

A NATURALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO CONTO “O JOGO DO MORTO”, DE RUBEM FONSECA

Ian Anderson Maximiano Costa¹

RESUMO: Neste artigo, intenta-se discutir a naturalização da violência na sociedade brasileira por meio do conto “O Jogo do Morto”, de Rubem Fonseca. O conto foi publicado no corpo do livro *O cobrador*, de 1979. Aponta-se inicialmente para uma crítica que assinala o caráter violento da narrativa de Rubem Fonseca, uma “escrita da violência”, Lafetá (2000); uma “narrativa brutalista”, Alfredo Bosi (2005). Elementos que permitem falar de uma “poética da violência”, uma narrativa que rompe com os códigos burgueses realistas de significação, constrói um “transrealismo” para Schøllhammer (2000). A violência, a pobreza e o espaço urbano ganham notoriedade. No segundo momento, discute-se a naturalização da violência a partir da sua constituição como prática lúdica, isto é, um jogo de apostas em “O Jogo do Morto”. Analisamos as distintas formas de violência que atravessam o conto, seja a violência da banalidade do mal e da vida, da naturalização da violência no corpo negro, até a violência da prática institucional, que produz a naturalização e as outras formas de violência, entendendo a partir de Walter Benjamin (2019) que violência e poder estão conjugados e instituem uma ordem de direito.
PALAVRAS-CHAVE: Violência; Jogo; Fonseca; Naturalização.

RESUMEN: En este artículo, se intenta discutir la naturalización de la violencia en la sociedad brasileña a través del cuento “El Juego del Muerto”, de Rubem Fonseca. El cuento fue publicado en el cuerpo del libro *El cobrador*, de 1979. Se direcciona inicialmente para una crítica que señala el carácter violento de la narrativa de Rubem Fonseca, una “escrita de la violencia”, Lafetá (2000); una “narrativa de la brutalidad”, Alfredo Bosi (2005). Elementos que permiten hablar de una “poética de la violencia”, una narrativa que rompe con los códigos burgueses realistas de significación, construye un “transrealismo” para Schøllhammer (2000). La violencia, la pobreza y el espacio urbano ganan notoriedad. En un segundo momento, se discute la naturalización de la violencia a partir de su constitución como una práctica lúdica, eso es, un juego de apuestas en el “Juego del Muerto”. Analizamos las distintas formas de la violencia que atraviesan el cuento, sea la violencia de la banalidad del mal y de la vida, de la naturalización de la violencia en el cuerpo negro, hasta la violencia de la práctica institucional, que produce la naturalización y las otras formas de violencia, entendiendo a partir de Walter Benjamin (2019) que violencia y poder están conjugados e instituyen una orden de derecho.
PALABRAS CLAVE: Violencia; Juego; Fonseca; Naturalización.

Podes cumprir as regras com exactidão mas, num determinado momento, eles apresentam um pequeno documento-lei, e então percebes: vais ser morto. O que fazem é aleatório, mas nunca ilegal. Primeiro mostram a lei, o documento que determina a acção. Ninguém resiste. As pessoas aceitam a lei. Se não seria pior. (TAVARES, 2006, p.118)

...a violência aparece como constitutiva da cultura nacional, como elemento fundador. (SCHØLLHAMMER, 2000, p.236).

Introdução

¹ Graduado em História pela PUC-Minas e Bacharel em Estudos literários pela UFMG. Atualmente é mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-lit) da UFMG. Bolsista Capes. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8686304615832613>. E-mail: iananderson14@hotmail.com.

A historiadora Lilia Moritz Schwarcz (2019), em um estudo recente sobre a formação autoritária brasileira – *Sobre o autoritarismo brasileiro* –, rastreia os longos momentos em que vivemos sob a égide de sucessivos contextos repressivos, violentos e autoritários. Nessa argumentação, é interessante verificar a organização dos capítulos do seu livro, a saber: 1. Escravidão e racismo, 2. Mandonismo, 3. Patrimonialismo, 3. Corrupção, 4. Desigualdade social, 5. Violência, 6. Raça e gênero, 7. Intolerância. Cada capítulo tem uma perspectiva de montagem, e a historiadora não faz um estudo essencialmente cronológico e teleológico, mas aborda como esses temas foram fundamentais para a consecução de uma sociedade autoritária.

Guia o trabalho a ideia de uma longa duração, ou seja, longe de serem elementos do "outrora", de um passado longínquo, permanecem, são "passados-presentes". Ilustrativo dessa "longa permanência" é a abertura do capítulo sobre violência. Ao invés de fazer um longo salto ao passado, a violência é plasmada em sua atualidade mais bruta.

O número diário de homicídios no Brasil equivale ao de mortos na queda de um Boeing 737-800 totalmente lotado. Essa é uma das conclusões do Atlas da Violência 2018, produzido pelo instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP). (SCHWARCZ, 2019, p.152).

Nesse tipo de sociedade, em que a violência é histórica e tende cada vez mais a se naturalizar, faz parte das estatísticas, do cotidiano, os contos "brutais" de Rubem Fonseca, principalmente os publicados na década de 1970, funcionam a contrapelo, desvelam a mitologia da cordialidade. Nesses relatos, não seríamos um país livre da violência e muito menos pacífico. Em Rubem Fonseca a violência é urbana, cotidiana, simples (naturalizada) como em um jogo.

