

## O COBRADOR, MAIAKÓVSKY, MÁIQUEL E O DENTISTA

Geyzon Bezerra DANTAS<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo propõe uma leitura do conto *O cobrador*, escrito por Rubem Fonseca e que dá título à obra de contos publicada em 1979, em confronto com o romance *O matador*, escrito por Patrícia Melo e publicado em 1995, especialmente a partir da identificação e caracterização da primeira pessoa narrativa na literatura policial brasileira. Além dessa instância narrativa comum, as histórias se ligam ainda pelo uso da referencialidade poética, tornando-se assim objetos que dialogam, intimamente, em suas construções enquanto textos de ficção. O centro de nossa atenção será esse espaço interior e como o narrador ‘possuído’ da primeira pessoa, o inconstante ‘eu que fala’, movimenta-se e deixa fluir a história, utilizando-se de uma solidão aparente para dar vez às vozes que nele parecem coabitar.

PALAVRAS-CHAVE: primeira pessoa narrativa; conto; romance; referencialidade poética.

### ABSTRACT

This article analyses the first-narrative person in the short-story *O cobrador*, written by Rubem Fonseca and published in 1979, and the novel *O matador*, written by Patrícia Melo and published in 1995. Beyond first-person narrative, intertextuality connects both texts and amplifies the dialogue between them. We focus here the inner space of fiction and how a first-person narrator, a fickle ‘speaking voice’, uses a seeming loneliness to allow other voices to show up.

KEYWORDS: first-narrative person; short-story; novel; intertextuality.

*“Realmente, nenhum homem tem o dever de se dedicar  
à erradicação de qualquer mal, mesmo o maior dos males”.*

H.D.Thoreau

### O ‘eu’ para um narrador

Sabemos que “o romance se impõe ao leitor progressivamente, enquanto o conto prima pela intensidade” (CORTÁZAR, 1974 *apud* GOUVEIA, 2004:79) e, mesmo que igualmente profícuos, os desdobramentos romanescos permitem maiores digressões do que a narrativa curta, em nada lhe desmerecendo, contudo. Por muito tempo o romance, cujo objeto característico seria “o homem que fala e sua palavra” (BAKHTIN, 1988:135), pertenceu ao romancista – pessoa física e material – como se ele, através da arte da escrita, reproduzisse e reorganizasse o ‘seu’ mundo, tanto para si mesmo quanto para o outro. Uma entidade, contudo, se interpõe entre esse ser humano e aquela história que se conta. Um mediador de talento, seletivo, atento, criatura entre “a natureza divina e humana”, capaz de saber mais do que se imagina e revelar apenas o que deseja.

A condução da informação para a história está nas ‘mãos virtuais’ do narrador, variando a quantidade dela que chega a ser contada. “Basicamente, a voz do narrador constitui a única realidade do relato. É o eixo do romance. Podemos não ouvir em absoluto a voz do autor nem a dos personagens, mas sem narrador não há romance” (TACCA, 1983:65). Sendo a voz do narrador contumaz, destacando-se em meio à ‘turba romanesca’, dela se espera certeza e quase nenhum desconhecimento. Carrega consigo, como fio condutor, a responsabilidade da coerência do universo narrativo.

Se narrador e autor não mais se confundem, o seu trabalho de saber, contar e como contar, contudo, pode vir a ser compartilhado com a personagem na ficção produzida em primeira pessoa: “Ambas as figuras se sobrepõem, embora não se confundam” (TACCA, 1983:65).

---

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura e Cultura – PPGL/UFPB, Orientadora: Genilda Azevedo.

Entre os autores que tratam do ponto onde o narrador se “posiciona para contar”, Tacca resume-os em “narrador fora da história (3ª pessoa)” e “narrador dentro da história (1ª pessoa)”<sup>2</sup>. Esse posicionamento inicial, outros autores utilizam diferentes nomenclaturas para abordar a mesma situação, servi-nos desde já para esclarecer nossa opção por não enveredar pela visão ‘tradicional’ da 3ª pessoa, e concentramos atenção no ‘eu que fala’; primeira pessoa cuja configuração guarda profundos mistérios, e está na base das narrativas que buscamos analisar.

