utiliza-se do vocabulário chulo, vulgar, ou simplesmente comum, de personagens pertencentes a classes socialmente desprivilegiadas, ampliando, assim, o poder de alcance dessa voz antes excluída. Esta ampliação, como procurou-se mostrar no item “Continuidade de um legado nefasto”, acontece também através da utilização da primeira pessoa em detrimento da terceira²⁰, o que era mais comum nos textos Naturalistas/Realistas do século XIX. Sendo assim, como mostrou Candido (1987), há uma aparente confusão entre autor e personagem, a qual serve para dar valor a uma voz que, sozinha, não consegue se fazer ouvida. Quando passa a ser parte da matéria artística, como no caso do texto analisado, tal voz consegue o “aval” do grande escritor e assim adentra o espaço público e o diálogo parece se reinstalar²¹.

Já na história contada por Aquino e Brant, outros são os artifícios utilizados que permitem que a voz do excluído ressoe, seja ouvida e assim, quem sabe, promova o diálogo

¹⁹ Aproveitamos aqui o título de um filme dirigido por Sergi Bianchi e que representa a sociedade brasileira como cronicamente inviável. Esse filme foi também lançado dentro do período chamado Cinema da Retomada.

²⁰ Atente-se para o fato de que simplesmente o uso da primeira pessoa não garante diversidade de vozes. Outras estratégias textuais são levadas em conta na construção do processo dialógico.

²¹ Faz-se necessário lembrar aqui as produções de autores de segmentos sociais excluídos, como **Esmeralda, porque não dancei** (2001), de Esmeralda Ortiz **Capão pecado** (2000) e **Manual prático do ódio** (2003), de Ferréz, além de **Literatura marginal** (2005), organizada pelo mesmo autor.

sobre as mazelas de um Brasil tomado pela violência e por todo tipo de patologias sociais, são eles: a utilização dos gêneros musicais excluídos da grande mídia na trilha sonora; a utilização da chamada cena documental, quando o *rapper* Sabotage entra no filme, não representando um personagem qualquer que poderia ser construído para que ele participasse do filme, mas representando a si mesmo e cantando um *rap* de sua autoria; e, talvez a mais radical de todas as tensões propostas pelo filme (e que não diz respeito ao filme propriamente dito mas ao seu processo de gênese), Sabotage tem liberdade para reescrever vários diálogos que já estavam prontos no roteiro produzido por um renomado escritor.

Talvez se deva concordar com Pellegrini (2005, p.152), quando diz:

[...] é necessário buscar outras categorias de análise, não restritas a forma e estilo, inclusive recorrendo ao aparato teórico de outras ciências, [...] para procurar compreender o *sentido e a função* da produção cultural e da literatura contemporâneas. [...] vamos perceber que de fato, trata-se de mudar a perspectiva, abandonando uma definição romântica da função social da cultura baseada na idéia de que esta deveria ser veículo da “graça, da beleza e da harmonia” [...] Algo como um “positivamente negativo”.

Vê-se essa exposição de violências nas artes de hoje não como sua espetacularização – pelo menos no caso dos textos aqui estudados – mas como um grito, que, ao ressoar nos ouvidos, faz refletir e é capaz de fazer emancipar, ajudando a perceber o modo como a sociedade está se estruturando na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

AQUINO Marçal. **Famílias terrivelmente felizes**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

AQUINO, Marçal. **Cabeça a prêmio**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

AQUINO, Marçal. **O invasor**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 8. ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. 3. ed. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada, 1970.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BENTES, Ivana; HERSCHMANN, Micael. O espetáculo do contradiscurso. Mais! **Folha de S. Paulo**, 18 de agosto de 2002.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita – A palavra final**. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta 2001.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BRUM, Alessandra de Souza Mellet. **O processo de criação artística no filme O Invasor. Campinas**, São Paulo: [s.n.], 2003 (Dissertação de Mestrado).

CAMINHA, Adolfo. **O Bom-Crioulo**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. Violência no Rio de Janeiro: um reflexão teórica. In: **Linguagens da Violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Vol III 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana S.A., 1969.

DUARTE, André. Poder e violência no pensamento político de Hannah Arendt. In: ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. 3. ed. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad: Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERRÉZ (Org.). **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FERRÉZ. **Capão pecado**. São Paulo: labortexto editorial, 2000.

FERRÉZ. **Manual prático do ódio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

FONSECA, Rubem. **Contos Reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FORRESTER, Viviane. **O horror econômico**. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

GOMÉZ, José Maria. Globalização da política – mitos, realidades e dilemas. In: **Globalização excludente: desigualdade, exclusão e democracia na nova ordem mundial**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1999.

GUIMARÃES, César Geraldo. Algumas aproximações entre cinema e literatura. In: **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

HABERMAS, Jürgen. **L'espace public**: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise Trad. Marc de Launay. Paris: Payot, 1993.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Trad. Flavio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUSVARGHI, Luiza Cristina. **O Invasor - a tecnologia digital e a linguagem da tevê no cinema nacional**. XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em <<http://hdl.handle.net/1904/17725>>. Acesso em 14/02/2008

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAGIB, Lúcia. O centro vazio. Mais! **Folha de S. Paulo**, 31 de março de 2002.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo, Estação liberdade, 2003.