Estamos longe da visão edênica que surge a partir da "hiper" leitura que Cassiano Ricardo faz sobre o capítulo "O homem cordial", de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1936). Segundo Ricardo, somos um país sem máculas de violência, seja essa de qualquer ordem, sem guerras civis, somos receptivos, amistosos. Por essência, seríamos cordiais e bons. Mas Sérgio Buarque de Holanda apontava para outra chave interpretativa, para a fusão danosa entre o público e o privado na cultura brasileira.² "Cordial" possui uma raiz etimológica, "cordis", ligada ao "coração", agiríamos com passionalidade mesmo naqueles momentos que

² Nas notas de rodapé do capítulo sobre o "Homem cordial", em *Raízes do Brasil*, o historiador esclarece: "[...] cabe dizer que, pela expressão 'cordialidade', se eliminam aqui, deliberadamente, os juízes éticos e as intenções apologéticas a que parece inclinar-se o sr. Cassiano Ricardo, quando prefere falar em 'bondade' ou 'homem bom'". (HOLANDA, 2014, p. 240-241, aspas do autor).

demandam isonomia e contenção das emoções. Mas o que pegou no senso comum foi à perspectiva oficialista de Ricardo.

Tendo em vista essa “mitologia da cordialidade”, nosso objetivo é discutir uma violência desvelada e completamente escancarada em Rubem Fonseca. Na primeira sessão deste artigo, interessa-nos fazer um levantamento da fortuna crítica de Rubem Fonseca, que encaminha para a caracterização de uma narrativa calcada na violência, neste sentido poderíamos falar de uma escritura que se propõe como uma “poética da violência”.

Na segunda sessão, temos como objetivo mostrar a violência com lentes microscópicas, por meio da ideia da sua naturalização no conto “O jogo do morto”, publicado em 1979, no livro *O cobrador*. A partir do ludismo e da ironia, a violência é naturalizada como parte do corpo social. Na esteira de Walter Benjamin (2019, p. 1), o conto “O jogo do morto” reverbera a ideia de uma “crítica da violência como crítica ao poder”. Estaria por trás da naturalização da violência, uma ordem de direito (poder) instituída.

Poética da violência

A violência parece se constituir em mote da produção narrativa de Rubem Fonseca. O movimento crítico é constante em assinalar a “brutalidade” do que é narrado a partir das descrições e análises da poética do escritor: “Vozes de barbárie”, (SCHNAIDERMAN, 2018); “Escrita da violência”, (LAFETÁ, 2000); “Narrativa brutalista”, (BOSI, 2005); “Personagens condicionados pela violência, onde não há espaço para o humanismo”, (ABDALA, 1994).

A caracterização tanto da narrativa como da composição das personagens poderia ser estender por inúmeros outros autores – Jaime Ginzburg (2017), Karl Schøllhammer (2000) –, mas o que fica dessa lista é o consenso em deslindar a narrativa de Rubem Fonseca como marcada por uma cultura da violência.

O centro de sua obra é a violência da sociedade brasileira da década de 1960 e 70. Essa característica guarda relação com o contexto amplo de produção da narrativa, mas isso não deve ser visto pela ótica do reflexo, mas da reflexividade. O movimento que faz essa brutalidade narrada de Rubem Fonseca é de indagação do social, de provocação, não de uma pura e simples figuração.

Vale sublinhar que essa violência que prima nos contos de Fonseca é apenas um tipo de interpretação de uma obra vasta e densa, que vai dos contos aos romances. Nesse sentido, alguns

críticos apontaram como a partir das "vozes da barbárie surgem as vozes da cultura", destacando o caráter diverso da composição.

Segundo Schnaiderman (2018), os contos de Rubem Fonseca são marcados pela multiplicidade de vozes, a narrativa seguiria as formulações de Mikhail Bakhtin em relação ao caráter dialógico do romance, isto é, as vozes são plurais e se imbricam no contexto da narrativa. E por vezes, dentro dessas vozes marcadas pela violência, pelo brutalismo, surgem momentos de lirismo.

Assim, as vozes de barbárie são contaminadas por algo que não se coaduna com a palavra "bárbaro". E a crueldade máxima, o ápice da violência, está muitas vezes matizada por algo que lhe é claramente oposto. O rude, o excrementício, liga-se às vezes ao maior lirismo, numa construção ritual, como no caso do rapaz que escreve com urina o nome da amada, acrescido de dois corações, "um deles varado por uma flecha inacabada" ("Madona", em *A Coleira do Cão* – veja-se o contraste entre estes dois títulos). (SCHNAIDERMAN, 2018, p.163, aspas do autor).

Esse mesmo movimento do lírico ao ato violento, também foi marcado por Lafetá (1993). Segundo o crítico, a prosa de Rubem Fonseca acha-se marcada inicialmente por certo lirismo, fase ligada, principalmente, à apresentação do escritor ao público com a publicação de seu primeiro livro de contos, *Os prisioneiros* (1963). Fonseca será lido nessa perspectiva a partir das formulações de Lukács, em *Teoria do Romance*, acerca do "romantismo de desilusão". Nesse tipo de romance, teríamos a construção de um herói rico em interioridade cercado por um mundo vazio, desencantado. "O inimigo", conto de *Os prisioneiros*, é deslindado nessa chave.