Aparentemente, seus saberes advêm de sua própria experiência diegética<sup>3</sup>, dispondo assim de um conhecimento direto do mundo que conta, através da identificação com o protagonista e com personagens ‘transeuntes’. Mas essa não sendo a única possibilidade de apreensão da matéria romanesca – o narrador pode saber mais ou menos do que as personagens e ainda transitar entre este saber – olhemos também para a personagem na ficção; pessoa intencional na qual o narrador se materializa nas narrativas de primeira pessoa. A personagem pode não ser a razão central da existência de uma obra literária, mas leva consigo o ‘sopro da vida’; as marcas visíveis do sensível; do plausível humano transmutado em intenção.

### ***O cobrador sai à frente***

Na literatura brasileira pós-64, alguns novos aspectos se apresentam ao ficcionista como matéria-prima: “(...) os escritores não precisaram usar uma intuição demasiado aguda para captar o perfil das contradições mais vivas da sociedade” (LUCAS, 1985:95). A estrutura desequilibrada da pirâmide social, basicamente resumida entre “classe dirigente” e “o resto da população”, têm regras individualizadas e excludentes de conduta. Assim, entre a originalidade da literatura que surge naquele contexto, a violência é um dos temas marcantes, especialmente na obra de Rubem Fonseca – enfeixada sobre “o signo da negatividade” e sem “aberturas para o futuro”.

A dualidade básica do Brasil, a extremação entre ricos e pobres, sem a fortaleza de uma situação intermediária, estabilizadora, projeta-se com vigor nos contos de Rubem Fonseca (LUCAS, 1985:135).

A violência implícita está colocada dos dois lados da “corda social”, e a explícita faz-se mais visível nas mãos de policiais e bandidos – faces evidentes da repressão burguesa e da revolta marginal.

(...) na obra de Rubem Fonseca a violência não é um privilégio dos grupos marginalizados; ao contrário, (...) Rubem nos mostra a violência que atravessa todos os espaços, geográficos ou simbólicos, todos os grupos e todas as relações sociais. A violência institucionalizada confunde-se à violência criminosa, a ponto de se duvidar de qualquer juízo de valor (GIASSOME, 1999:38).

Em *O cobrador*, antes mesmo de sabermos maiores informações sobre quem é esse ‘eu’ que narra, temos a introdução da situação motriz da ação, a dor de dente da personagem central, e temos o Doutor Carvalho como a primeira ‘vítima’ do cobrador.

As frases se sucedem no passado simples – “entrei no gabinete, sentei na cadeira, o dentista colou um guardanapo de papel no meu pescoço” (FONSECA, 1994:491) – e são típicas da rememoração; marcas do narrador e da relação entre enunciado e enunciação. A ação de primeira pessoa tende a ser percebida como “coisa dada”, enquanto em terceira pessoa “em vias de se dar”. Isso implica relações diferenciadas para o envolvimento do leitor na história e a sua identificação

<sup>2</sup> TACCA (1983:68), para cada nível, demonstra três possibilidades de ‘ciência’: omnisciência/supraciência; equiescência; deficiência/inficiência.

<sup>3</sup> GENETTE (1995:164) afirma que a diegese está marcada por uma relação de “máximo informador” e “mínima informação”, estando a mimese no pólo oposto.

com o universo ficcional. Ao longo da narrativa, essas formas verbais vão estar frequentemente juntas, criando entradas e saídas para o volume de informação existente.

Estamos no universo da consciência e de sua interioridade, em contraponto com o exterior e sua objetividade: “A rua está cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo” (FONSECA, 1994:492).

No conto, percebemos uma articulação propícia a explicitar as idas e vindas das palavras que saltam da interioridade para fora e das imagens exteriores que se deixam entrojeter. Existe uma organização mínima; as idéias não correm soltas, estão sim ritmadas pela pontuação, por uma cadência de imagens. Temos acesso à consciência da personagem muito mais através da técnica do monólogo interior do que do fluxo de consciência.

Em certo momento da história, a personagem dialoga com uma de suas vítimas e então notamos a diferença de construção sintática entre as vozes do narrador e da personagem: “E porque o branco dos olhos dele era azulado eu disse – você vai morrer, ô cara, quer que eu te dê o tiro de misericórdia? Não, não, ele disse com esforço, por favor” (FONSECA, 1994:493). O coloquialismo da segunda fala se opõe à estrutura da primeira, mais erudita, demonstrando estarem narrador e personagem em convívio no mesmo ‘eu’, com uma demarcação lingüística que os separa.

