

**UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ**  
**Carolina Wanchowski Palma**

***Análise comparativa dos aspectos de violência nos contos “Rolézim” e  
“Passeio Noturno – parte I”, “Passeio Noturno parte II”.***

**Taubaté – SP**  
**2020**

**Carolina Wanchowski Palma**

***Análise comparativa dos aspectos de violência nos contos “Rolézim” e  
“Passeio Noturno – parte I”, “Passeio Noturno - parte II”.***

Trabalho de Graduação apresentado como requisito parcial para a conclusão do Curso de Letras: Língua Portuguesa, Língua Inglesa e respectivas Literaturas (Licenciatura) da Universidade de Taubaté.

Orientadora: Profa. Dra. Thais Travassos.

**Taubaté – SP  
2020**

**Análise comparativa dos aspectos de violência nos contos “Rolézim” e  
“Passeio Noturno parte - I”, “Passeio Noturno parte - II”.**

Trabalho de Graduação apresentado como requisito parcial para a conclusão do Curso de Letras: Língua Portuguesa, Língua Inglesa e respectivas Literaturas (Licenciatura) da Universidade de Taubaté.

Orientadora: Profa. Dra. Thais Travassos

Data: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

Resultado: \_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

Professora Dr<sup>a</sup>.: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Professora Dr<sup>a</sup>.: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Professora Dr<sup>a</sup>.: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

À prof. Thais Travassos, por toda dedicação e paciência para orientar esse trabalho. Por seu comprometimento durante as aulas e por ter sido uma grande inspiração para minha vida.

Aos meus queridos professores da Unitau, por todas as aulas maravilhosas e por toda a dedicação durante o curso.

À minha querida mãe, Sonia Regina Wanchowski Palma, por ter me ajudado e inspirado em tudo que me formou como pessoa.

Ao meu pai, Charles Ribeiro Palma, por todo o apoio e dedicação aos meus sonhos.

À minha irmã, Carina Wanchowski Palma, por todo o apoio, por toda a amizade e companheirismo.

Ao meu querido Francisco de Camargo Motta, por todo auxílio, por toda paciência e dedicação, por todas as dúvidas tiradas, pelo carinho e amizade.

Por fim, para todos que de maneira direta ou indireta contribuíram para essa conquista.

## RESUMO

Esse trabalho consiste em analisar os episódios de violência física e simbólica apresentados nos contos *Rolézim* e *Passeio Noturno parte I e II*, por meio de uma relação comparativa entre os aspectos verificados nos textos, considerando o contexto de produção e a individualidade dos escritores. Para analisar e estabelecer a comparação entre os textos, foram feitas pesquisas bibliográficas sobre o processo violento da formação da literatura e sociedade brasileira, além do estudo de textos teóricos sobre a violência. O resultado do trabalho é a análise comparativa dos contos e de como os aspectos de violência se desenvolvem e estruturam os textos.

Palavras-chave: Violência; Análise; Comparação; Sociedade; Conto; Literatura

## ABSTRACT

This project consists in the analysis of violence in the short stories *Rolézim* and *Passeio Noturno parte I* and *II*, by a comparative relation between the aspects verified in the texts, considering the production context and writers' individuality. To analyze and establish a comparison between the stories, bibliographic researches about the violent process on the construction of literature and Brazilian society were made, including studies about the concept of violence. The project's result is a comparative analysis of the short stories and of how the violence's aspects develops and structures both texts.

Keywords: Violence; Analysis; Comparison; Society; Tale; Literature

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	LITERATURA COMPARADA E A FONTE DE ANÁLISE PARA A LITERATURA CONTEMPORANEA NO BRASIL .....	11
3	A VIOLÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA: UM RECORTE.....	19
4	ROLÉZIM.....	23
5	PASSEIO NOTURNO.....	30
6	ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE OS CONTOS SELECIONADOS .....	42
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	47

## 1 INTRODUÇÃO

A sociedade brasileira foi construída por meio de processos de violência. A colonização, centro desse processo, usou da escravidão de indígenas e de negros africanos para a construção do Brasil. E muito além dos processos de violências físicas, a história foi construída por meio de violências simbólicas e repressão cultural. O processo de construção de uma identidade literária nacional, num espelhamento da história, também foi violento, reproduzindo dominação e silenciamento ao tratar da voz de um outro cujo acesso aos bens culturais, como a literatura, foram negados.

Muitos autores percebem esses processos e escolhem tematizar a violência de forma a problematizar essa questão. Autores como Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa representam muito bem esse desenvolvimento em suas obras e ilustram a transformação dessa temática em nossa literatura. Jaime Ginzburg (2010), em seu texto “A violência na literatura brasileira”, aponta como em Machado de Assis a violência é notada e não questionada, em Graciliano Ramos a violência é notada e começa o processo de intervenção do ato de violência, e, por fim, em Rosa, a violência é questionada e desenvolvida a partir de uma análise crítica.

Este trabalho busca compreender como essa perspectiva da violência se dá dentro da Literatura Brasileira contemporânea, momento em que as vozes de sujeitos subalternizados, que antes eram somente tematizados no texto literário, se transformam em escritores e participantes da construção desse bem cultural. Dessa forma a pesquisa visa contribuir para o entendimento sobre o tema da violência e para o entendimento da literatura como meio de expressão das vozes subalternizadas do Brasil atual. Por isso, foram escolhidos dois autores que escrevem sobre esse tema, Rubem Fonseca e Geovani Martins, mas o fazem de perspectivas sociais e culturais distintas. O objetivo foi produzir uma leitura comparativa entre contos, mais especificamente entre “Passeio Noturno (Parte I)” e “Passeio Noturno (Parte II)”, de Fonseca, e “Rolézim”, de Martins, de forma que seja possível compreender como a violência era tematizada dentro dessas perspectivas diferentes. A metodologia empregada para a elaboração desse trabalho foi a pesquisa bibliográfica e comparação, norteadas pelo texto de Tania Carvalhal

“Literatura Comparada”, de 2006, que oferece a teoria necessária para a realização da abordagem comparativa entre os contos. Em seu estudo, Carvalhal apresenta diversas transformações que ocorreram com a literatura comparada, até a contemporaneidade, apresentando conceitos fundamentais para esse trabalho, como os estudos comparados não devem ser e alguns conceitos do qual os estudos comparados devem estar atentos. Para a base teórica, um dos materiais utilizados foram os estudos de Antonio Candido, de seu livro “Literatura e Sociedade” (1961), para uma análise adequada dos contos selecionados. O autor explora as diversas relações entre a sociedade e o fazer literário, como autor, obra e público se relacionam e se influenciam.

Outro conceito fundamental abordado na elaboração teórica desse trabalho é o conceito principal da análise, o da violência e sua relação com o literário. Para isso será utilizado as fundamentações sobre o tema de Jaime Ginzburg (2010), Pierre Bourdieu (1989), Thais Travassos (2014), Gayatri Spivak (2014), Marcos Natali (2016). Esses textos fundamentam o conceito da violência e definem as diversas maneiras de como a violência será abordada no estudo comparativo e individual dos contos. Em suma os textos abordam perspectivas da violência física, epistêmica e, principalmente, simbólica, além de elucidar como esse conceito se aplicou em outras análises de outras produções literárias. Posteriormente, foi feita uma breve pesquisa sobre a vida dos autores, além da análise dos contos, considerando as fundamentações citadas anteriormente.

No conto *Rolézim*, o narrador personagem conta sobre um determinado dia em que ele e alguns amigos decidem ir à praia se divertir. Durante o caminho e em todo o decorrer do dia as personagens convivem com a pobreza, com o preconceito e com diversas formas de violência, essas que serão analisadas com maior profundidade. O texto escrito por Martins, é fortemente marcado pelo uso de gírias e expressões coloquiais, e o tom do texto acaba mudando de acordo com as emoções que o narrador sente frente a tanto sofrimento e injustiça.

Já o conto *Passeio noturno*, o narrador, também personagem, é um executivo de alta classe que sente prazer em atropelar pessoas com o seu carro esportivo. O conto é dividido em duas partes e mostram as duas vezes que o homem escolhe suas vítimas, planeja o atropelamento, descreve as sensações que tem a respeito do fato e, por fim, coloca o crime em prática. O conto escrito por Rubem Fonseca,

mostra um caso de violência brutal, que ocorre em um grande centro urbanizado, cometido por uma personagem pai de família e trabalhador.

Por fim, este trabalho se concretiza com a análise comparativa entre os contos, também sob as perspectivas e a luz das teorias. A análise final, verificará as diferenças e semelhanças encontradas nos contos, como isso estrutura os textos de maneiras diferentes, como a vida e o meio social dos autores influenciam a obra. Será analisado o espaço de fala do subalternizado, sob a influência de Spivak (2014), verificando as possibilidades que as vozes subalternizadas têm de se comunicar atualmente, sendo a literatura um importante meio de comunicação e expressão.

## 2 LITERATURA COMPARADA E A FONTE DE ANÁLISE PARA A LITERATURA CONTEMPORANEA NO BRASIL

Este trabalho foi feito a partir de pesquisas bibliográficas de vários estudos de diversos autores, como Antônio Candido, Tania Carvalhal e Gayatri Spivak. Os textos teóricos elucidam e sustentam como a análise da violência física e simbólica, presentes nos contos selecionados, foi realizada, quais as abordagens utilizadas e como outros autores analisaram os mesmos aspectos em outros contos. O primeiro livro analisado, bibliografia essencial para a análise das relações entre literatura e sociedade no Brasil foi *Literatura e Sociedade*, de Antonio Candido (1961). Em seu livro, o autor explora as relações entre a sociedade e o texto literário, como a realidade é usada como inspiração para criação das obras e, por fim, como os escritores a transformam em componente do texto literário. Candido sustenta que o conteúdo da obra; a maneira como ela foi escrita, ou seja, a estética da obra; e o seu contexto de produção, são relações fundamentais que devem ser verificadas para que se faça uma análise literária. Em suas palavras, a análise da estrutura do texto deve ser feita de forma cuidadosa “para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte”. (CANDIDO, 1961, p.17).

O autor apresenta seis maneiras de realizar estudos sociológicos na literatura, que variam de complexidade. A primeira se baseia na busca de relações da literatura, período ou gênero com as condições sociais. A segunda se baseia em verificar e descrever como e em qual proporção a obra representa a sociedade. A terceira maneira é o estudo do relacionamento entre a obra e o público. A quarta maneira busca relacionar a obra com a função social do escritor e a sociedade. A quinta busca as funções políticas e ideológicas nas obras e autores. E por fim, a sexta maneira que é voltada a possibilidade de origens, no sentido de busca pela origem da literatura no geral ou de determinados gêneros literários. Entretanto, Candido chama a atenção ao fato de que a análise da obra deve sempre verificar o exercício de tais ocorrências no texto e como eles se tornam parte da estética da obra, tendo sempre em vista a relação deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade:

Ora, tais aspectos são capitais para o historiador e o sociólogo, mas podem ser secundários e mesmo inúteis para o crítico, interessado

em interpretar, se não forem considerados segundo a função que exercem na economia interna da obra. (CANDIDO, 1961, p.21).