Mas esse momento é circunstancial na poética do escritor, para Lafetá, já que a partir de 1967, com *Lúcia McCartney*, a violência característica do escritor ganha a cena, e se radicaliza com a publicação de *Feliz Ano Novo* (1975) e o *O Cobrador* (1979). Poderíamos precisar nesse período de transição a construção de uma "poética da violência" social brasileira. A partir desses contos, o "outro" lado do social começa a ser tematizado, o lado dos excluídos, dos pobres, dos "enjeitados" pela roda do milagre econômico da ditadura civil-militar. Seus contos começam a escandalizar a classe média urbana: "[...] assassinatos com requintes de crueldade e sadismo, estupros, canibalismo e miséria, muita miséria, a obscenidade dos miseráveis sem dentes, como diz o Autor na entrevista do 'Intestino grosso' "(LAFETÁ, 1993, p. 131, aspas do autor).

É por meio de uma narrativa concisa e fria, sem nenhum tipo de apelo ideológico imediato, isto é, não panfletária, que o autor visa expor, de maneira também fria, e, por vezes, irônica e cínica, a violência no contexto urbano:

Não se trata de literatura engajada, no sentido tradicional do termo. Ao contrário, os contos não fazem nenhum apelo político ou ideológico de esquerda, como é a tradição de boa parte da nossa literatura contemporânea, socialmente compromissada desde os anos 30. Em Rubem Fonseca, o caminho é diferente: ele prefere expor, de maneira direta e crua, o afloramento da violência social nos grandes aglomerados urbanos. (LAFETÁ, 1993, p.131).

A “poética da violência” de Rubem Fonseca põe a nu a "história oficial". Tanto em um sentido sociológico ligado ao véu da “cordialidade” como em sentido literário, narrativo. Segundo Schøllhammer (2000), durante a década de 1970, alguns escritores no Brasil, entre eles Rubem Fonseca, produziram um tipo de discurso a contrapelo, contra a hegemonia da produção realista tradicional. Os “elementos baixos”³ se transformam em norte dos relatos, rompendo com certo código narrativo, e, por que não, social:

Nesta perspectiva, o autor urbano se inscreve numa ambição literária mais ampla, em que procura um transrealismo – expressão do real além da realidade – que dê conta de uma nova experiência social urbana e, para esse fim precisa revitalizar a linguagem poética, transgredindo as barreiras proibitivas da significação. (SCHØLLHAMMER, 2000, p.248-249).

Numa sociedade que nega sua violência, justamente uma “poética da violência” a transpõe para primeiro plano, nesse espaço urbano produz-se uma dicotomia entre a "cidade oficial" e a "cidade da violência", às vezes o choque entre esses polos é tão intenso que produz uma narrativa como “O jogo do morto”.

“O Jogo do Morto”

Publicado no livro *O cobrador*, o conto "O jogo do morto" tematiza a violência a partir do lúdico, por meio de um jogo de apostas. A violência é tão banalizada que se transforma em riso. Um dos personagens centrais, além do próprio “brutalismo” em si, é seu braço, o Esquadrão da Morte, E.M. Todo "cinismo" característico de Rubem Fonseca é plasmado nesse

³ A pobreza, a violência, a marginalidade eram considerados “elementos baixos” pelo realismo tradicional, constituindo-se em temas interditados. No entanto, a partir da década de 1970 esses mesmos temas considerados “baixos” passam a ser incorporados por aquilo que Schøllhammer (2000) chama de “transrealismo”. Em Rubem Fonseca podemos destacar alguns contos, já clássicos, que se debruçam nessa temática: “O cobrador”, “A coleira do cão”, “Feliz Ano Novo”, “Passeio noturno (Parte I)”, “Passeio noturno (Parte II)”, “Intestino grosso”.

conto, a violência é tratada como parte do cotidiano, corriqueira, caminha *pari passu* com o *status quo*. Apresentemos o relato conjugado a sua exegese crítica.

Temos um grupo de amigos – Marinho, dono da principal farmácia da cidade, Fernando e Gonçalves, sócios em um armazém, e Anísio, dono do bar onde se encontram – acostumados aos jogos de azar, apostavam praticamente sobre tudo, era uma forma de vício: "Costumavam fazer apostas, entre eles, em jogos de cartas, jogos de futebol, corrida de cavalos, corrida de automóvel, concurso de misses, em tudo que fosse aleatório". (FONSECA, 1989, p. 165).

São todos membros de uma classe média alta ascendente, com pequenas propriedades e pequenos comércios. O narrador é detalhista na configuração de sujeitos comuns da classe média, iam até à Igreja: "Possuíam modestas casas de veraneio no mesmo condomínio na região dos lagos, eram **Lion's, iam à Igreja**, levavam uma vida pacata". (FONSECA, 1989, p.165, grifos nossos). Ponto que voltaremos a tocar.

Em relação ao vício, suas apostas eram sempre altas, mas a sorte nunca cabia somente a um, "uma fase de perda era sucedida quase sempre por uma de ganhos". (FONSECA, 1989, p.165). No entanto, nos últimos tempos Anísio vinha sofrendo com sucessivas perdas, e, por isso, propõe para seus amigos um novo jogo: o jogo do morto. Esse consistiria em apostas no número de pessoas que seriam mortas pelo Esquadrão da Morte.