Mas, ao sermos apresentados a uma das mulheres com quem o cobrador rapidamente se envolve, dá-se então uma reviravolta no contexto da personagem: “Ela pergunta o que eu faço e digo que sou poeta, o que é rigorosamente verdade. Ela me pede que recite um poema meu” (FONSECA, 1994:494). O narrador ‘mistura-se’ outra vez à personagem, rompendo a barreira da erudição, dando verossimilhança às palavras que anteriormente pareciam apenas suas, por conta de conhecimento que não dedicávamos ao protagonista. Ao assumir o estatuto de poeta, seus contornos modificam-se e nele se associam arte e violência – dialética produtora de novas significações.

SCHNAIDERMAN (1994:774) contribui para a compreensão do tópico: “Dirigindo esta minha preocupação par os contos de Rubem Fonseca, distingo claramente vozes de barbárie e vozes de cultura”. A violência levada ao limite pelas personagens contra a burguesia, coaduna-se muitas vezes com situações líricas, marcadas pela benevolência erigida aos seus semelhantes – tão ou mais despossuídos do que os protagonistas.

Passando a analisar *O cobrador* a partir deste ponto, o autor admite que a violência extrema, sempre presente, tem seu contraponto nos momentos de sensibilidade inesperados e reveladores:

No meio da maior rudeza, ele se detém às vezes e seu monólogo passa da prosa ao verso, surgindo aí uma nota erudita (...). O toque erudito surge de modo não menos brusco que o dos momentos de violência (...)  
(SCHNAIDERMAN, 1994:774).

Civilização e barbárie estão imbricadas no íntimo da personagem, o que de modo inequívoco permite ao narrador ampliar sua atuação, ao revelar-nos as contradições aparentes da situação sem, contudo, julgá-las. Estaríamos diante de um narrador culto que se disfarça de ‘bárbaro’ ou uma personagem erudita que faz uso da voz ‘íntima’ do narrador em primeira pessoa para violentar a história e o leitor?

### **Textos para um: a referenciação poética**

Em um dos seus ‘poemas cobradores’, nosso protagonista diz: “come caviar/teu dia vai chegar”. Esse curto texto nos mostra o culto do ódio pelo mundo burguês e a expectativa crescente da mudança. No caso, existe uma relação de “referenciação poética” (SILVA, 2002) com o “poeta da revolução russa” que escreveu, no marcante ano de 1917, o poema “Come ananás, mastiga perdiz/teu dia está prestes, burguês” (MAIAKÓVSKY, 2002). Essa referência imprime ‘revolução’ à atitude do cobrador diante da sociedade burguesa e propõe um primeiro jogo referencial com outras obras.

Basta ler o conto [*O cobrador*] de mesmo título [do livro] duas vezes: a primeira simplesmente como um texto que trata da realidade carioca de nossos dias; a segunda, em confronto com os *Poemas de Maiakóvsky* (...). O cobrador adquire assim outra dimensão, o diálogo intertextual acrescenta-lhe uma grandeza simbólica (...) (SCHNAIDERMAN, 1994:776, grifo do autor).

O diálogo entre textos, mantidas ainda suas formas específicas, promove um fluxo de signos originais que não perdem tal condição até o momento em que, ao invés de tentar reordenar a caótica condição humana, o artista passa a vivenciá-la, conduzindo assim à criação artística para uma reformulação. “(...) as obras, perdendo a individualidade de sua condição signíca particular, passam a configurar apenas um significante a ser reutilizado (...)” (SILVA, 2002, p.96). A originalidade nestes tempos está legitimada especialmente pela ressemiotização das formas, ou seja, a criação de novo “vínculo signico” para as palavras: o que antes era signo original em um texto passa agora a ser referente para um novo signo, gerando novas significações.

(...) o poeta pós-moderno não sente a necessidade de explicar a referenciação poética de que se utilizou, uma vez que a condição signíca particularizadora não vai influenciar na compreensão do novo signo poético criado (SILVA, 2002:99).

