

A TRADIÇÃO NOIR E A NARRATIVA DA VIOLÊNCIA EM “O COBRADOR”, DE RUBEM FONSECA E “O PEIXINHO DOURADO”, DE BRAZ CHEDIK

Teresa Cristina Martins KOBAYASHI¹

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar a narrativa policial contemporânea produzida pelos escritores mineiros Rubem Fonseca e Braz Chediak, tendo em vista o tema da violência. Pretendeu-se focar os caminhos seguidos por esses autores na releitura do gênero, apontando que a narrativa policial produzida nas margens ocupa uma posição inscrita em uma lógica marginal. A pesquisa foi norteada pela ideia de que a exacerbação da violência, presente no gênero policial *noir* e no “novo realismo” brasileiro, tem o real objetivo de demonstrar uma moral particular produzida pela sociedade contemporânea. O tema da violência é o que associa o “novo realismo” à tradição *noir*.

Palavras-chaves: Violência. Narrativa *noir*. Rubem Fonseca. Braz Chediak. “Novo realismo”. Literatura contemporânea.

A violência como protagonista

Em “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, Alfredo Bosi, examinando as tendências da narrativa curta na atualidade (o texto é da década de 1970), aponta que a prosa de Rubem Fonseca pode ser chamada de “brutalista” (BOSI, 1976, p. 18), caracterizando-se esta

Pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 27).

Em “A nova narrativa”, Antonio Candido denomina essa tendência “brutalista” de “realismo feroz”, reportando-se à tradição realista e urbana de nossa literatura. (CANDIDO, 1989, p. 212). O “realismo feroz” seria, nas palavras do crítico, uma “espécie de ultrarrealismo sem preconceitos” que aparece tanto nas narrativas de Rubem Fonseca quanto nas de João Antônio, agredindo o leitor pela violência

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Vale do Rio Verde (FAPEMIG/UNINCOR), Três Corações/Brasil. E-mail: tcmkn@hotmail.com. Lattes: <http://Lattes.cnpq.br/6597197430639085>

[...] não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 1989, p. 211).

Nesse sentido, não haveria cisão entre a voz narrativa e o agente da brutalidade, descartando “qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada.” (CANDIDO, 1989, p. 212-213).

Para Karl Schøllhammer, o “novo realismo” expressa a “vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos”. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 53). Mas não se trata, entretanto,

de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade. Nem se trata, tampouco, de um realismo propriamente representativo: a diferença que mais salta aos olhos é que os [...] ‘novos realistas’ querem provocar efeitos de realidade por outros meios. [...]. [O] novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 54).

Schøllhammer distingue algumas tendências de realismo que não representam as reais ambições do “novo realismo”. Entre elas estão as que ganharam relevo durante o período do regime militar (1964 a 1985), o “romance-reportagem” e o “romance-ensaio”:

Outra tendência das novas formas de realismo se revelou, [...], na opção pelo hibridismo entre formas literárias e não literárias, como, por exemplo, o *romance-reportagem*, espécie de realismo documentário inspirado no jornalismo e no *new journalism* americano, ou, ainda, o *romance-ensaio*, que permite um entrecruzamento importante da criação e da crítica literária. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 25).

Tais tendências se associam de modo direto ao que Antonio Candido identificou como desdobramentos e mistura de gêneros, influenciado pelo *boom* jornalístico da década de 1970. Segundo o crítico,

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e de conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens [...]. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão... (CANDIDO, 1989, p. 209-210).

Schøllhammer lembra que Flora Süssekind, em *Literatura e vida literária* (1985), batizou essa produção como “literatura verdade”, e “mostrou como a aproximação entre reportagem/crônica jornalística, romance e conto era uma resposta direta aos censores que entraram nas redações dos jornais em 1968, logo após o AI-5”. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 26). Em relação a outros meios de expressão, como peças teatrais, música, telenovelas e filmes, a literatura tornou-se, em certa medida, uma forma “privilegiada” de expressão que sofria menos com ação da censura.

Os escritores, muitos deles também jornalistas, incluíam no romance, sob a forma ficcional, a notícia reprimida e censurada, privilegiando as relações perigosas entre polícias corruptos e o mundo dos esquadrões da morte, assim como as relações entre repressão do criminoso comum e o combate à resistência política. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 26).

Dessa forma, podemos observar que parte do material narrativo da literatura brasileira durante o período ditatorial tornou-se, tanto quanto possível, engajada pela inserção de ideias contestadoras do regime militar sob o disfarce da ficcionalidade literária. No entanto, para Schøllhammer, o “novo realismo”

É um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 54).

Esse “novo realismo” tem uma relação bastante próxima com um dos temas estruturantes da narrativa policial *noir*²: a violência protagonizada por personagens “amorais” que ocupam espaços sociais marginalizados e que, como tais, são responsáveis pela estilização dessa violência por meio de uma linguagem vulgar, de descrições e ações frias e

² Em um texto destinado ao potencial leitor dos primeiros volumes da “*Série Noire*”, Marcel Duhamel, criador e diretor da coleção, descreve o que encontraremos na narrativa *noir*: “O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da *Série Noire* não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas aí [...] não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí veremos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então? Então resta ação, angústia, a violência – sob todas as formas especialmente as mais vis -, a pancadaria e o massacre. Como nos bons filmes, os estados d’alma se traduzem por gestos, e os amantes da literatura introspectiva deverão fazer uma ginástica inversa. Há ainda o amor, de preferência bestial, a paixão desordenada, o ódio sem perdão, todos os sentimentos que numa sociedade policiada só devem ser encontrados raramente, mas que aqui são moeda corrente, e são algumas vezes, expressos numa linguagem bem pouco acadêmica, mas onde domina sempre, rosa ou negro, o humor”. (DUHAMEL *apud* REIMÃO, 1983. p. 52-53).

cínicas. A exploração da violência e o uso de tipos e espaços marginais são, em resumo, o que liga uma série de narrativas brasileiras contemporâneas à estrutura policial *noir*.

Publicado em 1979 na coletânea que leva o mesmo nome, o conto “O Cobrador” pode ser associado à categoria descrita por Duhamel em que às vezes não há mistério ou detetive, mas muita violência, personagens “amorais” e descrições frias e erotizadas. Em “O Cobrador”, Rubem Fonseca substitui o mistério, que prolonga a expectativa do leitor da história policial clássica, pelo recorte ficcional de uma realidade imediata, representada em tempo real. A história narrada pelo protagonista, traço comum ao gênero *noir*, conta a trajetória de revolta e vingança de um homem pobre contra a classe média alta, cobrando, a partir da violência, tudo que a sociedade lhe deve. A trama é construída por uma série de assassinatos brutais, cometidos e justificados pelo Cobrador em nome de uma dívida social. O tema da vingança é percebido pelo leitor logo no primeiro ato de violência do protagonista, após ser atendido pelo Dr. Carvalho, dentista que arranca seu dente podre.

Abri a boca e disse que meu dente de trás estava doendo muito. Ele olhou com um espelinho e perguntou como é que eu tinha deixado os meus dentes ficarem naquele estado. Só rindo. Esses caras são engraçados. [...]. A raiz está podre vê?, disse com pouco caso. São quatrocentos cruzeiros. Só rindo. Não tem não meu chapa. Fui andando em direção à porta. Ele bloqueou a porta com o corpo. É melhor pagar, disse. Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos. E meu físico franzino encoraja as pessoas. [...]. Abri o blusão, tirei o 38, e perguntei com tanta raiva que uma gota do meu cuspe bateu na cara dele – que tal enfiar isso no teu cu? [...]. Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos todos como se fossem bolas, eles pipocavam e explodiam na parede. Arreentar os cuspidores e motores foi mais difícil, cheguei a machucar as mãos e pés. [...]. Dei um tiro no joelho dele. Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro. (FONSECA, 1989, p. 14, grifos nossos).

Não por acaso, os dentes, elemento símbolo da desigualdade no conto, representam força agressiva que se apossa da matéria desejada pelo apetite devorador. A expressão “Só rindo” funciona como um intensificador do ódio sentido pelo narrador-protagonista trazendo à tona a discriminação social implicada nos dentes. Assim, a dor do dente podre, que ao invés de ser tratado é extirpado pelo Dr. Carvalho, marca sua condição social desprivilegiada (e humilhada) e o início de uma cisão social nítida: de um lado estão os pobres e despossuídos; de outro, os possuidores. O uso dessa expressão “Só rindo”, que comparece no texto sete vezes, funciona como símbolo de cinismo tanto do narrador-protagonista quanto de seus

antagonistas, mostrando uma espécie de identificação que se aproxima da formação do sujeito. Ambas são, na verdade, construções de uma mesma realidade de violência.

