



A violência oblíqua em “Onze de Maio”, de Rubem Fonseca

Filipe Manzoni*

A obra de Rubem Fonseca sofre de uma espécie de sufocamento crítico. Diversos analistas já se debruçaram sobre seus livros, em especial sobre seus contos, à luz de um repertório conceitual que situa sua obra como provavelmente a mais importante de uma vertente que ficou conhecida como “brutalismo”. Karl Erik Schøllhammer a define como sendo “tematicamente caracterizada pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, leões-de-chácara, policiais corruptos e mendigos” (2000, 243). Mais do que apenas uma guinada temática, Karl Erik ainda defende que Rubem Fonseca teria criado, dentro desse universo, um estilo próprio, marcado pela economia linguística, retratando a violência urbana de forma direta e enxuta.

É de fato sob o signo da violência e da brutalidade exacerbada, sem espaço para desculpas consoladoras, que Rubem conquistou notoriedade em contos célebres como “O cobrador”, “Feliz ano novo” e “Passeio noturno II”, que foram exaustivamente estudados, ressaltando os aspectos já citados da violência urbana, além da naturalização da violência e da revolta dos subalternos, gerando quadros de uma crueldade que, se não imotivada, é inerente a toda relação humana.

* Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

O cobrador, coletânea de contos publicada originalmente em 1979, possui todas as características do estilo que immortalizou Rubem Fonseca (em especial no seu conto de abertura, homônimo do livro), através de crimes sanguinolentos e agressividade frequentemente gratuita. Duas exceções, porém, podem ser apontadas: “Pierrô da caverna”, conto experimental em um único parágrafo, que relata as experiências sexuais de um escritor falido; e “Onze de Maio”, narrativa de atmosfera conspiratória que se passa em um asilo e revela o descaso a que estão sujeitos os internos – suas rotinas, alimentação e horários de sono dentro do mais rígido sistema.

Precedido por “Livro de ocorrências”, um inventário da naturalização da violência nos registros de crimes policiais, “Onze de Maio” não apresenta mortes violentas ou sangue derramado. Não fosse o fato de se voltar para uma realidade à margem do interesse cotidiano e culminar numa tentativa de motim final, “Onze de Maio” não traria quase nenhum dos traços geralmente associados à obra de Rubem Fonseca.

Pretendemos mapear algumas das alternativas de que o autor lança mão para recriar a crueldade e a violência através de mecanismos mais sutis e irônicos. É certo que essa violência circunstancial é um traço observável em diversos contos de Rubem Fonseca, mas em “Onze de Maio” ela assume uma outra dimensão, pois não é eclipsada por nenhum derramamento de sangue. Toda a violência é coerciva e não física; sistemática e não episódica.

A inércia e o oblíquo

“Onze de Maio” leva por título o nome do asilo no qual se desenrola toda a trama. Apresentado inicialmente como “O Lar”,

o espaço é caracterizado gradativamente, mantendo em suspenso qualquer definição imediata. O narrador refere-se sempre aos espaços e práticas usando artigos definidos, deixando entrever um certo hiato entre a cotidianidade com que os elementos são apresentados e a estranheza causada pela atmosfera, que oscila entre a paranoia carcerária e a morbidez de uma espécie de cemitério dos vivos, onde todos apenas esperam a morte.

A trama se desenvolve através da narrativa de José, um professor de História aposentado, em basicamente dois espaços: os cubículos e o pátio. Há um tom conspiratório perene na narrativa. José parece buscar uma sistematização para todos os eventos em alguma raiz manipuladora central, um sistema de poder que articule a disposição do espaço e as ações dos Irmãos (enfermeiros do asilo), mas nunca consegue encarar a realidade imediata, utilizando sempre exemplos e analogias da história antiga, nunca dando conta da realidade prática que se coloca à sua frente.¹

É justamente na incapacidade de abordar a violência de frente, contrastada com a paranoia de José, que flagramos a primeira estratégia usada para problematizar a crueldade. No artigo “Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?”, Renato Cordeiro Gomes toma emprestado de Artaud um questionamento para a relativização da crueldade e a problematização da própria possibilidade de dizê-la:

1 Certas vezes há uma negação do ambiente sócio-histórico brasileiro, como quando José, em meio a indagações sobre um sonho com a história da França, descobre que Pharoux, um ex-policial, possui um estilete guardado. Suas reflexões, sem qualquer aprofundamento, esboçam uma possível leitura da violência inerente à instituição policial e o fazem voltar a atenção para sua indagação sobre a natureza de seu sonho: “Por que sonho com Malasherbes e não com Getúlio Vargas [...]? Pharoux tem sempre um ar hostil [...]. Quem será que Pharoux odeia? Não devia ser lá muito bom cair nas garras dele no seu tempo de policial. A história da França é mais interessante que a história do Brasil, é isso?” (Fonseca: 1989, 123).