Quando se trata de analisar obra literárias Candido sugere que sejam feitas duas perguntas: qual a influência do meio social nas obras? E qual a influência da obra no meio social? Com a primeira pergunta é possível analisar, também, em que medida a arte representa a sociedade, e com a segunda, os fatores sociais nas obras. Ambas as tendências de estudos literários mostram que as obras literárias são sociais, entretanto, para os estudos modernos, o mais interessante a se fazer é “analisar os tipos de relações e os fatos estruturais ligados à vida artística, como causa ou consequência” (CANDIDO, 1961). Sendo assim é necessário primeiramente analisar as influências exercidas pelos fatores socioculturais, sendo os principais: estrutura social, valores e ideologias e as técnicas de comunicação. A relevância dessas influências varia conforme o objetivo da análise. Portanto, a arte como um processo de comunicação humana pressupõe sempre três partes de uma relação, que juntos irão gerar uma quarta.

Todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito. (CANDIDO, 1961, p.31)

Com isso, torna-se pertinente a análise da arte de segregação e de agregação (CANDIDO,1961). A arte de segregação se preocupa em criar novos recursos expressivos e renovar o sistema vigente, enquanto a arte de agregação se baseia na experiência coletiva e utiliza meios acessíveis para comunicar-se. Assim como pode-se analisar a obra como arte de integração e diferenciação, ambas se complementam à sua maneira.

Sabendo que a arte exige a presença de um criador, é necessário averiguar a posição social do autor. A arte coletiva é aquela arte que corresponde a um determinado grupo e aos valores de seu tempo, e quase sempre se perde a identidade de seu criador. E em determinadas circunstâncias a relação entre o autor e sociedade dita o fazer do artista e a sua relevância.

Sob essa perspectiva os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem, por sua vez, que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta

circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim reconhecida pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas (CANDIDO, 1961, p.35).

Candido também explica as configurações da posição social do artista nas sociedades primitivas e como eles se organizam e atuam na estrutura social. Além da posição social do artista criador, a ideologia interfere no conteúdo da obra, enquanto os métodos de comunicação interferem em sua forma. Ambos são definidos pela sociedade e costumes da época em que foram escritos e desse modo possibilitam o meio de atuação e propagação da obra. Portanto, o fazer artístico se baseia na relação entre público, que sugere ideologias, métodos de comunicação; artista criador, o qual toma pra si a responsabilidade de interpretar o ambiente e transforma-lo em arte, com base na sua relação com o público; e na obra, que liga o artista a seu objetivo de comunicar-se, para que seja apreciado.

O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. (CANDIDO, 1961, p.48).

A partir do momento que a sociedade cresce e se torna mais complexa, os artistas e o fazer artístico se dividem em partes que se unem e se relacionam por um único fator comum estético, diferente do que aconteciam nas sociedades primitivas. A invenção da escrita possibilita que os artistas e obras alcancem ainda mais o público, podendo agora contata-lo de forma indireta.

Entretanto, e apesar da invenção da escrita, os autores em geral se acostumaram em escrever para o que Candido chama de “pequenas elites”, que têm as próprias particularidades e referências e que não representa a todos. A literatura mostra-se então dominada por esse grupo particular e específico. Mas, a partir de 1922 com a crescente presença da classe trabalhadora, os romancistas investem em produzir literatura que abrange outros públicos e começa a produção de textos que muitas vezes se utilizam da oratória dentro da escrita.

## **A literatura e sociedade em comparação**

A perspectiva de Antonio Candido para a análise social dos textos literários é essencial. Entretanto, não é suficiente para este trabalho, porque não garante a metodologia necessária para a observação do texto literário em comparação. Por isso, escolhemos sistematizar o processo comparativo por meio do texto de Tania Carvalhal, *Literatura comparada* (2006).

Durante a grande parte do texto de Carvalhal, a autora discorre muito mais sobre o que a literatura comparada não é, do que o que a literatura comparada é, talvez na tentativa de não atribuir limites aos estudos comparados. Em seu texto ela comenta as raízes da literatura comparada, a evolução desse campo de estudo ao longo dos anos e as diferentes visões de vários autores.

A julgar pelo nome do campo de estudo, literatura comparada não parece deixar dúvidas, os estudos que comparam duas ou mais literaturas. Porém, à medida que os estudos vão acontecendo é percebida a complexidade da literatura comparada. Esse não se limita a comparar duas obras, mas uma série de outras questões e a comparação toma maiores proporções dentro dos estudos comparativos, como um recurso analítico e interpretativo. E é na França que se iniciam os estudos de comparação.

A princípio, os comparativistas se baseavam na comparação por meio da busca por influências. Tinha-se como regra as comparações entre obras que fossem feitas em línguas diferentes e produzidas em lugares diferentes, e a busca por indícios de que um autor se baseou ou inspirou-se nas ideias e estética dos seus antecessores. Essa busca, entretanto, estabelecia uma hierarquia entre as produções e tendia por desqualificar as obras que apresentasse algum tipo de influência. Esse julgamento acabava por excluir outras ideias dos estudos comparados e limitava-o a interpretações rasas, baseando-se muito mais em historiografia literária que nas obras em si. Um exemplo disso são os estudos comparativos de Guyard:

Os bons propósitos de Guyard não atingem os objetivos a que se propunham: ao definir, restringe. Exigindo a comprovação dos contatos ou relações, deixa de considerar relações mais gerais, decorrentes de afinidades naturais ou movidas por condicionamentos de época ou de gênero, que também podem existir e interessam ao comparativista. (CARVALHAL, 2006, p.30)

Os autores Claude Pichois e André Michel Rosseu escrevem um manifesto na tentativa de superar seus antecessores, e apesar de sua produção ser mais rica em

informações e mais atual que a anterior a definição comparativista dos autores ainda exclui dos estudos importantes aspectos.

Ao aproximar elementos parecidos ou idênticos e só lidando com eles, o comparativista perde de vista a determinação da peculiaridade de cada autor ou texto e os procedimentos criativos que caracterizam a interação entre eles. Enfim, deixa de lado o que interessa. (CARVALHAL, 2006, p.32)

Etiemble, por exemplo, foi um dos autores que ignorava os limites políticos e geográficos dos estudos comparados, e defendia que todas as literaturas tinham o mesmo nível de importância. Entretanto, o autor não analisa os textos propriamente ditos e esquece de colocar em prática a investigação histórica e a reflexão crítica.

Alguns autores consideravam a literatura geral como um campo de estudo que se divide, e entre um dos campos está a literatura comparada. Outros autores, como René Wellek, acreditam que a literatura geral e a comparada não se distinguem. Em 1958, Wellek publica um manifesto no qual critica fortemente as propostas clássicas da literatura comparada, principalmente o princípio de fontes e influências. Em seu texto ele comenta sobre a fragilidade dos estudos comparados e da falta de uma metodologia específica.

Tal limitação, para Wellek, faz com que a literatura comparada se reduza à análise de fragmentos, sem ter a possibilidade de integrá-los em uma síntese mais global e significativa. Por outro lado, essa limitação obriga o comparativista a enveredar apenas pelos clássicos estudos de fontes e influências, causas e efeitos, sem jamais chegar à análise da obra em sua totalidade ou de uma questão em sua generalidade. Além disso, continua Wellek, a investigação do "comércio exterior" entre duas literaturas conduz o estudioso a se ocupar apenas com dados extraliterários. (CARVALHAL, 2006, p.36)

Apesar de ter feito críticas consideráveis aos estudos comparados e defender os estudos críticos, Wellek não propõe uma maneira de realizar esses estudos. O autor nega os estudos históricos da literatura, apesar de esses serem muito úteis na sociologia literária.

A literatura comparada, sendo uma atividade crítica, não necessita excluir o histórico (sem cair no historicismo), mas ao lidar amplamente com dados literários e extraliterários ela fornece à crítica literária, à historiografia literária e à teoria literária uma base fundamental. Todas essas disciplinas concorrem em conjunto para o estudo do literário, resguardada a especificidade de cada uma. (CARVALHAL, 2006, p.40)

O autor tcheco Dionyz Ďurišin, ao contrário de Wellek, propõem um método estruturalista aos estudos comparados. O autor oferece a substituição do modelo clássico de influências, pelo método de tipos de influências. Com isso poderia ser feita a classificação entre imitação, adaptação, empréstimos e decalques, além das estratégias de diferenciação. Sendo o objeto de investigação, as relações entre os textos.

Depois dos avanços conquistados pelos formalistas muitos outros se sucederam, sendo um deles a noção de intertextualidade cunhada por Julia Kristeva, em 1969. Esse conceito se ocupa de investigar com profundidade as razões pelo qual um autor relacionou um determinado texto ao seu, podendo até mesmo atribuir um novo sentido ao texto anterior.

[...] o "diálogo" entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual. (CARVALHAL, 2006, p.54)

Quando a ideia de intertextualidade surge, começam os debates sobre as diferenças entre invenção e imitação. Entretanto, fica entendido que a tradição literária está ligada a continuidade da história literária e não com a ruptura da tradição. Recursos como repetição, alusão e paródia sempre tem uma forte intencionalidade dentro das produções literárias, estabelecendo uma maneira de “conversar” com o texto anterior. Como diz Carvalhal: “A imitação é um procedimento de criação literária”.

Em alguns textos onde se verifica intertextualidade pode-se, muitas vezes, notar que o segundo texto, ao desenvolver e contribuir com ideias e noções mais recentes a respeito do que trata o texto antecessor, atribui a ele um novo significado. Um exemplo disso é a intertextualidade entre Drummond e Camões, presente no livro “A máquina do mundo”. Ao escrever um novo texto que remete ao texto de Camões, Drummond oferece a possibilidade de uma nova leitura do texto antecessor, atribuindo a ele um novo significado.

Harold Bloom, em seu livro de 1973, discorre sobre a desmitificação dos procedimentos do qual um poeta ajuda a formar outro e sobre uma maneira mais clara de se estabelecer uma crítica prática. Para o autor, todo poeta sofre da

angústia da influência, que diz respeito justamente às influências que cada autor recebe e transforma, por fim, em espaços imaginativos próprios. Bloom divide essa transição em seis etapas, sendo elas: clinamen, tessera, kenosis, daemonization, askesis e apophrades. Nessas etapas ele explica e exemplifica as transformações que acontece com os poetas e deixa claro que a influência não ameaça a originalidade.