ORTIZ, Esmeralda do Carmo. **Esmeralda, por que não dancei**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

PAULINO, Graça. O leitor violentado. In: **Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura: Ensaios de Semiótica**. n. 4. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 1980.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: **Crítica marxista**, Rio de Janeiro, n.21 2005. <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica21-A-pelegrini.pdf> - Acesso em: 01/10/2007.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: **Estudos da literatura brasileira contemporânea**: literatura nas margens. Brasília: UnB, 2004.

PELLEGRINO, Hélio. Psicanálise da criminalidade: ricos e pobres. **Folha de S. Paulo**, 01.10.84: 7 e 8. (Folhetim)

PEREIRA, Carlos A. M. RONDELLI, Elizabeth, SCHOLLHAMMER, Karl Erik e HERSCHMANN, Micael (Org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROCHA, Glauber. A estética da fome. In: **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

RONDELLI, Elizabeth. Imagens da violência e práticas discursivas. In: **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. 5.ed São Paulo: Hucitec, 1997.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. À procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje, In: OLINTO K & SCHOLLHAMMER (Orgs.). **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2001.p. 76-90.

SILVA, Deonísio da; CESAR, Guilhermino. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Centro de Pós Graduação em Letras. **O Palimpsesto de Rubem Fonseca: Violência e erotismo em Feliz ano novo**. 1980. (Dissertação de mestrado)

SOARES, Luiz Eduardo. Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência. *In: Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira seus fundamentos econômicos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1969.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 7. ed. São Paulo: DIEFEL, 1982.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation. In: Naremore, James (Org.) **Film adaptation**. London: Athlone Press, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TELLES, Vera da Silva. **Pobreza e cidadania**. São Paulo: Editora 34, 2001.

VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

WALTY, Ivete Lara Camargos; MENDES, Nancy Maria. Espaço e Espaços. *In: Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura* - Ensaios de Semiótica, n. 14. Belo Horizonte: UFMG, 1978.

WOLTON, Dominique. **Pensar a comunicação**. Trad. Zélia Leal Adghirni. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2004.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

REFERÊNCIAS VIRTUAIS

<http://www.weblivros.com.br/entrevista/mar-al-aquino-8.html> (Acesso em: 31/10/2004)

<http://www.toleranciazero.com/> (Acesso em: 15/01/2008)

<http://letras.terra.com.br/paulo-miklos/237232/> (Acesso em: 15/01/2008)

<http://www.estacaovirtual.com/arquivo/mat2002/invasor.jpg> (cartaz)

http://br.geocities.com/marcal_aquino/NOTICIAS/img/invasorLIVRO2.jpg (capa do livro)

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

AÇÃO ENTRE AMIGOS. São Paulo, 1998. Direção de Beto Brant. Roteiro: Beto Brant, Marçal Aquino, Renato Ciasca. Fotografia: Marcelo Drust. Montagem: Roberto Ferraz, Willen Dias. Elenco: Leonardo Vilar, Zé Carlos Machado, Cacá Amaral, Carlos Mecen, Genésio de Barros.

CARLOTA JOAQUINA: a princesa do Brasil. Rio de Janeiro, 1995. Direção de Carla Camurati. Roteiro: Melaine Dimanta e Carla Camurati. Fotografia Breno Silveira. Montagem: Cesar Migliorin e Marta Luz. Elenco: Marieta Severo, Marco Nanini, Marcos Palmeira, Ludmila Dayer.

CIDADE DE DEUS. São Paulo-Rio de Janeiro, 2002. Direção de Fernando Meirelles. Roteiro: Bráulio Mantovani. Fotografia: Cesar Charlone. Montagem: Daniel Rezende. Elenco: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Jonathan Haagensen, Felipe Haagensen, Mateus Nachtergaele, Seu Jorge.

CRONICAMENTE INVIÁVEL. São Paulo 2000. Direção de Sérgio Biancchi. Roteiro: Sérgio Biancchi e Gustavo Stainberg. Fotografia: Marcelo Coutinho. E Antonio Penido. Montagem: Paulo Sacramento. Elenco: Cecil Thiré, Betty Gofman, Daniel Dantas, Umberto Magnani.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Rio de Janeiro, 1964. Direção de Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Fotografia: Waldemar Lima. Elenco: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Othon Bastos, Lidio Silva, Sonia dos Humildes, João Gama, Antonio Pinto, Milton Rosa, Roque Santos.

MATADORES, OS. São Paulo, 1997. Direção de Beto Brant. Roteiro, Beto Brant, Marçal Aquino, Fernando Bonassi e Victor Navas. Fotografia: Marcelo Durst. Montagem: Willen Dias. Elenco: Wolney de Assis, Murilo Benício, Chico Díaz, Maria Padilha.

CRÉDITOS E FONTES DAS IMAGENS

Todas as reproduções dos fotogramas, capturados do próprio filme, são do autor.

INVASOR, O. São Paulo, 2001. Direção de Beto Brant. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca. Fotografia: Toca Seabra. Montagem: Manga Campion e Willen Dias. Elenco: Marco Ricca, Alexandre Borges, Paulo Miklos, Malu Mader, Mariana Ximenes, Chris Couto, George Freire, Tanah Correa, Jayme Del Cueto, Sabotage.

Cartaz do filme O Invasor, p. 37 –

<<http://www.estacaovirtual.com/arquivo/mat2002/invasor.jpg>> - Acesso em: 1º/01/2007

Capa do livro O Invasor, p. 37 –

http://br.geocities.com/marcal_aquino/NOTICIAS/img/invasorLIVRO2.jpg - Acesso em: 1º/01/2007