Uma realidade de vício, violência e desespero para os menos afortunados, de medo explícito ou inconsciente para os outros, mas de insegurança intensa e geral para todos, que se instala e espalha, devido à concentração acelerada e febril de uma modernidade poucas vezes inclusiva. (PELLEGRINI, 2012, p. 40).

O principal elemento que associa “O cobrador” à tradição narrativa *noir* é a exacerbação da violência, construída a partir da ótica e da lógica de personagens dotadas de uma moral particular, concebida a partir de sua não inserção no modo de produção capitalista. Em “O cobrador”, a personagem é marginalizada, está deslocada do sistema capitalista de incentivo ao consumo: “Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte, de tanto arrancar os dentes dos fodidos”. (FONSECA, 1989, p. 13, grifo nosso). O narrador-protagonista do conto (não nomeado, exceto pelo epíteto de “Cobrador”) pertence à baixa classe social que ele mesmo denomina de “fodidos”. O codinome atribuído à personagem é um instrumento importante que potencializa a ideia de vingança na história ao mesmo tempo em que a falta de um nome próprio, em certa medida, descaracteriza-o enquanto sujeito, imputando-lhe a condição de representante da classe social baixa. Nesse sentido, o desprovisionamento material, que numa sociedade de consumo despersonaliza o indivíduo, generalizando-o como pobre, é retificado pela cobrança.

A narrativa “rápida, às vezes compulsiva, impura”, segundo Bosi (1976, p. 18), dotada de uma linguagem vulgar e obscena, nos leva a vivência da crueldade dos crimes praticados pelo narrador-protagonista que mantém com o leitor uma proximidade, já que há uma espécie de simultaneidade entre ação e narração. Essa simultaneidade sugere que a personagem vai se construindo como Cobrador diante do próprio leitor. A proximidade entre real e ficcional, dada sobretudo pela imersão da subjetividade do protagonista, corresponde “ao esforço do escritor” contemporâneo que

desejar 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, que permite maior fusão que o indireto livre. (CANDIDO, 1989, p. 213).

O comportamento do narrador-protagonista prescinde de uma moral padrão em acordo com valores e princípios considerados adequados pelos grupos sociais tradicionais. Nesse ponto, a “imoralidade” e “amoralidade” próprias às personagens *noir* se adéquam ao Cobrador

a partir da crítica “ético-político-social” a qual o protagonista está inscrito: ele não paga porque concebe que já pagou muito, e o que tem é um enorme crédito:

Estão me devendo comida, buceta, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. [...]. Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Viera Fazenda, bola de futebol. [...]. Estão me devendo uma garota de vinte anos, cheia de dentes e perfumes. (FONSECA, 1989, p. 14-16).

Na construção dessa frase-dívida (espécie de mote do conto) são elencados pelo Cobrador elementos bastante díspares, num primeiro momento: comida, sapato, casa, dentes, colégio, respeito correspondem a itens considerados de sobrevivência básica do ser humano, isto é, aqueles dos quais não se pode prescindir e que são entendidos como direitos básicos, garantidos inclusive pela Constituição Brasileira e pela Declaração Universal dos Direitos Humanos. Ao lado destes, são elencados outros, tais como automóvel, relógio, aparelho de som e perfume, itens menos básicos e que caminham para a construção da personagem como “consumidor potencial”, o que não ocorre, no conto, devido a seu estado de carência. Num terceiro nível de dívidas sociais, o Cobrador pontua namorada e sexo, entendido pela vulgarização da palavra “buceta”, como elementos de consumo. O mais importante observar é que os bens elencados pelo Cobrador se misturam (de básicos a sofisticados), mas que todos revelam sua carência de proteção social (e estatal). Essa linha de raciocínio revela, em resumo, seu descolamento da sociedade de consumo que ele reconhece, sobretudo pela propaganda televisiva, mas não vivencia como consumidor.

Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está 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 são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. (FONSECA, 1989, p. 16).

Sua marginalização o leva, nesse sentido, a assumir uma posição ambígua do ponto de vista da violência de suas ações, que estariam, numa leitura rápida e rasa, circunscritas apenas ao universo do banditismo e do mal. Emerge daí uma figura marginal paradoxal que se constrói justamente a partir da constatação e da intensificação de um antagonismo de classes, já apresentado na primeira cena do conto. A cobrança é feita àqueles que são seus devedores; todos que possuem maior poder aquisitivo e se enquadram num padrão de vida burguesa, representada por profissionais liberais, patrões e os que manipulam o dinheiro: “Odeio

dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalhada inteira. Todos estão me devendo muito”. (FONSECA, 1989, p. 14). Nesse contexto, o tema da vingança inerente à cobrança remete, portanto, ao antagonismo entre classes sociais. Os que têm tudo que o dinheiro pode comprar – inclusive o sexo – e os que nada têm, até o básico.

O uso de uma linguagem coloquial e vulgar com gírias e palavrões, comum à tradição *noir*, ajuda a delimitar o território marginal, não no sentido maniqueísta de mostrar quem é o mocinho e o bandido, mas como expressão de uma existência social desprivilegiada que adquire voz pela narrativa de Fonseca – por isso o uso da primeira pessoa é tão importante. A emergência da figura do “Cobrador-poeta” demonstra a dimensão social do uso dessa linguagem, pois seus poemas se associam ao rap, à poesia urbana.

No cinema *Íris*, na rua Carioca/o Fantasma da ópera/Um sujeito de preto,/pasta preta, o rosto escondido,/na mão um lenço branco imaculado/tocava punheta nos espectadores;/na mesma época, em Copacabana,/um outro/que nem apelido tinha,/bebia o mijo dos mictórios do cinema/ e o rosto dele era verde e inesquecível. (FONSECA, 1989, p. 17, grifos nossos).

O rap, poesia urbana de contestação social explícita, voltada sobretudo para a oposição entre a realidade das periferias e a oficial (do Brasil produtivo), contrasta a imagem do protagonista do filme “O fantasma da ópera” (que usa uma máscara para encobrir a deformidade do rosto, tornando-se misterioso e elegante) com a imagem de uma “pessoa qualquer” que, ao contrário, mostra no “rosto verde e inesquecível”, sua deformidade ao ser esvaído pela pobreza. Através da vulgaridade do verso “tocava punheta nos espectadores”, o narrador-protagonista demarca o espaço físico das pessoas que “consomem” o cinema (os espectadores), contrapondo-se ao espaço repulsivo do banheiro público por onde perambula, ironicamente (no cartão postal carioca), o andarilho que sacia sua sede com urina. O antagonismo é claro: de um lado, consumidores; de outro, os “despossuidores”. Tal imagem parece funcionar como uma espécie de duplo da primeira cena do conto, no confronto entre o Cobrador e o Dr. Carvalho.

Um traço distintivo importante de “O Cobrador” da tradição *noir* diz respeito à projeção do pensamento do narrador-protagonista no conto de Fonseca. Na tradição policial *noir*, os índices psicológicos ficam a cargo do leitor, que deve criá-los a partir do que foi objetivamente narrado.

O dentista me olhava, várias vezes deve ter pensado em pular em cima de mim, eu queria muito que ele fizesse isso pra dar um tiro naquela barriga cheia de merda. [...]. Devia ter matado aquele filho da puta. [...]. (FONSECA, 1989, p. 14).

Também não sairei mais pelo parque do Flamengo olhando as árvores, os troncos, a raiz, as folhas, a sombra, escolhendo a árvore que eu queria ter, que eu sempre quis ter, num pedaço de chão de terra batida. Eu as vi crescer no parque e me alegrava quando chovia e a terra se empapava de água, as folhas lavadas de chuva, o vento balançando os galhos, enquanto os carros dos canalhas passavam velozmente sem que eles olhassem para os lados. Já não perco meu tempo com sonhos. (FONSECA, 1989, p. 28).