Já T.S. Eliot defende que a tradição literária é ampla e precisa de um grande esforço para ser conquistada. A tradição e influências não vem da geração imediatamente anterior, mas do sentido de uma construção histórica da literatura, visto que os autores contemporâneos não escrevem somente da sua leitura da tradição, mas também da leitura da atualidade. Dessa forma, o presente modifica o passado, assim como o passado influencia o presente. Frente a essas considerações, Carvalhal diz:

Nessa perspectiva, cada obra lê a tradição literária, prolonga-a ou rompe com ela de acordo com seu próprio alcance. A noção de originalidade, vista como sinônimo de "geração espontânea", criação desligada de qualquer vínculo com obras anteriores, cai por terra. (CARVALHAL, 2006, p.64)

Outro escritor que contribuiu para a construção da ideia de literatura comparada foi o argentino Jorge Luiz Borges. O autor explora a função dos percussores, muito parecido com as contribuições de T.S. Eliot. Basicamente, Borges exemplifica em alguns estudos que o texto antecessor a alguma produção pode ser redescoberto e ganhar novos significados a partir da leitura de um texto atual. Cada novo autor acaba criando seus próprios percussores e influências e a ordem acaba sendo invertida. O argentino ainda explora as diversas interpretações que um texto pode ganhar com o passar do tempo.

Dessa maneira, a análise de influências se convertia em uma análise de identificação de identidade e semelhanças, o que leva à demarcação de dependência cultural. Essa perspectiva fortalecia a cultura dita "superior", e crescia a importância de um autor quando esse era identificado como um influenciador. A cultura dominante agia como uma ideologia colonizadora, que não se deixava contaminar, mas que espalhava suas ideias sobre os outros países e culturas. Entretanto, esse cenário de busca sobre influências muda de direção e começa a ser analisada a influência das periferias nos centros. O "Manifesto Antropófago" de

Oswald de Andrade, é um exemplo radical dessa mudança. O manifesto utiliza das influências europeias como quer, da mesma forma que, quando lhe é conveniente, exclui essas influências. Esse processo de apropriação e expropriação feita de maneira crítica, forma uma identidade essencialmente nacionalista que nega e “devora” as influências europeias.

Mário de Andrade tenta estabelecer uma comunicação com as produções literárias da América Latina. Entretanto, sua tentativa é falha e novamente as produções brasileiras se voltam a Europa.

[...] o intelectual brasileiro oscila entre a identificação com o universal e a afirmação do particular, vivendo um processo de dilaceramento. Na verdade, a consciência da ação simultânea de ambas as inclinações gera muitas vezes a contradição, magistralmente fixada na imagem de Mário de Andrade, de sabor confessional: “Sou um tupi tangendo um alaúde”. Interessa observar que Mário de Andrade não oculta o fato; ao contrário, ele expõe a contradição em toda sua nudez, como se, para ele, assumir a própria condição dilacerada fosse a solução para ultrapassá-la. (CARVALHAL, 2006, p.84)

Em seu livro, Mário de Andrade desconstrói a ideia fixa do brasileiro e ao assumir todas as faces acaba sendo nenhuma e, ainda assim, todas. Silviano Santiago, ao analisar Andrade, chega à conclusão de que a originalidade de um autor está na capacidade que ele tem de inaugurar algo novo. A literatura periférica dialoga com a europeia, trabalha com a influência e responde criticamente a ela, tornando-se mais relevantes que a sua antecessora.

Por fim, os estudos comparados passam de comparações e busca de influências para a comparação e interpretação de ideias e ideologias mais gerais, passando pelo social, político, entre outros. A literatura comparada, como um recurso analítico interpretativo, visa compreender perspectivas literárias amplas e complementa os demais estudos da literatura. E apesar de não haver uma metodologia específica de análise comparativa, os pontos levantados por Tania Carvalhal servem de norte para os estudos comparados, sendo alguns desses pontos: a análise de procedimento criativo, que visa compreender as características de interação entre os textos comparados. Reflexão crítica sobre a obra e a necessidade de ter a produção literária como principal objeto de estudo. A importância de estudos extra literários para que ocorra a real compreensão da obra, como por exemplo, o contexto de produção, que vai além da historiografia literária.

### 3 A VIOLÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA: UM RECORTE.

A partir da teoria de Candido e Carvalhal, as análises dos contos refletem a respeito dos aspectos de violência presentes nos textos, para isso foram utilizados diversos autores para esclarecer esse amplo conceito. O estudo de Jaime Ginzburg (2010) retrata a trajetória da literatura brasileira sob a perspectiva da violência, como isso influenciou a formação da literatura e como, ao passar dos anos, o conceito de violência foi ressignificado.

Sabendo que o Brasil foi construído por meio de atos de violência, os processos de formação da sociedade brasileira são inteiramente caracterizados pelas mais diversas formas de violência e agressão. Essa característica da sociedade tem como função definir e organizar funções e papéis sociais no país. E, para que isso aconteça, o Estado precisa garantir que as instituições funcionem de acordo com os princípios autoritários e que o autoritarismo seja reforçado pelas interações sociais de forma que a ordem social se torne um benefício. Assim, o texto explora os processos de violência, o seu oposto e o seu impacto, em três obras importantes da literatura nacional, “A causa secreta” de Machado de Assis, “São Bernardo”, de Graciliano Ramos e “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa.

Diante desses exemplos, há necessidade de se considerar alguns aspectos: uma posição é ser a favor de realizar violência (antagonismo) e a outra é ser contra realizar o ato de violência. A princípio, o ato de violência apresentado nas obras era, antes, observado à distância e depois foram interiorizados pelo ponto de vista. Em uma perspectiva adomiana esse processo é referente ao inconsciente histórico da sociedade brasileira. Está ligada ao fato de a literatura formular a pergunta do por que exercer violência, um questionamento que se aprofundou depois da Ditadura Militar no Brasil, e sob a influência do cenário político internacional. Sob essas perspectivas ocorreu a hipótese de que a violência ocupa um papel central na literatura brasileira, diz Ginzburg:

As tensões do presente dão visibilidade a problemas do passado, em razão do que somos motivados a formular, para entender a complexidade do que estamos vivendo, bem como a literatura recente com que estamos nos confrontando. (GINZBURG, 2010, p.10)

Pensando nesse sentido, a violência que antes era defendida e justificada em determinadas obras, um tipo de legitimação que impregna a sociedade brasileira,

passa a ser confrontada com obras que contrariam o elogio a violência, com situações onde ocorre a indignação diante do que é visto. Em todas as três obras há uma contraposição entre o elogio da violência, que nasce dentro do campo letrado. Cada um dos autores escreve sobre uma tensão diferente: Machado de Assis escreve à sombra da escravidão, Graciliano escreve a vista da primeira Guerra e Rosa estava prestes a ver os horrores do Nazismo. Essas três obras expõem o inconsciente dos processos sociais e a necessidade de configurar o antagonismo entre diferentes posições com relação ao comportamento violento.

Já o autor, Jacques Rancière, como explica Thais Travassos em seu texto “Literatura e política: (im)possibilidades brasileiras” (2014), defende que a política da literatura é cunhada por duas expressões: A partilha do sensível, que consiste no entrelaçamento de vozes que compõem a realidade e sob qual regime elas são compartilhadas socialmente, podendo exercer seu poder democrático a literatura que questiona as hierarquias pré-definidas socialmente, - e a letra muda, que é a possibilidade que a literatura tem de alcançar qualquer pessoa em qualquer lugar, podendo identificar e reposicionar os lugares sociais pré-estabelecidos.

Fica claro o questionamento da instituição literária, por quebrar com a hierarquia dos lugares de fala. Em textos, como o de Flaubert, todas as personagens são mostradas independente da autorização social de seus discursos, e isso está intimamente ligado ao que o autor compreende como democracia. Quando esse conceito é aplicado a literatura, os textos literários podem ser mais ou menos democráticos, de acordo com o aparecimento de certas vozes no texto.

Entretanto, Jacques Derrida afirma que a literatura é uma “instituição anti-institucional”. O autor defende que o texto não tem influência ou interferência na realidade, negando a responsabilidade atrelada ao discurso, ao mesmo tempo pressupõem que o texto literário está intimamente ligado a ideologias e a pontos de vista socialmente pertinentes. O autor afirma, ainda, que os textos que repetem as lógicas de poder ainda podem possuir um poder questionador ao expor essas relações latentes.

Em meados do século XIX, buscando diferenciar-se dos portugueses, os românticos iniciam uma tentativa paradoxal de diferenciação. Sendo assim, os romancistas definem que é preciso se afastar do tradicionalismo literário para alcançar uma arte “verdadeiramente nacional”, abraçando todas as diversas origens

da cultura brasileira, tentando expor a violência da colonização. E é nesse contexto que surge a literatura de Rosa, que consegue abarcar para si propostas que pareciam opostas: o moderno e o regional.

Neste sentido, Travassos observa que Guimarães Rosa escolhe unir os diferentes lados que constituíam as literaturas de sua época, principalmente quando se trata das diferentes culturas formadoras do Brasil. Com isso, Rosa nega a dicotomia de contrapor, ou espelhar a sociedade desigual e irracional e questiona a própria necessidade e desejo frente a essa sociedade. Mas esses textos apontam um paradoxo central, que crítica o aparecimento de vozes subalternizadas em uma estrutura artística criada, dominada e apreciada pelos opressores, estando os “outros” subjugados a uma narrativa a qual não teriam acesso.

Entretanto, a literatura de Rosa se destacou por trazer um espaço mais democrático a literatura, dando voz a velhos, crianças e prostitutas, por exemplo. E ao reconstruir o homem rural em sua narrativa, não o faz seres limitados, mas como pessoas sábias, que conseguem falar por si mesmas. Mas a sua literatura, quanto ao seu caráter regional, também está cheia de paradoxos, fazendo com que ela passe de, ou renegada ou tão exótico que era encarada como uma realidade que não fazia parte de “nós”. Candido chama isso de “super-regionalismo”.

Outro autor que desenvolverá um conceito parecido é, Rama. Ele explora o que chamou de transculturação cultural e utiliza o termo para classificar a adaptação da modernidade europeia à realidade latino-americana. O autor defende que o romance latino americano deveria unir a literatura europeia da colonização com as culturas subalternizadas. Esse poderia ser também o início de um processo de libertação para a América Latina, e se daria em três aspectos: o da língua, o da estruturação da narrativa e o da cosmovisão.

Apesar da obra de Rosa falar por, e não ceder o espaço de fala para o “outro” falar por si mesmo, Travassos compreende essa situação da história literária como uma possibilidade, um avanço. Sendo a partir de autores como Rosa que as portas da literatura viriam a se abrir para as vozes subalternizadas, como as analisadas neste trabalho.

Outros autores já abordaram o aspecto da violência como tema de análise, como é o caso do estudo feito por Marcos Natali, sobre o conto “El Ojo Silva”, do escritor chileno Roberto Bolaño. Nesta análise, Natali desvenda como o aspecto da

violência está presente no cotidiano da vida das personagens e como essa violência auxilia a construção do texto e se mistura à estética da escrita. De uma forma muito sensível o conto, e a análise, mostram que a violência acontece de diversas formas, e que esse tema abrange muito mais do que prega o senso comum. O texto anuncia esse fato diversas vezes durante a história, em frases como: “[...] pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar”.