Buscar representar esse mundo é lidar com uma impossibilidade, fazendo dela o próprio objeto da narrativa, colocando em pauta a linguagem que pretende colar-se tautologicamente a essa realidade e revela a própria artificialidade da literatura. Talvez só assim seja possível lidar com a realidade inelutável, com a sua natureza dolorosa e trágica, só possível de ser expressa por algo que lhe é exterior, a linguagem, o discurso, que para perceber a crueldade necessita de distância, de um deslocamento estratégico. Talvez só olhando de viés, das margens, a própria realidade brutal, se possa ver sua crueldade, sem necessariamente ser preciso um pouco de sangue para manifestá-la (Gomes: 2004, 154).

A familiaridade com que José lida com o espaço disciplinar que constitui o Onze de Maio, seu modo de não se abalar e tratar da rotina carcerária e da rotatividade de mortos com a mesma descrição fleumática, seria a forma pela qual seu olhar se revela acostumado à violência, incapaz de objetivá-la no seu próprio dia a dia. De certa forma, as diversas tentativas de sistematização paranoicas acabam revelando um fragmento da coerção disciplinar de forma oblíqua, apenas como uma sugestão ou dúvida. Assim, evidencia mais a sua incapacidade de objetivação do que a pertinência do próprio recorte sugerido.

O café da manhã, o almoço e o lanche são servidos no cubículo. É um enorme trabalho, levar marmitas e canecas até o cubículo de cada um. Deve haver alguma razão para isso.

O cubículo tem cama, armário, penico e televisão. A TV fica ligada o dia inteiro. Deve haver, também, alguma razão para isso. Os pro-

gramas são transmitidos em circuito fechado de algum lugar do Lar. Velhas novelas, transmitidas sem interrupção (Fonseca: 1989, 117).

No trecho acima (os primeiros dois parágrafos do conto), José é incapaz de intuir uma clausura através da diagramação espacial, tal qual conceitualizada por Foucault em *Vigiar e punir*. O professor de História reconhece o quadriculamento e o impedimento da flutuação, mas não os associa a um mecanismo de controle que opere pela sutileza que define Foucault: “cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar um indivíduo. Evitar as distribuições por grupos; decompor as implantações coletivas” (1987, 131) – todas essas exigências satisfeitas pelo Onze de Maio.

O narrador apresenta até mesmo as sanções punitivas que sofre por conta de seus passeios por outros cubículos: “e no entanto noto aqui que o senhor, na hora do repouso vespertino, fica andando pelos corredores, visitando outros internos nos seus quartos... Isso não é bom para o senhor, não é bom para ninguém, entendeu?” (Fonseca: 1989, 121). Mas não é capaz de associar essa proibição a um mecanismo disciplinar que inibe a flutuação dos indivíduos para manter o *status quo* de uma estrutura estática.

Ainda no mesmo trecho, outro elemento é marcante enquanto mecanismo de controle, talvez o mais óbvio do conto: a televisão. Descrita exhaustivamente como a única atividade irrestrita dentro do Lar, esse mecanismo (tal qual a rígida diagramação espacial) não atinge diretamente José, apenas em sua função hipnótica, causando o sono rapidamente.

É interessante observar como há uma forte insistência por parte dos Irmãos para que os internos assistam televisão todo tempo que puderem. E não poderíamos deixar de associar essa

insistência com a própria ordem instaurada pela televisão, descrita por Muniz Sodré como a mais bem acabada forma de “panoptismo na comunicação social” (Sodré: 1977, 17), por constituir um mecanismo de comunicação absolutamente unilateral, que usurpa a possibilidade dialógica, enquanto um jogo de troca.

A sujeição a esse sistema de poder coloca José em um entre-lugar de docilidade (tal qual a ideia de corpo dócil de Foucault): ele não se enquadra no quadriculamento (trata-se de um personagem que anda pelos corredores) nem assiste muita TV, mas é incapaz de dar conta discursivamente da violência coerciva. Poderíamos intuir que a inadequação disciplinar do narrador seja uma característica possibilitadora de seu discurso em constante renegociação com sua inserção dócil, que é suficiente para invalidá-lo em seus objetivos.

Há ainda a possibilidade de associarmos a incapacidade de abordar diretamente a realidade carcerária a um trauma, segundo as definições psicanalíticas mais clássicas: José é incapaz de abordar o problema diretamente, pois constitui uma experiência traumática, e a carga opressiva acaba se manifestando em outros espaços, como, por exemplo, em seus sonhos. Num deles encontramos o único retrato do Lar que assemelha os idosos a refugos sociais (como diversas vezes é sugerido pelo diretor do Lar). É como se o sonho se configurasse como uma válvula de escape para pôr às claras toda a violência que escapa à sua alçada discursiva.

