



Antonia Désirée Nuding

Erzähltes Rio de Janeiro

Rituale der Gewalt in Rubem Fonsecas *Contos* (1963-1979)

S y m C i t y

Zeitschrift des Intensivprogramms

URBES EUROPAEAE

Beihefte, Band 6

Antonia Désirée Nuding
Erzähltes Rio de Janeiro – Rituale der Gewalt in Rubem Fonseca's
Contos (1963-1979)

Antonia Désirée Nuding
**Erzähltes Rio de Janeiro – Rituale
der Gewalt in Rubem Fonseca's
Contos (1963-1979)**

S y m C i t y
Zeitschrift des Intensivprogramms „URBES EUROPAEAE“
Beihefte, Band 6
SymCity

SymCity.

Publikationen des Intensivprogramms URBES EUROPAEAE
,Europäische Städte – Villes européennes – Ciudades europeas'

Herausgegeben von Javier Gómez-Montero & Christina Bischoff

in Verbindung mit

Anxo Abuin, Anne-Marie Autissier,
Mireille Azzoug, Encarnación Sánchez García,
Jüri Talvet, Dolores Vilavedra

Satz: Anna Siebert

Umschlaggestaltung: Anna Siebert

Umschlagbild: Pash Buzari, Geosphere (2006)

Beiheft 6
Kiel 2016



**Education, Audiovisual and Culture Executive Agency
Unit Erasmus – Jean Monnet – Study Centres**

Project N° 28321-IC-2005-1-DE-ERASMUS-IPUC-4

EINLEITUNG	20
1 BRASILIEN IM ZEICHEN VON DIKTATUR UND ZENSUR	25
2 DIE BRASILIANISCHE GROßSTADT ALS KULTURRAUM	35
2.1 Mikrokosmos und Metapher	35
2.2 Gewalt als <i>modus vivendi</i>	40
3 RUBEM FONSECAS <i>REALISMO FERROZ</i>	47
4 TYPOLOGISCHE INTERPRETATION: <i>OS PRISIONEIROs, A COLEIRA DO CÃO, FELIZ ANO NOVO</i> UND <i>O COBRADOR</i>	57
4.1 Soziale Milieus der Gewalt in Rio de Janeiro	59
4.2 Öffentlicher <i>versus</i> privater Raum	73
4.3 Physische Gewalt	79
4.4 Psychologische Strukturen der Gewalt	116
4.5 Ambivalenzen des Gewalttäters	128
4.6 Paratexte einzelner <i>Contos</i>	136
4.7 Fazit	141
5 SCHLUSSBETRACHTUNG	147
6 BIBLIOGRAPHIE	161

*As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos,
ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto,
que as suas regras sejam absurdas,
as suas perspectivas enganosas,
e que todas as coisas escondam uma outra coisa.*
- Ítalo Calvino, *Cidades Invisíveis* -

Quem mora na cidade não tem garantia de nada.
- Paul Auster, *No país das últimas coisas* -

EINLEITUNG

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Thema des Ritus der Gewalt in den Erzählensammlungen *Os prisioneiros*, *A coleira do cão*, *Feliz ano novo* und *O Cobrador* des brasilianischen Schriftstellers Rubem Fonseca.

Fonseca spiegelt in seinen Erzählungen, angefangen in den 60er Jahren, die großstädtische Gesellschaft Brasiliens wieder. Dabei zeichnet er eine präzise und schockierende Momentaufnahme dieser Gesellschaft ab, die er gekonnt in ein komplexes literarisches Gesamtgeschehen platziert. FONSECAS Weltanschauung ist von Grund auf pessimistisch gehalten. Die Welt wird in allen Formen, Möglichkeiten und Facetten als ein gefährlicher, unsicherer und korrupter Ort dargestellt. Angeführt von Themen wie Gewalt und Sexualität werden seine *Contos* thematisch getragen von ungebremster Erotik, sinnlicher Begierde und Verschwörungen jeglicher Art. Infolgedessen beschreibt er die sozialen Milieus und schildert auf seine skandalöse Art und Weise alle moralisch fragwürdigen bis hin zu herzlosen und brutalen Niederträchtigkeiten und Auswüchse der Gewalt in Rio de Janeiro. Der Tod ist ständig präsent und nimmt dabei eine unumgängliche und unaufhaltbare Rolle ein.

Die grotesk ästhetische Haltung FONSECAS gegenüber der Gewalt, scheint in seinen Erzählungen immer wieder zurückzukehren, und manifestiert sich als ein roter Faden der Handlung. Somit kann man die Gewalt in seinen *Contos* in Bezug auf bestimmte Typologien als einen „ritualisierten“ Ablauf bezeichnen. Um dies zu interpretieren werden, die Erzählungen FONSECAS typologisch in ein Raster sozialer, räumlich bedingter, physischer und psycho-

logischer Aspekte eingeteilt und erörtert. Aufgabe und Ziel ist es dabei, Fonsecas literarisches Werk in Anbetracht der hohen Präsenz an direkten und indirekten Gewalttritualen passend in die historischen, kulturellen und politischen Bedingungen zur Zeit der Entstehung dieser Kurzgeschichten einzuordnen.

Eine Analyse des Werkes von Fonseca ist ohne die Berücksichtigung der politischen und gesellschaftlichen Parameter zu dieser Zeit kaum möglich. Zwischen den 60er und 80er Jahren verzeichnete Brasilien aus historischer und politischer Sicht eine düstere Periode. Um den literarischen Blickwinkel Fonsecas zu dieser Zeit zu verstehen und vor allem folgen zu können, ist es wichtig im Rahmen dieser Arbeit in einem ersten Schritt diese Gegebenheiten zu erörtern. In dem einführenden Kapitel 1 soll zuerst auf die Umstände in Brasilien in den 60er und 70er Jahren im Zeichen von Diktatur und medialer Zensur eingegangen werden. Aufgrund der militärischen Machtübernahme 1964 kam es zu einschneidenden politischen Veränderungen, die einen bemerkbaren Einfluss auf die brasilianische Literatur zu dieser Zeit hatten. Die Generation um 1970 kann somit als Ansatz des neuen urbanen Realismus bezeichnet werden. Die Momentaufnahme Fonsecas zur Entstehungszeit seiner *Contos* bezeichnet eine Großstadt der Gegensätze wie zum Beispiel Rio de Janeiro es ist.

Um die Großstadt als allumfassenden Kulturraum ansehen zu können, soll im Kapitel 2.1. der Arbeit eine Art städtisches Psychogramm erarbeitet werden. Literarisch gesehen findet man sich als Leser in einem „Mikrokosmos“ Großstadt wieder, welcher in sich geschlossen zu sein scheint, jedoch auch viel Spielraum für die fiktiven Darstellungen und Metaphern des Autors lassen. Dabei präsentiert sich dieser Mikrokosmos dem Leser oftmals als ein urbaner „Höllerraum“. Jegliche Möglichkeit eines menschenwürdigen Überlebens wird zur zentralen Lebensherausforderung. Die *Contos* Fonsecas in den 60er und 70er Jahren reflektieren somit wiederkehrend eine Welt ohne Normen in einem politisch militarisierten System. Auch soziologisch und gesellschaftlich betrach-

tet markieren die 60er und 70er Jahre eine Zeit der schnellen Urbanisierung und dem unkontrollierten Wachsen der Hauptballungszentren in Brasilien. Die damit einhergehenden drastischen Veränderungen sozialer Normen sind allgegenwärtig und prägen das brasilianische Stadtbild sowie das Lebensgefühl der Stadtbewohner. Dieser *modus vivendi* der brasilianischen Städter wird von Gewalterfahrungen jeglicher Art angeführt, auf die im Kapitel 2.2. eingegangen werden soll. Im 3. Kapitel des einleitenden Teiles dieser Arbeit soll Fonsecas Schreibstil, welcher den Begriff des *realismo feroz* maßgeblich geprägt hat, kurz erläutert werden. Charakteristisch für Fonseca ist demnach die Darstellung indirekter Aggression und Gewalt durch seinen Schreibstil. Das Szenario der Stadt ist Schauplatz aller *Contos* Fonsecas und prägt somit seine sprachlichen Schilderungen in Form von typischer Umgangssprache der sozialen Milieus. Dabei kreiert Fonseca eine von Gewalt geladene Atmosphäre, in der seine Wörter zu „Waffen der Szenerie“ werden.

Den Hauptteil dieser Arbeit bildet in Kapitel 4 die typologische Interpretation der Kurzgeschichtensammlungen in chronologischer Reihenfolge *Os prisioneiros*¹ (1963), dann *A coleira do cão*² (1965), *Feliz ano novo*³ (1975), und schließlich *O Cobrador*⁴ (1979) in

¹ Dazugehörig: „Fevereiro ou Março“, „Duzentos e vinte e cinco gramas“, „O conformista incorrigível“, „Teoria do consumo conspícuo“, „Henri“, „Curriculum vitae“, „Gazela“, „Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo“, „O agente“, „Os prisioneiros“, „O inimigo“.

² Dazugehörig: „A força humana“, „O gravador“, „Relatório de Carlos“, „A opção“, „O grande e o pequeno“, „Madona“, „Os graus“ und „A coleira do cão“.

³ Dazugehörig: „Feliz ano novo“, „Corações solitários“, „Abril, no Rio, em 1970“, „Botando pra quebrar“, „Passei Noturno (Parte I)“, „Passei Noturno (Parte II)“, „Dias nos namorados“, „O outro“, „Agruras de um jovem escritor“, „O pedido“, „O campeonato“, „Nau Catrineta“, „Entevista“, „74 graus“ und „Intestino grosso“.

Bezug auf den wiederkehrenden Ritus der Gewalt, der in diesen vorzufinden ist. In Anbetracht des durchaus auch soziologisch ausgerichteten Wertes dieser Arbeit, soll in Zusammenhang mit den Theorien von den Soziologen Georg Simmel, Johan Galtung und Pierre Bourdieu auf soziologische Bezüge zur Großstadt und der symbolischen Gewalt nicht verzichtet werden. Die typologische Einteilung gliedert sich hierbei in sieben Abschnitte, die die Gewaltriten in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen in den oben genannten Erzählbänden Fonsecas ansprechen.

