

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento* – ensaios sobre a arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PIGNATARI, Décio. “Arte Concreta: Objeto e Objetivo”. In: *Teoria da Poesia Concreta*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

SÁ, Álvaro de. *Vanguarda* – produto de comunicação. Petrópolis: Vozes, 1975.

Recebido em 28/03/2010

Aprovado em 29/04/2010

SIGNOS DO COBRADOR: INCURSÃO SEMIÓTICA NO CONTO DE RUBEM FONSECA

Herbert Denard Alvarenga Farias
Ufes

RESUMO: Este artigo analisa o conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca, segundo a semiótica de Peirce, valendo-se de sua ampla visualidade, como típico exemplar da literatura desse autor. O choque entre o narrador-personagem e a realidade é marcado pela secundidade e pela terceiridade, já que seus atos são voltados para a vingança ou, como ele prefere, para a cobrança dos direitos roubados pelos vilões da sociedade capitalista. Mesmo as reflexões desse personagem revelam-se plenas de engajamento na sua luta pessoal contra atores dominantes do universo urbano e capitalista, razão pela qual a primeiridade encontra-se banida do espaço dessa narrativa. Os índices e símbolos que ela mostra referem, antes, a posição social do protagonista e de suas vítimas, bem como da heroína Ana, que dirige os atos do Cobrador para alvos mais ambiciosos.

PALAVRAS-CHAVE: Rubem Fonseca. O cobrador. Semiótica. Literatura.

ABSTRACT: This article analyses the short story “O cobrador” (*The Taker*), by Rubem Fonseca, according to Peirce’s semiotics, considering the story, in its extensive visuality, as a typical piece from that author’s literature. The clash between the character-narrator and reality is marked by secondness and thirdness, since his acts are based on revenge, or as he prefers, on demanding the rights taken

by the villains of capitalist society. Even the character's thoughts are full of commitment to his personal fight against the dominant actors in the urban and capitalist universe. Therefore, firstness is banished from the narrative space. Indices and symbols shown in the story refer primarily to the social position of the protagonist and his victims, as well as Ana's, the heroine who leads the taker's acts towards more ambitious goals.

KEYWORDS: Rubem Fonseca. O cobrador. Semiotics. Literature.

INTRODUÇÃO

De natureza extremamente visual, quase cinematográfica, o conto "O Cobrador", de Rubem Fonseca, possibilita ao leitor a apreciação de uma história contada tanto por sinais quanto por palavras. A palavra, símbolo verbal, dedica-se ao desvendamento de cenas que, em secundidade e terceiridade peirceanas, vão expondo o dia-a-dia de um sujeito voltado para a ação. Mesmo as reflexões e projetos desse personagem, expressos em prosa e verso, antes segundos e terceiros do que primeiros, são o instrumental ideológico de seu ódio, de que ele se serve para impulsionar-se ao movimento de cobrança da dignidade perdida.

Assim sendo, no ambiente dessa economia narrativa transparecem nos personagens, bem como em seus instrumentos e nas situações que vivenciam, marcas visuais que caracterizam seu estar no mundo, francamente voltado para a ação e a vivência, em detrimento da divagação e da contemplação, posto que o homem que faz, o modo como faz e o contexto em que faz são de tal modo coadjuvantes em seu conflito que a mediação entre a vontade e o fazer, quando existente, é de uma patética

tenuidade.

Por isso, entre as categorias da experiência nomeadas por Peirce, predominam no universo desse conto a secundidade e a terceiridade, ligadas respectivamente à interação e à regra: a mente do Cobrador tem a vontade – que efetivamente vai-se satisfazendo – de que, dia a dia, se dê a aniquilação de seus inimigos e de muitos mais, numa dinâmica renovada, e é de modo brutal, mas antes de tudo empírico, que a cobrança se completa. Por isso, os índices manifestos nos dentes dos personagens e nas cores branca e negra têm referentes tão diretos, denotando a posição social daquele que os apresenta, bem-nascido ou sobrevivente; e ainda por isso a heroína do conto, Ana Palindrômica, traz em seu nome e seu ser a verdade acerca da vocação social do protagonista, expondo sua redenção como veículo da equalização social.

A leitura de "O Cobrador" situa o leitor, inequivocamente, diante do conflito diário de um sujeito que se rebela contra o arcabouço social que o aprisiona, disposto, no entanto, a cobrar o que lhe tiraram. Esse sujeito e essa cobrança serão sempre lidos em prosa e mesmo em verso, mas também em cenas. E índices.