Eu dizia que o Bom era o Poder e o Mau, o Ruim, era a Fraqueza, os fracos deveriam ser ajudados a perecer. Mas subitamente eu não estava mais numa sala de aula, havia uma guerra, em que os velhos, os doentes, eram mortos e queimados num forno e a chaminé do forno era igual à do lar Onze de Maio (Fonseca: 1989, 130).

A despeito da carga fantasiosa inerente ao sonho, trazida por elementos como a súbita mudança de cenário e a guerra, este deve ser o retrato mais direto de uma estrutura que se mostra como sendo apenas um auxílio para perecer. Embora José sugira algumas vezes que todos estão morrendo abandonados, isso nunca aparece como função de um mecanismo de limpeza social, como no sonho.

Porém, esse tipo de discurso é sugerido diversas vezes por outras vozes. Não é difícil, por exemplo, perceber o paralelo entre as palavras do diretor do asilo – como em: “o senhor acha que os aposentados devem comer melhor do que aqueles que produzem?” (p. 121) ou: “fique sabendo que a nação gasta uma parte substancial de seus recursos com inativos idosos” (p. 128) – e as palavras do sociólogo Zygmunt Bauman, ao tratar da configuração carcerária a que são submetidos todos os que não se encaixam na lógica de consumo:

Os dispositivos de previdência, antes um exercício dos direitos do cidadão, transformaram-se no estigma dos incapazes e imprevidentes. “Concentrados nos que necessitam deles”, sujeitos a verificações dos meios de subsistência cada vez mais estritas e cada vez mais humilhantes, difamados como sendo um sorvedouro do “dinheiro dos contribuintes”, associados no entendimento público a parasitismo, negligência censurável (1998, 51-2).

Deslizamentos do real

A inércia que domina o conto (e reafirma a estabilidade do mecanismo disciplinar do Lar) é rompida, porém, quando José, levado por algumas de suas suspeitas conspiratórias, deixa de tomar

o café do final da tarde e passa a se sentir mais vivaz e esperto. O estatuto traumático é rompido e o trauma carcerário passa a ser encarado de frente pelo narrador, que o vê como uma clara guerra dos internos contra os Irmãos.

Esta noite não sou dominado, como sempre acontece, por um sono turbulento. Já estou deitado, olhando para a maldita televisão há mais de duas horas, e o sono não veio. O gosto estranho do café da noite é de algum entorpecente, conluo excitado. Há muito tempo que eu não me sentia tão bem. Estou derrotando os Irmãos! (Fonseca: 1989, 131).

A partir daí a trama ganha novo fôlego, animada por um espírito revolucionário e amotinador. José, munido de material para repaginar suas teorias conspiratórias, passa a formular teorias muito mais incisivas contra a ordem carcerária que se perpetua dia a dia no Onze de Maio. José agora observa a ordem de um outro lugar, fora da submissão, fora das teorias do passado, a partir do presente: “aquele ser velho me foi imposto por uma sociedade corrupta e feroz, por um sistema iníquo que força milhões de seres humanos a uma vida parasitária, marginal e miserável. Recuso esse suplício monstruoso” (Fonseca: 1989, 134).

O desfecho se dá num desfalecimento anticlimático do narrador, em meio ao “sequestro” caricato, beirando o ridículo. Cabe ressaltar, porém, o quanto a própria tentativa amotinadora não foge da estrutura disciplinar do lar, pois suas bases se assentam sobre uma espécie de barreira discursiva “de emergência”: a loucura.

Desde o princípio do conto a narrativa de José é ameaçada pela ecmnésia, quadro clínico definido como esquecimento e/ou

invenção de fatos recentes, enquanto os antigos são preservados. Há uma certa ironia na construção de um narrador ex-professor de História que sofre de ecmnésia, não conseguindo formular teorias conspiratórias que deem conta de seu presente, bem como uma destituição do lugar do idoso como narrador privilegiado, justamente pelo foco de sua narrativa ser o presente.

A voz de José é, antes de tudo, suspeita, desautorizada pelo próprio narrador, que a todo instante relembra seu quadro clínico, não permitindo a ancoragem em certezas, apenas em teorias. Porém, a indiscernibilidade entre real e fantasia é mais flagrante quando o narrador, ao focar diretamente a violência a que os internos são submetidos, resolve mudar a situação e revolucionar a ordem. Suas ações se tornam ainda mais delirantes. Suas teorias conspiratórias se tornam mais diretas e pungentes quando tudo se encaixa numa moldura de demência senil:

A literatura de Rubem Fonseca alimenta-se com prazer dos deslizamentos entre o real e o imaginário, entre o falso e o verdadeiro, apontando para a indiscernibilidade desses campos. O autor assume a crueldade da incerteza como princípio estruturador de sua ficção, evocando a tradição dos artistas malditos que, por não levarem a sério as ilusões de seu tempo, tiram proveito da troca de máscaras, das aparências dissimuladoras, como estratégia de sedução que se realiza no próprio jogo com as apalavras na superfície do texto (Figueiredo: 2004, 170).