Hierbei soll zwischen den sozialen Milieus in Rio de Janeiro, dem öffentlichen *versus* den privaten Raum, den Ausprägungen der physischen Gewalt unter anderem in Form von sexueller und durch die Polizei verursachte Gewalt, den psychologischen Ausprägungen der Gewalt und den charakterlichen Ambivalenzen der Gewalttäter unterschieden werden. Die physische Gewalt stellt sich bei Fonseca oft als eine Art Kampf und direkte Reaktion gegen die symbolische und psychische Gewalt dar, die durch bestehende Vorurteile, Armut und Gesetze begünstigt wird. Die psychologischen Ausprägungen der indirekten Gewalt hingegen, auch bekannt als symbolische oder „sanfte“ Gewaltansätze nach Pierre Bourdieu, sollen hier zur Sprache kommen. In einem weiteren Unterkapitel sollen die Ambivalenzen aus Sicht des Gewalttäters in den Erzählungen Fonsecas erläutert werden. Oftmals finden sich seine Charaktere zwischen gewaltmotivierten Zwängen und einer sanftmütigeren, menschlicheren Seite wieder. Abschließend sollen bestimmte Paratexte anderer Autoren, die den *Contos* vorangehen, erklärt werden. Fonseca bezieht sich hier auf Passagen aus Werken des chinesischen Philosophen Lao-Tse, der römischen Dichter Aulus Persius Flaccus und Horaz, sowie

⁴ Dazugehörig: „Livro de ocorrências“, „Pierrô de caverna“, „O cobrador“, „A caminho de Assunção“, „Encontro no Amazonas“, „Mandrake“, „Onze de Maio“, „Almoço na serra no domingo da carnaval“, „H. M. S. *Cormorant* em Paranaguá“ und „O jogo morto“.

des russischen Dichters Vlemir Khlébnikov oder des französischen Dichters François Villon. Diese Texte setzt er in einen direkten Zusammenhang, wodurch sie den Inhalt untermalen. Alle Paratexte sind gewaltbezogen und werden nach der Theorie von Gérard Genette in diesem Kapitel kurz interpretiert. In einem zusammenfassenden Fazit der typologischen Interpretationen sollen Gemeinsamkeiten und übergreifende Nuancen der Gewalttaten in den Erzählungen Fonsecas in Bezug gestellt werden. Inwieweit lässt sich die Geographie der Gewalt in der Stadt sozial-gesellschaftlich und milieubedingt erklären? Welche Zusammenhänge bestehen zwischen physischer und psychischer Gewalt und welche literarischen Aspekte sind von Grund auf struktureller Natur?

Das Schlussbetrachtung soll zusammenfassend erläutern, was die Betrachtungen der Welt Fonsecas in den 60er und 70er Jahren dem Leser vermitteln möchten. Das Ritual der Gewalt steht bei Fonseca in engem Zusammenhang mit den sozialen Begebenheiten innerhalb des damaligen brasilianischen Kontext, welches geprägt war von einer Militärdiktatur, einer schnellen Industrialisierung und Verstädterung. Innerhalb dieser Gewaltrituale verändern sich die sozialen Strukturen und finden so zu neuen Parametern, die durch die Täter festgelegt werden. Die Person, die sonst am Rande der Gesellschaft lebt, wird so zum Mittelpunkt der Handlung und kann gewaltsam auf die sozialen Ungleichheiten, die in den Kurzgeschichten thematisiert werden, reagieren. Folglich ist es von Bedeutung herauszufinden, wer die Verursacher oder Schuldigen der Gewalt sind? Wo lässt sich der Ursprung der Gewalt verzeichnen? Wer sind die Unschuldigen oder Leidtragenden in Fonsecas *Contos* und wieso bleiben fast alle seine Charaktere am Ende unbestraft? Diesen Fragestellungen soll im Laufe dieser Arbeit nachgegangen und in einem abschließenden Kapitel zusammengetragen und resümiert werden.

1 BRASILIEN IM ZEICHEN VON DIKTATUR UND ZENSUR

Am 1. April 1964 gelang in Brasilien die Entmachtung João Goularts und die anschließende Machtübernahme des Militärs für die darauffolgenden 21 Jahre. Dabei durchlebte die Bevölkerung abermals in ihrer Geschichte eine lange, unstrukturierte Periode der sozialen und politischen Ausschreitungen. Schon in einer früheren Periode, dem *Estado Novo*⁵ (1937-1945) durch Getúlio Vargas, durchlebte Brasilien ähnliche Zustände, die sich nun, etwa zwei Jahrzehnte später, wiederholen sollten. Der Machtwechsel ab 1964, der zunächst in der Bevölkerung befürwortet wurde, schwenkte bald in ausschweifende *violência institucional* um: staatlicher Terrorismus und politische Verfolgung waren an der Tagesordnung. Nach dem am 9. April 1964 unterzeichneten *Ato Institucional n° 1* (AI-1), dem „Ersten Institutionellen Akt“, eines von fünf Gesetzen welches die Verfassung veränderte und einschränkte, wurde am 11. April schließlich Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967) zum ersten Präsidenten der Militärdiktatur gewählt. Die darauf folgenden Diktaturen unter den Militärs Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967), Artur da Costa e Silva (1967- 1969), Márcio de Souza e Mello (1969), Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-

⁵ Der Begriff *Estado Novo* oder auch *Terceira República Brasileira* war die Selbstbezeichnung der von Getúlio Vargas begründeten autoritären Diktatur in Brasilien ab 1937; auch Bezeichnung der gesamten Vargas-Ära von 1930 bis 1945.

1979) und João Baptista Figueiredo (1979-1985) rechtfertigten ihren hauptsächlich militärischen „Wertekanon“ als fortschrittlich und als Gewährleistung der inneren Sicherheit, um auf politische Widerstände und Verschwörungen gezielt und schnell antworten zu können. Dabei bezeichnete man gerade die Epoche zwischen 1968 bis 1973 in Brasilien als sogenanntes *milagre econômico* oder *anos de chumbo*⁶, in denen es während der Regierung, angefangen bei Costa e Silvas, zu einer blühenden Wirtschaftspolitik kam, die jedoch für die sozial schwächere Bevölkerungsschicht wenig Vorteile mit sich zog und die Kluft zwischen Arm und Reich noch größer werden ließ.⁷

Die brasilianische Literatur der 60er und 70er Jahre findet literaturwissenschaftlich vor allem in Anbetracht der durch die Regierung eingeführten Zensur Beachtung. Mit der im Jahre 1967 von Präsident Arthur Costa e Silva ins Leben gerufenen Verfassung und der damit verschobenen Machtergreifung, werden verschiedene Grundrechte, wie zum Beispiel die allgemeine Meinungsfreiheit eingeschränkt. Als im Dezember 1968 der *Ato Institucional n° 5* (AI-5) erlassen wurde, entfernte man die letzten Reste des Rechtsstaates und verschärfte die Zensur der Presse, von Film und Fernsehen sowie des Theaters. Dies führte zudem zur Aufhebung der Persönlichkeitsrechte.⁸ Der Einfluss dieser Zensur zielte jedoch generell weniger auf die literarischen Veröffentlichungen zu dieser Zeit. Stärker betroffen waren davon der Film und das Fernsehen. Der brasilianische Soziologe und Literaturkritiker Antonio Candido äußerte sich dazu eher kritisch, so war die

⁶ Bezeichnung der Zeit der Militärdiktatur in Brasilien, beginnend im Jahr 1968 und anhaltend bis zum Ende der Medici Regierung im März 1974.

⁷ Vgl. <http://www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/brasilien/brasilien-81.html> (Zugriff 10.8.15).

⁸ Vgl. Rinke, S./ Schulze, F.: *Kleine Geschichte Brasiliens*. München: Verlag C.H. Beck: 2013, S.167-185.

Zeit der Militärdiktatur sicherlich literarisch gesehen nicht einfach, jedoch setzte die Zensur der Kreativität der Autoren zu dieser Zeit keine Grenzen:

[o] atual regime militar no Brasil é de natureza a despertar protesto incessante dos artistas, escritores e intelectuais em geral, e seria impossível que isto não aparecesse nas obras criativas [...]. Por outro lado, este tipo de manifestação é extremamente dificultado pelo regime, que exerce um controle severo sobre os meios de comunicação. Controle total na televisão e no rádio, quase total nos jornais de maior circulação, muito grande no teatro e na canção; nos livros e nos periódicos de pouca circulação a repressão é mais branda [...]. Além disto, existe em escala nunca vista antes a repressão sobre os indivíduos. É claro que isso afeta a atividade intelectual e limita as possibilidades de expressão. Mas é difícil dizer se influi na natureza e sobretudo na qualidade das obras criativas.⁹

Gewiss konnte auch ein Teil der literarischen Werke zu dieser Zeit ungehindert erscheinen, da sie eine geringere Reichweite hatten als die anderen Medien. Damals war es nicht unüblich, dass Autoren aufgrund der beruflich geringen Chancen intensiv reisen mussten, um ihre Literatur zu vermarkten. Doch da viele Schriftsteller, so auch Fonseca, als Journalisten tätig waren, konnten sie sich über einen langen Zeitraum mit der Zensur vertraut machen. Sie verarbeiteten somit das zensierte Dokument durch Doppelbedeutungen und bestimmte Anspielungen zu einem „fiktionalen“ Text und thematisierten so die politischen und sozialen Zustände, was zu dieser Zeit in der Presse nicht möglich war. Auf diese Art konnten sie sich, wenn auch nicht politisch aber litera-

⁹ Kalinoski, S. de Fátima: *As cicatrizes da censura: memória, melancolia e fragmentação na ficção brasileira pós-64*. Dissertation. URI - Frederico Westphalen, 2011, S. 22.

risch, eine gewisse Freiheit erschaffen. Daher übernahm die Literatur, vor allem in den 70er Jahren, die Funktion der Zeitung¹⁰:

Das Buch [...] blieb [...] bis auf wenige Ausnahmen von Verboten durch die Zensur verschont. [...] Was der Leser in der Presse zwischen den Zeilen lesen musste, fand er in vielen Fällen unvermittelt, kaum verhüllt, unter einem „fiktionalen“ Mantel in der Literatur wieder. Es ist erstaunlich, wie offen und detailliert sich die „streitbaren“ Autoren in ihren Werken zu politischen und sozialen Themen der Zeit äußern konnten. Die Literatur übernahm die Aufgabe der Presse. Sie wollte registrieren, dokumentieren, protestieren und aufrütteln.¹¹

Damit begann eine Welle der „Kontrakultur“, die, wenn auch im Verborgenen und durch Doppelbedeutungen in der Literatur versteckt, existierte und nicht wegzudenken war. Dies stellt auch der Literaturwissenschaftler Alfredo Bosi in seinem Werk *História concisa da literatura brasileira* fest:

Por este razão, enquanto alguns escritores militantes, aguilhoados pelo desafio da situação nacional, refaziam a instância mimética, quase fotográfica, da prosa documental, já se começavam a sentir, principalmente entre os jovens, os apelos da contracultura que reclamavam o lugar, ou os múltiplos lugares, do sujeito, as potências do desejo, a liberdade sem peias da imaginação.¹²

Gewalt fand man zu dieser Zeit überall in Brasilien. Dabei stellt die „erschrockene und entrüstete Entdeckung der Gewalttätigkeit

¹⁰ Vgl. Mertin, R.: „Erzählende Literatur aus drei Jahrzehnten.“ In: Schrader, A./Briesemeister, D./Kohlhepp, G./Mertin, R./Sangmeister, H.: *Brasilien heute: Politik · Wirtschaft · Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert 1994.

¹¹ Gußmann, K.: *Der Reality-Text. Brasilianische Großstadtliteratur im Zeitalter der technischen Bilder*. Frankfurt am Main: Vervuert 2002, S.15.