ALÉM DA PLACA DO DR. CARVALHO: ÍNDICES

Dentes e metonímias: contigüidade e ausência

No conto "O Cobrador", os dentes são elementos que sinalizam a posição social de quem os ostenta ou exhibe sua falta: se, por um lado, a boa dentição dos personagens, mesmo secundários, refere a boa situação social de que estes gozam, com todas as prerrogativas conferidas pela posse do capital, por outro lado, os desdentados são também os pobres, espoliados, incapazes

de manter sua dentição e, por conseguinte, obrigados ao distanciamento dos lugares de prestígio social, num perverso círculo vicioso. Assim, o dente é um índice que, por sua ausência, denota a inferioridade de quem o deixa de ostentar, um sinal de humilhação e constante espoliação. E, não estando onde se pressupõe que não falte, indica outra coisa mais abrangente que também falta ao personagem, numa relação direta com o Objeto, segundo a conceituação de Peirce:

Um índice é um signo que se refere ao Objeto que ele denota em virtude de ser realmente afetado por aquele Objeto... Na medida em que o índice é afetado pelo Objeto, ele necessariamente tem alguma Qualidade em comum com o Objeto e é com respeito a essa qualidade que ele se refere ao objeto (PEIRCE apud PINTO, 1995, p. 28).

Não é à toa que o personagem-título inicia o conto insurgindo-se contra o dentista que cobra quatrocentos cruzeiros para lhe arrancar um dente em mau estado, numa revolta contra o percentual bem-sucedido da sociedade que lhe nega acesso à vida digna e próspera, sendo essa ausência o Objeto pressuposto pelo índice, tanto no que diz respeito ao poder aquisitivo quanto às mercadorias mais sutis que esse poder aquisitivo é capaz de assegurar, como a boa aparência e o sexo. Nesse primeiro momento, a manifestação dessa revolta estabelece-se numa relação metonímica com a totalidade da elite, na medida em que um sujeito detentor de parcela limitada de influência e poder – o dentista – recebe do Cobrador o peso da vingança destinada a todo o quinhão privilegiado da sociedade, ou seja, uma parte da classe dominante, incapaz de retratá-la em sua complexidade, paga, golpe-

ada de modo ainda não letal no corpo e nos mecanismos de espoliação, também metonímicos, pela iniquidade de toda a elite, referida em mais ampla extensão na enumeração dos devedores:

Ele bloqueou a porta com o corpo. É melhor pagar, disse. Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos. E meu físico franzino encoraja as pessoas. *Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira.* Todos eles estão me devendo muito. Abri o blusão, tirei o 38, e perguntei com tanta raiva que uma gota de meu cuspe bateu na cara dele, – que tal enfiar isso no teu cu? Ele ficou branco, recuou. Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar o meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos todos como se fossem balas, eles pipocavam e explodiam na parede. Arrebrantar os cuspidores e motores foi mais difícil, cheguei a machucar as mãos e os pés. O dentista me olhava, várias vezes deve ter pensado em pular em cima de mim, eu queria muito que ele fizesse isso para dar um tiro naquela barriga grande cheia de merda.

Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro!

Dei um tiro no joelho dele. Devia ter matado aquele filho da puta (FONSECA, 1979, p. 165-166, grifos meus).

Logo depois dessa primeira cobrança, e em outras

mais adiante, com algumas variações de bens requeridos, o protagonista recita a sua convicção: “Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, *dentes*, estão me devendo” (FONSECA, 1979, p. 166, grifo meu). Essa primeira enumeração traduz alimentação, sexo (referido metonimicamente), agasalho, vestuário, habitação, transporte digno, conhecimento do tempo e aparência de vencedor. Note-se que a dentição é mencionada por último na série de reivindicações, sendo a única parte do corpo do sujeito reclamante a figurar nessa lista, de modo que o mais básico direito (a completude do corpo e, por extensão, da vida) forneça a medida do acesso aos demais. Com efeito, quem não está em condições de manter a própria integridade física dificilmente acederá ao erotismo ou ao conforto material. E se entre os benefícios destacados encontra-se o direito ao sexo, mais adiante requerido à força na narrativa, vale lembrar que em outro conto do mesmo autor, “Feliz Ano Novo”, no livro de mesmo nome publicado quatro anos antes de “O Cobrador”, o corpo feminino é direito negado aos desdentados sociais e deve ser conquistado à força aos detentores do poder, representados por personagens de classe média e alta roubados, aviltados e mortos em domicílio por indivíduos atraídos pela ostentação da prosperidade. No diálogo entre dois dos marginais, fica patente a relação entre o índice dente, primeiro item da lista de ausências, e o sucesso pretendido: “Pereba, você não tem *dentes*, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ó Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa.” (FONSECA, 1975, p.11, grifo meu).