A contradição e a ironia já estão anunciadas. Isto é, sujeitos católicos, membros de uma organização de causas humanitárias, Lion's, apostam na vida humana como uma compulsão, um vício. Em resumo, um simples jogo, que sugere a precarização da vida, ideia evocada por Arendt (1999) a respeito da banalização do mal, entendido como um conceito norte em *Eichmann em Jerusalém* para se pensar nos burocratas que cometeram crimes na Alemanha Nazista. Esses, não eram "monstros" ou "criminosos", mas homens cultos e polidos, quase todos da classe média alta, sujeitos comuns, pais de família, que praticaram atos de barbárie e que se justificaram, principalmente Adolf Eichmann em seu julgamento, através da desculpa do cumprimento de ordens das altas hierarquias de comando. A partir desses fatos, a "banalidade do mal" é aventada, pensando, decididamente, na sua faceta ordinária, praticada por homens comuns, cidadãos cumpridores da lei.

No conto, também temos homens comuns, religiosos e apoiadores de associações que defendem causas humanitárias (Lion's), que resolvem apostar com a vida humana. A "banalidade da vida" é um sintoma, e não pequeno ou lateral, da naturalização da violência.

Como criador do jogo, Anísio é o primeiro a realizar sua aposta: "Aposto que o esquadrão este mês mata mais de vinte, ele disse." (FONSECA, 1989, p. 165). Seus amigos logo contestam por intermédio do narrador: "Fernando observou que mais de vinte era muito vago". (FONSECA, 1989, p. 165). Anísio retifica: "Aposto que o esquadrão mata vinte e um, este mês, disse Anísio". (FONSECA, 1989, p. 165).

O jogo passa a ganhar em "meticulosidade" e detalhismo. Gonçalves questiona o lugar em que ocorreriam essas supostas e quase concretas mortes. Anísio retifica novamente acrescentado o lugar: "[...] Mil pratas que o esquadrão mata vinte e um, este mês, aqui em Meriti..." (FONSECA, 1989, p.165). Então, todos começam a apostar: "**Sabe que esse jogo é bom?**, disse Fernando. Mil pratas que o esquadrão mata uma dúzia." (FONSECA, 1989, p. 166, grifos nossos).

O jogo é adjetivado por Fernando como um "jogo bom", não temos como leitores informações sobre os antigos jogos de apostas dos amigos católicos e Lion's, mas o do morto parece provocar entusiasmo, jogar com a violência, e por consequência, a morte, não parece provocar pudor ou estranhamento, é, repetimos uma vez mais, completamente naturalizado, parte do corpo social. Seguem-se as apostas.

Como novo nível nas apostas, os possíveis e quase prováveis mortos começam a ganhar cor, com a liderança sempre persistente de Anísio: "Anota aí, disse Anísio para Marinho, que num livro de capa verde registrava as apostas, mais mil que dos meus vinte e um **dez são mulatos, oito são pretos e dois são brancos**". (FONSECA, 1989, p.166, grifos nossos).

Neste trecho cai por terra outra mitologia nacional, o mito da democracia racial. O termo "democracia racial" surge com o antropólogo Artur Ramos, mas ganha sua teoria e seus significados através do sociólogo Gilberto Freyre e seu livro *Casa Grande & Senzala* (2006)⁴. A expressão pressupõe uma harmonia entre as raças no Brasil, a mestiçagem seria a regra, não existindo no país diferenças substanciais – econômicas, sociais e simbólicas – entre negros e brancos, primária uma "harmonia entre antagonismos": "É verdade que agindo sempre, entre tantos antagonismos contundentes, amortecendo-lhes o choque ou harmonizando-os, condições de confraternização e de mobilidade social peculiares ao Brasil..." (FREYRE, 2006, p.117). Teoria diretamente criticada pela Escola de sociologia da USP – Florestan Fernandes, Emília

⁴ "[...] Assim, se foi o antropólogo Artur Ramos (1903-49) quem cunhou o termo 'democracia racial' e o endereçou ao Brasil, coube a Freyre o papel de grande divulgador da expressão, até mesmo para além de nossas fronteiras". (SCHWARCZ, 2019, p. 17).

Viotti da Costa, Octavio Ianni, Fernando Henrique Cardoso –, como um discurso falacioso numa sociedade pautada por práticas discriminatórias, acrescentando ao termo a ideia de um “mito”, o “mito da democracia racial”.

No conto, temos exposto de maneira explícita um verdadeiro quadro da desigualdade racial no Brasil. Nessa perspectiva, uma atenção para a construção narrativa recale os véus. Isto é, a cor é somente anotada no corpo do conto em relação aos mortos (os não personagens), que por sua vez, são em sua maioria descritos como mulatos e pretos. Aqueles que se constituem na categoria personagens (os vivos), os amigos apostadores, não tem sua cor descrita. São apenas comerciantes, católicos, Lion's, sujeitos pacatos. Classe média.