¹² Bosi, A.: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix 2003, S. 434-438.

der Macht“¹³ das wichtigste Kennzeichen der Literatur nach 1964 dar. Thematisiert wurden die unterschiedlichen Ursprünge von Macht, die von den zentralisierten Formen bis hin zu ihren kleinsten Formen im Alltag führten. Diese Formen diskutierten die brasilianischen Schriftsteller nach 1964 hauptsächlich in Themen aus den Bereichen des Privaten und des Alltäglichen, die einen Gegensatz zu den starren Zwängen im Militärstaat schaffen sollten. Dabei zeigen diese Werke weder künstlerisch rückständiges noch politisch entfremdetes Material¹⁴:

Die heitere Selbstbehauptung des Individuums in einer Gesellschaft, die zugleich autoritär und repressiv war, bildete vielleicht den Grundgedanken der guten Literatur nach '64. In Verbindung mit Analyse und radikaler Kritik der Macht bekräftigte diese Idee die Notwendigkeit einer demokratischen Gesellschaft in Lateinamerika.¹⁵

Dazu auch der Literaturkritiker Karl Erik Schøllhammer: “Mais uma vez, confirmava-se a opção histórica da literatura pelo realismo, e, embora procurando novas formas, a prosa pós-golpe das décadas de 1960 e 1970 será marcada pela vocação política.”¹⁶ Doch abgesehen von der politischen Situation in Brasilien ab 1964, ist es auch wichtig die literarischen Produktionen in einem Kontext zu betrachten, der weitestgehend losgelöst ist von der verhängten Zensur und welcher einen Prozess der Erneuerung der fiktionalen Literatur darstellt. Blickt man auf die Zeit nach

¹³ Briesemeister, D./ Feldmann, H/ Santiago, S.: *Brasilianische Literatur der Zeit der Militärherrschaft (1964-1984)*. Frankfurt am Main: Vervuert 1992, S.52.

¹⁴ Vgl. Briesemeister/ Feldmann/ Santiago (1992), S.47-72.

¹⁵ Briesemeister/ Feldmann/ Santiago (1992), S. 59.

¹⁶ Schøllhammer, K. E.: *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, S. 24.

1960, so finden sich auch Einflüsse literarischer Tendenzen aus anderen Perioden wieder:

[...] observa-se que as modificações que a produção literária sofreu após a década de 60 [...] são frutos de influências formuladas ainda na década de 20, com os modernistas, e que vieram se estendendo e se adaptando com o romance de 30, nas produções de 40 e 50, até chegarem às manifestações do período em questão, o período pós-64.¹⁷

Folgt man dieser Ansicht, so verbindet der brasilianische Autor der 60er und 70er Jahre sein literarisches Werk mit der literarischen Vergangenheit des Landes. Dabei bleibt die Treue zur Gegenwart das wichtigste Element für die literarische Beisteuerung nach 1964 aus der Zeit des Modernismus der 20er Jahre:

Assim, como no período de 20 o “romance novo” buscou representar, através de formas também inovadoras, as transformações e as mudanças atuais do cenário social decorrentes das inovações tecnológicas e científicas do início século XX, os artistas do período ditatorial – também impulsionados pelas transformações – mas principalmente afetados pela censura, procuraram a renovação da estética romanesca e a representação do período histórico e social em que se encontravam.¹⁸

Fonseca begann in den frühen 1960er Jahren seine Werke zu publizieren, zu einer Zeit, in der sich Brasilien einem großen sozialpolitischen Wandel unterzog. Dabei beeinflussten ihn vor allem die immer stärker werdende Urbanisierung und die militärische Machtübernahme, welche einherging mit der Zerstörung des demokratischen Systems in Brasilien:

¹⁷Kalinowski, S. de Fátima: *As cicatrizes da censura: memória, melancolia e fragmentação na ficção brasileira pós-64*. Dissertation. URI - Frederico Westphalen, 2011, S. 26.

¹⁸ Kalinowski (2011), S. 26.

Mit der Reflexion darüber, wie Macht ausgeübt wird, fand die Literatur Brasiliens nach '64 zu einer radikalen und vernichtenden Kritik an jeder Form von Autoritarismus, vor allem aber jener Form, die für die Militärs in Lateinamerika bezeichnend ist, wenn sie bei der Machtergreifung Gesetze zur nationalen Sicherheit erlassen.¹⁹

Alfredo Bosi bezeichnete 1975 zum ersten Mal Fonseca Schreibstil als *brutalismo*, der mit dem Erzählband *Os Prisioneiros* im Jahre 1963 begann. Die von Fonseca schriftlich angesprochene indirekte und öffentliche Kritik am politischen System und die soziale und politisch verschärfte Situation führte somit in den Jahren der Diktatur Geisels zu einem Verbot seines dritten Erzählbandes *Feliz ano novo* (1973), mit dem Vorwurf der Darstellung „pornographischer Szenen“ und der Apologie der Gewalt²⁰:

Eine Richtung der Zensur zielte auf Pornographie, die mit den dem Militärregime positiv erscheinenden Werten nicht zu vereinbaren war. [...] Die Kriterien dieser Zensur waren nicht eindeutig. [...] In den Jahren der „abertura“ waren die Kriterien der Zensur offenbar nicht mehr zu durchschauen.²¹

Als bald äußerte sich auch der Literaturkritiker Afrânio Coutinho in einem Gutachten zu dieser Zensur und verteidigte Fonsecas Schreibstil. So sei es doch kein Problem der Gewalt wenn hier von *apologia do crime* und *o culto da violência* die Rede sei, spiegeln die Erzählungen von Fonseca doch die Realität Brasiliens wieder, die man so tagtäglich in der Zeitung findet. Und diese stellen wiederum keine Fiktion dar.²² In der Erzählung „Intestino Grosso“ aus

¹⁹ Briesemeister/ Feldmann/ Santiago (1992), S. 48.

²⁰ Vgl. Reichardt; D: *Autorenlexikon Lateinamerika*. Frankfurt: Suhrkamp 1992, S. 189.

²¹ Briesemeister/ Feldmann/ Santiago (1992), S. 18-19.

²² Vgl. Jung, I.: *Literatur und Zensur in Brasilien am Beispiel von Rubem Fonseca und Ignácio Loyola Brandão*. Magisterarbeit, Universität zu Köln 2007, S. 33-49.

dem Erzählband *Feliz ano novo* bringt Fonseca das Problem der Zensur auf den Punkt. Fonseca selbst gibt bis heute keine Interviews und behauptet stets, alles was Journalisten wissen möchten, findet man in seinen Werken selbst. Dies lässt viel Platz zur Deutung seiner Literatur, regt den Leser aber auch zur Auseinandersetzung mit Fonsecas Werken an. In „Intestino Grosso“ simuliert er eine Interview-Situation und spricht dabei viele Themen von elementarer politischer Tragweite in Form seines Alter Egos an. Schließlich lenkt er das Gespräch gekonnt auf eine Diskussion über Pornographie als Metapher für die Korruption der brasilianischen Gesellschaft: “A alegação de que algumas palavras são tão deletérias a ponto de não poderem ser escritas é usada em todas as tentativas de impedir a liberdade de expressão”²³ und “Esses escritores pensam que sabem tudo. [...] É por isso que são perigosos [...]”²⁴.

Die Periode, in der Rubem Fonsecas Fiktion sich “brutalisiert”, fällt mit der Zeit der politischen Härte der Militärdiktatur zusammen. Laut Gaspari war dies eine markierende Periode in Brasilien:

[...] logo depois da edição do AI-5, ao extermínio da guerrilha do partido Comunista do Brasil, nas matas do Araguaia, em 74, o mais duro período da mais duradoura das ditaduras nacionais. Ao mesmo tempo [...] foi a época das alegrias da Copa do Mundo de 1970, do aparecimento da TV em cores, das inéditas taxas de crescimento econômico e de um regime de pleno emprego.²⁵

²³ Fonseca, R.: *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras 1994, S. 464.

²⁴ Fonseca (1994), S. 469.

²⁵ Coronel, L. Paiva: “A representação da violência na ficção de Rubem Fonseca dos anos 70: O brutalismo em questão.” In: *Revista Literatura em Debate*. Vol. 7, No.12. *Representações da violência na Literatura Brasileira Contemporânea*. Itapajé: Universidade Regional Integrada URI Federico Westphalen 2013, S. 186.

Deshalb kann gerade "O Cobrador" aus dem gleichnamigen Erzählband als direkter sinnbildlicher Vertreter der Gewaltwelle des Landes während der 70er Jahre gesehen werden. Diese Gewalt fand in den Straßen und den dunklen Ecken der Großstadt Rio de Janeiros statt. Der Erzähler der Geschichte reagiert auf soziale Gewalt und politische Willkür und verwendet dabei dieselben brutalen Wörter und Gebärden. Es scheint, als gäbe es keinen anderen Ausweg für so viele unterdrückte Wünsche und erlittene Demütigungen, als sie in Gewalt auszudrücken²⁶: "Quando satisfaço meu ódio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar."²⁷

Schließlich reduzierte die Gewalt „die Gedankenwelt und das Aktionsfeld der nicht angepassten Bürger (darunter auch die des Künstlers) auf ein Minimum.“²⁸ Somit stellt die „Gewalttätigkeit der Macht“ das wichtigste literarische Kennzeichen in Brasilien nach 1964 dar. Literarisch begann man die unterschiedlichen Ursprünge der Macht zu thematisieren und sie in jeglicher Form im Alltag zu analysieren. Hier stellt sich die Frage: Hat die brasilianische Literatur nach 1964 zu einer Literatur der Entfremdung in Anbetracht der damaligen politischen Lage des Landes beigetragen? Es wäre nicht richtig hier zu behaupten, die von der brasilianischen Literatur erörterten Fragestellungen seien rückständig gewesen. Fakt ist vielmehr, dass aufgrund des totalitären Machtregimes, die politische Haltung der Künstler, eine Haltung der völligen Ablehnung aller entwicklungspolitischen Maßnahmen war. Dabei verliert die brasilianische Literatur des Öfteren ihren sozialen Optimismus, doch dies heißt nicht, dass der beste Teil der literarischen Produktion in Brasilien vor 1964 liegt. Die Wut

²⁶ Vgl. Coronel (2013).

²⁷ Fonseca (1994), S. 500.

²⁸ Briesemeister/ Feldmann/ Santiago (1992), S. 52.

der Künstler und die damit verbundene Selbstbehauptung des Individuums in dieser autoritären Gesellschaft, bilden somit auch den Grundgedanken der brasilianischen Literatur nach 1964. So bewahren sich zu dieser Zeit die brasilianischen Autoren mit ihrer Literatur „die Verstrickung in Ressentiments und in den Totalitarismus“²⁹

Das Ressentiment hätte den Intellektuellen dazu geführt, sich - widersprüchlicher Weise – erneut durch ein systematisches Nein zu behaupten. Es war die Lebensfreude, die dem Künstler die Möglichkeit gab, sich mit einem Ja – immer in Opposition zu den Kräften des Terrors, der Zerfleischung und des Schmerzes – zu behaupten, auch wenn er dafür den Weg der „sinnlichen Ausschweifung“ („*dérèglement de tous les sens*“) gehen oder „die Tore der Wahrnehmung“ („*as portas da percepção*“) öffnen musste.³⁰

Auch wenn die Präsidentschaftszeit unter General Ernesto Geisel (1974-1979) als Entspannungspolitik (*distensão*) bezeichnet und Zensur, Repression und Folter gelockert wurden, lösten sich die politischen „Fesseln“ dieser Zeit nur langsam. Erst im Zuge der politischen Öffnung (*abertura*) ab 1979 und unter dem letzten Präsidenten der Militärherrschaft, General João Batista Figueiredo (1979-1985), entspannte sich die politische Situation weitestgehend.³¹

²⁹ Vgl. Briesemeister/ Feldmann/ Santiago (1992), S. 47-72.