Em todos os personagens de “O Cobrador” cujos dentes (ou a falta deles) são referidos, percebe-se a sua localização entre os vencedores da sociedade ou os espoliados por ela. Mesmo quando a interação é televisiva,

mediada pela tela, o dente é o traço nítido distintivo da posição social e do sucesso. Numa simples propaganda de uísque, o herói se depara com alguém capaz de atizar seu ódio mediante a ostentação de vários índices de sucesso social, entre os quais a dentição perfeita:

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem, eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e *sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros*, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e *aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha*. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar (FONSECA, 1979, p. 168, grifos meus).

A rebelião do protagonista, mais adiante no conto, sofre um sutil acirramento, notando-se a resistência à perda por meio do anestésico, em vez da extração como consequência inexorável da incapacidade de manter a integridade da dentição e, metonimicamente, da imagem. Num poema caracterizado por seqüências rápidas de movimentos do cotidiano do Cobrador, os dentes são referidos como signos que operam pela presença, embora ainda figurem ao lado de signos de insuficiência: “Saio do sobrado da rua Visconde de Maranguape. Uma panela

em cada molar cheio de cera do Dr. Lustosa / mastigar com os dentes da frente / punheta pra foto de revista / livros roubados / vou para a praia.” (FONSECA, 1979, p. 174).

Como podemos notar, a cera Dr. Lustosa, tradicional anestésico para dor de dente, divide espaço com a masturbação do indivíduo diante da imagem erótica, único recurso disponível para a satisfação do apetite sexual, bem como os livros que, dada a situação do Cobrador entre os párias sociais, precisam ser subtraídos por meio do roubo: também a cultura como erudição e conhecimento é cobrada à margem da lei. A ida à praia, constante do último verso do poema, refere a entrada em um mundo em que as diferenças sociais se anulam e é possível até mesmo estar em vantagem na comparação com os ricos: “Na praia somos todos iguais, nós, os fodidos, e eles. Até que somos melhores, pois não temos aquela barriga grande e a bunda mole dos parasitas” (FONSECA, 1979, p. 175).

Numa ida ao aterro, outro democrático lugar público, justamente para se livrar da lembrança de uma heroína aparentemente inacessível, o personagem principal se depara com alguém de quem pode discordar sem ódio e sem vingança, devido ao fato de seu interlocutor ser também um espoliado sem dentes, que aprendeu a sobreviver num mundo iníquo. Sua difícil sobrevivência na sociedade, em que ocupa lugar de somenos importância, tem como índice a mastigação gengival, adaptada à difícil realidade. A dificuldade e a capacidade de resistência equiparam e de certo modo irmanam os dois homens, detentores da mesma ausência:

Para esquecer a moça que mora no edifício de mármore vou jogar futebol no aterro. Três horas seguidas, minhas pernas todas escalavradas das porradas que levei, o dedão do pé

direito inchado, talvez quebrado. Sento suado ao lado do campo, junto de um crioulo lendo *O Dia*. A manchete me interessa, peço o jornal emprestado, o cara diz se tu quer ler o jornal por que não compra? Não me chateio, *o crioulo tem poucos dentes, dois ou três, tortos e escuros*. Digo, tá, não vamos brigar por isso. Compro dois cachorros-quentes e duas cocas e dou metade pra ele e ele me dá o jornal. A manchete diz: Polícia à procura do louco da Magnum. Devolvo o jornal pro crioulo. Ele não aceita, *ri para mim enquanto mastiga com os dentes da frente, ou melhor, com as gengivas da frente que de tanto uso estão afiadas como navalhas* (FONSECA, 1979, p. 178-179, grifos meus).