A brutalidade do monólogo reafirma o desejo de vingança. O fato de o narrador ser o protagonista oferece ao leitor a possibilidade do adensamento psicológico. Nessa perspectiva, a projeção do seu pensamento sugere que ele deseja obter do dentista a mesma reação violenta que pratica, evidenciando a expectativa de um confronto efetivo entre as classes. O arrependimento de não ter “atirado naquela barriga cheia de merda” aponta dois aspectos importantes: o de que os abastados são geralmente gordos e bem nutridos e a vontade do Cobrador de realizar a consequência mais trágica contra os abastados (a morte). Na cena seguinte, a projeção do pensamento do narrador-protagonista sugere o deslocamento habitacional do pobre que, por não ter “um pedaço de chão de terra batida”, vive inconstante em seu próprio lugar, transpondo aos sonhos a felicidade em ser proprietário de seu conforto. “Já não perco meu tempo com sonhos”, diz o Cobrador pautado pela descrença de ser feliz apenas observando as coisas simples (árvores) que os “canalhas” dentro dos automóveis não reparam. A imagem de homem esvaziado de si mesmo está de acordo com os pressupostos apresentados por Vera Figueiredo a propósito das personagens de Fonseca:

A narrativa em primeira pessoa será, então, a forma privilegiada para expressar a solidão dessas existências “desencarnadas”, ao mesmo tempo nostálgicas e céticas: desde os primeiros livros até os mais recentes, pode-se dizer que, em suas diferentes manifestações, é o homem prisioneiro de valores esvaziados, condenados, e numa busca inútil, o eterno personagem de Rubem Fonseca. Daí a recorrência na obra do autor daqueles seres suspensos no nada, mergulhados num estado de orfandade e que, por isso vagam sem lei, sem identidade fixa, desafiando a lógica e a psicologia. (FIGUEIREDO, 2003, p. 20, grifos nossos).

A cena do encontro do Cobrador com a Coroa, assim como cada assassinato cometido por ele, é construída de maneira fragmentada apontando o Cobrador como elemento de ligação entre ambientes e personagens. O discurso da cena implica a identificação entre as personagens no nível da subeducação formal (colégio noturno); no caso do Cobrador, a

personagem vai além exprimindo que sua formação aconteceu pela via da exclusão social e da violência. Ainda nesse encontro, o narrador-poeta recita um poema urbano que parece mimetizar a história do conto.

Ela pergunta o que eu faço, digo que sou poeta, o que é rigorosamente verdade. Ela me pede que recite um poema meu. Eis: [...] A história é feita de gente morta e o futuro de gente que vai morrer./Você pensa que ela vai sofrer?/ Ela é forte, resistirá./Resistiria também, se fosse fraca./Agora você, não sei./Você fingiu tanto tempo, deu socos e gritos, embusteu/Você acabou,/não sei o que te mantém vivo./ Ela não entendia de poesia. Estava solo comigo e queria fingir indiferença, dava bocejos exasperados. A farsanteza das mulheres. (FONSECA, 1989, p. 17, grifos nossos).

O lirismo, segundo Lafetá, entendido como “riqueza poética da interioridade”, expresso em linguagem fantasiada, encontra espaço nesse tipo de “narrativa feroz” disfarçado ou sob forma de paródia. (LAFETÁ, 1999, p. 132). A poesia urbana do Cobrador sugere que a história é construída de ferocidade e violência (“é feita de gente morta”) com um futuro já anunciado a todos, “gente que vai morrer”. Ao mesmo tempo o narrador-poeta questiona se resistiremos à tarefa de nos comportarmos como um modelo de leitor que suporta as agressões de um protagonista que se mantém vivo revidando as “porradas” da exclusão capital, já que “fraco” ou “forte” o conto resistirá, o Cobrador resistirá. Nesse caso, o leitor aparece como elemento pertinente para a efetivação da história de vingança, pois se “suportar” a leitura e construir uma identificação com o narrador-protagonista converter-se-á numa espécie de Cobrador, dando um sentido mais profundo à suposta “amoralidade” do protagonista do conto. Sua poesia urbana é concernente ao caos social da desigualdade.

Tenho medo de você, ela acabou confessando. Essa fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrificio num quarto e sala os olhos dela já estão empapuçados de beber porcaria e ler a vida das grã-finhas na revista *Vogue*. Quer que te mate? Perguntei enquanto bebíamos uísque ordinário. Quero que me foda, ela riu ansiosa, na dúvida. Acabar com ela? Eu nunca havia esganado ninguém com as próprias mãos. Não tem muito estilo, nem drama, esganar-se alguém, parece briga de rua. Mesmo assim eu tinha vontade de esganar alguém, mas não uma infeliz daquela. Para zé-ninguém, só tiro na nuca? Tenho pensado nisso, ultimamente. Ela tinha tirado a roupa: peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tinha pisado; coxas flácidas com nódulos de celulite, gelatina estragada com pedaços de fruta podre. Estou toda arrepiada, ela disse. Deitei sobre ela. Me agarrou pelo pescoço, sua boca e língua na minha boca, uma vagina viscosa e olorosa. Fodemos. Ela agora está dormindo. Sou justo. (FONSECA, 1989, p. 17, grifos nossos).

Assim como o narrador-protagonista, a Coroa é uma “cobradora” que, mesmo estando numa situação perigosa, não hesita em “cobrar” a satisfação de seu desejo. A relação sexual é

justa na medida em que o Cobrador realiza o ato para atender ao pedido dessa mulher que pouco o atrai. Por meio da reflexão, o narrador-protagonista sugere uma espécie de participação do leitor no direcionamento de sua conduta criminoso: “Para zé-ninguém, só tiro na nuca? Tenho pensado nisso, ultimamente” (FONSECA, 1989, p. 17). A citação projeta um diálogo interno que envolve a dúvida do protagonista quanto ao merecimento dos desvalidos serem assassinados por compaixão. Se forem caracterizados como alvos, o Cobrador estaria, segundo sua lógica moral, sendo piedoso por livrar pessoas da miséria através da morte instantânea do tiro na nuca. Assassinar pelas costas também confere certa imunidade afetiva de não precisar vislumbrar a face de uma pessoa humilde morrendo. A ambivalência entre seus sentimentos é inscrita no tipo de violência mais primitiva de desejar esganar alguém – “Quer que eu te mate?” (FONSECA, 1989, p. 17) – e sua retenção a partir do *status* comum da pobreza como identificação (principalmente pelo fato da Coroa não ter feito nada a ele). Apesar dos monólogos do Cobrador sugerirem ambivalência, a projeção de suas ideias em poesia urbana afirma a luta entre classes.

Os ricos gostam de dormir tarde/apenas porque sabem que a corja/tem que dormir cedo pra trabalhar de manhã/Essa é mais uma chance que eles/têm de ser diferentes:/parasitar,/desprezar os que suam para ganhar a comida,/dormir até tarde,/tarde/um dia ainda bem,/demais. (FONSECA, 1989, p. 17).

O verso se apropria do tema da violência que caracteriza o conto a partir de um efeito de contraste (rico dorme tarde/pode acorda cedo) para intensificar o desprezo e a vontade de vingança internalizada no Cobrador. Ao mesmo tempo em que o narrador-protagonista sugere seus conflitos internos levando-nos a refletir sobre suas intenções, a narrativa também solicita a participação do leitor no sentido de vivificar a imaginação trágica de cenas cruéis. Fonseca pretende impactar o leitor, aproximando-o da “brutalidade da situação [...] transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa” (CANDIDO, 1989, p. 212-213).

Quando satisfaço meu ódio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar – dou pequenos uivos, grunhidos, sons inarticulados, mais próximos da música do que da poesia, e meus pés deslizam pelo chão, meu corpo se move num ritmo feito de gingas e saltos, como um selvagem, ou um macaco. (FONSECA, 1989, p. 23).

Na cena da morte de um casal rico, saído de uma festa grã-fina, o narrador-protagonista reproduz um ritual visto no cinema: “Com o facão vou cortar a cabeça de alguém num golpe só. Vi no cinema [...]” (FONSECA, 1989, p. 20). A narrativa é mediada, assim,

por outra narrativa, vindo esta do cinema na qual a fragmentação é uma constante. A estrutura cinematográfica alcança também a composição narrativa que parece reproduzir uma espécie de roteiro:

Amarrei as mãos dele atrás das costas com uma corda que eu levava. Depois amarrei os pés. Ajoelha, eu disse. Ele ajoelhou. Os faróis do carro iluminavam o seu corpo. Ajoelhei-me ao seu lado, tirei a gravata borboleta, dobrei o colarinho, deixando seu pescoço à mostra. 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 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. (FONSECA, 1989, p. 20).

O discurso literário que representa o real retoma a cena para promover a exacerbação da violência ao aludir à dificuldade em consumir o ato ritual representado no cinema: “Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro [...]”. (FONSECA, 1989, p. 20). A fantasia cinematográfica do herói ou do bárbaro, que a um só golpe de cimitarra atinge o animal vitimado, contrasta com a carnificina de um vingador que empunha um facão comum.