³⁰ Briesemeister/ Feldmann/ Santiago (1992), S. 58.

³¹ Vgl. Rinke, S./ Schulze, F.: *Kleine Geschichte Brasiliens*. München: Verlag C.H. Beck: 2013, S.167-185.

2 DIE BRASILIANISCHE GROßSTADT ALS KULTURRAUM

2.1 Mikrokosmos und Metapher

Wenn man Fonsecas Lebenslauf und seine Zeit in den USA berücksichtigt, so kann man auch von einer literarischen Beeinflussung durch die amerikanische Literatur ausgehen. So galt die amerikanische Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert zunächst als antiurban. Zur Zeit der Gesellschaftsromane bezog man sich mehr auf den geschützten Raum, aus dem sich die Romancharaktere nur selten in das Chaos der Großstadt wagten. Mit der deutlich zunehmenden Industrialisierung und dem damit verbundenen gesellschaftlichen Wandel, der die Bevölkerung immer mehr mit einer steigenden Konsumkultur verbindet, läutet der Beginn des 20. Jahrhunderts einen Bedeutungs- und Darstellungswandel der Großstadt, auch in Brasilien ein. Die moderne, stetig wachsende Metropole wird zuerst nicht als ein Ort der sozialen Entfremdung angesehen, sondern als Ort der zahlreichen Möglichkeiten für die Selbstfindung. Doch schon hier kann man eine Tendenz zur Authentizitätsbildung der literarischen Werke erkennen. Die Stadt wird als Gegenstück zur ländlichen Provinz dargestellt. Doch schließlich verblasst auch diese Ansicht der Stadt bis das Individuum der südamerikanischen Großstadtliteratur von nun an durch die Sichtweise auf die urbane Realität und Wahrnehmung der Autoren geprägt wird.

Bis zu den 60er Jahren spielte die Stadt, speziell in der brasilianischen Literatur, keine herausragende Rolle. Als erste städtische Autoren im 19. Jahrhundert werden in der Regel Machado de

Assis und Lima Baretto, sowie Mário de Andrade und Oswald de Andrade im Modernismus genannt. Nach der sogenannten Periode des Regionalismus im Brasilien der 30er Jahre, wird in der Literatur dann wieder verstärkt die Stadt thematisiert. Man kann hier jedoch schwer einen einheitlichen Charakter herausarbeiten, wie auch Katja Gußmann in ihrem Werk *Der Reality-Text. Brasilianische Großstadtliteratur im Zeitalter der technischen Bilder*³² feststellt. Dies zeigt, dass diese brasilianischen Autoren zu den sogenannten Stadtautoren gezählt werden, aber keiner klaren Gattungsdefinition unterliegen. Die Basis stellt hier die kleinste Gemeinsamkeit dar: Die Romane spielen in der Großstadt und zeigen typische Lebensangewohnheiten und Probleme der Einwohner auf. Dazu zählen auch Gewalt und Kriminalität als zentrale Themen:

No entanto, com o processo de urbanização e as desigualdades socioeconômicas geradas pela má distribuição de renda, surge uma tendência ascendente, que vem sendo apontada por diversos setores representativos da sociedade como sério e importante problema que aflige o Brasil e diversos outros países: a violência.³³

Die Großstadtliteratur gilt als wenig erforscht in Brasilien, jedoch gibt es vereinzelte Studien, die im Folgenden erwähnt werden sollen, insbesondere die Dissertation von Elizabeth Schlomann Lowe aus den 70er Jahren *The temple and the tomb: the urban tradition in brazilian literature and the city in the contemporary brazilian narrative*³⁴.

³² Gußmann, K.: *Der Reality-Text. Brasilianische Großstadtliteratur im Zeitalter der technischen Bilder*. Frankfurt am Main: Vervuert 2002.

³³ Júnior, D. T. de Freitas: "Três passeios pelo rio: a ficção obscena de Rubem Fonseca." In: *Revista Literatura em Debate. Vol. 2, No.2. Literatura e Migração*. Universidade Regional Integrada URI Frederico Westphalen 2008, S.1.

³⁴ Lowe, E. A. Schlomann : *The temple and the tomb: the urban tradition in brazilian literature and the city in the contemporary brazilian narrative*. Dissertation, The City University of New York, 1977.

Sie beschäftigt sich so umfassend und textbezogen mit der Stadt als Thema in der brasilianischen Literatur und in ihrer Dissertation speziell mit den *Contos*, wie nach ihr kaum jemand anderes mehr. Sie betrachtet die Stadt als ein in sich geschlossenen Mikrokosmos und versucht herauszufinden, wie der Schriftsteller seine Großstadterfahrungen künstlerisch in eine *artistic vision* umzuformen vermag. Dabei lautet ihr Ansatz: "To study what the city does or how it functions in the novel as organizing principal for characters, situation, theme and style. Dominant in this relationship however is the writer itself."³⁵ Lowes unterscheidet dabei drei stilistische Kategorien, *romantic realism*, *lyrical novel* und *fantastic mode* und richtet ihr Hauptinteresse auf „den Zusammenhang zwischen den eigenen sozialen Erfahrungen des Künstlers in der Stadt und den ästhetischen Techniken, die er in seinen literarischen Texten anwendet“³⁶. So findet sie in Fonsecas *Contos* eine gewisse experimentelle und künstlerische Tiefe, wie auch Wolfgang Cziesla bemerkt:

„«Kontrast» ist das Schlüsselwort für die Beschreibung von Großstädten. Der Stadtbenutzer durchläuft auf engem Raum bzw. in kurzer Zeit wechselndes Ambiente. Die Metropole erlebt er nicht als einheitliches Gebilde. Sie zerfällt in parallele Mikro-Szenarien: Wohnzimmer, Straßen, Bars, Cabarets, Hotels, Kirchen, Hochhäuser, Bahnhöfe, verschiedenste Verkehrsmittel, Slums, Märkte, Parks, Bürgersteige, ...“³⁷

Fonseca fordert seine Leser dadurch auf, sich selbst zu reflektieren. Dies geschieht in einer Welt die fernab jeglicher Norm stattfindet. Dabei scheinen seine Charaktere in den unzähligen Mög-

³⁵ Gußmann (2002), S. 50.

³⁶ Gußmann (2002), S. 51.

³⁷ Cziesla, W.: „Lateinamerikanische Großstädte als Schauplätze der Literatur.“ In: Cziesla, W./ Engelhardt, M. von: *Vergleichende Literaturbetrachtungen. 11 Beiträge zu Lateinamerika und dem deutschsprachigem Europa*. München: Iudicium 1995, S. 78.

lichkeiten des modernen Großstadtlebens bildlich zu ertrinken.³⁸ Auch Alfredo Bosi prangert in seinen Kritiken die kapitalistische Logik des sogenannten Fortschritts in Brasilien der 70er Jahre an und erklärt die barbarische Funktion dieses Systems. Dabei teilt er die Bevölkerung Rio de Janeiros in die Bourgeoisie aus dem Süden der Stadt und in den armen Norden ein:

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.³⁹

João Luiz Lafetá hingegen versteht diese Brutalität als Darstellung der Gewalt, welche das soziale Leben in der brasilianischen Großstadt zu dieser Zeit durchdrang. Die Gewalt wird zur essentiellen Zutat, die kein Ende nehmen kann:

Na medida em que todos são cúmplices em relação à situação política vigente, seja pela acomodação conformista, seja pela alienação conveniente, Rubem Fonseca trata de construir no terreno artístico uma espécie de apologia do bandido, glorificado em razão de sua ousadia no descumprimento das leis de cuja obediência resulta a vida pacata e medíocre dos demais cidadãos. A violência torna-se um ingrediente essencial no interior dessa proposta, nunca sendo um fim em si mesmo.⁴⁰

Des Weiteren präsentiert Klaus R. Scherpe im Jahr 1991 in einem Aufsatz zwei „Bewältigungsstrategien von Großstadtkomplexivi-

³⁸ Vgl. Lowe (1977), S. 240-285.

³⁹ Coronel (2013), S. 186.

⁴⁰ Coronel (2013), S. 187.

tät“ als Bestandteil des modernen Romans. Demnach verweist er auf die unterschiedlichen Herangehensweisen der Großstadt-wahrnehmung durch die Literatur. Waren es im 18. Jahrhundert noch der recht distanzierte Panoramablick oder die Vogelperspektive auf die Stadt, so wird der Blick im 19. Jahrhundert stark individualisiert und wie durch ein Fenster auf die Stadt projiziert und begrenzt. Im 20. Jahrhundert übernehmen schließlich immer mehr die Medien die Funktion der Wahrnehmung in der Stadt und lassen die Möglichkeit der individuellen Wahrnehmung außen vor⁴¹:

Die Stadt als Utopie existiert nicht mehr, wohl aber ihre Erscheinungsformen, die allerdings den historischen, idealen Ursprung verdecken. Über die Literatur ist es möglich, sich der Stadt zu nähern, den Diskurs der Stadt zu entdecken. Dabei wird die konkrete Stadt immer überlagert von „Bildern“ der Stadt, wie sie bereits in der Vorstellung geprägt sind.⁴²

Die Großstadtliteratur der 60er Jahre wird durch Autoren wie João Antônio (*Malagueta, perus e bacanaço*, 1963), Ignácio de Loyola Brandão (*Bebel que a cidade comeu*, 1968), schließlich Rubem Fonseca selbst, dann Luíz Vilela in den 70er Jahren (*O inferno é aqui mesmo*, 1979) und Licínio Rios Neto (*A besta do Jardim*, 1988), Renato Modernell (*Sonata da última cidade – o romance de São Paulo*, 1988), später von Marcelo Rubens Paiva (*Blecaute*, 1986) oder auch durch die Werke über São Paulo von Marcos Rey, Caio Fernando Abreu, Sérgio Sant’Anna, Patrícia Melo, Fernando Bonassi etc. geprägt.⁴³ Diese Autoren sollen aber nicht Bestandteil dieser Arbeit sein.

Ohne Zweifel unterscheiden sich die literarischen Auseinandersetzungen mit dem Thema „Großstadt“ (hier Rio de Janeiro) in

⁴¹ Vgl. Gußmann (2002), S. 48-57.

⁴² Gußmann (2002), S. 52.

⁴³ Vgl. Gußmann (2002), S. 57-63.

den 60er und 70er Jahren. Sie sind von zwei Aspekten geprägt. Zum einen von der inhaltlich-thematischen Basis. Diese sieht ihre Ansiedlung der Handlung in der Medienwelt, welche durch einen Fernsehsender oder eine Zeitungsredaktion dargestellt wird. Zum anderen betrifft die Handlung die Autoren selbst, die oft parallel als Journalisten arbeiten. Dies drückt sich in ihrer Erzählposition und ihrem Erzählstil aus. In den 70er Jahren greift man noch auf das Erzählschema der *romances-reportagem* zurück, also der journalistischen Herangehensweise. Dabei diene der „gute Journalist“ als Garant für eine realitätsnahe Form des Textes. Doch in den 80er Jahren beginnt man sich von diesen Konzepten und Erzählstrategien loszulösen. Dazu auch Júnior de Freitas:

Estudar a cidade torna-se, assim, importante não só pelo seu crescimento exacerbado, mas também porque constitui uma questão fundamental para os modernos. A urbe tornou-se uma paisagem inevitável, pólo de atração e de repudio, paradoxalmente, uma utopia e um inferno. Não há dúvidas de que foi traço forte na pauta das vanguardas históricas do início do século XX, e ainda continua, no início deste século, a ser um problema, objeto do debate pós-moderno, num momento em que a era das cidades ideais caiu por terra.⁴⁴

Der Umgang mit den Medien wird ironischer, sehr viel kritischer und die rein politisch motivierte Literatur wird weniger. Die Großstadt wird somit immer mehr zu einem gegensätzlichen Pol, einer Utopie und einem Inferno.