Desta forma, o diálogo do nosso ‘eu-poeta-cobrador’ com a poesia russa concentrar-se-ia nesta nova forma de referenciação, na qual os signos primeiros (no caso, a poesia de Maiakóvsky) são reincorporados em um novo contexto. Da mesma forma se dá entre *O cobrador* e *O matador*, com a retomada no romance de elementos originados no conto, em especial a figura do Doutor Carvalho, e o contexto de conflito entre quem detém e quem está destituído de capital.

### **Nada de migalhas ao matador**

“Tudo começou quando eu perdi a aposta” (MELO, 1995:9). Assim somos introduzidos em *O matador* ao mundo de Máiquel, o eu-narrador da história. Logo na segunda linha do texto, ele já está na cadeira da cabeleireira operando a primeira de várias mudanças: pintar os cabelos de loiro após perder a aposta do futebol.

22 anos, torcedor do São Paulo Futebol Clube e, até há pouco tempo, vendedor de automóveis velhos numa concessionária, Máiquel cumpre a aposta e ainda conhece uma cabeleireira gostosa. Mas um sujeito chamado Suel acha graça “no cabelinho” louro do rapaz. E aí Máiquel mata pela primeira vez. Toda a comunidade aplaude sua ação impensada, pois o morto era um bandido. Ele ganha presentes e tapinhas nas costas; sente-se mais próximo da comunidade que o elege como cavaleiro, cuja lança ataca e a armadura defende, e ainda lhe dedicará o título de “O homem do ano”.

Mas quem está ali, afinal? “Sempre me achei um homem feio” (MELO, 1995:10). A primeira pessoa se apresenta sem eximir nada do que lhe acontece, trazendo à tona os sinais, por mais sórdidos que sejam, do suposto conhecimento irrestrito do interior de um eu-narrador. A visão vem “de dentro”<sup>4</sup>, modo próprio de o narrador acompanhar individualmente cada personagem, sem confundir-se com a fala deste.

No momento em que o sujeito da enunciação se torna sujeito do enunciado, não é mais o mesmo sujeito que enuncia. Falar de si próprio significa não ser mais si próprio. O narrador é inominável: se quisermos dar-lhe um nome, ele nos permite um nome, mas não se encontra por detrás dele: refugia-se eternamente no anonimato (TODOROV, 1970:47).

<sup>4</sup> Todorov (1970) propõe a visão “de dentro” e a visão “de fora”, “segundo o nível de consciência da personagem em que se detém o narrador”.

A dissimulação do narrador em personagem principal da história que narra, pressupõe uma série de transformações; reflexos do interior que saltam para fora sem cessar. “Fiquei admirando a imagem daquele ser humano que não era eu, um loiro, um desconhecido, um estranho” (MELO, 1995:10). Desconhecer a si mesmo é perder a referência da individualidade, o espaço identitário diferenciador. Por dentro, outras faces parecem lutar entre si. “(...) passei a maior parte da minha vida querendo ser outro cara” (MELO, 1995:11).

Em uma seqüência do romance, a relação entre interior e exterior se explicita, marcando o fluir da consciência através dos monólogos interiores.

Peguei uma gravata só pra fazer onda. Você me ensina a dar nó na gravata? , perguntei. Estávamos dentro de um provador. Enlacei-a pela cintura e senti o cheiro de boceta de Arlete no meu rosto. Como é que eu esqueci de lavar? Será que Cleidir perceberia. É simples, você só precisa juntar as pontas, depois ajeitar assim (...)” (MELO, 1995:12).

Não apenas somos levados a desvendar os estados íntimos de consciência de Máiquel, mas também ‘arremessados’ sem aviso de dentro para fora dos espaços, salvaguardados apenas pelas marcas mecânicas presentes no texto. O tempo verbal, assim como em *O cobrador*, caminha entre presente e pretérito e tem importância fundamental na demarcação dos tênues espaços entre narrador e personagem.