No conto a personagem *Ojo* comete um ato de violência na tentativa de escapar, e libertar dois garotos, de um outro ato de violência. O narrador em diversos momentos utiliza de várias condutas para se esquivar do sofrimento que está vendo. Entretanto, em uma mudança de narrativa, o narrador acaba, aos poucos, parecendo ter mais informações que *Ojo*, que estava contando a própria história, e assume o relato. Por fim, o narrador, e também o leitor, estão na mesma situação que *Ojo* se encontrava: sendo aquele que pode tomar uma atitude frente a uma situação de tristeza profunda e muito sofrimento, tendo que optar entre diversas atitudes, sendo uma delas, cometer ou não um ato de violência.

## 4 ROLÉZIM

### **Geovani Martins, uma breve biografia**

Geovani Martins é o escritor do livro *O sol na cabeça*, em que se encontra o conto *Rolézim*. Nascido em Bangu, no Rio de Janeiro em julho de 1991, o seu livro retrata a realidade humilde que presenciou e viveu durante sua vida. O autor começou a escrever desde muito cedo em projetos de escrita perto de onde morava, sempre foi incentivado pela mãe a ler, entretanto abandonou a escola antes de se formar no Ensino Médio para poder trabalhar. Martins conta em uma matéria que ele mesmo escreveu para a revista *Época*, como morar na favela fez dele um escritor, suas influencias e inspirações para as histórias foram baseadas em sua vida pelos complexos, o uso da oralidade em seus textos, que também é uma de suas características mais marcantes, vieram inspiradas da mesma forma. Nessa matéria ele conta que precisou mudar-se muito durante a sua vida e isso o fez conviver com diversas pessoas e realidades de diversos complexos do Rio de Janeiro e que isso foi sua principal fonte de inspiração:

Depois dessa primeira mudança encarei mais umas tantas; até o ano de 2015 já havia me mudado 17 vezes. A partir desse trânsito constante entre tantas casas, becos, ruas e praças, e depois com a oportunidade de participar da Festa Literária das Periferias (Flup) e visitar a cada sábado uma favela diferente parti para o livro com a ideia de que a periferia precisa ser tratada sempre como algo em movimento e que não podia mais ser considerada sinônimo de favela. A favela hoje é centro, gira em torno de si, produz cultura e movimenta a economia. O favelado cria e consome como qualquer outra pessoa do planeta. E quando digo consome, não me refiro apenas a Nike, Adidas, Kenner, Honda, Black Label, Red Bull, Samsung, Sony, Microsoft. Falo também da cultura pop que faz a cabeça dos jovens do mundo todo, os filmes e as séries de sucesso mundial que bombam nas telas das smart tvs de meus amigos. Shakespeare, Frida Kahlo e Machado de Assis também encontram seus públicos por becos e vielas. (*Época*, 2018)

Entretanto, antes de lançar seu livro de contos, o autor se aventurou em escrever um romance. Os editores com o qual ele havia conversado o orientaram que o gênero tinha mais chances de ganhar uma publicação e um contrato, mas quando a Biblioteca Parque Estadual do Rio de Janeiro abriu um concurso de minicontos ele abraçou a oportunidade e se inscreveu. Ao participar desse concurso o Martins ganha seu primeiro prêmio por seu talento na escrita, uma

bicicleta. Porém, quando seu computador quebra o autor finalmente desiste de escrever o romance e investe seu talento nos contos que vieram a se tornar o seu livro de estreia.

Com a falta de um equipamento adequado, as dificuldades para escrever só aumentaram, mas com o apoio de sua mãe, Geovani Martins ganha uma máquina de escrever. E a partir desse gesto singelo que ele deu continuidade em seu projeto. Foi, justamente, com essa máquina que o autor escreveu a primeira versão de seu conto Rolezin, história que conta sobre o dia de um grupo de amigos que buscam diversão na praia. Um grupo de amigos que convivem diariamente com o preconceito, a pobreza e enfrentam diversos empecilhos para conseguir um momento de lazer.

Depois disso, durante todo o ano de 2016, o autor se dedicou a escrever seus contos, mas seu sonho foi novamente interrompido por problemas financeiros. O livro ficou guardado até 2017, quando foi convidado para participar da programação paralela da FLIP (Festa Literária de Paraty), e foi com esse convite que Martins deixou seu trabalho e começou a se dedicar somente a produção dos seus contos.

[...] revisei o que estava pronto e ainda escrevi mais três histórias que já vinham me assombrando havia tempos: “Espiral”, “Travessia” e “Sextou” (contos incluídos em *O sol na cabeça*). Levei o livro debaixo do braço na intenção de conhecer editores possíveis durante o festival. Isso aconteceu de uma maneira muito mais fácil do que eu imaginava. O Antonio Prata, escritor e mediador da mesa de que participei, já havia lido os contos que mandei para a produção do evento, se interessou e acabou falando sobre mim com o Ricardo Teperman, seu editor na Companhia das Letras. O Ricardo assistiu à mesa, conversamos e uma semana depois assinamos o contrato de edição do livro. (Época, 2018)

O seu livro *O sol na cabeça*, uma antologia de 13 contos, foi publicado em 2018 pela Companhia das letras. Teve seus direitos vendidos para produção cinematográfica e já foi vendido para publicação em diversos países como Estados Unidos, Alemanha, França e China. Seu livro também conta com leitores famosos como Chico Buarque.

Em entrevista dada ao canal TV Brasil em 2018 ao, também escritor brasileiro, Raphael Montes, Martins diz que já trabalha em um novo livro e espera que os projetos que o incentivaram a se tornar escritor um dia venha a acontecer em todo o Brasil, para que mais vozes sejam ouvidas e mais jovens se tornem autores.

### **Análise do conto “Rolézim”**

Para maior esclarecimento à antes há necessidade de limitar e definir qual tipo de violência foi usada como parâmetro de análise. Segundo a OMS (Organização Mundial da Saúde) a violência é definida como "o uso intencional de força física ou poder, ameaçados ou reais, contra si mesmo, contra outra pessoa ou contra um grupo ou comunidade, que resultem ou tenham grande probabilidade de resultar em ferimento, morte, dano psicológico, mau desenvolvimento ou privação". O sociólogo, Pierre Bourdieu explora em seu livro *O poder simbólico* (BOURDIEU, 1989), o conceito de violência simbólica, e as consequências desse poder e da manutenção desse poder na sociedade. Nesta análise, portanto, foi feito o recorte das situações de violência apresentada no conto, suas consequências e implicações, segundo esses critérios citados, considerando principalmente a violência simbólica. O conto escrito por Giovani Martins, faz parte de seu primeiro livro *O sol na cabeça* (MARTINS, 2018) uma antologia de contos inspirada em sua vida como morador do Bangu, no Rio de Janeiro.

O presente conto começa de forma despretensiosa, o narrador-personagem inicia uma descrição de seu cotidiano em uma breve descrição de sua casa. Nesse momento percebe-se que a personagem vive em um lugar modesto, está muito quente e a personagem já planeja o que vai ser do seu dia, se divertir com seus amigos. No primeiro parágrafo do texto já é possível perceber sinais do que pode ser chamado de violência simbólica, que pode ser interpretada como situações de violência não explícitas, que colocam em risco a vida das pessoas de forma sutil. Nesta breve descrição do cenário surgem evidências, como já dito, de uma vida modesta. O narrador-personagem cita algumas dificuldades de sua vida, como por exemplo o calor insuportável que faz na cidade e em sua casa e como ele não tem como fazer nada a respeito, a infiltração do teto da sua casa, a quantia de dois reais, que é todo o dinheiro que ele possui, e o fato de esse ser a quantia de dinheiro que ele terá para comprar o que comer. Como ele mesmo diz: “Partir pra praia de barriga forrada”, pois o dinheiro é tão pouco que não compra o suficiente para satisfazer a sua fome.

Na sequência a personagem continua sua história contando um pouco sobre o seu encontro com um amigo, Vitim. Esse amigo é convidado para ir à praia se

refrescar e se divertir, mas ele se recusa querendo ficar para procurar “pó pra cheirar”.

O texto, narrado por um personagem, intercala pensamentos e opiniões pessoais com os fatos descritos. A personagem, que até agora não apresentou nome, descreve uma lembrança que foi motivo dele nunca ter “cheirado pó”, nem ter usado nenhuma droga além de maconha. Ele conta que seu irmão, após ver um colega morrer de overdose, o chama para dar o conselho de não usar drogas, fumar “apenas o baseado”. O narrador-personagem pensando no que o irmão disse, se recorda então de alguns momentos de risco que ele se envolveu após beber demais e “baforar Loló”, e acaba por concordar, que é revelado para o leitor, que o irmão tinha razão.

Este conselho do irmão, normalmente é esperado que se venha de um pai ou mãe, principalmente do pai. Entretanto uma das poucas vezes que a uma personagem chamada de “coroa”, que poderia ser a mãe, é citada está ausente para trabalhar, e saiu antes da personagem acordar. Uma presença paterna não é citada durante o conto, e essa situação de conselhos sobre não usar drogas, que é uma situação que coloca em risco a vida das pessoas, só é explicada pelo irmão, que supre essa falta somente depois que a personagem em questão já teve contato com drogas e até já fez uso de algumas.

Durante essa lembrança o que chama a atenção é a normalidade em que tudo é descrito. Em nenhum momento o narrador personagem demonstra algum sinal de surpresa ou julgamento, ele apenas absorve o que lhe foi dito e tira suas conclusões sobre o conselho a respeito do que ele irá fazer sobre isso. Ele não julga os amigos que usam drogas, não aconselha eles a não fazer isso, apenas os aceita como são, e resolve tomar um caminho “diferente” como proposto pelo irmão, usando apenas maconha que é considerada a única droga que não causará a ele nenhum dano. Bourdieu expõe em um trecho do seu livro sobre o processo de como as estruturas simbólicas se reproduzem, o que pode justificar a normalização que a personagem trata a sua situação no conto.

Os sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante por que são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo [...] supõe aquilo que Durkheim chama o

conformismo lógico, quer dizer, uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torne possível a concordância entre as inteligências[...] Os símbolos são os instrumentos por excelência da Integração social: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação [...] eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração lógica é a condição da integração moral. (BOURDIEU, 1989, p.10)

Até o momento no conto os tipos de violência apresentados podem ser chamados de violência simbólica. A privação de recursos básicos, a ausência familiar, e a constante exposição das personagens a drogas, levaram eles a presenciar situações de risco de morte. Porém, o texto apresenta agora um tipo de violência mais explícito e novamente a situação é descrita com normalidade. Isso, entretanto, não tira os sentimentos da personagem diante da situação.