Entre os atributos físicos da personagem Ana, chamada pelo protagonista de Ana Palindrômica, estão seus dentes perfeitos, alvo da admiração e desejo do autoproclamado Homem-Pênis: “Sorri para mim. Como é que alguém pode ter boca tão bonita? *Tenho vontade de lamber dente por dente da sua boca.*” (FONSECA, 1979, p. 175, grifos meus). A reciprocidade da atração mantém em evidência, na cena do diálogo erótico visual, o índice de beleza e celebração, a boa dentição:

Duas mulheres estão conversando na areia; uma tem o corpo queimado de sol, um lenço na cabeça; a outra é clara, deve ir pouco à praia; as duas têm o corpo muito bonito; a bunda da clara é a bunda mais bonita entre todas que já vi. Sento perto, e fico olhando. Elas percebem meu interesse e começam logo a se mexer, dizer coisas com o corpo, fa-

zer movimentos aliciantes com os rabos [...] Eu quero aquela mulher branca! Ela inclusive está interessada em mim, me lança olhares. *Elas riem, riem, dentantes* (FONSECA, 1979, p. 175, grifos meus).

Esse riso contínuo narrado no conto, em que não falta o neologismo “dentantes”, dialoga com o poema escolhido pelo autor para epígrafe de todo o livro, em que o deleite verbal do texto, em seu jogo de palavras e conceitos, acha-se intimamente ligado ao riso, estando a criação de palavras que exprimem diferentes intensidades e modulações do ato de rir combinada em ritmo e som com o riso prolongado e polifônico:

Ride, ridentes!
Derride, derridentes!
Risonhai aos risos, rimente risandai!
Derride sorrimente!
Risos soborrisos — risadas de sorridentes risores!
Hílare esrir, risos de soborrisores riseiros!
Sorrisonhos, risinhos,
Sorridente, ridiculai, risando, risantes,
Hilariando, riando,
Ride, ridentes!
Derride, derridentes!
(KHLÉBNIKOV-CAMPOS, apud FONSECA, 1979, p. 11)

Dessa forma, o surgimento do índice dente em cada situação na estrutura desse conto de Fonseca (seja de modo explícito, seja como referência velada na insistente locução “só rindo” que esse sujeito profere diante do estranhamento do cinismo dos dominantes) sempre retrata, pela presença ou pela ausência, respectivamente,

a boa ou a má situação do indivíduo na luta pela sobrevivência, num ambiente social em que beleza e bens não se distribuem de forma justa.

Claros e escuros: luzes que se cruzam

Tanto quanto o dente, os tons claros e escuros constituem-se poderosos índices nesse conto. A presença da claridade ou escuridão em algo ou alguém aponta respectivamente para a natureza privilegiada ou sobrevivente do sujeito ou da instância que o determina ou é determinada por ele no momento. Há algo de branco em quase todos os alvos do Cobrador, quer sejam receptáculos do seu ódio, quer do seu desejo, assim como há algo de negro nos personagens, coisas ou circunstâncias a ele aparentadas na violência e na sobrevivência. No primeiro grupo, insere-se, por exemplo, o dentista Dr. Carvalho, vítima que inaugura o ciclo de atividades vindicativas do protagonista: ele usa jaleco branco, por ser a cor que identifica a indumentária da profissão, notadamente a de um “Doutor”, um dos costumeiros vencedores da sociedade, a quem se deve esperar, mesmo sentindo dor, e que não precisa de tanto esforço quanto “a corja” para ganhar a vida:

Na porta da rua uma dentadura grande, embaixo escrito Dr. Carvalho, Dentista. Na sala de espera vazia uma placa, Espere o Doutor, ele está atendendo um cliente. Esperei meia hora, o dente doendo, a porta abriu e surgiu uma mulher acompanhada de um sujeito grande, uns quarenta anos, de jaleco branco. (FONSECA, 1979, p. 165)

A vítima seguinte também veste branco: trata-se

do tenista que volta do clube freqüentado por cidadãos de classe alta. No composto significativo do conto, ele veste a cor que o identifica como pertencente ao elitizado grupo dos donos de Mercedes, dos licenciados pelo capital para a prática do tênis, em suma, dos detentores de poder. O tiro dado pelo Homem Pênis mata o tenista quase acidentalmente, no atentado que se exerce muito mais contra outro índice de sucesso e poder (Mercedes) do que contra o Objeto (homem): “Era de noite e não tinha ninguém perto. Ele estava vestido de *branco*. Saquei o 38 e atirei no pára-brisa, mais para estrunchar o vidro do que para pegar o sujeito.” (FONSECA, 1979, p. 167, grifo meu).