Além da descrição atenta da violência, há uma tentativa de poetizá-la por meio do contraste que retém a cena. O fim estético empregado na imagem das estrelas abrange sentidos distintos entre a brutalidade da “estrela de aço” (facão), que dimensiona a barbárie dirigida à sociedade, e a beleza dos corpos celestes. A personagem de Rubem Fonseca levanta o facão e centra-se na descrição do céu, da noite imensa e do firmamento como recursos que formam a carga dramática da cena. A ideia de que o infinito compreende o que não teve princípio e nem há de ter fim indica a constância da violência humana, trazida no excerto pela inserção realista do animal (galinha) sendo degolado. Esta ideia parece referenciar a constante luta do homem pela sobrevivência. No conto, o mesmo homem que metaforiza o abate da galinha como sendo imprescindível para a sobrevivência sugere a capacidade de destruir mutuamente seus semelhantes com a intenção de garantir sua dignidade. A arma e o facão sugerem a violência como linguagem que substitui todo um sistema complexo de símbolos e signos da comunicação e do entendimento humano. Esta é a linguagem da “selva de pedra”: “Quando não se tem dinheiro/é bom ter músculos e ódio”. (FONSECA, 1989, p. 18). Esta imagem do homem animalesco que faz justiça empunhando o facão em nome de sua existência degradada é segmentada pelo prazer mórbido em ver e fazer sofrer sua vítima humilhada. O sadismo do Cobrador enaltece sua vingança.

É interessante observar como os meios de comunicação de massa ajudam na construção do narrador-protagonista de “O Cobrador”, oferecendo uma série de modelos de consumo e de mecanismo de violência a ponto de servir de mola propulsora de seu ódio: “Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta”. (FONSECA, 1989, p. 16). A esse respeito Tânia Pellegrini observa que

Por meio da mídia, o universo dos simulacros se infiltra nos acontecimentos diários, nas normas de comportamento individual, na noção de bem-estar, no uso do corpo, no conceito de prazer, na consciência política, reproduzindo-os, trocando entre si os sinais de maior ou menor importância, reduzindo tudo a um espetáculo onipresente, cujo sentido intrínseco é a manipulação. (PELLEGRINI, 1999, p. 200).

Assim como a maioria dos telespectadores, o Cobrador não tem acesso, devido à condição socioeconômica, aos bens de consumo apresentados pela televisão por meio de peças publicitárias que sugerem garantir a “felicidade” diária. Nesse contexto, o crime parece representar a rebeldia do narrador-protagonista a essa felicidade falseada e manipulada por estratégias de consumo que nutrem uma sociedade hedonista, desigual e competitiva. Mas ao mesmo tempo em que parece crítico ao sistema, o Cobrador expressa seu desejo de inserção e consumo ao estabelecer o cinema como uma espécie de modelo de violência. Assim como o cinema constrói personagens, o narrador-protagonista de Fonseca interpreta um outro, identificado, no entanto, a seu mundo social: “Uma caixa preta debaixo do braço. Falo com a língua presa que sou o bombeiro que vai fazer o serviço no apartamento duscenthos e um.” (FONSECA, 1989, p. 21). A encenação é parte de um ato de cobrança daquilo que a sociedade lhe deve, o bem de consumo chamado sexo.

A empregada me abriu a porta e gritou lá pra dentro, é o bombeiro. Surgiu uma moça de camisola, um vidro de esmalte de unhas na mão, bonita uns vinte e cinco anos. Tira a roupa. Não vou tirar a roupa ela disse, cabeça erguida. Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta, anda logo. Dei-lhe um murro na cabeça. Ela caiu na cama, uma marca vermelha na cara. Não tiro. Arranquei a camisola, a calcinha. Ela estava sem sutiã. Abri-lhe as pernas. Coloquei os meus joelhos sobre as suas coxas. Ela tinha uma pentelhada basta e negra. Ficou quieta, com olhos fechados. Entrar naquela floresta escura não foi fácil, a buceta era apertada e seca. Curvei-me, abri a vagina e cupi lá dentro, grossas cusparadas. Mesmo assim não foi fácil, sentia o meu pau esfolando. Deu um gemido quando enfiei o cacete com toda força até o fim. Enquanto enviava 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 a porta pro bombeiro, eu disse, antes de ir embora. (FONSECA, 1989, p. 21).

A descrição da violência e da sexualidade “bestial” é um dos componentes mais importantes da narrativa *noir*, sobretudo quando ambas se apresentam como parte da outra. A concepção de “ultrarrealismo sem preconceitos”, conforme caracterizou Candido, exprime a eficácia da cena. Dentro dessa perspectiva, o comportamento transgressor exibido pela violação sexual conduz o leitor à aversão sentida pelo discurso do sujeito marginalizado. Contudo, o estupro da jovem que parece pertencer à classe média alta deve ser entendido, dentro da ótica da cobrança social, como o resgate de seus direitos, no qual o sexo e o corpo feminino funcionam como objeto de prazer e de consumo: “Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta, anda logo” (FONSECA, 1989, p. 21). Novamente, a montagem dos elementos em dívida é amalgamada a partir de níveis diferentes: do mais básico (saúde, alimentação e vestuário) aos concernentes a bens de consumo (lazer e sexo). A cena do estupro da jovem, ao contrário do relacionamento sexual com a Coroa (sexo feito por justiça e sem prazer), aponta o tipo de poder almejado pelo narrador-protagonista: como agente da violência e por meio dela, ele é capaz de suscitar prazer em alguém. Entretanto, ambas as relações sexuais, tanto o “sexo justo” quanto o “sexo poder”, são percebidas como objetais, já que o narrador-protagonista não demonstra afeição por essas mulheres; elas são apenas objetos de seu poder. Nesse sentido, são mulheres submetidas ao desejo do outro que ocupa, aqui, a posição de comando. Essa posição de domínio, inversão de uma ordem social naturalizada pelo sistema de consumo, é exercida através do medo e da arma – instrumento de dominação, assim como o dinheiro.

Em “O cobrador” é possível ver como a emergência da violência (seu crescimento e adensamento) tem relação direta com a desigualdade social e a pressão capitalista do consumo, visto que o narrador do conto de Fonseca se autointitula “cobrador” de bens e direitos que nunca usufruiu. Essa estrutura social desequilibrada, pendente mais para uns que outros, é bem representada pela “narrativa *noir*”, que se “preocupa mais com a violência do que com encontrar a solução de qualquer mistério”, pois, como aponta Mandel, ela é um exercício diário da crueldade, brutalidade e sadismo decorrentes de nossa própria realidade. (Cf. Mandel, 1988, p. 150).

Ao contrário da proposta fonsequiana, no conto de Braz Chediak, o protagonista, delegado da região do Rio Verde (Sul de Minas Gerais), não é uma personagem marginalizada, mas convive diariamente com o submundo do crime. A trama envolve, ainda, um menino engraxate de “olhos coloridos” (morador da Rodoviária de Três Corações); uma garota viciada em drogas apelidada de Norma Jean (referência clara a *Marilyn Monroe*) e dois perigosos traficantes, Tuxaviu e Chico do Ó. Toda a história se localiza espacialmente nas cidades de Três Corações, início da trama, e São Tomé das Letras. A história de vingança do “homem de terno cinzento” se inicia *in media res*, como se abrissemos a página e começássemos a leitura num ponto que poderia ser qualquer outro de sua trajetória.

O homem de terno cinzento parecia doente, quando entrou no banheiro da rodoviária. Sua pele estava amarelada, os cabelos desalinados. Tirou o paletó, arregaçou as mangas e molhou o rosto na pia, permanecendo muito tempo com a água escorrendo na concha das mãos. Só então o menino, encolhido sobre folhas de jornais, observou seus braços e percebeu as veias com marcas de agulhas e manchas azuis. [...].

Usando o isqueiro e uma colher preparou uma dose de droga. Fez um garrote, massageou a veia, entrou no cubículo do vaso sanitário e fechou a porta.

O menino ouviu um som rouco seguido de respiração alta. E quando o homem saiu, suas mãos estavam firmes, os olhos brilhavam e ele parecia estar numa viagem de barco que não precisava de remos, rio a baixo. O menino permaneceu sentado, encolhido de frio. Guardou sua caixa de engraxate numa velha mochila amarela e, quando o homem lhe ofereceu um papelote ele apertou a mochila entre os braços, como se se protegendo.