Nas idas e vindas entre eles, algo mais ainda parece querer aparecer. Máiquel, após marcar o duelo com Suel, que achou graça no seu visual *blondie*, se pressiona interiormente por conta da proposta impensada. Na continuidade do monólogo, que se interrompe continuamente para sabermos o que acontece ‘do lado de fora’, Máiquel revela medo e fragilidade, além de um inesperado desconhecimento dos seus próprios atos: “Realmente, *não dá pra entender* como é que um sujeito faz uma bobagem dessas” (MELO, 1995:15, grifo nosso). Mas quem não entende? Estaríamos agora diante de um desequilíbrio entre o nível de conhecimento do narrador e da personagem, aquele sabendo menos do que este – ou vice-versa? O narrador, mesmo contando a história ‘do interior’, em primeira pessoa, demonstra ter menos conhecimento dos fatos do que a “garganta de papel” de que faz uso pra se pronunciar.

Eu tinha acabado de matar um homem e estava arrasado. (...) Por que eu matei Suel?, eu queria saber, eu *queria que alguém me explicasse* porque eu matei Suel (MELO, 1995:18, grifo nosso).

Se “a voz do erro e da tribulação não pode identificar-se à do conhecimento e da sabedoria” (GENETTE, 1995:252), as falhas no domínio narrativo demonstram que os possíveis estados de onisciência encontram-se ausentes nesse contexto: algum demiurgo deixaria de demonstrar seu poder de criar e propagar informação, acentando-se, pois, na incerteza e na ignorância?

Propõe-se o termo “focalização” (ampliação do “ponto de vista”) para melhor demarcar o espaço de atuação do narrador – bastante maleável na extensão da obra. No caso do romance em primeira pessoa, a “focalização interna” domina, deixando aberturas, contudo.

Mesmo quando as instâncias da focalização e da narração confluem para pessoa única, não devem criar confusão, pois “a identidade de ‘pessoa’ não deve dissimular a diferença de função e (...) de informação” (GENETTE, 1995:192). A sapiência do narrador seria incomparável em superioridade a da personagem, mesmo que unidos venham a estar no enunciar e no narrar. Mas a mobilidade permissiva da focalização permite alterações, e aí encontramos um esclarecimento possível para as ‘lacunas’ de memória de Máiquel: a quantidade de informação dada é menos do que seria necessária ou esperada para o conjunto ficcional: temos então a paralipse.

O tipo clássico de paralipse, recordemos, é no código de focalização interna, a omissão de certa ação ou pensamento importante do herói focal, que nem o herói nem o narrador podem ignorar, mas que o narrador prefere esconder do leitor (GENETTE, 1995:207).

Já cientes de vácuos na história ocasionados pela informação narrativa que parece não alcançar o exterior, venha ela do narrador ou da personagem, passamos também a olhar para o adiantamento de informação narrativa (prolepse) presente no texto: “Pensei que *depois que eu matasse* o Ezequiel eles precisariam de um vendedor” (MELO, 1995:48, grifo nosso).

(...) a narrativa ‘na primeira pessoa’ presta-se melhor do que qualquer outra à antecipação, pelo seu declarado caráter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro e particularmente à sua situação presente, que de certo modo fazem parte do seu papel (GENETTE, 1972 *apud* REIS; LOPES, 1988:284).

Mesmo estando cientes das diferenças que marcam a prolepse, uma percepção parece transpor os limites ‘lógicos’ da narrativa – as palavras de Máiquel indicam um ‘estado premonitório’ presente em algumas falas: “(...) *eu sinto* que alguma coisa nos engana, ser tão bom assim é a prova de que nós *vamos nos foder* completamente” (MELO, 1995:130, grifo nosso) – e sua projeção para o futuro parece derivar tanto da experiência no mundo exterior, quanto de uma condição interior que ultrapassa o entendimento e a materialidade; informando-nos de ações planejadas para o futuro próximo no ‘mundo consciente’ e das dúvidas cuja origem estão no sub-consciente.

### **O dentista ‘abre a boca’**

“No dia seguinte, acordei com dor de dente e não fui trabalhar” (MELO, 1995:12). Temos aqui a segunda pista do elo de referenciação poética que liga as narrativas de *O matador* e *O cobrador*. A primeira, consideramos a forma ‘abrupta’ (*in medias res*, “em meio as coisas importantes”, se pensarmos na estrutura das tragédias gregas) como as duas histórias têm início: Máiquel adentra o Salão de Cledir para pintar os cabelos, sua primeira transformação; da mesma maneira acontece com o cobrador, adentrando, logo nas primeiras linhas do conto, no consultório dentário do Doutor Carvalho – que virá a ser o nome do dentista de Máiquel – e praticando seu violento *début*.