As teorias criadas por José são tão menos plausíveis quanto mais se baseiam em um material sociológico opressivo e profundo. Dessa forma, qualquer possibilidade de explicação lógica que dê conta

da estrutura violenta do Onze de Maio acaba por evidenciar a impossibilidade de uma visão soberana que represente o sistema como ele é. E que mantenha um estatuto de verdade. Quanto mais o discurso do narrador se aproxima da estrutura violenta a que está sujeito, mais gera possibilidades pouco plausíveis para as formas pelas quais essa mesma violência o coage e gera barreiras discursivas que invalidam seu discurso.

A escrita do conto, então, não encontra uma resposta na linguagem, mas apenas produz diferentes ficções flutuantes que sofrem maior ou menor legitimação por um sistema de poder que se compromete apenas com a perpetuação do *status quo*. O vazio deixado pela falta de uma verdade única não é resolvido, mas ironizado pela perpetuação interessada de um modelo comprometido com uma ordem específica, enquanto são silenciadas e subvertidas as outras perspetivações possíveis.

Organismo coercivo

Gostaríamos de nos deter, finalmente, na organicidade da caricatura dos mecanismos de controle presentes no conto. Num certo sentido, a estrutura pan-óptica de monopólio da fala, apontada por Sodré na televisão, encontra-se, em “Onze de Maio”, indissociável da tradição ocidental de higiene social através de médicos e psiquiatras. A indissociabilidade poderia ainda ser observada na própria arquitetura do Lar, já que todos os internos ocupam cubículos sozinhos, sendo estes patrulhados pelos Irmãos (graus baixos na hierarquia) e comandados pelo diretor, um médico que não por acaso ocupa o alto de uma torre.

É interessante como a alçada do monopólio discursivo pode ser observada na autoinvalidação do discurso de José, pois a própria ecmnésia é um diagnóstico psiquiátrico internalizado a ponto de o próprio narrador desconfiar de sua percepção e autoridade para perceber o mundo.

O Lar se configura, assim, como uma instância curativa de um parasitismo social, destituindo os internos de sua condição de humanos e invalidando, em diversas instâncias, suas alternativas discursivas.

É evidente que o internamento, em suas formas primitivas, funcionou como um mecanismo social, e que esse mecanismo atuou sobre uma área bem ampla, dado que se estendeu dos regulamentos mercantis elementares ao grande sonho burguês de uma cidade onde imperaria a síntese autoritária da natureza e da virtude. Daí a supor que o sentido do internamento se esgota numa obscura finalidade social que permite ao grupo eliminar os elementos que lhe são heterogêneos ou nocivos, há apenas um passo (Foucault: 2009, 79).

Cabe ressaltar, porém, que a estrutura do Onze de Maio se projeta para além dos muros do asilo puro e simples. Ao utilizar alguns dos mecanismos que encontramos no dia a dia como ferramentas de controle dos internos, o autor amplia o horizonte de controle social, tirando-o dos muros do Lar e colocando-o em todas as salas de aula, fábricas e salas de estar, transferindo o monopólio discursivo para uma projeção metonímica dos outros espaços em que convivemos diariamente.

A organicidade e a projeção dos mecanismos de controle do Lar encontram ainda um último recurso violento de perpetua-

ção da ordem na realimentação da barreira discursiva pela própria tentativa amotinadora do conto. Ao fugir do espaço útil a que era designado, negando-se à existência débil e passiva, José cai imediatamente em outro espaço útil, que será usado para invalidar as reivindicações e legitimar ainda mais sanções e mecanismos mais refinados para o controle e a disciplina. Mesmo que não desmaiasse ao final do conto, não haveria nenhum futuro possível para a “revolução” arquitetada, pois seu discurso era por demais desautorizado para oferecer qualquer ameaça à ordem instituída.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução de Mauro Ama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “Sedução e crueldade”. In: DIAS, Ângela Maria & GLENADEL, Paula (orgs.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, pp. 169-79.
- FONSECA, Rubem. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Lígia M. Pondé Cassallo. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GOMES, Renato Cordeiro. “Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?”. In: DIAS, Ângela Maria & GLENADEL, Paula (orgs.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, pp. 143-54.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”. In: _____ et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 236-59.
- SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala; função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.