- Não. Só vou de cola, ou de fumo.

O homem deu-lhe uma nota:

- Toma. Compra seu fumo. É bom pra espantar o frio.

O menino hesitou antes de pegar o dinheiro, depois meteu-o no bolso, bafejou nas mãos para aquecê-las e disse baixinho.

- Obrigado. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p. 333).

A sugestão do cenário (não é preciso descrever com minúcias o banheiro de uma Rodoviária) e a apresentação detalhada do comportamento da personagem principal ajudam a compor traços da realidade do conto, fazendo com que suas personagens sejam abordadas como pessoas próximas do real, que agem de acordo com o meio em que vivem. A contextualização desse espaço já marca, de início, os tipos marginais representados no conto de Chediak, seres excluídos de um sistema de produção: um suposto viciado em drogas e um menor abandonado. Ambos, cada um de uma forma, são vítimas da sociedade que encontram na marginalia seu espaço de vivência. A narração antipsicológica, própria ao estilo *noir*, não informa os motivos interiores que levam o “homem de terno cinzento” a fazer uso do

entorpecente, apenas sugere pela descrição posterior ao uso (mãos firmes, olhos brilhando) que o efeito lhe serve como um antídoto contra sua aparente doença. Dessa forma, o narrador nos direciona para a identificação da marginalidade através da descrição minuciosa do comportamento da personagem.

A passividade com a qual o menino-engraxate observa o “homem de terno cinzento” se drogar circunscreve a um tipo de conformação da realidade não menos violenta que a agressão física. Trata-se de uma violência simbólica que induz o indivíduo a se posicionar no espaço social seguindo critérios e padrões de um discurso dominante; no caso, o marginal. Ironicamente, apesar de o leitor ainda não ser informado, o exercício desse tipo de poder sombrio corruptor da moral padronizada é realizado por um agente da lei. Assim, o delegado inverte o padrão maniqueísta do mocinho e bandido, assumindo, na trama, o contorno paradoxal do anti-herói da lei, que corrompe a vigência moral a qual tem o dever profissional de resguardar: seja por vingança pessoal, seja por desacreditar no sistema judiciário, tornando-se uma espécie de justiceiro-vingador.

A fragmentação da narrativa *noir* solicita a ajuda do leitor para preencher as lacunas psicológicas do conto; um exemplo dessa particularidade é não sermos informados dos sentimentos do menino-engraxate sobre a cena que ele presencia, o narrador confere a objetividade das descrições e deixa o leitor imaginar o motivo da recusa à droga. Dentro da ótica marginal, o “homem de terno cinzento” é “solidário” com o menino-engraxate, oferecendo-lhe dinheiro e mesmo a cocaína.

A narração da violência (física ou simbólica) inscreve leitores e personagens na mesma atmosfera narrativa, fria, cínica; tal como ostenta a tradição *noir*, criminoso, detetive e leitor estão colocados no mesmo patamar ético-moral, impregnados pela corrupção do mundo negro. Assim como o menino-engraxate é espectador do usuário de drogas, nós, leitores vicários, a partir da narração atenta, somos submetidos e, em certa medida, agredidos pela crueza da proximidade entre real e ficcional.

- Vou para o festival de inverno, em São Tomé. A que horas sai o ônibus? – o homem perguntou, articulando as palavras sem abrir a boca.

- Não tem mais ônibus. O festival tá terminando!

O homem vestiu o paletó e saiu. Passou pelo velho Fiat e, quando estava atravessando a ponte em direção à cidade, viu que o menino o seguia.

“Solitário, o garoto”, pensou.

No *trailer* da praça principal pediu um sanduíche. O menino ficou distante, num vão escuro entre os postes, e só depois que o homem foi servido aproximou-se e pediu um cachorro-quente.

- A conta é minha – o homem falou. – Dá também um refrigerante pra ele. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p. 334).

A referência ao Festival de Inverno de São Tomé das Letras (palco dos hippies), cidade próxima a Três Corações, sugere a movimentação da história por meio do deslocamento da personagem principal que, apesar de não sabermos ainda, está à procura de uma moça desaparecida (Laura). A descrição inicial que o narrador nos apresenta de um homem próximo ao descrito pelas “narrativas *noir*” é amenizada pela ideia de benevolência implicada no ato de alimentar o menino.

Considerando a concepção *noir* do conto, a ação solidária do protagonista ajuda a humanizá-lo na percepção do leitor. Ambas as cenas, a da oferta do dinheiro e da cocaína e a do sanduíche, são tratadas pelo narrador com total imparcialidade, equiparando uma coisa a outra, ambas necessárias para contornar as dificuldades dos que vivem à margem. Desse modo, o narrador ressalta não só a complexidade do suposto detetive (que não parece construído por maniqueísmos) como sugere a identificação existente entre as duas personagens (o olhar curioso do menino evidencia muito isso). No espaço marginal em que transitam, o homem e o menino se equivalem e mutuamente se confortam. Atender à fome do menino, em certa medida, evidencia a tentativa de contornar uma carência. A ausência de explicações sobre as personagens (não sabermos suas histórias) faz com que o leitor compartilhe e imagine uma realidade (qualquer que seja) já reconhecida pela ideia da degradação, da ruína periférica.

E quando o garçom se afastou, tirou uma pequena foto colorida e mostrou-a.

- Conhece? O menino examinou-a. Era uma garota de 15 anos, delicada, olhar sereno, um peixinho dourado, pingente, na orelha esquerda.

- Laurinha. Era amiga de minha irmã, Norma Jean, que trabalha em São Tomé. O homem guardou a foto. O menino continuou, com orgulho:

- Minha irmã é gerente da Pousada do Buda! O homem mordeu o sanduíche e, com a boca cheia, sussurrou:

- Onde é que eu encontro o Chico do Ó? O menino pegou a mochila num movimento rápido:

- Não tem ninguém em Três Corações com esse nome! O homem segurou-o pelo braço:

- Quer ir comigo a São Tomé? O menino ficou imóvel. Sua voz saiu sussurrada:

- Eu não gosto de São Tomé! (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p. 334, grifos nossos).

Pela primeira vez, o “peixinho dourado” objeto símbolo da vingança do “homem de terno cinzento” é referido pelo narrador. A representação desse objeto símbolo lembra a

dificuldade do ser humano em acessar e desvendar um mundo submerso e silencioso que parece metaforizar a falta de intimidade do “homem de terno cinzento” com a filha desaparecida, quase estranha a ele. A estranheza também salienta o tom desse diálogo, que a princípio poderia sugerir apenas um ato de caridade, caso não considerássemos que o leitor de narrativa *noir* é sempre desconfiado das intenções das personagens. O narrador não põe o leitor a par de explicações mais significativas como, por exemplo, quem é Laurinha e qual sua relação com as personagens descritas até o momento. A objetividade das representações indica que o narrador informa o necessário para a construção da história, isto é, todos os índices e cada palavra tem um propósito, mesmo que seja o de criação do suspense, visto que a narrativa policial *noir* não se constrói por adereços. Assim, o encontro aparentemente casual no banheiro da rodoviária e o ato solidário com o menino parecem uma estratégia para atrair a atenção do engraxate. Por ele não se mostrar tão receptivo ao consumo do entorpecente, a próxima estratégia do protagonista é persuadi-lo atendendo a mais elementar necessidade do menino pobre, a fome. Todos esses indícios servirão na sequência da investigação do “homem de terno cinzento” a um propósito ainda “em suspenso” ao leitor. Dessa forma, a narrativa se constrói em dois níveis: o da astúcia do “homem de terno cinzento” que, nessa cena, persuade o menino visando seu interesse; e ao nível da estratégia narrativa que objetiva privilegiar os tons da violência, da manipulação e cinismo do submundo marginal.

O “homem de terno cinzento” sabe quem é o menino-engraxate e por uma razão, ainda desconhecida pelo leitor, precisa dele. O diálogo se torna estranho pelo fato do leitor não compactuar os fatos que as personagens já espreitam, a tentativa de fuga do menino evidencia que ele não está alheio à personagem Chico do Ó. O reconhecimento de que o protagonista antecede ao leitor e mesmo ao narrador provoca uma quebra significativa da inserção do conto na estrutura *noir*. Uma razão pela qual a simultaneidade narrativa é privilegiada na tradição *noir* diz respeito ao fato de que as ações violentas ambientadas sempre à margem social conotem mais veracidade – o tempo da ação limita-se ao seu movimento, sem que as personagens realizem extensas maquinações. O mistério que o “homem de terno cinzento” sustenta parece caminhar ao estilo da “narrativa de enigma” em que somente no final alcançaremos a verdade.