Já em *O matador*, não é o encontro com o dentista que inicia a trama, embora seja um dos aspectos fundamentais para detonar o processo de transformação de Máiquel em matador. A trama (...) começa com o protagonista pintando os cabelos de loiro, com pagamento de uma aposta (...) (GIASSONI, 1999:36-37).

Os dois eu-narradores compartilham assim uma mesma personagem, tendo ela no romance ganho voz ativa e preceitos morais individualizadores. O dentista aqui se torna mais do que apenas vítima da violência, como no conto, mas elemento central na reformulação da vida do jovem matador, conduzindo-o em busca de um alívio da dor de dente e a dor de dentro: “(...) não iria mais sofrer por causa de dor de dente. Eu iria ao dentista. (...) Vão cobrar caro, vai doer, vão me foder, mas foda-se, pensei. Não agüentava mais aquela dor” (MELO, 1995:29).

A referenciação poética alcança seu ponto mais alto quando o dentista conta como ficou manco. “Arranquei o dente de um infeliz e ele não queria pagar, veja só, fui cobrar e levei um tiro no joelho, tive sorte de não morrer, ele disse” (MELO, 1995:30). Tal informação, nos remetendo diretamente à situação criada no conto de Fonseca, faz-se original no contexto do romance, sendo a referenciação apenas de interesse do analista, em nada prejudicando a verossimilhança e a

compreensão do todo da obra. Contudo, a presença dessa personagem a transitar pelo universo ficcional faz com que nossa tentativa de aproximação do eu-narrador em suas vertentes se amplie.

De fato, “O matador” estabelece com o “O cobrador” não só o óbvio nexo de uma ‘continuidade temporal’ (...), mas também como um contraponto semântico – o cobrador (...) e o matador (...) irão, afinal de contas, partindo de um lugar social comum (...), percorrer caminhos muito diferentes, em determinados momentos opostos (GIASSONI, 1999:34).

Os estados exteriores exercem grande influência sobre o protagonista e o dentista chega a assumir a narração em determinados momentos, promovendo uma flexibilização do foco narrativo. “Sou a favor da pena de morte. Dou uma banana para quem pensa ao contrário. Essa história de direitos humanos é uma piada” (MELO, 1995:30). Com tal deslocamento, passamos a conhecer as disposições morais do dentista transformado, nesse momento, em narrador-testemunha – “educador sentimental” para o ódio (GIASSONI, 1999:43). Sua voz alcança o patamar mais elevado na narração, assumindo por momentos o seu protagonismo e passando a conduzir o discurso. Seu nível de conhecimento, contudo, é bastante limitado – sabe menos ainda do que o eu-protagonista que tem ‘lapsos de saber’ – mesmo que pudesse não ser, pois dentre as características do narrador-testemunha está a possibilidade de trocar e receber informação de outras personagens da história, acessando seus pontos de vistas, buscando fontes capazes de aumentar seu conhecimento. O encontro com o protagonista está dentro das suas possibilidades e é o que se dá em *O matador*, estando a testemunha a funcionar também como ‘segunda vida’ para o protagonista da história; tábua de salvação temporária para seus conflitos interiores e exteriores.

O romance traz outras entradas de personagens que narram seus mundos interiores, assim como pistas contínuas da referenciação poética <sup>5</sup>, dando um ‘refresco’ temporário ao incansável eu-narrador, centrado na figura de Máiquel, ao longo de *O matador*. E cada uma das vozes que chega ao primeiro plano, promove uma turbulência no mundo do nosso herói.

Cada personagem entra em seu discurso interior (...) não como um caráter ou um tipo, não como uma personagem fabular do seu tema vital (...), mas como um símbolo de alguma diretriz de vida ou posição ideológica (...). Basta uma pessoa aparecer em seu campo de visão para tornar-se imediatamente para ele uma solução consubstanciada do seu próprio problema (...) (BAKHTIN, 1981:210).