Mas as vidas que fazem parte da diversão desses sujeitos pacatos têm cor. Em sua maioria, o jogo do morto é o jogo com o corpo do negro. Corpo do efebo negro. Em síntese, corpo do jovem negro. Na primeira descrição, são dezoito o número de mortos negros: “[...] mais mil que dos meus vinte e um **dez são mulatos, oito pardos** e dois são brancos. (FONSECA, 1989, p.166, grifos nossos). Todos jovens: Outra milha que o mais moço dos meus tem dezoito anos e o mais velho vinte e seis... (FONSECA, 1989, p.166). Em uma nova rodada do jogo, são mais 25 jovens negros mortos: [...] o esquadrão havia executado vinte e seis pessoas, sendo **dezesseis mulatos, nove pretos** e um branco, o mais novo tinha quinze anos, era egresso da **Funabem**, e o mais velho trinta e oito. (FONSECA, 1989, p.167, grifos nossos).

Um segundo sintoma nessa violência é a naturalização da violência no corpo negro. As vítimas do E.M possuem cor e idade. São o “exército de reserva” que proporciona entretenimento aos amigos apostadores. “Exército de reserva” em um sentido marxista⁵, quer dizer, os excedentes, os enfeitados da sociedade capitalista de consumo, os que mais sofrem com a violência.

Para saber quem era o morto, sua cor e se realmente haviam sido assassinados pelo Esquadrão da Morte, os apostadores tomariam como base o jornal sensacionalista O Dia: "O que sair em **O Dia** é que vale. Se disser que é preto, é preto, se disser que foi o esquadrão, foi o esquadrão". (FONSECA, 1989, p. 166, grifos nossos).

⁵ A ideia de um “exército de reserva” surge a partir de Karl Marx em sua análise dos excedentes da força de trabalho que não são utilizados na economia capitalista: “[...] a acumulação capitalista sempre produz, e na proporção de sua energia e de sua extensão, uma população trabalhadora supérflua relativamente, isto é, que ultrapassa as necessidades médias da expansão do capital, tornando-se, desse modo, excedente” (MARX, 1989, p. 731).

É interessante nos atentarmos ao número de vezes em que Anísio muda suas apostas, acrescenta sempre novos dados, de maneira sequencial durante quase todo o relato: "Outra milha que o mais moço dos meus tem dezoito anos e o mais velho vinte e seis..." (FONSECA, 1989, p. 166). Como se a cada repetição das apostas por Anísio a violência e a morte deixassem de se constituir em elementos limites, se deslinda uma suspensão da moral no jogo realizado pelos amigos. A violência/jogo, por ser recorrente, se converte em prática social, os assassinatos promovidos pelo esquadrão perdem seu poder de choque. Tornam-se parte da espetacularização da sociedade capitalista apontada por Guy Debord (1997). O jornal O Dia é eloquente nessa dramatização da violência, acompanhada dia-a-dia, como sugere o próprio título do jornal, é ordinário e hodierno.

O jogo como construção histórica é uma prática social. O jogo em si não existe, para que se constitua é necessário um espaço de socialização. No conto, o jogo se constitui como uma "prática que demanda", isto é, demanda os jogadores e, principalmente, a violência do E.M e sua espetacularização, o jornal O Dia. A violência produz os mortos, que são divulgados pelos jornais, e os "jogadores" se beneficiam, bem como colocam em giro o círculo, estão sempre demandando novos mortos. Sem esses elementos, centrais, o jogo não funciona. E seu funcionamento é estrutural, os três elementos estão em coordenação. E nesse círculo de violência e morte, a naturalização se produz. Institui-se uma ordem, que se metamorfoseia em *status quo*, em ordem permanente.

No final do mês, os resultados das apostas são publicadas pelo jornal: "No fim do mês, de acordo com O Dia, o esquadrão havia executado vinte e seis pessoas, sendo dezesseis mulatos, nove pretos e um branco, o mais novo tinha quinze anos, era egresso da Funabem, e o mais velho trinta e oito". (FONSECA, 1989, p.167).

O lúdico, o jornal e sua circulação a cada mês, colocam a violência na ordem do círculo sempre, isto é, na prática cotidiana. Possui quórum e mercado.

Gonçalves e Marinho ganharam a maioria das apostas, já Anísio amargava mais uma derrota, sua maré de azar aumentava. O jogo ganhava em complexidade, nas novas apostas, os jogadores aumentariam as regras: "Os quatro amigos, para o mês de agosto, ampliaram as regras do jogo. Além da quantidade, da idade e da cor dos mortos, foi acrescentada a naturalidade, o estado civil e a profissão. **O jogo tornava-se complexo**" (FONSECA, 1989, p.168, grifos nossos). Em outras palavras, a complexidade do jogo é sinônimo de sua constituição como, insistimos nesta expressão, uma prática social, perde seu caráter esporádico e compulsivo.

Eles estavam inventando um jogo que faria mais sucesso que o jogo do bicho: “Acho que inventamos um jogo que vai ficar mais popular do que o jogo do bicho, disse Marinho...” (FONSECA, 1989, p.168). Mais uma pista em relação à *expansão* social da violência. Outra é o escárnio, que se metamorfoseia no riso da vida, seu esvaziamento (de certas vidas), o qual segue após a possibilidade de substituição do jogo do bicho: “[...] Já meio embriagados riram tanto que Fernando chegou a urinar nas calças”. (FONSECA, 1989, p.168). O riso é quase sempre conservador, uma “performance instantânea” que preserva às estruturas do *status quo*.