2.2 Gewalt als *modus vivendi*

Die wirtschaftliche Entwicklung in Brasilien in den 60er und 70er Jahren hatte ihren Preis. Neben der Staatsverschuldung kam es zu

⁴⁴ Júnior (2008), S. 1.

gesellschaftlichen Problemen. Die Kluft zwischen Arm und Reich zeigte sich schon damals immer deutlicher. Aufgrund der wirtschaftlich bedingten Binnenwanderung vom Nordosten in den Südosten und der damit verbundenen Landflucht bis Ende der 70er und 80er Jahre, wuchsen Ballungszentren erheblich an. Von 1955 bis 1975 beispielsweise verdoppelte sich die Region Rio de Janeiros. Große Teile der Bevölkerung lebten bereits damals in Favelas, die stetig wuchsen.⁴⁵ Schon seit den 20er Jahren hat sich die Stadtlandschaft immer mehr zu einer Großlandschaft entwickelt, „sie ist zu einem Labyrinth aus Mauern und Autobahnen geworden, die alten Viertel werden zerfurcht, auseinandergerissen. Die Stadt zerfällt in Fragmente, wird zu einem Szenarium der Ungewissheit.“⁴⁶

Zur Entstehungszeit der hier thematisierten Erzählungen von Fonseca sind die brasilianischen Metropolstrukturen geprägt von einem Stadtbild mit starker sozialer Ungleichheit. Dieses Ungleichgewicht kann man bis heute feststellen. Gewalt und Kriminalität prägen das städtische Bild, welches sich täglich durch Überfälle, Gelderpressungen und Entführungen kennzeichnet.⁴⁷ Folglich erklärt sich die naheliegende Vermutung, dass die Urbanisierung und die Kriminalität in Brasilien im direkten Zusammenhang stehen. Der rasante Fortschritt der Industrialisierung und Urbanisierung ruft starke Migrationsbewegungen hervor, die infolgedessen breite Bevölkerungsteile in die urbanen Zentren konzentriert und dies meist unter Bedingungen extremer Armut und sozialer Desorganisation. In der Tat schafft dies ein ideales Klima für die Veränderung von sozialen Normen. Diese Bereit-

⁴⁵ Vgl. Rinke/ Schulze (2013), S. 167-185.

⁴⁶ Briesemeister, D./ Rouanet, S. P.: *Brasilien im Umbruch: Akten des Berliner Brasilien-Kolloquiums vom 20.-22. September 1995*. Frankfurt am Main: TFM 1996, S. 217.

⁴⁷ Vgl. Rinke/ Schulze (2013), S. 186-200.

schaft zur Gewalt wird durch Faktoren begünstigt, die diesem Phänomen vorrausgehen wie zum Beispiel ein Leben in einer Favela, eine mangelhafte gesundheitliche Versorgung, kein Zugang zu Bildung, Transportprobleme aufgrund finanzieller Probleme oder unmenschliche Arbeitsbedingungen. Gesamtheitlich kann man diese Faktoren als „Lebensqualität“ zusammenfassen.⁴⁸ „Je nach Betroffenheit wirken sie sich auf Psyche und Physis der Stadtbevölkerung aus und provozieren die verschiedenartigen Reaktionen von der Neurose, über den Raubüberfall bis zum Lynchmord.“⁴⁹

Dabei wird das Lebensgefühl vieler Bewohner Rio de Janeiros stark auf Gewalterfahrungen jeglicher Art reduziert. Kaum ein Mensch hat sie nicht schon am eigenen Leibe erfahren oder kennt sie aus Erzählungen, der Zeitung oder dem Fernsehen. Die Angst davor, Gewaltopfer zu werden, prägt das Lebensgefühl in einer Megastadt wie Rio de Janeiro jeden Tag aufs Neue. Waren während der brasilianischen Diktatur noch Themen wie Folter und politische Gefangenschaft von Bedeutung, so rückte nach Ende der Diktatur die städtische Gewalt in den Mittelpunkt des Geschehens. Der gewaltsame, städtische Tod gewinnt immer mehr an neuen Facetten und Variationen und übt seit jeher eine Faszination auf den Menschen aus. Auch aufgrund der Massenmedien wird die Gier nach noch brutaleren, noch grausameren Verbrechen täglich angeheizt und scheint kein Limit zu kennen. Die Angst vor Gewalt wird demzufolge zu einer wesentlichen Grundhaltung der Städter und hat unter anderem erheblichen Einfluss auf das Image der Städte. Und folglich schlägt so die

⁴⁸ Vgl. Hegmanns, D.: *Gewalt in Brasilien. Soziale und politische Hintergründe eines Phänomens*. Mettingen: bvk brasilienkunde-verlag 1992, S.89-102.

⁴⁹ Hegmanns (1992), S. 101.

Gewalt tief im Herzen der Stadt.⁵⁰ Sie prägt außerdem die gewalt-samen Verhaltensweisen der brasilianischen Gesellschaft im Laufe der 60er und 70er Jahre noch tiefer als zuvor. Gewaltakte sind zur Gewohnheit geworden, sie bilden keine Hemmschwelle mehr und stellen nun keine Randerscheinung mehr dar. Dirk Hegmanns bemerkt dazu: „Die Schwelle für die Anwendung von Gewalt ist gesunken, die Erfahrung erlittener Gewalt ist allgemeiner geworden, die Auseinandersetzung mit der Gewalt und ihren Folgen bindet mehr gesellschaftliche Energien als zuvor. Man könnte sagen: Der Umgang mit Gewalt ist alltäglicher geworden.“⁵¹ Auch Alfredo Bosi greift diese Sensationslust und doch auch Abgestumpftheit der Großstadtbewohner auf:

Dem Menschen der mechanisierten Stadt genügt die nackte Reportage nicht: Er will in die Tiefe der Fantasie eintauchen, wo er unter der Maske der Nacht das pervertierte Leben des Tages unverfälscht wiederfindet [...], aber wo er auch träumen kann von den warmen Utopien der Rückkehr zu Natur, des ästhetischen Spiels, der emotionalen Verbindung.⁵²

Doch woher kommt das Bedürfnis so realitätsnah über das Leben in der Großstadt zu schreiben und es auch dann lesen zu wollen? Diese Realität, welcher der Brasilianer *nossa realidade brasileira* nennt, wird ebenso bei Fonseca als eine Art „Ware“ gehandelt und verkauft. Dabei ist ihr maximaler Grenzwert nie erreicht und ihr Fundus an Realitäten nie erschöpft⁵³

A cidade se configura como uma rede intrincada , tecida pelos fios de uma violência que perpassa os mais diversos campos, tornando-se inútil tentar descobrir onde tudo começa, identificar responsáveis, denunciar a

⁵⁰ Vgl. Gußmann (2002), S.195-200.

⁵¹ Hegmanns (1992), S. 19.

⁵² Strausfeld, M.: *Brasilianische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 349.

⁵³ Vgl. Gußmann (2002), S.195-200.

grande mentira que encobre, sobretudo, as ações criminosas dos detendores de alguma espécie de poder.⁵⁴

In ihrem Werk *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*⁵⁵ geht die Literaturwissenschaftlerin María Helena Rueda mitunter auch auf die Auslöser der Gewalt in Südamerika, wenn auch spezieller auf Kolumbien, ein. Sie beschreibt die Gewalt als ein *continuum*, in der jeder Agressionsakt aus einem gewissen Umstand herrührt, abhängig von der Person und der Gesellschaft: „Asume la violencia como *continuum*, en el que cada acto de agresión deriva de las circunstancias que lo hacen posible, y a la vez tiene múltiples derivaciones en las vidas de las personas y la configuración general de la sociedad.”⁵⁶ Dabei bezieht sie sich auf die Idee der Gewalt als *continuum* nach Scheper-Hughes und Bourgois⁵⁷. Sie bemerkt weiter, dass man sich beim Lesen von Gewaltszenen jeglicher Art, diesen auf indirekte Weise nähert. Dabei werden Fragen zur Herkunft dieser Gewalt und der Individuen, die diese verursachen aufgeworfen:

Acercase a un texto en el que se narra una historia de violencia es aproximarse a la violencia misma. Es sin lugar a dudas enorme y muy significativa la diferencia entre leer sobre la violencia y vivirla [...]. Cuando dichas historias aparecen en un texto, su lectura procura un acercamiento indirecto a la violencia que es estremecedor, y conduce a preguntas muy profundas sobre el origen y el sentido de las acciones de los seres humanos, como individuos y como miembros de una sociedad.

⁵⁴ Figueiredo, V. Follain de: “A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca.” In: Revista Literatura e Sociedade No. 1. Universidade de São Paulo 1996, S.89.

⁵⁵ Rueda, M. H.: *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*. Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert 2011.

⁵⁶ Rueda (2011), S. 9.

⁵⁷ Scheper-Hughes, N./ Bourgois, P.: *Violence in War and Peace: An Anthology*. Malden: Wiley-Blackwell 2004.

Es precisamente en referencia a una sociedad específica, y a los problemas concretos que está enfrenta, como la reflexión ética propiciada por el texto adquiere una significación que llega a tener incidencia efectiva sobre la práctica de la violencia.⁵⁸

Trotzdem sieht sie die Gewalt als ein in sich verwobenes Konstrukt aus moralischen, politischen und ideologischen Faktoren an. Und so möchte sie die Gewaltakte nicht verharmlosen, sondern, abgesehen von der Notwendigkeit einer Verurteilung, die Hintergründe der Gewalt verstehen lernen. Außerdem geht sie auf die Theorie von Alain Badiou ein, der, ebenso wie Rueda in seinem Werk *Ethics. An essay on the Understanding of the Evil* immer von einem Gewaltakt ausgeht, welcher direkt verbunden ist mit sozialen Prozessen, die ein Individuum oder eine Gruppe prägen.⁵⁹

Zusammenfassend kann man in literarischen Werken, welche ihren Schauplatz in Städten wie Rio de Janeiro haben, eine Tendenz feststellen, in der sich die Handlung meist um Kriminalität und Gewalt dreht und somit die negativen Seiten der Stadt aufgreifen. Jedoch prägt gerade dieses Lebensgefühl in den Städten auch deren Image. Die Menschen leiden unter der Atmosphäre der ständigen Bedrohung den Überfällen, dem Kidnapping, Diebstählen und Einbrüchen.⁶⁰ Die Stadt, die ursprünglich als ein „Mosaik aus Provinzen“⁶¹ mit Stadtvierteln beschrieben werden konnte, in denen Menschen sesshaft und heimisch wurden, wird bald immer unübersichtlicher, undurchdringlicher und schließlich zu einem sich selbst überlassenen Gebiet und gleicht somit einer Großstadtwildnis: „Die Stadt frisst sich selbst auf, eine Land-

⁵⁸ Rueda (2011), S. 11.