Em seguida, o Cobrador comete a violência contra o contrabandista de quem foi comprar uma arma. Novamente se verifica o índice da brancura, dessa vez localizado na mão do sujeito que sempre viveu folgadamente, isento de sofrimento, já que sua mão “nunca viu palmatória”, como se lê: “O cara da Magnum já tinha voltado. Cadê as trinta milhas? Põe aqui nesta mãozinha que nunca viu palmatória, ele disse. A mão dele era *branca*, lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes, meu corpo todo tem cicatrizes, até meu pau está cheio de cicatrizes” (FONSECA, 1979, p. 167, grifo meu).

Ao subtrair a arma e a vida do contrabandista, o Cobrador retribui a sua existência sem dificuldades com a morte violenta, apoderando-se da arma que, como se vê adiante no conto, passa a caracterizá-lo, originando sua alcunha de “louco da Magnum”. Como também se vê adiante na narrativa, a arma é negra, e o negro indica esse herói: a mulher com quem o protagonista se encontra na rua estuda em colégio noturno, compartilhando com ele essa precária educação e, portanto, o índice da escuridão, marca da precariedade da vida difícil na sociedade desigual: “Na casa de uma mulher que me apanhou na

rua. Coroa, diz que estuda no colégio noturno. Já passei por isso, meu colégio foi o mais noturno de todos os colégios noturnos do mundo, tão ruim que já não existe mais, foi demolido. Até a rua onde ele ficava foi demolida” (FONSECA, 1979, p. 169).

O personagem principal e a mulher que o apanha na rua comungam do mesmo índice de escuridão, tanto quanto da mesma origem de sacrifício e dificuldade, indicada pelo caráter noturno de sua comum educação, sendo a “justiça” do Cobrador posta em prática na cópula com a mulher sem grandes atrativos físicos, mas pertencente, como ele, ao universo dos indivíduos destituídos de oportunidades:

Ela tinha tirado a roupa: peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tinha pisado; coxas flácidas com nódulos de celulite, gelatina estragada com pedaços de fruta podre. Estou toda arrepiada, ela disse. Deitei sobre ela. Me agarrou pelo pescoço, sua boca e língua na minha boca, uma vagina viscosa, quente e olorosa. Fodemos. Ela agora está dormindo. Sou justo (FONSECA, 1979, p. 170).

Depois da entrada em cena de Ana Palindrômica, heroína do conto, os índices do branco e do negro se encontram de forma patente, e esses dois personagens de genealogias tão diversas se mostram justapostos, tanto quanto os índices que os caracterizam, quando o louco da Magnum e a moça do prédio de mármore degustam a violência latente: “Ana acordou primeiro do que eu e a luz está acesa. Você só tem livros de poesia? E estas armas todas, pra quê? Ela pega a Magnum no armário, *carne branca e aço negro*, aponta pra mim. Sento na cama”

(FONSECA, 1979, p. 180, grifos meus).

Como vemos, o posicionamento dos personagens entre bem-nascidos e sobreviventes pode ser de longe vislumbrado pelos índices que eles ostentam, nas dicotomias dentado/não dentado e branco/negro, muito compreensíveis num universo narrativo marcado pela notada divisão entre pobres e ricos, privilegiados e párias.

O NOME E O SENTIDO: O QUE OS SÍMBOLOS DIZEM

Sabes Ana? já o sabes? de trás para frente
podes ser lida, e tu
a mais bela de todas, para trás
ou para diante
serás: a-n-a.
(Kurt Schwitters)

Em todo o conto “O Cobrador”, três personagens são nomeados: Dr. Carvalho, o dentista que tem seu consultório destruído pelo herói no início da narrativa; dona Clotilde, a proprietária do sobrado onde mora o protagonista; e Ana, chamada por ele de Ana Palindrômica. O nome do Dr. Carvalho, designação de um “homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos” (FONSECA, 1979, p. 165-166), é símbolo de força, resistência e nobreza, qualidades encontradas na árvore de onde se origina. Em seu estudo dos escritos de Peirce, Julio Pinto assim define o símbolo:

Chamar um signo de símbolo simplesmente significa que seu interpretante refletirá seu objeto. Daí a identificação do conceito de símbolo com os conceitos de lei, hábito, convenção, regularidade. [...] seu caráter re-

presentativo consiste precisamente no fato de que ele é uma regra que vai determinar seu interpretante. Dizendo isso de uma outra forma, qualquer símbolo controla seu significado. Por isso mesmo, qualquer substantivo comum é simbólico, enquanto que um nome próprio é indicial relativamente ao substantivo comum. O nome próprio simplesmente aponta para seu portador (um singular dentro daquela espécie), mas o substantivo comum nomeia coletivamente todos os seres daquela espécie [...] (PINTO, 1995, p. 54).