Na cena do diálogo entre o menino e o homem são “apresentadas” (de modo rasteiro) outras personagens do conto. Dentre elas, a mais importante Norman Jean (estereótipo de *Marilyn Monroe*) por ser a próxima pista seguida pelo detetive. Outras informações são dadas

ao leitor: seu destino é São Tomé das Letras por que lá estão Norma Jean e Chico do Ó. Todos os indícios conotam imagens símbolo de um mistério que não se sabe qual. O narrador completa o sentido do diálogo rápido feito com falas curtas, descrevendo racionalmente as reações das personagens. Ainda que não saibamos, todas as personagens significativas da história, exceto o namorado de Laura, foram apresentadas nesta cena. Assim, o leitor, ainda “em suspenso”, tenta entender o interesse do protagonista pelas personagens (Chico do Ó, menino-engraxate e Norma Jean).

As ruas cheiravam a corpos, urina, álcool, maconha. Uma hipponga velha dormia sobre a placa BEM-VINDO A SÃO TOMÉ a seu lado um velho de barbas brancas, olhos desiludidos e cansados, que em outros tempos deve ter sonhado com Woodstock, paz e amor, fumava um baseado microscópico, queimando os dedos. [...].

A Pousada Terceiro Olho do Buda estava vazia. Nas paredes, um quadro semelhante a um carro de bois tentava dar um pouco de mineiridade ao ambiente. Num velho sofá uma jovem de cabelos oxigenados brincava com um peixinho num aquário sobre a mesinha de centro. Devia ter uns 20 anos e era bonita. Um baseado caiu de sua mão quando ela virou a cabeça em direção ao visitante. Seus olhos estavam vermelhos e não era de chorar nem de tristeza. Talvez estivesse dopada há muitos anos, talvez desde o ventre da mãe.

O homem sentou-se na poltrona, corpo inclinado, de frente para ela, e viu que o peixe, que girava no aquário, era de plástico dourado. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p. 335).

A imagem da cidade sugere o movimento contracultural que teve auge no Brasil na década de 1960, sensibilizado, em parte, pela contestação das normas sociais conservadoras. Trata-se de um estilo de vida voltado para pessoas com “espírito” libertário, um tipo de cultura alternativa ou marginal, voltada para as mudanças da consciência, dos valores e do comportamento. Nessa perspectiva, o movimento hippie é considerado a expressão mais significativa da contracultura no Brasil. A frase idiomática “paz e amor”, máxima do movimento hippie que contestava o uso da violência, reforça a ideia de que o “homem de terno cinzento” entrava num tipo de palco subversivo.

Na descrição do cenário da Pousada, o quadro na parede, que “tentava dar um pouco de mineiridade ao ambiente”, contrasta com a cena da garota se drogando e revela o tom irônico do narrador diante daquela situação avessa aos valores morais familiares, associados a um estereótipo do interior de Minas Gerais. Tal passagem ilustra bem o tom de humor ácido da “narrativa *noir*”. A descrição atenta (olhos vermelhos, falta de sentimento) reforça a escassez de vida consequente da cultura do “não ter”. Nesse ponto, o conto assoma o contraste

entre os que não têm acesso aos benefícios do consumo por falta de oportunidade e os que deliberadamente optam pelo desprovemento de conforto e pelo estilo naturalista que comumente se relaciona ao uso desordenado de entorpecentes. Paradoxalmente, esse estilo libertário de vida não burguês está inserido na economia capitalista; nesse caso, através do tráfico ilícito de entorpecentes e, portanto, ao crime organizado. Assim como em “O Cobrador”, temos, em “O peixinho dourado”, uma imagem cíclica perversa do sistema capital que incentiva o consumo, assevera desigualdades e impõe a violência.

Contudo, o silêncio de Laura (ela está morta) não permite saber se sua posição marginal era uma opção, pois todas as informações a seu respeito são dadas por outros. A partir do diálogo com Cleonice, nome real de Norma Jean, o verdadeiro interesse do “homem de terno cinzento” começa a ser revelado ao leitor. Toda a cena é construída a partir de muita violência.

- Eu não quero me hospedar. Estou procurando o Chico do Ó.

A jovem demorou segundos antes de responder. [...].

- Eu só quero uma informação. Fiz um serviço pra ele. Ele matou um menino em Três Corações. Ele fez uma venda de droga e não pagou ao Chico. Um menino engraçado. Tinha os olhos diferentes, cada um de uma cor. Guardava a caixa de engraxate numa mochila amarela. Fui eu quem dei sumiço no corpo. O Chico ainda não me pagou o serviço. [...].

Um grito fino saiu de sua garganta no mesmo instante em que se arremessou contra o homem. Ele puxou seus punhos e ela caiu sobre ele, na poltrona. Havia recuperado a força da juventude, suas unhas eram afiadas. O homem virou-se com um movimento brusco e deu-lhe um tapa de mão aberta. [...].

- Assassino filho da puta. O menino é meu irmão. Fui eu quem fiz a mochila. Ele é meu irmão. Ele não é traficante.

O homem deu-lhe um violento murro no peito e ela caiu, derrubando o aquário. Tentou pegar o peixinho dourado, mas o homem levantou-a pelos cabelos e deu-lhe outro murro. Ela rolou pelo chão de pedras, engatinhou em círculo, sem rumo, até que encontrou a poltrona.

- Filho-da-puta-. Filho-da-puta!

Ela disse, tentando se erguer, e viu o revólver. Um revólver niquelado, cabo de madreperla.

Seus olhos custaram a caminhar da arma até o rosto do homem. Sua voz demorou a sair.

- Ele fica na Casa de Pedra. É no topo da pedreira, uma casa grande...

O homem pegou o peixinho dourado do chão e saiu. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p.336-337).

Como se intuisse que Norma Jean não atenderia outra forma de persuasão, e ao mesmo tempo atendendo à tradição *noir*, o suposto detetive não hesita em surrá-la e atestar a falsa história sobre a morte do menino-engraxate. Tão corruptível e cruel quanto o criminoso,

o detetive *noir* revela sua face desumana perseguindo e violentando fisicamente a mulher. A necessidade do suposto detetive aproximar-se do menino-engraxate se explica como parte do projeto de persuasão para saber o paradeiro de Chico do Ó.

Apesar da falsa história sobre a morte do menino-engraxate, a violência com que o “homem de terno cinzento” trata Cleonice para obter a informação sobre Chico do Ó sugere que o detetive tem contas a acertar com o traficante. Mas o leitor ainda é mantido em suspense pelo narrador e protagonista quanto ao motivo real do desejoso encontro. Nessa perspectiva, todo o conto gira em torno da expectativa do leitor sobre uma verdade tangível; por consequência, o leitor se torna espectador tal como ocorria nas “narrativas clássicas de enigma” sem, no entanto, que se tenha um detetive que ao final da história conforme sua emoção por meio de uma retórica racional. O narrador acompanha, assim como o leitor, os passos da personagem principal em sua trajetória de vingança (sem que saibamos, ainda, que se trata de uma vingança). Desse modo, o narrador de “O peixinho dourado” não parece possuir informações prévias ao leitor, diminuindo a distância existente entre ambos. Como a narrativa não é retrospectiva, narrador e receptor caminham juntos sendo passíveis de serem enganados.

O diálogo entre o suposto detetive e Norma Jean acontece ao estilo *noir*: é frio, obscuro, seco e sem floreios, abusando do coloquialismo e particularmente dos palavrões. Boileau-Narcejac apontam que este estilo nu e voluntariamente pobre da linguagem deixa de lado a retórica existente na “narrativa de enigma”, assemelhando-se, dada a profusão de diálogos, a uma espécie de relatório policial. Mesmo em cenas de violência exacerbada, o autor nunca se comove ou toma partido, pois seu detetive não é pago para isso. (Cf. BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 61). Como veremos ao final da narrativa, essa isenção emocional do “homem de terno cinzento” não o faz desumano; ao contrário, ele parece apenas determinado a seguir seu propósito de vingança, mesmo que por meio ilícitos e aparentemente cruéis. A esse respeito Sandra Lúcia Reimão observa que a amoralidade do detetive da “narrativa *noir*”, o faz realmente humano, pois como uma pessoa de carne e osso ele pode ser corruptível e passível de, em princípio, cometer infrações, tanto quanto o contraventor que procura. (Cf. REIMÃO, 1983. p. 81).