O narrador conta sobre o medo que tem de a polícia aparecer enquanto eles vão à praia, e lembra uma situação em que um colega foi morto pela polícia. Ele lembra, num tom nostálgico, a saudade que tem do colega e como “o menó era bom”, que tinha sonho de se tornar jogador profissional. A saudade, no entanto, é rapidamente substituída pelo sentimento de raiva diante da lembrança que está sendo descrita, e em um momento de revolta a personagem demonstra um desejo de vingança: “Tem mais é que encher esses cu azul de bala”.

Outro ponto interessante sobre o conto é como a linguagem é utilizada para representar no texto a maneira de falar das personagens, fazendo uso do coloquialismo para acentuar ideia de que a personagem fala de um lugar próprio a ela enquanto dialoga com outra pessoa, como se contasse a história a um ouvinte (o leitor). O uso recorrente de gírias demonstra pertencimento e intimidade que as personagens tem com as coisas, e entre eles mesmo, por exemplo como o narrador-personagem se refere aos amigos e a droga que eles consomem: “Que nem no dia que tava eu e o Poca Telha queimando um na laje da tia”. Ao mesmo tempo o narrador-personagem faz interlocuções durante a narrativa com uma pessoa que não é apresentada (leitor): “Quando finalmente os filho da puta decidiu meter o pé, outro perrengue: ninguém tinha seda! Mó parada, né não, menó?” Nessa frase é possível notar que a pergunta está destinada a estabelecer e estimular algum tipo de comentário ou reflexão sobre o que foi dito, trazendo para o texto a sensação de que o leitor está em uma conversa íntima com o narrador-personagem. Esse recurso

justifica o fato de o narrador-personagem não ter o seu nome revelado durante todo o conto, afinal não é necessária a apresentação entre pessoas que já se conhecem e são íntimos a ponto de ter uma conversa sincera como a que está sendo contada.

Na sequência do conto a personagem apresenta mais alguns tipos de situação de violência simbólica. Enquanto o narrador personagem e seus colegas chegaram à praia eles se deparam com alguns policiais “rondando” eles, sem que eles tivessem feito qualquer coisa errada. Os policiais, sem motivo algum, ficaram perto deles observando, por algum tempo, e depois desistem e vão embora. Nesse momento o narrador-personagem fica incomodado com o preconceito dos policiais, e mais uma vez apesar de demonstrar estar acostumado passar por situações como essa, não deixa de se sentir desconfortável com a situação. Além dos policiais, ao tentarem “descolar uma seda”, o narrador-personagem percebe dois rapazes que escondiam seus pertences do seu grupo de amigos : “Aí, quando chegou o Tico mais o Poca Telha pra pedir um bagulho pra eles, na humilde, ficaram de neurose, meio que protegendo a mochila, olhando em volta pra ver se num vinha polícia. Num fode!” E mais uma vez a frustração diante desses acontecimentos se manifesta em um sentimento de vingança. O narrador-personagem percebe que um grupo de garotos estavam a tempo observando os dois rapazes para roubá-los e tudo o que ele pensa é: “Tem mais é que ser roubado mermo, esses filho da puta. Não fosse minha mãe eu ia meter várias paradas na pista, sem neurose, só de raiva.” O medo da ameaça da mãe: “Ela sempre me manda o papo de que se eu for parar no Padre Severino ela nunca mais olha na minha cara. Bagulho é doido!”, e a situação parecida vivida pelo irmão é o que impede o narrador-personagem de cometer atos de violência apesar de seu desejo, esse motivado pela raiva das situações de preconceito vividas e aos atos de violência que sofridos diariamente.

Ainda tentando achar uma seda, o narrador-personagem faz um breve comentário sobre a influência da mídia na ação policial nas praias. Um vendedor ambulante avisa ao grupo para “ficar na atividade, que os verme tava na maldade”, por conta de um turista ter sido assassinado por ali, e que isso não podia voltar a acontecer para não virar manchete no jornal. Essa situação levou os policiais a terem uma abordagem violenta nas praias e eles sabem que são alvo disso e trocam conselhos para se protegerem daqueles que, supostamente, deveriam proteger a todos.

Finalmente o grupo consegue a seda e fuma o baseado e depois de terem relaxado começam a se divertir na praia e nas ondas, e quando eles reparam já está quase anoitecendo e eles decidem voltar pra casa. No caminho, eles são parados pela polícia e a princípio eles ficam calmos, afinal “tava devendo nada a eles, flagrante tava todo na mente, terror nenhum.” Entretanto os policiais começaram a inventar justificativas para levar o grupo para a delegacia e nesse momento, com medo do que poderia acontecer e com medo do que sua mãe poderia pensar, o narrador-personagem decide fugir. Nos trechos que envolvem a presença policial é possível perceber mais uma relação de poder: os policiais impondo sua força social e moral contra um grupo de jovens que é socialmente desprivilegiado, que baseados em preconceitos, são o alvo das “batidas”.

Durante a fuga o narrador-personagem pensa no seu irmão e em como ele morreu, um misto de ódio, desespero e tensão toma a narrativa. O relato da fuga fica cada vez mais intenso com a expectativa da fuga e até o ritmo de leitura do parágrafo muda. Antes um conto detalhado e de ritmo calmo, apesar de abordar vários assuntos sensíveis de situações de violência, se transforma em um relato corrido e agitado, como se representasse a urgência da situação. Em dois parágrafos o conto é finalizado e apenas na última frase, ao perceber que tinha conseguido escapar, que o conto se transforma de um tom de urgência para um tom de alívio.

## 5 PASSEIO NOTURNO

### **Rubem Fonseca, uma breve biografia e esclarecimento sobre a sua obra**

Rubem Fonseca foi um autor, nascido em Juiz de Fora, MG, em 1925. Antes de se consagrar como escritor, Fonseca, atuou como comissário da polícia, se formou em Ciências Jurídicas e Sociais e atuou como professor na Escola Brasileira de Administração Pública da Fundação Getúlio Vargas. Em 1953 foi para os Estados Unidos estudar administração de empresas.

No início da década de 1960, ele estreia como autor ao ter dois de seus contos publicados. Em 1963 teve sua primeira coletânea de contos publicada e logo foi reconhecido pela crítica. Algumas das obras do autor incluem títulos como “O caso Morel” de 1973 e “O cobrador” de 1979. Consagrado um dos mais célebres escritores contemporâneos brasileiros, ganhou diversos prêmios por suas obras como o prestigiado prêmio Juan Rulfo, em 2003.

Sua obra foi fortemente influenciada por seu tempo como policial e por sua estadia nos Estados Unidos, e apesar do seu olhar sensível sobre uma questão complexa como a violência e outros temas delicados abordados em sua obra, o autor se mostrou um tanto contraditório quando se trata de sua vida pessoal: Fonseca apoiou o Golpe Militar em 1964 e além disso teve uma participação crucial ocupando um cargo fundamental antes do golpe.

Foi o historiador uruguaio René Dreifuss quem revelou, em seu livro 1964: A Conquista do Estado, Ação Política, Poder e Golpe de Classe, que Fonseca supervisionava a unidade ideológica e editorial do material de divulgação do IPÊS. (Revista Fórum, 2020).

Ao ocupar esse cargo no IPÊs (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), o autor ficou responsável por supervisionar diversos materiais que seriam distribuídos pelo país como panfletos e apostilas. Tal colaboração foi essencial para criar a situação ideal para que o golpe acontecesse, desestabilizando o governo de João Goulart, na época, atual presidente. E em 1964, alegando divergências, ele abandona o cargo.

Em 1975, o seu livro “Feliz ano novo” (uma coletânea que contém os dois contos analisados nesse trabalho) é lançado e muito bem recebido pelos críticos. O

livro participou da lista dos mais vendidos naquele ano, mas em 1977 o livro foi censurado pela Ditadura, com a justificativa de não se encaixar na moral e nos bons costumes e todos os exemplares do livro foram retirados de circulação. O autor levou o caso a justiça e somente em 1989, depois de ganhar a luta na justiça, o livro pôde voltar a circulação.

Com o tema da violência como uma das pautas principais em suas obras, Rubem Fonseca foi um dos autores que deu voz a diferentes personagens subalternos e denunciava em suas obras toda a repressão e sentimento do pós-Golpe.

Na literatura de Rubem Fonseca dos anos 70 é recorrente a aproximação do artista com o bandido, conformando uma espécie de lócus imaginário de autonomia e liberdade àquele, quando a situação real dos produtores culturais da época era marcada pelas restrições, oriundas seja da censura, seja do mercado de bens simbólicos consolidado por meio da ação dos militares. A violência adquire significação político-ideológica marcante dentro desta proposta, que muito mais do que marca central deste autor, torna-se traço peculiar da cultura da década, sobretudo da vertente cultural mais identificada com a contracultura. (CORONEL, 2013, p.187)

Os temas abordados em suas obras retratam o Brasil urbanizado, carregado de desigualdades sociais e muito violento. Fonseca traz para literatura uma maneira muito direta e objetiva de escrever, fazendo uso de palavras de baixo calão, que na época era pouco utilizado. O autor retrata o drama do homem pós moderno com a intenção de retratar e denunciar em sua obra como estava a sociedade na época. Alfredo Bosi chama essa literatura de brutalista.

A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. (BOSI, 1977, p.18).

Várias das mais de 30 obras de Rubem Fonseca foram adaptadas para cinema e televisão e algumas foram traduzidas para outros idiomas. O seu livro mais recente publicado é “Carne Crua” de 2018. O autor faleceu em abril de 2020, em decorrência de um ataque cardíaco.

## **Passeio Noturno – parte I**

Esta análise trata de verificar as relações de violência desenvolvidas nos contos “Passeio noturno I” e na sua continuação, “Passeio Noturno II”. Os critérios considerados nesta análise seguem os mesmos critérios estabelecidos na análise do conto “Rolézim”. Sendo a violência basicamente, tudo aquilo que demonstre agressividade de forma intencional e excessiva para ameaçar ou cometer algum ato que resulte em acidente, morte ou trauma psicológico, além das noções de violência simbólica de Bourdieu, principalmente.

No início do conto o leitor é apresentado a uma família tradicional, um pai, uma esposa, uma filha e um filho. O texto, escrito em primeira pessoa, apresenta o narrador-protagonista, o pai, que acaba de chegar em casa, vindo de seu trabalho, provavelmente de um serviço de escritório como executivo. Ele chega tarde e carrega consigo muitos papéis. Percebe-se, então, por meio das falas e dos comentários da esposa que o pai de família está sempre estressado e cansado. Ela comenta esse fato sem ao menos tirar os olhos de seu jogo de cartas: “Você precisa aprender a relaxar”.

Percebe-se logo no início do conto a violência simbólica que permeia a vida das personagens. Segundo Bourdieu, o poder simbólico é a criação de ideais da classe dominante que levam os demais indivíduos da sociedade a se comportarem de acordo com esses ideais, seguindo seus padrões e costumes. As estruturas de dominação ocorrem em diversas instâncias, como por exemplo, em situações de machismo e bullying, ideologias que refletem o conflito de classes. As relações de poder simbólico se modificam sob a perspectiva de cada cultura.