Assim, o substantivo comum *carvalho* designa toda árvore dessa espécie, constituindo norma, lei, hábito lingüístico, referência a uma árvore de madeira reconhecidamente forte, resistente e nobre. No entanto, sua escolha pelo autor para nome de personagem a ser ferido e humilhado perverte o uso da lei que associa esse nome à força, à resistência e à nobreza: a escrita demolidora de Fonseca manuseia habilmente a referência irônica, a fim de que o nome do dentista derrotado zombe dele próprio.

Da mesma forma, Dona Clotilde, outro personagem nomeado no conto, tem seu nome baseado na ironia, um falso índice apontando para o oposto do que apregoa, como uma placa que indica o caminho de volta como se se tratasse da ida. O nome Clotilde, de origem germânica, que significa “famosa em combate”¹, no conto é atribuído a uma mulher que passa os dias deitada, já há três anos, com uma doença psicológica que a impede de se

1 Clotilde: French form of a Germanic name which was composed of the elements hlud “famous” and hild “battle”. Disponível em <http://www.behindthename.com/name/clotilde>. Acesso em 24/08/2008.

levantar, dependendo do personagem-título para aplicar-lhe a injeção medicamentosa: “Dona Clotilde não tem nada, podia levantar e ir comprar coisas no supermercado. A doença dela está na cabeça. E depois de três anos deitada, só se levanta para fazer pipi e cocô, ela não deve mesmo ter forças.” (FONSECA, 1979, p. 176). Santa Clotilde era o nome da esposa do rei franco Clóvis, a quem converteu ao cristianismo². A Clotilde fonsequiana não luta, nem em evidência nem secretamente, tampouco converte o protagonista ao credo cristão: antes, agradece a Deus pelo encontro entre a moça que não via sentido na vida (“Minha vida não tem sentido, já pensei em me matar”) e o homem rancoroso destinado à vingança por si próprio (“Não foi nem Deus nem o Diabo / Que me fez um vingador / Fui eu mesmo / Eu sou o Homem Pênis / Eu sou o cobrador”):

Ficamos em pé ao lado da cama. Dona Clotilde olha para Ana um tempo enorme. Seus olhos se enchem de lágrimas. Eu rezava todas as noites, ela soluça, todas as noites para você encontrar uma moça como essa. Ela ergue os braços magros cobertos de finas pelancas para o alto, junta as mãos e diz, oh meu Deus, como vos agradeço! (FONSECA, 1979, p. 180).

O mesmo estratagema irônico se aplica a Ana Palindrômica, terceiro personagem nomeado nesse conto: o seu onomástico potencializa o mal do personagem-título (Palindromia, segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss, significa reincidência ou agravamento de uma doença),

2 Saint Clotilde was the wife of the Frankish king Clovis, whom she converted to Christianity. Disponível em <http://www.behindthename.com/name/clotilde>. Acesso em 24/08/2008.

redirecionando e ampliando os efeitos do seu ódio. E o nome palíndromo indica a palavra que pode ser lida da mesma maneira tanto de trás para frente quanto no sentido usual.

Ana, variante do hebreu Hannah³, significa graça ou favor⁴. E a “graça/favor” que Ana representa no conto é o agravamento / reincidência do afã de matar de que o herói está imbuído desde o início, enriquecido em produtividade pela orientação e inspiração que a heroína oferece. Tal encontro, sacramentado pela oração de dona Clotilde, nos momentos que precedem a partida do casal para o primeiro de seus muitos pretendidos atentados, somado à origem hebraica e ao significado do nome da heroína, sintetiza um conjunto capaz de parodiar ironicamente o versículo bíblico que diz: “Quem encontra uma esposa acha uma coisa boa; e alcança o favor do Senhor” (Provérbios 18:22).