A cena também parece atender a intenção de representar a solidão que violenta o mundo à margem. Rememorando o encontro do “homem de terno cinzento” com o menino-engraxate no *trailer*, este, segundo o narrador informa, se sente “orgulhoso” pela irmã, mas

não desejoso de ir à cidade vê-la. Por outro lado, o desespero pela “morte”, do irmão capaz de vivificar as forças de Cleonice, indica a reciprocidade afetiva de ambos. As lacunas psicológicas são, assim, preenchidas pelo leitor a partir de pequenas peças dadas pelo narrador. O indício, ainda no *trailer*, de o menino-engraxate tentar fugir diante do questionamento sobre Chico do Ó, parece evidenciar algum motivo relacionado ao traficante que induz o menino se manter afastado da cidade de pedras. Contudo, razões à parte, se considerarmos a violência como força corruptora (física ou abstrata) empregada contra a vontade ou liberdade individual, podemos pensar que o menino-engraxate está inscrito na forma de violência afetiva pelo desamparo e impossibilidade de estar com a irmã.

Em posse da informação sobre o paradeiro de Chico do Ó, o “homem de terno cinzento” já é mostrado, pelo narrador, à porta da casa do traficante. Tal procedimento narrativo de quebra (e ausência) dos fatos ajuda a agilizar a ação, levando-a para seu desfecho.

Chico do Ó abriu a porta e pegou o peixinho, levantando-o contra a luz. Seus lábios secos mexiam para os lados. [...].

- O que você quer?

- Branco. [...].

Pelo espelho da cristaleira o homem notou a sombra que se aproximou sob a porta. Chico pegou o copo e levou-o aos lábios no instante em que a porta se abria. O homem do terno cinzento abaixou-se veloz, pegou seu revólver no coldre do tornozelo e disparou. Chico do Ó sentiu o impacto do chumbo na testa, seus olhos pálidos se arregalaram. O copo caiu da mão, o revólver caiu do joelho, o corpo caiu tremendo. O homem ouviu o clic da arma em suas costas e disse, devagar:

- Não tem balas. A jovem apertou o gatilho outra vez e, decepcionada com a arma descarregada, jogou-a contra o homem. Ele desviou-se, segurou-a pelo braço e levou até a cadeira. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p. 337).

O modo como o “homem de terno cinzento” manobra a arma retirada do tornozelo ao mesmo tempo em que prevê a chegada de Cleonice parecem roteirizadas, ensaiadas tais como as lutas entre mocinho e bandido encenadas pelos velhos faroestes americanos. Trata-se, nesse caso, da representação da representação da luta do bem contra o mal, pois o leitor sabe que Chico do Ó é um traficante de drogas e, portanto, uma espécie de símbolo do mal social, ao passo que não sabe ainda quem é o “homem de terno cinzento” – apesar de reconhecê-lo como inscrito no território da violência (usuário de drogas; assassino de crianças; capaz de surrar uma mulher).

Ironicamente, Chico do Ó morre sem saber o motivo. A precipitação de Norma Jean deixa dúvidas se o “homem de terno cinzento” iria expor ao traficante o real motivo de sua presença antes de assassiná-lo. O modo impassível do “homem de terno cinzento”, não demonstrando ódio ou algum outro sentimento, imprime a plena concordância com o gênero *noir*, que prescreve o rigor impessoal do detetive. O leitor, em suspenso, acompanha a trajetória de um assassinato sem motivo manifesto. Entretanto, o leitor sabe que a vítima é um traficante, colocando o “homem de terno cinzento”, provisoriamente ao menos, do lado do bem. Parte dessa configuração é dada pela descrição rápida do cenário onde se localiza a casa de Chico do Ó, no alto de uma imponente pedreira, e do comportamento do traficante, calmo e bebendo uísque. Esse dois aspectos deixam evidente a imagem afortunada de um traficante de entorpecentes que desfruta os benefícios adquiridos através do banditismo. Dentro do contexto da história, a representação ativa do traficante está associada ao provimento da harmonia pelo consumo de entorpecentes por personagens que vivenciam o festival de inverno. O outro lado do cenário é representado pelas ruas e becos sujos da cidade, lugares destinados ao mundo marginalizado por onde perambulam velhos hippies desiludidos e meninos abandonados.

A cena do assassinato ajuda a compor a destreza intelectual e física do detetive de Chediak capaz de prever o interesse do traficante pelo “peixinho dourado” (objeto-símbolo que liga as personagens e as histórias) e a fúria de Cleonice diante da possível morte do irmão (espécie de duplo da vingança imposta por ele mesmo) e de matar Chico do Ó apenas com um tiro certo: “O copo caiu da mão, o revolver caiu do joelho, o corpo caiu tremendo”. A velocidade da cena (construída por meio de frases curtas e pela ênfase no verbo “cair”), inesperada para o leitor, projeta o controle emocional do “homem de terno cinzento”, capaz de avançar passo a passo, pista a pista (conforme um detetive da “narrativa de enigma”) em busca do culpado (indireto) pela morte de Laura.

O narrador do conto opta por apontar os detalhes da cena a partir de um diálogo estranho entre os dois homens. A narração, apesar de abrandar a cena do assassinato inserindo certa poeticidade na representação (essa poeticidade está aliada à concisão e rapidez da cena), não rompe com o tom bruto, seco e sarcástico próprio ao gênero *noir* e sua associação ao “realismo feroz” de Fonseca (segundo Candido).

Cumprido o assassinato, o “homem de terno cinzento” se detém em Norma Jean, personagem que tem a função narrativa de dar entendimento à trajetória de vingança do suposto detetive.

- Desculpa eu ter batido em você. Fui obrigado, senão você ia perceber que era tudo uma farsa. Seu irmão está vivo. [...]. Pegou uma pequena fotografia no bolso.

- Você conheceu? A jovem pegou a foto e olhou-a com tristeza. Custou a responder.

- É Laura. Era minha amiga. O peixinho... Foi eu quem deu pra ela. Eu faço artesanato. Foi ela quem me apelidou de Norma Jean. Meu nome é Cleonice. Mas quando pinte os cabelos de loiro ela disse que fiquei parecendo com uma artista antiga. Marilyn não sei o quê, que o pessoal chamava de Norma Jean. Ela queria ser artista. O homem pegou a foto com ternura. A moça continuou, como se sonhasse:

- Nós viemos pra São Tomé. Ela gostava de ver o pôr-do-sol e cantar. Cantava músicas esquisitas, dizia que eram indianas. Depois conheceu um cara chamado Tuxaviu. Ele tinha língua presa. Acho que foi por isso... ela tinha pena das pessoas. Ela fez um colar com um dos peixinhos e pendurou no pescoço dele. Era amigo do Chico do Ó. Disseram que iam levar a gente pra televisão, pra trabalhar em novela no Rio. Foram eles que fizeram a gente cheirar. Eu não queria. Laurinha não queria... eles riram, disseram que era uma vez só... A gente se viciou. Um dia a gente cheirou demais, Laurinha não aguentou. O coração... Eles deixaram o corpo dela na pedreira. Disseram que se eu contasse pra alguém... O senhor conheceu ela:

- Era minha filha.

A jovem encarou o homem, surpresa. Ele guardou a foto e tirou algumas notas na carteira. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p. 338).

A partir do diálogo com Cleonice, o “homem de terno cinzento” reafirma a contraface do detetive humanizado das narrativas *noir*, já esboçada anteriormente pelo ato solidário com o menino-engraxate. O mesmo questionamento feito ao menino, ainda no *trailer*, sobre conhecer a garota da foto é refeito à Cleonice com a singular e significativa diferença do tempo verbal: agora se referindo a Laura no passado revelando que ela está morta. Nessa perspectiva, o menino-engraxate atua principalmente como elemento de conexão que ganha sentido na relação com outras personagens. Para o narrador, o menino-engraxate serviu tanto para viabilizar a imagem de Laura ao leitor como para confundi-lo sobre a (morte da) personagem.

Os irmãos ganharão significados exteriores à trama, sendo, por assim dizer, “libertos” pelo suposto detetive – “Sai fora dessa e tira ele também. [...] tirou algumas notas da carteira. Toma. Pega seu irmão e cai fora. Suma. Vão pra outra cidade, para o Rio, São Paulo, sei lá. Mas... É a única maneira de vocês não morrerem”. (CHEDIAK *apud*

MOREIRA DA COSTA, 2005, p. 338-339). A atitude complacente do suposto detetive parece servir a dois propósitos, o de preservar Cleonice e o irmão de uma possível perseguição de outros traficantes e ao mesmo tempo de eliminar testemunhas de seu crime.