Nas novas apostas Anísio toma a dianteira novamente para tentar afastar sua maré de azar: "Aposto que o esquadrão este mês mata uma menina e um comerciante..." (FONSECA, 1989, p.168). O dono do Bar aposta duzentos mil nessas mortes. Aposta aceita por Marinho.

Exatamente nesse momento do conto, ocorre uma reviravolta: cansado de perder, Anísio parte para uma nova estratégia. Contratar um membro do Esquadrão da Morte que frequentava seu bar – sempre armado –, O Falso Perpétuo, para executar a criança e o comerciante. A proposta é: "Dez mil se você matar uma menina e um comerciante. Você ou os seus colegas, para mim tanto faz" (FONSECA, 1989, p.169). Mas não poderia ser qualquer comerciante e qualquer menina. Os amigos não eram tão amigos: "Alguma preferência? Gonçalves, o dono do armazém, e a filha" (FONSECA, 1989, p.169). Realizados os trâmites, o Falso perpétuo e Anísio partem para a concretização da aposta:

Entraram no carro de **O Falso Perpétuo** e rumaram para a casa de Gonçalves. Àquela hora a cidade estava deserta. Pararam a cinquenta metros da casa. Do cofre do painel O Falso Perpétuo tirou duas folhas de papelão onde desenhou, de forma tosca, duas caveiras com a iniciais E. M embaixo. (FONSECA, 1989, p. 170, grifos nossos)

Tanto como “prática social” quanto em “prática cotidiana” se evoca a ideia de uma estrutura que possibilita a violência no corpo social. A violência vem de cima, é institucionalizada, normalizada. Voltemos à ideia aventada logo no início deste texto, o Esquadrão da Morte como personagem central. O E.M é um órgão paramilitar que surge das hostes do Estado. Vale aqui atentar para o contexto de produção da narrativa, a ditadura civil-militar e a década de 1970. Período esse marcado pela violência institucional normalizada, principalmente por meio dos atos institucionais, tendo em vista, decididamente, o AI-5. Violência institucionalizada que pressupunha tortura, perseguição e assassinato. O E.M possuía relações escusas e diretas com o Estado Militar.

A polícia política montada desde os anos da ditadura do Estado Novo já se encontra em ação a partir de 1964. A tortura já estava sob as ordens "legais" do Estado:

A prática da tortura instalou-se nos quartéis ainda no início do governo Castelo Branco, e se espalhou como um vírus graças ao silêncio conivente dos participantes do núcleo do poder – civis e militares. Ao se converter em política de Estado, entre 1964 e 1978, a tortura elevou o torturador à condição de intocável e transbordou para a sociedade. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 460).

Montou-se um aparato repressivo legalizado pelo Estado que funcionou de 1964-1978, e os atos institucionais longe de serem um ponto fora da curva, vinham em coesão com essas medidas do arbítrio já implementadas: "O AI-5 faz parte de um conjunto de instrumentos e normas discricionários mas dotados de valor legal, adaptados ou autoconferidos pelos militares" (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.456).

Mas a violência da década de 1970 era camuflada por meio da construção do aparato ideológico do "milagre econômico". Coerção por coerção não mantém uma ditadura em pé por 21 anos. Nos anos do governo Médici (1969-74), a ditadura promoveu uma maciça propaganda de crescimento econômico, e conseguiu estimular uma espécie de euforia na população, surge nesse contexto a ideia de que o futuro do país havia chegado. Segundo Cordeiro (2015), se esses anos foram considerados os "anos de chumbo", também foram considerados por outros como os "anos de ouro". E o principal eixo dessa propaganda era o propalado "Milagre econômico":

O grau de controle coercitivo sobre a sociedade que a ditadura adquiriu durante sua presidência foi imenso, mas por si só não garantia apoio. Todo governo, para se sustentar, depende de alguma forma de adesão, e o "milagre econômico" ajudou a fabricar uma base geradora de consentimento junto à população. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 454).

O "Milagre econômico" se inscreve no bojo das políticas econômicas implantadas pela ditadura, medidas que visavam facilitar o investimento estrangeiro, assim como desmobilizar o trabalhismo produzido nas décadas anteriores. A ideia era levar a cabo um modelo de modernização conservador sem nenhum tipo de contestação. Ou seja, o crescimento popularizado pelo suposto "milagre" tinha mais de propaganda e repressão do que efeito real nas camadas mais baixas da população. Segundo Lilia Schwarcz e Heloisa Starling: "[...] A performance de crescimento seria indiscutível, porém o milagre tinha explicação terrena. Misturava, com a repressão aos opositores, a censura aos jornais e demais meios de comunicação, de modo a impedir a veiculação de críticas à política econômica..." (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 452-453). Continuam as autoras:

O "milagre econômico", contudo, teve um preço, e o crescimento da economia se fez acompanhar de um processo acentuado de concentração de renda, resultado de uma política salarial restritiva, em que os ganhos de produtividade não eram repassados para os trabalhadores. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 453)

O conto de Rubem Fonseca não é uma “pantomima” pura e simples do contexto da ditadura civil-militar, mas essa conjuntura não é lateral. O “cinismo” de Rubem Fonseca parece ganhar sentido nesse contexto, uma sociedade violenta é respondida, igualmente, com uma narrativa violenta, seca e brutal. Não é um relato que se pauta pela denúncia ou um posicionamento ideológico direto, mas nas franjas coloca a nu uma “cultura da violência”.