O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder: só se pode passar para além da alternativa dos modelos energéticos que descrevem as relações sociais como relações de força e dos modelos cibernéticos que fazem delas relações de comunicação, na condição de ser descreverem as leis de transformação que regem a transmutação dos diferentes espécie de capital em capital simbólico e, em especial, O trabalho de dissimulação e de transfiguração (numa palavra , de eufemização) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar - reconhecer A violência que elas encerram objetivamente e transformando as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia. (BOURDIEU; Pierre. 1989, p.9).

Apesar dessa família ser rica e possuir muitos bens e facilidades, como uma copeira e uísque para beber, o texto leva a crer que pai de família se esforça demais em seu posto de trabalho e que é isso o que deixa estressado. Com essas poucas informações, o texto já cria uma sensação de familiaridade e empatia da maioria dos leitores para com o protagonista, mesmo quando o leitor não seja uma pessoa de muitas riquezas, um dia de estresse no serviço é muito comum entre a maioria dos trabalhadores. As ideologias descritas no conto, por serem ideologias dominantes, também auxiliam na construção de afinidade com a personagem.

A rotina da família descrita nos parágrafos iniciais, também ajuda a fortalecer essa ideia. O pai chega e todos já estão na casa, cada um dos membros da família tratando de seus assuntos particulares (a mãe joga cartas e bebe uísque, os filhos têm aula de música) e então, ele dirige-se ao escritório em busca de um momento sozinho e em silêncio antes do jantar. Ninguém da família parece se importar com a sua chegada o texto não traz nenhum momento em família e isso traz a narrativa um sentimento de indiferença. Essa cena ajuda a criar uma atmosfera de que o único a ter um dia difícil é o pai e que este, aparentemente, é o único que trabalha e que o maior interesse de todos é o dinheiro do narrador protagonista. O pai comenta: “Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos conta bancária conjunta”. Essa fala é colocada na narrativa de forma a conduzir o leitor de que essa atitude é recorrente e que o narrador-protagonista já estava esperando por isso. O sentimento de indiferença dos familiares é uma possível fonte de incômodo durante a leitura do conto, ajudando a fortalecer a empatia entre leitor e personagem.

Após o jantar, o narrador chama sua esposa para dar uma volta de carro. Ele a convida em um horário estratégico sabendo que ela recusaria, e ela o faz com a resposta: “Não sei que graça você acha em passear de carro todas as noites, também aquele carro custou uma fortuna, tem que ser usado, eu é que cada vez me apego menos aos bens materiais”. Com essa fala da esposa, o apego do marido aos bens materiais fica explícito e nos parágrafos seguintes do conto essa ideia será desenvolvida. O pai então vai até a garagem buscar o carro para, como ele diz, dar uma volta. O processo de tirar os carros de seus filhos para conseguir sair com dele o estressa, mas logo é recompensado pela onda de euforia que sente ao ver o veículo.

A partir desse trecho, aparece no conto uma sequência de acontecimentos daquilo que Marx chama de o Fetiche da mercadoria e reificação. Em suma, o fetiche da mercadoria é quando as coisas não se mostram como elas realmente são. As relações que permitem que uma mercadoria ganhe as propriedades que tem e cheguem a determinados locais e condições são ocultadas, incluindo todos os processos sociais que envolvem a produção de mercadoria. Como característica do modo de produção capitalista, é gerado um processo de alienação sobre esses processos sociais, limitando essa relação a objetos de troca, isso é a reificação do trabalhador, ou seja, quando o trabalhador ganha característica de coisa e é tratado como tal. O fetiche da mercadoria e a reificação geram consequências sociais gravíssimas, como a exploração do trabalhador e o trabalho infantil.

De volta ao conto, o narrador entra no veículo e inicia uma breve descrição cheia de elogios ao carro, que claramente não é um modelo popular. Ele sai pelas ruas, e começa outro processo de descrição, dessa vez de um acontecimento que o narrador-protagonista coloca como uma coisa comum e conhecida para o leitor, essa perspectiva é possível justamente por que o narrador é também protagonista da história e o leitor tem acesso a todos seus pensamentos e sentimentos. O narrador-protagonista diz: “Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas”. Com essa frase, ao comparar as pessoas da cidade com moscas enquanto ao carro a personagem só faz elogios, é notado o primeiro indício de reificação e de fetiche da mercadoria.

Ao fazer essa comparação, o narrador se coloca como um ser superior aos demais, e a relação entre a personagem e objetos parece ser mais forte e mais importante que a relação da personagem com as pessoas. A todo momento o executivo faz diversas observações positivas ao se referir ao seu carro (motor poderoso, força em silêncio, reforço especial duplo de aço cromado) enquanto as pessoas ele se limita a chamá-las de moscas ou a não dizer nada.

Quando o narrador-protagonista começa a agir de forma diferente ao que é esperado, o leitor começa a criar expectativas sobre a sua atitude, que até então se apresentou como uma pessoa qualquer, um pai de família. O conto, então, traz um ar de suspense para o leitor. Ele continua andando com o carro e é perceptível que ele está buscando alguém, mas ninguém em específico. Até que ele avista uma mulher e demonstra uma leve decepção por considerá-la um alvo fácil.

Essa sequência de ideias deixa a leitura do conto acelerada, as especulações sobre o que está acontecendo ficam cada vez mais estranhas e a curiosidade para saber o que acontecerá é grande. O narrador-protagonista faz uma breve descrição sobre a situação, como a mulher se vestia e se comportava e como estava a rua no momento. Além disso, diz que atingir seu objetivo exigiria perícia. E justamente nesse momento ele descreve um atropelamento brutal, com uma dose de satisfação pelo crime e sem motivação nenhuma: “Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões[...].”

A descrição do atropelamento causa um espanto no leitor. Nesse trecho do conto a quebra de expectativa é muito grande, pois ninguém espera que um pai de família, e uma personagem que tem tanto em comum com os leitores, seja um assassino cruel. A brutalidade do crime e a maneira casual com que o protagonista coloca os fatos na história ajudam a aumentar o espanto que a cena causa, pois o crime é de uma violência muito grande e a descrição da cena pode causar repulsa em leitores mais sensíveis.

Com isso a personagem pode ficar submetida a uma interpretação que justifique esse ato, podendo levar o leitor a imaginar que o narrador é um psicopata. Quando na verdade o que acontece é a busca pela libertação da sensação de empatia e familiarização que a personagem desperta anteriormente, vinculado mais uma vez a ideia da ideologia dominante e, conseqüentemente, a violência simbólica.

Para reforçar a ideia já comentada anteriormente o narrador volta a elogiar o carro, mas dessa vez além de todas as qualidades que um carro tem, ele elogia o fato de o carro ser uma perfeita máquina de matar e demonstra uma felicidade ainda maior ao comentar sobre o seu controle sobre essa máquina poderosa, um elemento de imposição de poder sobre o outro e o significado que o carro, como mercadoria, tem na vida da personagem. Mas, apesar de essa personagem ter demonstrado maior apego pelas coisas do que pelas pessoas, não era esperado que ele cometesse um crime, levando a crer que sua satisfação pode não ser baseada na morte em si, mas no controle sobre a situação, no ato da destruição de uma coisa qualquer (reificação da mulher) e na adrenalina de cometer um ato ilícito sem sofrer as conseqüências e ainda ser o melhor em fazer isso. Quando ele volta a sua casa e guarda o carro na garagem ele diz: “Corri orgulhosamente a mão de leve pelos pára-lamas, os pára-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a

minha habilidade no uso daquelas máquinas.” O fetiche da mercadoria e a reificação da vida tomaram uma proporção tão grande na vida da personagem que ela anula o outro de forma igualmente absurda, levando o narrador a cometer um crime. Em nenhum momento o narrador se refere a mulher como uma pessoa, mas sim como uma coisa que ele poderia usar para realizar sua vontade de destruição, da mesma forma que ele usa o carro para satisfazer suas vontades.

Na sequência o narrador-protagonista volta para sua casa, para sua rotina normal, a esposa comenta o fato de ele parecer mais relaxado que antes e a personagem volta a assumir o seu papel de pai de família. Ele se despede e vai dormir dizendo que no dia seguinte terá outro dia terrível na companhia. Apesar das tentativas do narrador em buscar constantemente a manutenção ou a ascensão do seu poder social e a sua busca pela satisfação de seus desejos, a personagem ainda pode estar submissa a relações de violência simbólica de pessoas que estão em níveis sociais mais elevados que o dele. Com essa frase o conto chega subitamente ao fim.

### **Passeio Noturno – parte II**

Em “Passeio Noturno II, assim como na primeira parte, a história é narrada em primeira pessoa. Neste conto o narrador protagonista faz mais uma vítima. O leitor, agora já sabendo do estranho prazer que o narrador protagonista tem em ferir outras pessoas já espera que a violência aconteça novamente, porém a maneira como isso acontece choca mais uma vez, agora por outros motivos.

O conto se inicia com o narrador protagonista dirigindo, quando uma mulher o aborda, ambos dentro dos seus carros e ela entrega ao personagem principal um bilhete com o número de seu telefone e um nome. Supõe que seja dela mesma. No dia seguinte a esse acontecimento, o narrador liga para a mulher, ela se chama Ângela. A empregada de sua casa é quem atende ao telefone, e mais tarde, quando o narrador liga novamente a própria Ângela responde à ligação. Apenas nesse início do conto o leitor já tem muitas informações sobre a mulher, ela tem uma boa condição financeira por ter uma empregada em sua casa, tem um carro que provavelmente deve ser próprio, e é uma mulher independente que não tem medo de se arriscar ao abordar um homem.

A seguir, inicia-se uma sequência de frases de uma conversa. Essas frases, porém, não são escritas do modo mais convencional, com parágrafos, travessão, para indiciar fala de personagem ou com aspas. As falas são escritas de forma corrida, como um fluxo de pensamento, em um único parágrafo longo. Ainda ao telefone e antes de qualquer conversa, o narrador protagonista se identifica pelo carro, e identifica a mulher pelo carro dela, dizendo que não conseguiu saber qual carro era. A maneira que a personagem usa os veículos como uma forma de identidade reforça mais uma vez reificação presente na construção da personagem. Para o narrador as pessoas perdem suas características a tal ponto que ele se refere a elas, e a ele mesmo, a partir das coisas que ambos possuem, fazendo uma singela comparação de relevância social ao mesmo tempo que compara os carros que têm.