A vontade de saber mais sobre a filha, ou mesmo, percorrer os caminhos que a levou a morte, parece estar amalgamado na própria trajetória de vingança de seu pai. Percorrer a cidade de São Tomé detalhando as características das pessoas que frequentam o festival de inverno, estar com Norma Jean na situação do uso de entorpecente e se apresentar como um usuário que precisa e por tanto se “resigna” ao traficante, metaforiza a trajetória de vida de Laura que é subvertida ao propósito de vingança do “homem de terno cinzento”. Nessa perspectiva, a vingança do suposto detetive dispensa a noção de um justiceiro que prima exterminar o banditismo, acolhendo a ideia de um pai, ao que parece ausente, em busca dos traços significativos da filha. Norma Jean e o menino-engraxate seriam, então, uma espécie de compensação pelo que o pai não conseguiu ser, ou fazer pela filha (livrá-la do perigo eminente). – “Ele ainda não transa droga, mas está quase. Já conta vantagem dizendo que cheira cola e puxa fumo. [...] O festival acabou. O pessoal tá comento a sair. Qualquer um te deixa na Rodoviária de Três Corações.” (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p. 338-339).

Para eliminação dos vestígios do crime, o “homem de terno cinzento” precisa compor mais uma cena:

A menina afastou-se. O homem fechou a porta, tirou do bolso um punhado de balas e carregou o revólver niquelado. Limpou-o com um lenço, colocou-o na mão de Chico, apertando-o forte na coronha, e ajudou-o a disparar dois tiros.

Depois pegou a arma do morto e colocou-a no bolso.

Foi até o banheiro, lavou o rosto, molhou um pedaço de papel higiênico, esfregou-o sobre as manchas azuis e as marcas de agulhas, tirando-as dos braços, jogou-o no vaso e apertou o botão da descarga. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p.339).

O suposto detetive usa seus conhecimentos de policial para encobrir os rastros do crime criando uma cenografia que falseia a realidade da morte de Chico do Ó. Deixar o revólver niquelado cabo de madrepérola nas mãos do traficante sugere um estratagema ainda encoberto ao leitor, evidenciando a impostura de seu comportamento. Toda trajetória de vingança do “homem de terno cinzento” envolve fingimentos estratégicos. Mesmo sua identidade ainda é falseada pelo uso de uma alcunha, o leitor ainda em suspenso não sabe a identidade do pai de Laura, assim como não é informado pelo narrador ou protagonista sobre

o paradeiro de Tuxaviu, personagem importante na trajetória de morte de Laura. Parte da farsa do “homem de terno cinzento” está ligada à imagem marginal projetada pelas marcas falsas de usuário de drogas e pela simulação do uso no banheiro da rodoviária de Três Corações. A construção de tal personagem marginal garante não só mais realismo à encenação como promove uma maior ambiguidade de sua figura. Assim, a personagem ganha múltiplas acepções no conto: de usuário de drogas a detetive; de detetive a matador profissional; de matador a pai; de pai a delegado de Polícia, tudo isso sem que o leitor saiba de seu nome, ele é apenas “o homem de terno cinzento”. A narrativa de Chediak promove, assim, uma inversão na identidade de seu protagonista:

Quando chegou à delegacia o jovem detetive de plantão foi a seu encontro:

- O senhor parece cansado, doutor. Não dormiu:
- Passei a noite lendo.
- Romance?
- A bíblia!
- Eu sei. Aquele negócio de tomar porrada e virar a outra face.
- Ou dente por dente, olho por olho. Alguma novidade?
- Coisa micha. Mas em Três Corações o negócio ferveu.
- Descobriram quem matou o Tuxaviu. Foi o Chico do Ó. Acharam o

corpo dele em São Tomé. O delegado tirou seu paletó cinzento, pendurou-o cobrindo a placa “Delegacia Regional e Rio Verde”, e serviu-se de uma caneca de café. O jovem detetive continuou:

-Tinha um revólver niquelado com ele. O perito diz que foi o mesmo que matou o Tuxaviu. E perto do corpo um peixinho dourado, igual ao que ele usava no pescoço. Houve troca de tiros. É disputa de ponto, ou queima de arquivo. O assassino fugiu. O delegado tomou um gole de café.

- Tem alguma ocorrência:

- Só coisa sem importância. [...]. O delegado foi até o arquivo, tirou um álbum de fotografias, arrancou uma em que dois homens sorriam para as pedras de São Tomé. Abriu uma caixa de lápis de cor e desenhou um peixinho dourado na testa de cada um. (CHEDIAK *apud* MOREIRA DA COSTA, 2005, p.339-340).

A trajetória de vingança, que se inicia *in media res*, é retomada ao final da narrativa, informando ao leitor que o delegado já havia estado em Três Corações para matar Tuxaviu, o homem responsável pelo aliciamento de Laura e um dos culpados indiretos pela sua morte. O revólver colocado nas mãos de Chico do Ó o culparia da morte de Tuxaviu, forjando uma briga entre traficantes. O ato do delegado se justifica dentro de sua trajetória de vingança pessoal, mas o mostra lado a lado com o mundo do crime.

A imagem do peixinho dourado ganha significados diferentes no decorrer da história. Primeiro, ela surge como pingente na orelha esquerda de Laurinha que é reconhecida na foto

pelo menino engraxate; nesse contexto, é símbolo de beleza, juventude e da liberdade associada ao mistério da figura de Norma Jean. Em outro momento, a imagem do “peixinho dourador” de plástico no aquário sugere mentira, falsidade, um peixe morto falseando a vida, assim como Norma Jean aos poucos se mata pelo uso de entorpecentes. Nas mãos do “homem de terno cinzento”, o peixinho dourado de plástico é um passaporte para a entrada na casa do traficante. Nas lembranças de Cleonice, é símbolo de amizade. No pescoço de Tuxaviu, confere a resignação de Laura diante dos desejos do namorado; espécie de elo sedutor que une o casal. No momento final, desenhado na foto no meio da testa de Tuxaviu e Chico do Ó, representa a consumação da vingança do delegado-detetive-pai. De acordo com as convenções do gênero *noir* e as subvertendo em certo sentido, o detetive, aqui, é substituído por um delegado de polícia que, a despeito de ser institucionalizado, comporta-se tal como o detetive de qualquer “narrativa *noir*”, que participa ativamente dos “escombros do mundo”.

A temática do mundo do crime ganha destaque na narrativa de Braz Chediak e Rubem Fonseca a partir da configuração de seus personagens, todos de alguma maneira associados ao mundo marginal. As narrativas agriem momentaneamente o leitor pela crueldade na demonstração de uma violência física e simbólica. Parte dessa agressão dirigida ao leitor se dá pela forma dos contos que buscam estratégias de exacerbação da violência por meio de uma linguagem seca e obscena. A violência, antes de ser um meio, é o resultado de antagonismos sociais, sobretudo em “O cobrador”, no qual o marginalizado é fruto de desigualdades afirmadas pela sociedade industrial e pós-industrial, transformando a violência em instrumento de inversão de poder e forma de se constituir sujeito de sua própria história.

Abstract: *The goal of this article is to analyze the contemporary police narrative produced by the “miners” writers Ruben Fonseca and Braz Chediak, considering the theme of violence. It was intended to focus on the paths followed by these authors in rereading the genre, pointing out that the police narrative produced the edges occupies a position inscribed in a logic marginal. The research was guided by the idea that the exacerbation of violence in this cop noir genre and the Brazilian ‘new realism’ has the real objective of demonstrating a particular moral produced by contemporary society. Violence’s theme is what associates the “new realism” to the noir tradition.*

Keywords: *violence. Noir narrative. Rubem Fonseca. Braz Chediak. “new realism”. Contemporary*

Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Ed. Cultrix, s/d.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CHEDIAK, Braz. O peixinho dourado. In: MOREIRA COSTA, Flávio. (Org.). **Crime feito em casa: contos policiais brasileiros**. São Paulo: Record, 2005.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. **O cobrador**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca: do lirismo à violência. **Literatura e Sociedade**. USP, 1999.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime: história social do romance policial**. Tradução de Nilton Goldmann, Revisão Técnica Carlos Antonio Machado. São Paulo: Busca vida. 1988. (Coleção Capa preta vol.1).

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Mercado Letras/FAPESP, 1999.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.