⁵⁹ Vgl. Rueda (2011), S. 9-34.

⁶⁰ Vgl. Gußmann (2002), S. 7-12.

⁶¹ Briesemeister/ Rouanet (1996), S. 218.

schaft um sie herum ist nicht mehr erkennbar.“⁶² Follain de Figueiredo beschreibt sie als ein verrückt gewordenens Babel der modernen Zeit: “A cidade, na obra de Rubem Fonseca, é, por exelência, a Babel enloquecida, marcada pela profusão de mensagens cifradas, pela paranóia da decifração do sentido oculto na mensagem alheia e pela incomunicabilidade [...]”⁶³ Follain de Figueiredo spricht von einer Stadt, die sich selbst nicht mehr im Griff hat und der Fülle an verschlüsselten Nachrichten nicht mehr gerecht werden kann. Somit bleibt sie als in sich geschlossener Kosmos von der Außenwelt abgeschnitten und stellt ihre eigenen Regeln auf.

⁶² Briesemeister/ Rouanet (1996), S. 218.

⁶³ Figueiredo (1996), S.93.

3 RUBEM FONSECAS *REALISMO FERROZ*

*A escritura como violência ou a palavra
como arma*⁶⁴

José Rubem Fonseca wird am 11. Mai 1925 in Juiz de Fora im Bundesstaat Minas Gerais als Sohn von portugiesischen Einwanderern geboren, wächst dann aber in Rio de Janeiro auf. Er selbst bezeichnet sich als *Carioca*⁶⁵, was sein Schreibstil und Akzent in seinen Werken auch deutlich machen. Nach einem Studium der Rechtswissenschaften und Verwaltungsrecht an der *Universidade do Brasil* in Rio de Janeiro und einer Postgraduierten-Ausbildung in New York und Boston war sein beruflicher Werdegang recht facettenreich, bis er sich schließlich mit 38 Jahren ganz dem Schreiben widmete. Angefangen mit einer Einstellung als Polizeikommissar im Alter von 27 Jahren, kann Fonseca auf Tätigkeiten als Journalist, Universitätsdozent, Manager einer multinationalen Firma, als Professor und Leiter für die Gétulio Vargas Stiftung, so wie als Anwalt für Autorenrecht in Brasilien und Kultursekretär des Staates von Rio de Janeiro zurückblicken.

Bis heute zählt Fonseca zu den bekanntesten Großstadtautoren Brasiliens und wird auch gerne als der Kriminalautor Brasiliens

⁶⁴ http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num3/pdf/Palimpsesto03_a08.pdf (Zugriff 20.06.15).

⁶⁵ In Rio de Janeiro lebender Brasilianer.

bezeichnet. Er hat neben den insgesamt 64 Kurzgeschichten auch zahlreiche Romane verfasst. Für seine Beschreibungen der Großstadt benutzt Fonseca bewusst das Format der Kurzgeschichte. Die Gattung des *Conto* dient Fonseca insoweit, als das er sich dafür auf eine einfach gehaltene Handlung und der Präsenz meist weniger literarischer Figuren beschränken kann. Nach Alfredo Bosi zwingt diese Kürze den Schriftsteller „zu einem intensiveren Kampf mit den Techniken der poetischen Erfindung, der Komposition und der sprachlichen Gestaltung.“⁶⁶ Dabei hat „die Kurzgeschichte stets die Rolle des bevorzugten Ortes gespielt, wo man exemplarische Situationen, die von dem modernen Menschen gelebt werden, ausspricht.“⁶⁷ Auch Luccas Brazão Bento stellt fest, dass das *Conto* Situationen festhalten kann, die von tiefer Bedeutung sind:

O conto, enquanto gênero, é uma narrativa que tem a capacidade de flagrar, em situações aparentemente simples e comuns, forças, ações e instantes que são transformados, como diria Machado de Assis, em “ocorrências singulares”, acontecimentos marcados por uma singularidade. Assim, o conto representa uma esfera literária que capta situações e temas que podem alcançar significados profundos.⁶⁸

Die Frage der literarischen Gattung ergibt sich aber auch aus dem literarischen persönlichen Standpunkt der Autoren. So kann man doch gerade in Brasilien feststellen, dass es hier keine starren literarischen Formen gibt, nach denen sich die Autoren in Bezug auf die *Contos* richten. Hier fügt Katja Gußmann hinzu: „Jedes Thema, jede Geschichte findet ihre ureigene Form“⁶⁹. Karl Erik

⁶⁶ Strausfeld (1984), S.329.

⁶⁷ Strausfeld (1984), S.330.

⁶⁸ Bento, L. Brazão: *O rito da violência e o setido justiceiro em contos de Rubem Fonseca*. Dissertation. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” 2012, S. 13.

⁶⁹ Vgl. Gußmann (2002), S. 188.

Schøllhammer hingegen unterscheidet sogar drei verschiedene literarische Tendenzen, die in den 60er und 70er Jahren zu verzeichnen waren. Zum einen *uma prosa*, dann um *realismo documentário* und zuletzt *um brutalismo*, zu dem er Fonsecas Werke zählt:

[...] em primeiro lugar, surge uma prosa engajada em torno do tema da luta contra o regime militar e a clandestinidade, com títulos como *A casa de vidro*, de Ivan Ângelo, *O calor das coisas*, de Nélida Piñon e *Os carbonários*, de Alfredo Syrkis. Em segundo lugar, populariza-se uma segunda tendência, o realismo documentário, inspirado nos documentários da imprensa, denunciando a violência repressiva nos aparelhos policiais e esquivando-se da censura nos jornais por meio da literatura [...]. Em terceiro lugar, fortalece-se uma vertente denominada por Alfredo Bosi de “brutalismo” – consagrado por Rubem Fonseca, já em 1963, com a antologia de contos *Os prisioneiros*.⁷⁰

Antonio Candido spricht hier kritisch von einem journalistischen *Boom* der 70er Jahre, welcher sich durch die Vermischung der Literaturgenres bemerkbar machte. Romane werden zu Reportagen, Kurzgeschichten lassen sich nicht mehr von Gedichten oder Chroniken unterscheiden. Dabei erleben gerade die kleinen Zeitschriften und Wochenzeitungen einen *Boom*:

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e de conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens [...]. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico

⁷⁰ Gonçalves, R. Vieira de: *Pequenas criaturas e o efeito de real: a estética da crueldade em Rubem Fonseca*. Dissertation, Universidade Estadual Paulista, 2006, S. 19.

moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão...⁷¹

In seinem 1979 veröffentlichten Werk *A nova narrativa* zeichnet Antonio Candido ein Abbild der brasilianischen Literatur der 30er bis hin zu den 70er Jahren ab. Dabei geht er insbesondere auf die historischen und politischen Gegebenheiten zu dieser Zeit ein. Fonsecas Schreibstil ordnet er kritisch einem gewissen *exotismo de tipo especial* zu, welcher sich nach Candidos Meinung, eher als malerische Äußerungen der marginal abseits stehenden Bevölkerung abzeichnet und dem mittelständischen Stadtbewohner eher als „Unterhaltung“ diene⁷²:

Um reparo, todavia. Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam esta técnica, mas quando passam a terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair. Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculco das cidades, que para o leitor de classe média tem o atrativo de qualquer outro pitoresco.⁷³

Zur Existenz einer eigenen latinoamerikanischen Literatur, äußert sich Fonseca indirekt in Form seines *Alter Ego* in seiner Kurzgeschichte „Intestino Grosso“ aus dem Erzählband *Feliz ano novo* selbst:

⁷¹ Kobayashi, T. C. Martins: “Tradição noir e a narrativa da violência em “O Cobador”, de Rubem Fonseca e “O peixinho dourado”, de Braz Chediak.” In: *Revista Memento*, Vol. 4, No.1. Universidade Vale do Rio Verde, 2013, S. 269.

⁷² Vgl. Araújo, H. Vizeu: “Comentários sobre “A nova narrativa” de Antonio Candido: romance e conto nos anos 60 e 70. In: *Revista Terceira Margem*. No. 21, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009, S.207-219.

⁷³ Vgl. Araújo (2009), S. 215.

„Existe uma literatura latino-americana?“

„Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado.“⁷⁴

Fonseca bezeugt darin, dass er sich nicht mit anderen Autoren in den Vergleich ziehen lassen möchte und beschreibt sich als einen Großstadtautor.

Die brasilianische Literatur war somit zumindest in der Zeit während der Militärdiktatur weniger den internationalen literarischen Marktgesetzen unterworfen, wie man es beispielweise in Europa vorfindet. Gerade deshalb besteht hier viel Raum für Entfaltung von Gedanken, es besteht kein Zwang, sich an bestimmte vorgegebene literarische Formen zu halten. Das bestätigen viele brasilianische Autoren mit ihren Werken. Sie sind der Ausdruck eines ganz individuellen Realitätsempfindens in der Großstadt, das sich keinen angepassten Kategorien unterzuordnen hat. Dabei stellt sich Fonsecas Werk als eine Art Mikrokosmos, wie ihn Schlomann Lowe nennt, dar: „His city is a self-sufficient microcosm, without a past, but rather a cyclical present overshadowed by an apocalyptic presentiment of the future.“⁷⁵

Seine besondere Art zu Schreiben prägen den Begriff des *realismo feroz* oder wie Candido ihn nennt, „uma espécie de ultrarrealismo sem preconceitos“⁷⁶, diesen sehr speziellen Schreibstil und seine unerbittliche, ungeschliffene Direktheit in den Beschreibungen des Großstadtlebens. Diese Direktheit setzt den Leser in ein realitätsnahes Szenario und fordert ein „envolvimento agressivo do

⁷⁴ Fonseca (1994), S. 468.

⁷⁵ Lowe (1977), S. 260.

⁷⁶ Kobayashi (2013).

leitor”.⁷⁷ Die realitätsgetreuen Beschreibungen Fonsecas treffen den Leser wie einen brutalen Stoß in den Magen:

Seres sociais sem profundidades psicológica, vivendo lances dramáticos de violento impacto, encontram uma realização estética mais adequada em narrativas de curta duração. [...] a leitura de certos contos é como um soco no estômago, tal a força concentrada que as narrativas encerram.⁷⁸

Selbst beim mehrmaligen Lesen der Kurzgeschichten Fonsecas überkommt einem das Gefühl dieses erwähnten immer wiederkehrenden imaginären Faustschlags. Dies scheint das vermeintliche literarische Geheimnis der Sprache Fonsecas zu sein. Dieser vermeintliche Schlag soll den Leser aufrütteln und ihn dazu drängen die Augen für die „reale“ Welt zu öffnen. Candido bringt dies passend auf den Punkt:

Kategorien wie Schönheit, Anmut, Rührung, Symmetrie oder Harmonie kommen niemanden mehr in den Sinn. Was zählt, ist der Schock, dessen Qualität von seiner Heftigkeit oder seiner Raffiniertheit abhängt. Nicht Ergriffenheit oder Nachdenklichkeit sind beabsichtigt; vielmehr will man mit Texten, die unter die Haut gehen, die sich aber nur schwer einordnen lassen, die Leser verunsichern und den Scharfsinn der Kritiker auf die Probe stellen.⁷⁹

Fonseca verzichtet hierbei völlig auf melodramatische, leidenschaftliche Szenen und Momente, stattdessen „seziert“ er förmlich die Tat und deren Täter und Opfer an sich. Dabei bricht er mit dem „traditionellen“ Realismus wie Candido ebenfalls bemerk:

⁷⁷ Vgl. Machado e Silva, R. C.: “A estética do mal do horror em Rubem Fonseca e Mirisola.” In: *Revista Ideação*. Vol. 12, No. 2. Foz do Iguaçu: Universidade Estadual do Oeste do Paraná 2010.