A sombra da ditadura se corporifica não só de maneira mais evidente no E.M, mas também naqueles mortos egressos da Funabem: “[...]o esquadrão havia executado vinte e seis pessoas, sendo dezesseis mulatos, nove pretos e um branco, o mais novo tinha quinze anos, era **egresso da Funabem...**”(FONSECA, 1989, p.167, grifos nossos). A Funabem era uma instituição do Estado de São Paulo vinculada à Secretaria de Estado da Justiça e da Defesa Cidadania, criada justamente durante a ditadura, em 1964. Congregava em sua maioria jovens negros e pobres e tinha como função promover a Justiça e a Cidadania, mas exerciam a separação e a discriminação, o “exército de reserva” para o Jogo do Morto.

Ou seja, a violência parte das instituições do Estado, é uma violência das mais altas estruturas. A Funabem é uma instituição do Estado que promove antes a separação do que a inclusão. E o E.M é o elo mais direto nesse organograma de concordâncias entre estado e instituições em relação à consecução da violência, ele é o braço paramilitar da Ditadura. O personagem – que é somente aludido no conto – do Verdadeiro Perpétuo aponta para esse elemento insidioso formador dessa “violência estruturante”. O Perpétuo Verdadeiro era um detetive e os apostadores utilizavam-no para dar nome ao “Falso Perpétuo”: “[...] O Falso Perpétuo tinha cabelos lisos, negros, feições ossudas, o olhar impassível e nunca ria, igual ao Perpétuo Verdadeiro, um detetive famoso que haviam assassinado anos antes”. (FONSECA, 1989, p. 166).

Nessa cultura da violência, como expresso na citação, nem aqueles que detêm o monopólio da violência estão seguros. No entanto, o trecho também indica como muitos membros do E.M eram ex-policiais, detetives e militares da reserva. Como aponta Schøllhammer (2000, p. 244), "a realidade social é violenta e autodestrutiva em consequência de uma violência maior do próprio sistema". A violência estruturante cose os fios dos sintomas.

Para que a violência se capilarize para o corpo social e se transforme em uma forma de entretenimento, um simples jogo de apostas, ela deve vir de cima, de uma prática institucional.

Walter Benjamin (2019) é um crítico que pode ser matizado com o conto “O jogo do Morto”, claro que numa perspectiva teórica – e mais assertiva –, mas que compartilha com o relato a ideia de um poder instituído que normaliza a violência. Em texto já clássico, “Crítica da violência: crítica do poder”, Benjamin (2019) estabelece nuances no entendimento do poder como uma forma de violência mantenedora do direito constituído. Segundo o filósofo alemão, uma crítica ao poder como violência deve ir além da ideia “[...] se a violência é, em determinados casos, um meio para fins justos ou injustos. Sua crítica, portanto, estará implícita num sistema de fins justos. Mas, não é bem assim” (BENJAMIN, 2019, p. 1). Uma crítica da violência deve partir da violência como princípio, à violência em si, ou, como prática instauradora de uma ordem de jurídica, do poder: “A institucionalização do direito é institucionalização do poder e, nesse sentido, um ato de manifestação imediata da violência” (BENJAMIN, 2019, p.6).

Segundo Benjamin (2019), o direito positivo é responsável pela instauração e conservação de uma “ordem de destino”, lugar de fomentação e controle social permanente. Esse espaço funciona como uma forma de controle da vida, de manutenção do *status quo*, isto é, da ordem instituída, do Estado. Não possui um sentido punitivo (o que não exclui a violência), mas visa afirmar a “ordem do direito”. Essa ordem, “[...] consiste na alegação de que só existe um único destino e que justamente o status quo e o elemento ameaçador pertencem à sua ordem de maneira irrevogável. Pois o poder mantenedor do direito é um poder ameaçador”. (BENJAMIN, 2019, p. 3).

Pensar essa posição de Benjamin (2019) numa leitura comparativista com “O jogo morto” é assinalar/marcas como a violência é um elemento estruturante, um poder ameaçador, registrador do jogo como espaço do lúdico e das várias violências e naturalizações subsequentes, já que é mantenedora do status quo. É dizer que a violência é inescapável já que está incrustada em uma ordem permanente e pacificada socialmente. Elemento que se exacerba em contextos ditatoriais, se transforma em um Estado Policial. Por isso, para Benjamin (2019), a crítica do poder, não pode partir do poder como um motor em si, deve partir da violência como seu elemento estruturante no corpo social.

O epílogo do conto é extremamente irônico, como a indicar que a violência/poder instituído também alcança os apostadores. O círculo é plástico como a violência: O Falso Perpétuo volta, a execução foi realizada. A personagem fala com extrema frieza da também

execução da velha – provavelmente a mãe de Gonçalves. Sugerindo um enredo de *Crime e Castigo* de Dostoiévski, mas sem o castigo e a culpa de Raskolnikov, uma violência em estado puro, em si. Cobra seu dinheiro a Anísio: "Vamos apanhar o meu dinheiro, já despachei os dois. Matei a velha, de lambuja" (FONSECA, 1989, p. 170).