SEGUNDO E TERCEIRO ÓDIOS: A EXPERIÊNCIA NO CONTO “O COBRADOR”

No conto “O Cobrador”, a concretude da ação do personagem principal determina sua reflexão, e o pensamento se circunscreve ao limite do engajamento na sua atividade de cobrança, apresentando-se na narrativa como ingrediente quase imediato dos atentados cometidos em nome do ódio que, embora em si mesmo se constitua sentimento e, portanto, situado dentro do terreno da

3 Ana: Cognate of Anna / Anna: Latinate form of Hannah. Disponível em <http://www.behindthename.com/name/anna>. Acesso em 24/08/2008

4 Hannah: From the Hebrew name חַנָּה (Channah) which meant “favour” or “grace”. Disponível em <http://www.behindthename.com/name/hannah>. Acesso em 24/08/2008.

primeiridade, no contexto do conto se constrói a partir da humilhação do personagem-título, de seu despojamento desde os primordiais anos de que se lembra como injustiçado:

Eis-me de novo / ouvindo os Beatles / na Rádio Mundial / às nove horas da noite / num quarto / que poderia ser / e era / de um santo mortificado / Não havia pecado / e não sei por que me lepravam / por ser inocente / ou burro / De qualquer forma / o chão estava sempre ali / para fazer mergulhos. / Quando não se tem dinheiro / é bom ter músculos / e ódio. / (FONSECA, 1979, p. 170-171).

A violência do Cobrador é exercida em gradações de brutalidade. No primeiro choque com o poder instituído, na pessoa do dentista agredido no consultório, não há morte, conquanto haja violência. O protagonista deixa o local em que a agressão se consumou convicto de que deveria ter chegado ao extremo da violência: “Dei um tiro no joelho dele. Devia ter matado aquele filho da puta” (FONSECA, 1979, p. 166). Tal perspectiva, apesar da não consumação do ato, ou seja, de algo concreto que dê sustentação efetiva ao ato de matar, constitui uma secundidade, pela situação da consciência do sujeito em plano diverso do ideal em dado momento. Sendo a primeiridade uma “instância daquele tipo de sentimento que não envolve qualquer análise, comparação ou processo análogo, nem consiste, no todo ou em parte, em qualquer ato pelo qual uma porção da consciência é distinguida da outra” (PEIRCE apud PINTO, 1995, p. 42), o primeiro é necessariamente o grau de experiência que prescinde do empírico e alija a interação para existir de modo puro e atemporal. De acordo com Zeman, “As coisas segun-

das são existências singulares, tanto no espaço quanto no tempo [...]. Enquanto a primeiridade é essencialmente atemporal, a secundidade fornece os pontos discretos e distintos pelos quais ordenamos a seqüência temporal” (ZEMAN apud PINTO, 1995, p. 47).

Nesse momento, como vemos, o herói compara duas instâncias, o “ter matado” (hipotética) e o não ter matado (efetiva), circunstâncias temporais cabíveis no mesmo momento, o que já configura um estado de secundidade.

No crescendo de violência que se instaura, a vítima seguinte do Cobrador morre baleada, apesar de o tiro não ter sido dado propriamente com vistas a matá-la: “Saqueei o 38 e atirei no pára-brisa, mais para estrunchar o vidro do que para pegar o sujeito.” (FONSECA, 1979, p. 167). Embora esse disparo não tenha sido uma premeditação de morte, o protagonista se dispõe posteriormente a eliminar a vítima: “Você vai morrer, ô cara, quer que eu te dê o tiro de misericórdia?” (FONSECA, 1979, p. 167). Daí por diante, a violência do personagem se intensifica prodigamente, e a terceiridade se instala na postura do cobrador, visto que a perspectiva de causar a morte lhe fornece a lei, a regularidade com que agirá. Esse caráter de lei da terceiridade, conceito de Peirce, é explicado por Julio Pinto: “A terceiridade tem a ver com o futuro. É um modo de ser que consiste no fato de que futuras instâncias de secundidade assumirão um caráter geral determinado” (PINTO, 1995, p. 57).