⁷⁸ Xavier, E.: *O conto brasileiro e sua trajetória. A modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*. Rio de Janeiro: Padrão 1987, S.119.

⁷⁹ Strausfeld (1984), S. 43.

Esta escritura entra en un choque frontal con la literatura elegante, antiguo ideal del realismo tradicional, en el cual el orden de los acontecimientos se sustentaba en las reglas de una escuela que congéneres que, impactados por la vigencia y el tratamiento del tema en forma desnuda, de la ley del caos [...].⁸⁰

Folglich spiegelt die Gewalt in den Erzählungen Fonsecas immer die Sprache der Realität wieder, die sich willkürlich über eine bestimmte Situation legt: „A violência, na ficção de Rubem Fonseca, está ligada, então, ao próprio recorte que a linguagem faz da realidade, que é sempre arbitrário, imposto a partir de um determinado ponto de vista.”⁸¹ Dazu auch Vieira de Gonçalves:

[...] grande parte da prosa brasileira a partir dos anos 60 e principalmente na década de 70, por motivos históricos de ordem político-conjuntural, passará a registrar a realidade, perseguindo o estatuto de ficção-verdade com a representação da opressão ideológica e social fundamentada em *duas constantes temáticas*: a da violência nas relações humanas e do drama existencial do indivíduo no período da ditadura militar. Será uma *literatura de negação*, quase sempre filiada na vertente de um *realismo exacerbado*, uma prosa de contestação [...].⁸²

Die Tatsache, dass sich fast alle Erzählungen Fonsecas im Stadtmilieu abspielen, spiegelt sich auch in seiner Sprachwahl wieder, die auf die einfachsten Satzkonstruktionen reduziert wird. So benutzt er zum Beispiel auch die Umgangssprache der Slumbewohner, um die psychologisch verengte Wirklichkeitswahr-

⁸⁰ Romero, M. de los Ángeles: *Narrativa de la violencia. El hiperrealismo de Rubem Fonseca y Fernando Vallejo*. Montevideo: Antítesis Editorial 2014, S. 51.

⁸¹ Figueiredo (2003), S. 36.

⁸² Gonçalves (2006), S. 15.

nehmung darzustellen⁸³: „Das Nebeneinander von Ein-Wort-Sätzen, Mord und Vergewaltigung ist ein Symbol für die Zerrissenheit einer Gesellschaft, die droht, sich in rivalisierende Banden aufzulösen.“⁸⁴ Fonseca erfindet keinesfalls die literarischen Inhalte seiner Erzählungen, vielmehr fungiert er als Zeuge dieser Geschehnisse seiner Zeit und bringt sie auf seine Art und Weise zum Ausdruck. Dies beinhaltet die sogenannte Umgangssprache *baixo calão* und die Benutzung von *palavrões* und gibt so, laut Afrânio Coutinho, die Richtung der Erzählung vor: „a linguagem [...] forma os pilares do levamento das narrativas“⁸⁵. Der brasilianische Literaturwissenschaftler Alfredo Bosi beschreibt in seinem Aufsatz *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*⁸⁶ die Sprechweise in diesen Milieus als „schnell, manchmal gezwungen; unsauber, wenn nicht gar obszön; direkt, an die Gestik grenzend; misstönend, fast lärmend.“⁸⁷ Bosi bemerkt dazu ebenfalls, dass Fonseca dabei eine Perspektive der Dinge kreiert, die dem Leser als einzige denkbare Möglichkeit erscheint. Somit bekommt der Leser einen Einblick in beide Seiten einer technokratisch funktionierenden Welt, ihre rationale Erscheinung und auch ihren grausamen Kern:

Ele é, talvez, o escritor mais próximo da aparncia [sic!] que o desenvolvimento dá às classes dominantes. Ou melhor, a sua obra só se explica no contexto da evolução capitalista urbana. Ao expor o mundo padronizado das motivações e comportamentos automáticos, Rubem

⁸³ Vgl. Brunn, A. von: *Moderne brasilianische Literatur (1960-1990). Essays zu neuen Werken brasilianischer Autoren*. Mettingen: Brasilienkunde-Verlag 1997, S.71-81.

⁸⁴ Brunn (1997), S.74.

⁸⁵ Silva, D. da: *O Caso Rubem Fonseca. Violência e Erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Editora Alfa-Omega 1983. S.22.

⁸⁶ Bosi, A.: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix 2004, S. 7-22.

⁸⁷ Strausfeld (1984), S. 344.

Fonseca constrói uma perspectiva que parece ser a única possível do mundo. Sua capacidade de mostrar as grotescas e deshumanas pessoas, envolvidas nesse ambiente metálico do desenvolvimento da cidade grande, provoca um efeito de horror no leitor. O narrador desaparece e se mistura como o ponto de vista das pessoas do ambiente por isso o leitor vê os dois lados do mundo tecnocrático, sua aparência racional e sua essência [sic] cruel.⁸⁸

Dieses metallisch wirkende Ambiente ist Rio de Janeiro und der Drehpunkt fast aller Erzählungen von Fonseca. Hier wird die Stadt jedoch nicht als „Perle am Zuckerhut“, sondern als „ein Teufelskreis der Gewalt, ein Leviathan ohne Hoffnung und Erlösung“ dargestellt. Die Stadt wird als ein „städtisches Universum“ zwischen Reichtum und Armut, Macht und Ohnmacht beschrieben. Die Gewalt stellt die einzige Überlebensform und ein Mittel zur Selbstbehauptung dar.⁸⁹ Fonseca teilt hierfür Rio de Janeiro in zwei sozioökonomische Zonen auf: “[...] a Zona Sul, predominantemente dos ricos, e a Zona Norte, subúrbios em geral, onde vivem os pobres”⁹⁰, die allerdings andere Grenzen kennen: “[...] esta divisão tem as fronteiras relativizadas pela geografia do crime, que reagrupa os indivíduos segundo leis próprias, podendo aproximar os poderosos e os marginalizados pela sociedade”⁹¹. Man kann jedoch behaupten, dass die Vision einer Welt, die der Fiktion Fonsecas zugrunde liegt, aus der Natur seines Realismus, besser gesagt einer Art „Pseudorealismus“, hervorgeht: „A ficção de Rubem Fonseca alimenta-se, assim, dos impasses vividos pelo homem contemporâneo, espelha o paradoxo de um tempo que se nutre da desconstrução das utopias que sustentavam os sonhos de transformação do mundo.“⁹² Dazu

⁸⁸ Lowe (1977), S. 260.

⁸⁹ Brunn (1997), S. 72.

⁹⁰ Figueiredo (2003), S. 30.

⁹¹ Figueiredo (2003), S.30.

⁹² Figueiredo (2003), S. 29.

auch Sérgio da Fonseca Amaral: “Suas narrativas enformam-se em pequenos *frames* que, a primeira vista, se manteriam insulados do espaço histórico real, não gerando, assim, a densidade do sentido, própria do mundo ficcional em relação ao social e individual.”⁹³ Hierbei führt Fonsecas Fiktion zu einer sogenannten „Ästhetik der Gewalt“ indem er den Weg des Autors als eine Möglichkeit sieht, seine eigene Existenz durch den Akt des Schreibens auszudrücken, wie auch Ángeles Romero in seinem Werk *Narrativa de la violencia. El hiperrealismo de Rubem Fonseca y Fernando Vallejo* anführt.

Se entiende entonces por estética de la violencia, la manera de objetivar la literatura, una realidad que impacta por lo bestial; a la necesidad del escritor de comunicar al otro, una vivencia que, partiendo del acontecimiento exterior, refiere y se proyecta hacia la realidad interior de quien escribe. No se entienda esto como una acción catártica, ni una apoteosis de redención de la humanidad, todo lo contrario; ante la imposibilidad de salvación, el escritor tiene un camino: el que le otorga la escritura como forma de trascender la propia existencia en el acto mismo de escribir.⁹⁴

Im folgenden Hauptteil dieser Arbeit lässt sich diese „Ästhetik der Gewalt“ durch den gekonnten Schreibstil und die Selektion an passendem Vokabular von Fonseca erkennen. So schafft er einen allumfassenden Panoramablick auf die Politik, die sozialen Umstände und den Zustand der Menschen in einem Rio de Janeiro der 60er und 70er Jahre. Dabei geht es ihm nicht darum, den Menschen durch seine Apotheose von seinem Leiden zu erlösen, sondern die „bestialische“ Realität abzulichten.

⁹³ Amaral, S. de Fonseca: “Violência: a ficção de Rubem Fonseca.” *Revista Terceira Margem. No.21*. Universidade Federal do Rio de Janeiro 2009, S. 79.

⁹⁴ Romero (2014), S. 67.

4 TYPOLOGISCHE INTERPRETATION: OS PRISONEIROS, A COLEIRA DO CÃO, FELIZ ANO NOVO UND O COBRADOR

In vielen Erzählungen von Rubem Fonseca ist der reale Zusammenbruch der Großstadt, die sich in keiner Weise mehr verwalten oder organisieren lässt und begleitet wird vom psychischen und physischen Zusammenbruch ihrer Bewohner, ein zentrales Thema. Die Stadt ist in ihrer Struktur und Eigendynamik nicht mehr bewohnbar und stellt keinen sicheren Ort für ihre Bewohner dar. Versucht der Mensch sich noch durch Mauern oder andere Schranken zu schützen, wird er doch letztendlich von ihrer Peripherie komplett vereinnahmt. Der Verlust der Geborgenheit geht einher mit dem Untergang der Anonymität und die individuelle Zufluchtsstätte wird zum Ort der Angst. Die einst brutale Fiktion, ist längst in der brasilianischen Wirklichkeit angekommen.⁹⁵:

As histórias ou enredos são mais importantes do que seus protagonistas, mostrando a mola que desencadeia os eventos ou sobre eles pesa, como a obsessão de um sistema narrativo que não se consome no mistério, consome-se a si mesmo, até se apagar o azeite das palavras, até apagar-se a candeia.⁹⁶

⁹⁵ Vgl. Briesemeister/ Rouanet (1996), S. 209-220.

⁹⁶ Nejar, C.: *História da literatura brasileira. Da Carta da Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya 2011, S. 872.