O membro do esquadrão da morte recebe seu pagamento, mas no momento em que Anísio o chama de O Falso Perpétuo, este (talvez fosse mesmo o verdadeiro Perpétuo) o mata, e Anísio se transforma também em “peão do jogo”: "O Falso Perpétuo tirou da cintura um enorme engenho negro, apontou para o peito de Anísio e atirou. Anísio ouviu o estrondo e depois um silêncio muito grande". (FONSECA, 1989, p.170).

Como a comprovar Schnaiderman (2018), da barbárie surge o lirismo, Anísio vê traços místicos no seu assassino, O Falso Perpétuo é metamorfoseado em Cristo: “Perdão, ele tentou dizer, sentindo o sangue na boca e procurando se lembrar de uma prece, enquanto o rosto ossudo de Cristo ao seu lado, iluminado pela luz da rua, escurecia rapidamente”. (FONSECA, 1989, p.170). Estava mais para Anjo da Morte ou do E.M ou, ainda, da cultura da violência.

Considerações finais

Essas considerações finais devem começar assinalando como a “poética da violência” de Rubem Fonseca parte, – tomando de empréstimo a segunda epígrafe que abre este trabalho –, dessa cultura da violência como elemento social fundador. É nesse espaço cultural histórico que o conto o “O jogo do morto” é construído e reverbera literariamente. Nesse sentido, a literatura também é um espaço dialético para se pensar a violência naturalizada no espaço social brasileiro, trabalha com a reflexividade e não com o reflexo.

Basta pensar no amplo campo dos estudos literários que tem como enfoque o estudo da violência e suas relações com literatura. Pensamos principalmente em Jaime Ginzburg (2017), que vai analisar a melancolia na cultura brasileira ligada à violência:

Em nossa hipótese, a presença da melancolia na cultura brasileira, no século XX, em alguns casos, deve-se à forte presença da violência em nossa história política e social. Essa violência é particularmente intensa e sistemática nos períodos caracterizados como regimes autoritários – o Estado Novo e a Ditadura Militar –, nos quais seu exercício foi metódico e planejado (GINZBURG, 2017, p. 154).

Violência que se metamorfoseia de muitas formas, mas é elemento de um pesado passado histórico – o Estado Novo e a Ditadura Militar como expressa o texto acima –, não tão

passado assim, de momentos traumáticos, mas também persistentes, atuais, cotidianos e também naturalizados. Pelas estatísticas, "Registram-se aqui cerca de 171 mortes por dia e, levando-se em conta dos dados de 2016, 62,5 mil anuais, sendo que, apenas na última década, houve 553 mil mortes por homicídio doloso" (SCWARCZ, 2019, p. 152). E pelo Estado.

Assim, uma violência que ultrapassa o individual, se enraíza no corpo social por meio do jogo de apostas no conto de Fonseca e de inúmeras outras formas, mas sempre a partir de uma ordem instituída. Por isso, uma crítica da violência exige uma crítica do poder como seu corolário.

À guisa de conclusão, permitimo-nos aproximar, em uma leitura livre, da segunda epígrafe deste texto tomada do romance *Jerusalém* do escritor português Gonçalo Tavares. O texto cola-se e exemplifica a perspectiva de Benjamin e do conto. Isto é, de um poder instituído quase invisível, ou não tão invisível, palpável nos corpos, mas que em determinado momento se apresenta como "documento-lei", "e então percebes: vai ser morto" (TAVARES, 2006, p.118). É um poder que exerce o arbítrio, mas de maneira legal, "nunca ilegal". "Primeiro mostram a lei, o documento que determina a acção" (TAVARES, 2006, p.118). O mostram, em um sentido de resguardo, o direito defende essa "ordem de destino", em palavras mais diretas, essa ordem de controle, através do poder. A violência é positiva e intimidadora: "Ninguém resiste. As pessoas aceitam a lei. Se não seria pior" (TAVARES, 2006, p.118). E acrescentamos, responsável pela naturalização.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR, Benjamin. *Contos brasileiros*. São Paulo: Scipione, 1994.
- ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BENJAMIN, Walter. Crítica da violência: crítica do poder. Trad. Willi Bolle. *Revista Espaço Acadêmico*, 2 (21). Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/46277>. Acesso: 3 de julho de 2019. p.1-7.
- CORDEIRO, Janaína Martins. *A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento*. Rio de Janeiro: FGV, 2015.
- BOSI, Alfredo. "Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo". In: _____ (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p.7-24
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. 51 ed. São Paulo: Global, 2006.

- FONSECA, Rubem. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca: do lirismo à violência. In: *Literatura e sociedade*. Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. FFLCH, n.5. São Paulo, 2000. p. 120-134.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Tradução Reginaldo Sant'Anna. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. Livro 1, v. 1 e 2.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto et al. *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.236-259.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. *Literatura e Sociedade*, 2018, 23(26), 162-166.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloísa Murgel. *Brasil: uma biografia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- TAVARES, Gonçalo. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Artigo recebido em julho de 2020.
Artigo aceito em setembro de 2020.