Antes de Ângela conseguir responder ele já falou que a buscaria para um jantar. Ela demonstra um leve espanto com isso e pergunta o que o homem achou de sua abordagem e o que ele havia pensado dela. A narrativa retorna ao pensamento da personagem central e no momento em que ele vê Ângela parada em frente ao seu prédio faz uma breve descrição sobre a maquiagem da mulher, dizendo: “Ela estava muito diferente. Usava uma maquiagem pesada, que tornava seu rosto mais experiente, menos humano”. Esse comentário é um recurso que o narrador protagonista usa para retirar o caráter humano da mulher, mais um exemplo de reificação, para depois cometer o assassinato, tornando o ato, talvez, mais fácil. Todas as mudanças na conversa - da conversa entre personagens, de volta a narrativa da personagem principal, e depois novamente na conversa entre personagens, porém em um cenário diferente - não é marcada, acontece de forma corrida e rápida, o tipo de narrativa que representa bem o cotidiano na cidade grande, acelerada, que busca a otimização do tempo.

A conversa apresenta mais características de Ângela. Ela é artista e atriz de cinema, treinava impostação de voz e morava na Lagoa, um bairro nobre do Rio de Janeiro. Ao ser questionada, a mulher diz que gostaria de ir jantar em um lugar fino e dali partem para o restaurante, que foi escolhido pelo narrador. A conversa segue, e o narrador protagonista mostra interesse no trabalho da mulher como atriz, faz diversas perguntas sobre isso e ela revela ter apenas 20 anos de idade. Nesse momento do conto, a personagem torna-se cada vez mais tangível e humana. A tentativa de retirada da humanidade da moça, não funciona, pelo contrário, à medida

que o conto vai se desenrolando mais vai sendo criada uma sensação de conexão entre o leitor e a mulher. As personagens chegam ao restaurante, e, nesse momento, há a descrição de certo desdém da mulher para com o local escolhido, e logo começa uma competição de superioridade. Entretanto, esse ponto de vista pode ser interpretado como uma tentativa que o narrador-protagonista faz de manipular os sentimentos dos leitores e subjugar a mulher a uma posição social abaixo da sua, outro exemplo de violência simbólica.

Seguindo essa premissa de demonstração de superioridade, a mulher exige saber quais foram os pensamentos que o narrador protagonista teve quando ela o abordou. Ele responde seu questionamento com duas hipóteses: a primeira chamando-a de impulsiva, agressiva, dizendo que ela lhe vira no carro e interessara-se por seu perfil e que isso seria instintivo, sendo assim, ela havia escrito seu telefone rapidamente no papel e dado a ele. O narrador ainda diz que a letra dela estava quase indecifrável. A segunda hipótese, ela é uma “puta”, que tinha muitos desses bilhetes em sua bolsa e que os entrega para muitos homens com que parecessem ricos e “idiotas”. Nesse momento, ele a desafia a escolher qual das hipóteses ela corresponde. O desafio obriga a mulher a se encaixar em uma das duas opções dada pelo narrador, encaixando-a nos perfis que ele escolhe. A mulher se submete ao controle dele (violência simbólica) e escolhe a opção de ser uma “puta”. O narrador se sente desafiado com a atitude da mulher e isso o deixa incomodado. Com isso o texto deixa de ser a narrativa de uma conversa e volta aos pensamentos do executivo, a personagem tenta justificar o seu incomodo com ataques a moça, entretanto, sob a perspectiva distorcida que o papel de narrador-protagonista proporciona ao texto.

Esse recurso de diminuir o outro, seja em seu aspecto social, seja na sua aparência, na sua condição financeira, funciona como um método de se colocar acima dos outros. Quando o narrador não se consegue alcançar a superioridade desejada ele o faz rebaixando a outra pessoa, criando a hierarquia social desejada. Essa necessidade de estar sempre acima e ser melhor que alguém é também um tipo de violência simbólica e revelam mais um pouco da ideologia da personagem. Algumas vertentes feministas descrevem esse processo como um abuso psicológico, que acontece com frequência na relação de homens com mulheres, seja qual for a relação.

As provocações do narrador contra a mulher continuam, e ela insiste em receber explicações sobre a percepção do homem sobre ela. A resposta que o narrador finalmente dá para a moça é que não interessa a ele a qual das hipóteses ela corresponde, assim ele encerra o assunto e pede o jantar.

Percebe-se que apesar da mulher se mostrar uma pessoa de muita personalidade, quem sempre mantém o domínio da conversa é o homem. Isso pode ser justificado pelo fato do homem ser um homem e culturalmente ter maior domínio sobre diversas situações, mais uma perspectiva que aborda a violência simbólica na relação entre homens e mulheres, ou pelo fato de ele ser o narrador da história e, por consequência, o moderador entre as informações passadas para o leitor. De qualquer forma ele manipula a situação e decide quando o assunto será terminado.

Quando a mulher já estava se mostrando embriagada, o homem sugere que ela deveria parar de beber para que conseguisse fugir dele quando fosse preciso. Ela responde que não quer fazer isso e o narrador revela, apenas para o leitor, que ele estava aborrecido com o encontro com Ângela e que sua satisfação viria depois. O leitor, pressupondo que já tenha lido a parte I do conto, já imagina o que irá acontecer com a mulher, mas a personalidade e cinismo do narrador chocam.

Na parte I do conto, o fato de a vítima ser uma pessoa desconhecida diminui a brutalidade da situação com relação a outra personagem, tanto que o que mais choca o leitor na cena de atropelamento é a atitude que o narrador protagonista teve de atropelar alguém e não a vida perdida e a situação em que a vítima é colocada. Nesta segunda parte, o leitor descobre mais sobre a personalidade do narrador, percebe-se que ele é extremamente manipulador, calculista e que a sede dele por matar aquela mulher e satisfazer o seu prazer é muito grande que ele acaba por naturalizar a violência.

A seguir, no conto as personagens começam a especular sobre o trabalho do narrador protagonista. Ângela pondera sobre ele ser um industrial ou um traficante e ao contrário da especulação sobre a vida da mulher, essa conversa acontece rapidamente e a mulher diz que não acredita em nada do que o narrador protagonista diz. Ele então encerra o encontro e chama a moça para ir embora. Ângela diz uma coisa que sugere algum nível de decepção a respeito do encontro: “Às vezes a gente pensa que uma coisa vai dar certo e dá errado”. E o narrador responde: “O azar de um é a sorte o outro”. Mais uma vez o narrador protagonista faz um comentário como uma “piada interna”, ele coloca um fato com um significado

que vai além do entendimento da mulher, mas que faz sentido para ele e para os leitores e brinca com essa dualidade. Ao mesmo tempo em que ele fala a verdade, ele não expõe essa verdade por completo e cria a sensação de que a mulher está tanto no controle da situação quanto ele. Isso é um dos indicadores de como ele é perverso.

A personagem leva a mulher embora e, contando uma mentira, pede que ela saia do carro antes de chegar ao prédio. Isso é uma emboscada, uma mentira contada para convencer a mulher a estar onde ele precisa para que ele cometa o crime que lhe satisfaz. Ela questiona o homem a respeito de um segundo encontro, ele nega a possibilidade prontamente, não perdendo a chance de mais uma vez se colocar como superior a ela dizendo que não a verá de novo, pois todos os homens se apaixonam por ele, um homem casado. Ela então comenta: “O teu carro é melhor que você”, e ele responde: “Um completa o outro”. Pela terceira vez o narrador protagonista usa o recurso de dizer uma verdade fora de contexto para “avisar” a moça sobre o que ele é de verdade.

Por um momento ele reflete sobre os riscos de ela ficar viva depois do atropelamento e de ele ser pego, pois ela era a primeira vítima a ver seu rosto e a saber alguns detalhes de sua vida, mas baseado em experiências anteriores ele decide seguir com seu plano. Ele lamenta, como fez em “Passeio Noturno I”, o fato de ela ser uma mulher, o que, para ele, torna a situação menos emocionante. Quando Ângela sai do carro e vai andando pela calçada em direção ao seu prédio ele, como no outro conto, apaga as luzes do farol do carro e a atropela. Nesse trecho do conto ele descreve as sensações de sentir o carro passando com as rodas em cima do corpo da mulher e chega à conclusão que ela estava liquidada, após a roda traseira a atingir com um golpe de misericórdia. O narrador protagonista volta para casa, a esposa dele pergunta se ele estava muito estressado hoje por conta de sua demora, ele diz que sim, se despede e diz que vai dormir e finaliza o conto com a mesma frase que finaliza o conto anterior: “Amanhã vou ter um dia terrível na companhia”.

Nesse conto, a personalidade do narrador protagonista fica mais evidente ao leitor. O jogo que ele faz com Ângela proporciona ao leitor um forte desconforto, muito diferente ao espanto que a cena do atropelamento proporciona em “Passeio Noturno I”. Enfim, retomando a ideia de violência simbólica, uma das primeiras colocações que Bourdieu faz a respeito é:

O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que eles estão sujeitos ou mesmo que o exerce. (BOURDIEU; Pierre. 1989, p.7).

Ao final da narrativa, toda a história, em uma suposta tentativa de expor um pouco da violência presente nas classes sociais mais elevadas, pode ser a representação alegórica da naturalização da violência nos grandes centros urbanos, onde situações brutais acontecem com tanta frequência que já se tornaram comuns. Sendo assim, ao ler este conto, o leitor, estando passivo frente a toda uma situação de violência explícita, pode sentir-se com raiva pela sua impotência e cumplicidade, como Bourdieu explica.

## 6 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE OS CONTOS SELECIONADOS

Gayatri Spivak, socióloga indiana, em seu livro “Pode o subalterno falar?” elabora uma série de conceitos sobre a condição de subalternidade e como isso acontece, além das colocações críticas sobre o pensamento colonialista que ainda permeia a atualidade. Em um sistema democrático, a possibilidade de expressão e o poder de fala estaria garantido para todos. Entretanto, é um equívoco pensar que isso é verdade. Durante toda a história da humanidade diversos grupos sociais foram silenciados pelos grupos dominantes, esses são os grupos de sujeitos subalternos. A Europa ocupa e sempre ocupou o status de sujeito, enquanto sempre foi referido aos demais como o Outro ou sujeito subalterno:

A teoria dos “sujeitos-efeitos” pluralizados dá a ilusão de um abalo na soberania subjetiva, quando, muitas vezes, proporciona apenas uma camuflagem para esse sujeito do conhecimento. Embora a história da Europa como Sujeito seja narrada pela lei, pela economia política e pela ideologia do Ocidente, esse Sujeito oculto alega não ter “nenhuma determinação geopolítica”. Assim, a tão difundida crítica ao sujeito soberano realmente inaugura um sujeito. (SPIVAK, 2014, p. 21)

Autores como Foucault e Deleuze criticam essa posição da Europa como Sujeito sem debater a posição próprias dos filósofos como um silenciamento do Outro. Esses, os Outros, estão sendo representados e novamente sem poder de fala, o que fortalece a posição da Europa como Sujeito Soberano. Sendo o silenciamento uma forma de representação, esse é dividido em duas categorias: *vertretung*, é a representação que um grupo faz de um outro grupo que julgam não conseguir se auto representar. A segunda é *darstellung*, que é a representação exagerada de um grupo no qual o conteúdo de que se fala é falso. Um dos exemplos utilizados pela autora é sobre a divisão internacional do trabalho. Um trabalhador do Terceiro Mundo não vive as mesmas condições que um trabalhador Europeu ou Americano. Suas vozes são, muitas vezes, representadas por pessoas que lutam por objetivos muito diferentes e esses são, mais uma vez, silenciados.