A intromissão de outras vozes no mundo do protagonista faz delas de pleno valor – “plenivalentes” para Bakhtin – e iguais em importância no “grande diálogo” que é o romance. No caso do Doutor Carvalho, consideramos seu discurso do tipo “penetrante”, isto é, “(...) capaz de interferir ativa e seguramente no diálogo interior do outro, ajudando-lhe a reconhecer sua própria voz” (BAKHTIN, 1981:213). Assim, o que a personagem-testemunha declara incorpora-se à voz interior do eu-narrador, amplificando o seu discurso e conduzindo-o a um estado de “multiplicidade de vozes e consciências” (BAKHTIN, 1981:2). Mesmo levando a narrativa a uma aparente desorganização, por não identificarmos à primeira vista a origem do todo discursivo, a afirmação (ou negação) do ‘eu’ do protagonista com o ‘eu’ do outro, liberta o herói da objetivação e propõe um diálogo de consciências entre sujeitos.

### Para uma conclusão

O mundo organizado em *O cobrador* e *O matador* é marcado por um hibridismo levado adiante por um narrador que faz uso da primeira pessoa como aparência, para nela deixar se

<sup>5</sup> Uma passagem cita, de modo indireto, o título do conto de Rubem Fonseca: “Paga a passagem para o cara, ela disse. Que cara? O cobrador” (MELO, 1995:45).

infiltrarem vozes distintas; sons interiores de personagens-marginais e marginalizados que se chocam, mas postulam, em uníssono, o espaço da moderna ficção como multiforme, prismático, inatingível em totalidade para o leitor e o analista.

Indo do tempo presente de onde a personagem fala, ao pretérito que marca as pegadas do habilidoso narrador; do “monólogo interior” do “eu que fala”, para a exteriorização no mundo objetivo de uma identidade descontínua; do narrador-testemunha que ‘sobe ao palco’ e tem voz audível, influenciando diretamente na forma de ser e agir do protagonista – ampliando ainda a ‘capa semântica’ na qual este está envolto – as duas obras ficcionais dialogam de forma ampla no contexto ficcional brasileiro. A “paisagem interior” é proeminente, intensificada pela primeira pessoa, mesmo que o ‘fim social’ que se dá para cada protagonista seja diferenciado.

É importante ressaltarmos que, na medida em que a ação do cobrador continua sendo a da manipulação da violência, (...) ela será sempre afirmativa da segregação brutal entre as duas sociedades: a dos cobradores e a dos devedores. O cobrador não tem, como Máiquel, a esperança (e sequer a vontade) de atravessar essas fronteiras (...). Já para Máiquel, a conscientização da existência dessas fronteiras simbólicas (...) só vem demasiado tarde (GIASSONI, 1999:42).

Só mesmo personagens anti-heróicos, em tempos de vácuo nas utopias e crenças nas verdades estabelecidas, aceitariam missão tão árdua quanto a de serem arautos do desespero que nasce do desconhecimento; da limitação material estabelecida por “não-se-sabe-quem”, ordenando de um lugar longínquo. Seus narradores, inabaláveis na suas ‘obrigações’ de fazerem fluir a informação textual, propõem um jogo ambíguo de idas e vindas entre os mundos subjetivo e objetivo das personagens; mundos instáveis porque ainda em formação, impingidos pela pluralidade de vozes as quais ‘filtram’ incessantemente.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. A pessoa que fala no romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et alli*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.p.134-163
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- FONSECA, Rubem. O cobrador. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org). *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 491-504
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.
- GIASSONE, Ana Cláudia. São Miguel e o dragão. Cidade e violência em O matador, de Patrícia Melo. In: LOBO, Luiza; FARIA, Márcia Gonçalves S (orgs). *A poética das cidades*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p. 29-49.
- GOUVEIA, Arturo. *As angústias do outono*. João Pessoa: Manufatura, 2004.
- LUCAS, Fábio. Literatura e política: a experiência brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone Editora, 1985. p.94-138.
- MAIAKÓVSKY, Vladimir. *Poemas*. Organização, tradução e revisão: Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MELO, Patrícia. *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. Org: Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 773-777.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A lírica brasileira no século XX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Opus Editorial, 2002.
- TACCA, Oscar. O narrador. In: *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983. p.61-103.
- THOREAU, Henry David. *A desobediência civil e outros escritos*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. As visões da narrativa. In: *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1970. p.40-50.