Em todos os encontros com devedores que se seguem, verifica-se a regularidade da execução de que o *modus operandi* do Cobrador não se afasta. Algumas de suas vítimas, na impossibilidade da execução real, são mortas em efígie, em procedimento análogo ao narrado no romance *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, em que o personagem Januário, foragido da justiça acusado

de evadir-se à Derrama (cobrança de impostos devidos à coroa portuguesa), é enforcado em efígie: um boneco o representa, numa relação metafórica com o personagem a ser executado. Essa prática, comum no Brasil Colonial, é assim explicada por Diogo de Vasconcelos, em sua *História Antiga das Minas Gerais*, num fragmento de que se serve Dourado como epígrafe de seu romance: “A morte em efígie, ainda que farsa, tinha todas as conseqüências da natural. Seguia-se dela a servidão e a infâmia da pena e o confisco dos bens. Não aproveitava em circunstância alguma ao réu a esperança de perdão; e quem o quisesse poderia matar sem receio de crime (VASCONCELOS, apud DOURADO, 1991, p. 5).

Na obra *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, o próprio Autran Dourado situa a morte em efígie no terreno da associação pela similaridade:

Os Sinos da Agonia nasceram de uma visão ritualística e mítica de um procedimento comum no Brasil colônia – a morte em efígie e suas conseqüências, magia, magia por contágio e magia por similitude (...). Lei da similitude e lei do contato ou contágio. Se se destrói a imagem de uma pessoa, se destrói essa pessoa. Se se martiriza um objeto ou imagem de uma pessoa, mesmo à distância ela sofrerá. (DOURADO, 1976, p. 172-173).

O caráter substitutivo dessa morte em efígie, um tanto bizarra e caricatural, alicerça-se na operação de seleção que se opera na linguagem, que constitui a base de seu pólo metafórico, e da qual nos fala Jakobson: “Uma seleção entre termos alternativos implica a possibilidade de substituir um pelo outro, equivalente ao primeiro num aspecto e diferente em outro. De fato, seleção e substitui-

ção são duas faces de uma mesma operação”. (JAKOBSON, 1975, p. 42)

No conto “O Cobrador”, a morte do executivo, real na perspectiva da fábula, é seguida da morte em efígie de sua família: “Tenho mulher e três filhos, ele des-conversa. Que é isso? Uma desculpa, senha, *habeas-corpus*, salvo-conduto? Mando parar o carro. Puf, puf, puf, um tiro para cada filho, no peito. O da mulher na cabeça, puf” (FONSECA, 1979, p. 178). Interessante é notar que a palavra, símbolo verbal, refere os seres que passam a existir para que se estabeleça a relação metafórica entre os familiares e sua representação nessa execução em efígie. É no contrato tácito firmado por meio da palavra que o executivo anuncia a existência dessa família e o Cobrador toma conhecimento de sua existência, eliminando-a em efígie, como provavelmente a eliminaria de fato. Na definição de símbolo dada por Julio Pinto, de que nos servimos antes, averiguamos que as palavras “mulher” e “filhos” estabeleceram o acordo da existência dos referentes entre executor e vítima, de modo que o que esta disse, aquele entendeu, criando a representação do ser e ocasionando sua metafórica morte, sendo o corpo do executivo o meio para a efetivação do simulacro.

Mas a situação mais patente de terceiridade de “O Cobrador”, na qual seu aprendizado e experiência se manifestam francamente pela própria voz do personagem, reside na mudança de método e visão narrada no final do conto, quando o encontro com Ana produz no herói uma mudança de atitude em relação à cobrança, transformando a “moça do prédio de mármore” de heroína inatingível na apaixonada coadjuvante no cometimento de atentados com explosivos, muito mais letais do que as execuções praticadas até esse momento. É explícita a comparação que o “louco da Magnum” estabelece entre os meios de menor e maior alcance: “Matar um por um

é coisa mística e disso eu me libertei. No Baile de Natal mataremos convencionalmente os que pudermos. Será o meu último gesto romântico inconseqüente [...]. Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio, não serei apenas o louco da Magnum” (FONSECA, 1979, p. 181). Tendo já aprendido e praticado a violência de modo brutal e impiedoso, o protagonista se conscientiza de que é chegado o tempo de uma mudança radical no seu *modus operandi*. O terceiro em que se constitui essa aquisição de um novo método sintetiza-se na última frase do conto: “Fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro” (FONSECA, 1979, p. 58).

REFERÊNCIAS

DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. 7 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976.

FONSECA, Rubem. *O Cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.0*. São Paulo: Objetiva, 2001.

BEHIND THE NAME. The etymology and history of first names. Disponível em <http://www.behindthename.com>.

com. Acesso em 24 de agosto de 2008.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 8 ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

PINTO, Julio. *1,2,3 da semiótica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

Recebido em 30/03/2010

Aprovado em 29/04/2010