Para a autora nenhuma história é composta apenas por uma verdade, e considerar apenas uma colocação a respeito de um fato é um tipo de violência: a violência epistêmica. Frente a essa colocação, a autora defende outro fato, a multiplicidade dos sujeitos. Nenhuma pessoa é livre de influências, não existe um sujeito puro e único e é perigoso o sistema de verdade única.

Não se trata de uma descrição de “como as coisas realmente eram” ou de privilegiar a narrativa da história como imperialismo como melhor versão da história. Trata-se, ao contrário, de oferecer um relato de como uma explicação e uma narrativa foram estabelecidas como normativas. (SPIVAK, 2014, p. 48)

Para exemplificar essa ideia, é conveniente saber da proibição do sacrifício da viúva da cultura Hindu, como um exemplo. Sob o pretexto de conter a barbárie, os ingleses proibem o ritual de sacrifício chamado *Sati*, esse é um tipo de violência epistêmica, o silenciamento de um aspecto cultural, o colonizador tirando a voz do colonizado.

Afinal, quem são os sujeitos subalternos? No prefácio do livro de Spivak, Sandra Regina Goulart Almeida resgata uma explicação da autora:

“As camadas mais baixas da sociedade, constituídos pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos do extrato dominante.” (SPIVAK, 2014, p. 12)

A partir das colocações sobre os estudos subalternos os contos analisados neste trabalho se assemelham e se diferem um do outro a partir dessa perspectiva. Como elucidado anteriormente ambos os contos desenvolvem de maneiras muito diferentes a perspectiva da violência, física e simbólica.

Primeiramente, os autores que escrevem os textos pertencem a camadas sociais diferentes. Fonseca é um homem branco e escreveu o conto sob a perspectiva de uma personagem que, como ficou claro no texto de Candido sobre a relação do autor e sua obra, faria mais sentido de ser escrito por ele, estando claro que o autor não tem nenhuma afeição com as atrocidades dos contos, pois esse se trata apenas de uma ficção. O autor claramente quer representar em seu conto a violência urbana de classe média e alta que pouco é debatida, pouco percebida e quando percebida é negligenciada. Candido diz: “[...] uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte.” (CANDIDO, 1969, p.17)

O autor contribui com seu trabalho para oferecer um espaço de representação dessa violência que ainda é muito camuflada pelo status dos praticantes. Ao mesmo tempo essa tomada de consciência pode ser consequência da evolução da história da violência dentro da literatura brasileira, como explicado por Jaime Ginzburg em seu texto “A violência na literatura brasileira”.

Já o conto de Geovani Martins, trata da violência física e simbólica sofrida pelo brasileiro, preto, pobre e morador de favela. Todo o conto é cercado pelos mais diversos tipos de violência, e é escrito por um autor que é, em muitos aspectos como explicado em sua biografia, aquilo que ele descreve em sua ficção.

Um dos pontos mais perceptíveis da sua obra é justamente a maneira como o conto é escrito. A verdade da comunidade invade a estrutura do conto e é transformada em ficção. É o sujeito subalterno falando da sua história da maneira como lhe convém, e por meio da literatura, a mesma que excluiu essas pessoas.

O escritor se habituou a produzir para públicos simpáticos, mas restritos, e a contar com a aprovação dos grupos dirigentes, igualmente reduzidos. Ora, esta circunstância, ligada à esmagadora maioria de iletrados que ainda hoje caracteriza o país, nunca lhe permitiu diálogo efetivo com a massa, ou com um público de leitores suficientemente vasto para substituir o apoio e o estímulo de pequenas elites. (CANDIDO, 1961, p.95)

Na literatura brasileira diversos textos foram escritos na tentativa de recriar esse Outro do ocidente, e por extensão, da Literatura. Hoje, como nos mostra a obra de Geovani Martins, cria-se a possibilidade de que esse Outro se torne sujeito dessa fala literária. Autores como Guimarães Rosa apontavam para essa possibilidade/necessidade de um futuro porvir em que sujeitos que eram apenas objetos de uma literatura dominante tomassem a fala do texto literário para si:

[...] depois de pensar o paradoxo aqui discutido, acredita na possibilidade de fala não necessariamente dentro da tradição de apropriação da fala do Outro da literatura brasileira. Para Marques (2013), a literatura de Guimarães Rosa seria aquela que é política porque é capaz de criar possibilidades de futuro nas figuras de suas personagens e no conjunto delas. A literatura de Rosa seria uma criação de um povo por vir, de um povo futuro. (TRAVASSOS, 2014, p.30)

Nas periferias essa realidade difícil de se auto representar não seria diferente, mesmo com mudanças em andamento. Nas entrevistas dadas por Martins, o autor comenta que a única presença negra na disputa de escritores era ele próprio. O que significa que apesar do avanço, tanto os homens subalternos e, conseqüentemente a mulher, estão longe de alcançar a utopia da auto representação.

Martins e Fonseca produziram sua obra com anos de diferença e viveram sob diferentes circunstâncias na sociedade. Mas quando as obras de ambos se sobressaíram falando sobre diferentes perspectivas sobre o mesmo tema, a

violência é nitidamente muito mais normalizada quando sofrida na voz das personagens de Martins. E muito mais normalizada quando praticada na voz das personagens de Fonseca, nos respectivos contos selecionados.

No conto “Rolézim” o pouco da violência praticada pela personagem principal não passa de um desejo de diversão ou vingança frente a tantas injustiças e sofrimento. Enquanto que no conto “Passeio Noturno” a violência é brutal, e tão intrínseco à personagem que muitos dos elementos que exploram essa normalização estão camuflados no texto. É perceptível essa normalização com o fetiche da mercadoria e com a reificação das pessoas, quando a personagem faz os comentários maldosos sobre as pessoas da cidade e até de sua própria família.

Na obra de Fonseca a manipulação feminina vai além da falta de construção de personagem, (mesmo se tratando de um escritor dando voz a personagens femininas) para a manipulação masculina sobre o corpo da mulher. A personagem principal do conto atropela duas mulheres. A segunda mulher, ele engana e conduz a uma emboscada. Todo esse processo é feito seguido de deboches e especulações maldosas sobre a mulher e corpo feminino no geral. Até mesmo o prazer obtido pela morte da mulher é menos satisfatório ao executivo que a morte de um homem.

Por fim, segundo as entrevistas de Martins, a periferia do Rio de Janeiro se mostrou muito aberta a literatura quando essa foi escrita por uma pessoa que faz parte do cotidiano. Esse acontecimento pode ser explicado pelo seguinte trecho:

A palavra literária, inicialmente, não tem voz, mas possui uma potencialidade de alcance não encontrada em outros discursos: ela pode alcançar *qualquer* pessoa de *qualquer* forma, permitindo uma identificação e um reposicionamento dos lugares sociais pré-estabelecidos. (TRAVASSOS,2014, p.12)

Diversas vezes o autor demonstrou surpresa com a repercussão que seu livro teve em Bangu, já que quando ele queria ser escritor não havia ninguém sonhando o mesmo que ele. Como Candido explica, Martins conseguiu verificar uma necessidade em seu ambiente social e transformou em arte. Muitas vezes o próprio público não conhecia essa necessidade, por estarem sempre cercados e em contato com uma ideologia dominante que não lhes pertence, pela violência simbólica e epistêmica. De fato, a obra de Martins gerou uma identificação e um reposicionamento ideológico na comunidade que ele pertence.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, que constitui das análises dos aspectos de violência dos contos “Rolézim” e “Passeio Noturno” parte I e II, teve como objetivo geral a própria análise dos contos. Por fim, os textos foram comparados diante de todas as considerações feitas anteriormente. Dessa forma, as diversas pesquisas bibliográficas foram usadas para sustentar as análises. Com a teoria foi possível a realização da pesquisa a partir de uma visão ampla sobre o assunto, por meio de estudos literários adequados e críticos. Considerando que o processo de formação da literatura brasileira, assim como a formação histórica do país, se deu de forma violenta, sempre espelhando-se nas produções europeias. Sendo assim, os estudos das produções literárias dos sujeitos subalternizados são parte da constante evolução e mudança do cenário de produção literária nacional.

Portanto, observa-se, a partir dessa leitura, que os estudos voltados à exploração da violência em ambos os contos são fundamentais para a compreensão do cenário atualmente. A violência como aspecto constitutivo do caráter nacional, e que está expresso na literatura como parte de sua construção, o seu desenvolvimento está intrínseco aos contos aqui analisados, interferindo na forma e no conteúdo dos textos. A análise dos contos verifica os recursos estéticos utilizados por cada escritor, como isso influencia o texto e se relaciona com o público.

Sendo assim, essa pesquisa buscou contribuir para o entendimento a respeito desse tema, além da compreensão da literatura como meio de expressão das vozes subalternizadas no Brasil contemporâneo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBO, Sérgio. **Exclusivo: Rubem Fonseca – a serviço da literatura e da ditadura**. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/politica/exclusivo-rubem-fonseca-a-servico-da-literatura-e-da-ditadura/>> Acesso em: 20 Mar, 2020.
- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2019.
- CARVALHAL, T. Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CORONEL, L. Paiva. **A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA FICÇÃO DE RUBEM FONSECA DOS ANOS 70: O BRUTALISMO EM QUESTÃO**. Revista Literatura em Debate, v. 7, n. 12, 2013. Disponível em: <<http://http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/1046/1525>> Acesso em: 20 Mar, 2020.
- FONSECA, Rubem. **Calibre 22**. 1. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2017.
- FONSECA, Rubem. **Feliz ano novo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- GINZBURG, Jaime. “A violência na Literatura Brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa”. In SELIGMAN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. Escritas da violência. Vol.1: O testemunho. PP 123-135. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012
- GORTÁZAR, N. Galarraga. **Geovani Martins: “Percebi que era negro na Flip, porque era o único”**. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/16/cultura/1568657421\\_834925.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/16/cultura/1568657421_834925.html)> Acesso em: 20 Mar, 2020.
- MARTINS, Geovani. **Geovani Martins: como a favela me fez escritor**. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>> Acesso em: 20 Mar, 2020.
- MARTINS, Geovani. **O sol na cabeça**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- NATALI, Marcos. et al. **Toda a Orfandade do Mundo**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- SPIVAK, G. Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- TRAVASSOS, Thais. **DA PARTILHA DO SENSÍVEL NO BRASIL: UMA LEITURA DE “A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA” E “BURITI”**. Universidade de

São Paulo, 2014. Disponível em: < [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-09062015-110907/publico/2015\\_ThaisTravassos\\_VCorr.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-09062015-110907/publico/2015_ThaisTravassos_VCorr.pdf)> Acesso em: 22 Mar, 2020.