Dieses „Öl der Worte“, wie es Carlos Nejar passend nennt, ist die Essenz, die die Texte Fonsecas so abwechslungsreich und vielfältig machen. Die geniale oder furchtbare Perversität wird in seinen Texten meist durch theatralische Bewegungen sichtbar gemacht und entlädt sich auf diese Art und Weise. Diese Bewegungen versuchen die tiefsten Gefühle zwischen Leid und Rausch aus den Individuen zu locken. Fonseca konzentriert sich oftmals auch auf die Macht des Vokabulars und seinen Instinkt, die Gewalt zu „metaphorisieren“ indem er seine Helden zu Opfern und gleichzeitig zu Henkern macht.⁹⁷ Diese, durch die Bipolarisation des sozialen Raumes der modernen Stadt hervorgerufene Gewalt gilt es herauszuarbeiten.

Außer einigen wenigen Ausnahmen werden alle hier behandelten Kurzgeschichten aus der Ich-Perspektive erzählt. Die Gedanken des Protagonisten erfährt der Leser meist in Form eines inneren Monologs. Charakteristisch für Fonseca sind auch seine nicht sichtbar gemachten Übergänge von wörtlicher und gedachter Rede, sowie der Erzählung an sich.⁹⁸ In diesem interpretatorischen Teil der Arbeit soll die Komplexität und Unterschiedlichkeit des gewalttätigen Handelns anhand einer typologischen Einordnung dieser Gewalttaten in den *Contos* von Rubem Fonseca erörtert und somit ein literarischer Bezugsrahmen geschaffen werden. Es gilt die verschiedenen Typologien zuerst getrennt zu betrachten, um dann gemeinsame Charakteristika und Zusammenhänge in einem Fazit herauszuarbeiten.

Gegenstand dieser Interpretation sind nur Fonsecas Kurzgeschichten aus den 60er und 70er Jahren. Die relevanten *Contos* werden aus dem Gesamtkontext herausgenommen und einzeln

⁹⁷ Vgl. Nejar (2011), S. 872.

⁹⁸ Vgl. Jung, I.: *Literatur und Zensur in Brasilien am Beispiel von Rubem Fonseca und Ignácio Loyola Brandão*. Magisterarbeit, Universität zu Köln 2007, S. 34.

interpretiert. Dabei werden nur die *Contos* genannt, die in Hinsicht auf das Thema dieser Arbeit von Bedeutung sind und interpretatorisch dieser Arbeit dienen können.

4.1 Soziale Milieus der Gewalt in Rio de Janeiro

Ein großes Thema für Fonseca sind die sozialen Unterschiede der Bevölkerung Rio de Janeiros. In diesem Kapitel sollen die Riten der Gewalt, die in direktem Zusammenhang mit dem sozialen Milieus der Großstadt und ihren Bewohnern, stehen, aufgegriffen und interpretiert werden.

In „Feliz ano novo“ des gleichnamigen Erzählbandes zeigt sich die Kluft zwischen Arm und Reich sehr deutlich. Hier findet man keinen Erzähler in dritter Person, der sich zwischen dem spießbürgerlichen Leben und dem ausgegrenzten Persönlichkeiten der Gesellschaft einschalten könnte. Stattdessen taucht man durch den Ich-Erzähler direkt in das Geschehen der Erzählung mit ein. Es wird eine Atmosphäre geschaffen, in der nicht über Gewalt gesprochen wird, sondern in der real Gewalt stattfindet. Den drei armen Ganoven der Geschichte wird ein Neujahresfest der Superlative durch einen Fernsehkanal vorgespielt: „Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no reveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque.”⁹⁹ Angeregt durch diese Konsumdarstellungen, beschließen sie, sich gewaltsam einen Zugang zu ihrem “Fest der Superlative“ zu ermöglichen.

In diesem Zusammenhang passt es durchaus, sich die kritischen Äußerungen des deutschen Soziologen Georg Simmel zur Kon-

⁹⁹ Fonseca (1994), S. 365.

sumgesellschaft der Großstadt in Erinnerung zu rufen. In seinem Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903)¹⁰⁰ hält er die negativen Ausläufe der Menschen als eine logische Konsequenz auf die Selbsterhaltung in einer Welt, die von Geld und Konsum geprägt ist:

Darum sind die Großstädte, die Hauptsitze des Geldverkehrs und in denen die Käuflichkeit der Dinge sich in ganz anderem Umfange aufdrängt, als in kleineren Verhältnissen, auch die eigentlichen Stätten der Blasiertheit.

In ihr gipfelt sich gewissermaßen jener Erfolg der Zusammendrängung von Menschen und Dingen auf, die das Individuum zu seiner höchsten Nervenleistung reizt; durch die bloß quantitative Steigerung der gleichen Bedingungen schlägt dieser Erfolg in sein Gegenteil um, in diese eigentümliche Anpassungserscheinung der Blasiertheit, in der die Nerven ihre letzte Möglichkeit, sich mit den Inhalten und der Form des Großstadtlebens abzufinden, darin entdecken, dass sie sich der Reaktion auf sie versagen [...].

Während das Subjekt diese Existenzform ganz mit sich abzumachen hat, verlangt ihm seine Selbsterhaltung gegenüber der Großstadt ein nicht weniger negatives Verhalten sozialer Natur ab.¹⁰¹

Für Simmel hat ein Mensch, der sich diesem Rhythmus von Konsum und Geldwirtschaft nicht anpasst, keine Chance im Großstadttreiben. Auch wenn sein Aufsatz aus dem Jahre 1903 stammt, und somit lange Zeit vor den Kurzgeschichten Fonsecas entstanden ist, kann man jedoch darauf schließen, dass schon damals die urbanen Strukturen für marginale Randgruppen keinen Platz gelassen haben. Das Großstadtgefüge mit seinen flüchtigen Elementen und der Geldverkehr halten die Stadt am Leben,

¹⁰⁰ Simmel, G: „Die Großstädte und das Geistesleben“ in: *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. (Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, hrsg. von Th. Petermann) Band IX.* Dresden: 1903, S. 185-206.

¹⁰¹ Simmel (1903), S. 194-195.

geben aber dem Individuum weniger Freiraum für die Entfaltung eigener Bewegungen.¹⁰²

Im ersten Abschnitt der Erzählung legt Fonseca die Eckpfeiler für Kultur, Werte und die Ideologie der drei Ganoven, welche dem Leser die Möglichkeit geben, die soziale Situation einzuordnen. So beschreiben sich die drei Antihelden selbst als ärmlich und von der Gesellschaft nicht berücksichtigt oder wahrgenommen:

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.

Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fodido!¹⁰³

Ihre Situation wird dadurch verdeutlicht, indem Fonseca anführt, dass sie so arm sind, dass sie die Opfergaben essen, die zu Ehren der Macumba¹⁰⁴-Gottheiten bereitgestellt werden. Die drei Ganoven, der Ich-Erzähler, Pereba und Zequinha, leben in einem der ärmlichen Viertel der *Zona Sul* von Rio de Janeiro. Aufgrund ihrer tristen Lebensumstände vor Neujahr beschließen die drei Ganoven, ausgestattet mit ausreichend Waffen, etwas an ihrer Situation zu ändern. Daraufhin überfallen sie ein Landhaus am Strand von São Conrado und richten ein Gemetzel an: die Gastgeberin wird vergewaltigt und anschließend getötet, eine alte Dame stirbt vor Schreck, zwei Männer werden an der Wand erschossen um eine neue Waffe auszuprobieren. Dies geschieht auf brutalste und unerbittlichste Art und Weise:

Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra quê ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava

¹⁰² Vgl. Simmel (1903), S. 185-206.

¹⁰³ Fonseca (1994), S. 366.

¹⁰⁴ Afro-brasilianische Religion.

atrasado. Além de fudida, mal paga. Limpei as jóias. A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas. Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o ano novo, mas tava mais pra lá do que pra cá. Acho que morreu de susto. Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha. O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e descii.¹⁰⁵

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar preto da parede?

Ele se encostou na parede.

Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado.

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo torvão. O impacto jogou a cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentando no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar un panetone.

Viu, não gurdou o cara na parede , porra nenhuma.¹⁰⁶

Carreguei os dois canos da doze. Atira você, o coice dela machucou o meu ombro. Apóia bem a culatra senão ele te quebra a clavícula. Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira.¹⁰⁷

Während des brutalen Rituals der Erschießungen, bedienen sich die drei Ganoven am Buffet des Hauses. Dies signalisiert noch-

¹⁰⁵ Fonseca (1994), S. 369.

¹⁰⁶ Fonseca (1994), S. 370.

¹⁰⁷ Fonseca (1994), S. 371.

mals eine Art „Normalisierung“ des Gewaltaktes, der beiläufig neben der Nahrungsaufnahme stattfindet. Ein weiteres perverses Ritual oder Spiel ist die perfekte Ausrichtung der Opfer vor der Ermordung und der freundlich ironische Ton ihrer Henker. Bei diesem Spiel werden die Opfer nach bestimmten Regeln hingerichtet: „Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse.”¹⁰⁸ Als weitere Geste der symbolischen hasserfüllten Degradierung lässt der Ich-Erzähler seinen Kot auf den sauberen weißen Betten der reichen Familie zurück: „Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio muito legal”¹⁰⁹. Auch die verbale Gewalt durch den Sprachgebrauch der drei Ganoven ist in dieser Erzählung bezeichnend. So werden für Personen der reichen Bevölkerungsschicht ausschließlich obszöne Ausdrücke gewählt: zum Beispiel “fudidão” statt *desgraçado*, “babaquara” statt *estúpido*, “putos” um die Reichen zu beschreiben und “puta que pariu”¹¹⁰ um Ärger zum Ausdruck zu bringen.¹¹¹ So wie die reiche Gesellschaft an Personen das „Ritual“ des neuen Jahres zelebrieren möchte, vollzieht sich im Laufe der Geschichte ein anderes Ritual – ein Ritual des Überfalls: „Ou seja, entre a rotina vivida no espaço temporal de um ano e o seu rito de renovação, a festa de “Ano Novo”, que “reconstrói o mundo”. A grande inversão irônica do conto: na festa de confraternização instala-se o “drama”, o trágico, a violência.”¹¹² Im Wesentlichen geht es dabei um die Dominanz der reichen Bevölkerung, wenn

¹⁰⁸ Fonseca (1994), S. 370.

¹⁰⁹ Fonseca (1994), S. 369.

¹¹⁰ Alle Textstellen: Fonseca (1994), S. 365-371.

¹¹¹ Vgl. Petrov, P.: “Tópicos temáticos nos contos de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca.” In: *Navegações V. 4, No. 2*. Universidade do Alarve, 2011, S. 219-226.

¹¹² Bento (2012), S. 23.

auch nur für einen Augenblick und um das „sich etwas zurückholen, was einem eigentlich zusteht“, laut den Ganoven.

Eines der entscheidendsten Symbole für Reichtum und Armut sind bei Fonseca die Zähne. So haben von der Gesellschaft Verstoßene von Karies zerfressene Stummel oder gar keine Zähne mehr. Dies wird in der Erzählung „Intestino Grosso“ (*Feliz ano novo*) nochmals verdeutlicht:

O que falta, sempre, é dentes. A cárie surge, começa a doer, e o pilantra, afinal, vai ao dentista, um daqueles que têm na fachada um anúncio de acrílico com uma enorme dentadura. O dentista diz quanto custa obter o dente. Mas arrancar é bem mais barato. Então arranca doutor, diz o sujeito. Assim vai-se um dente, e depois outro, até que o cara acaba ficando somente com um o dois, ali na frente [...].¹¹³

Oder in „Feliz ano novo“: „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 bater uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa.“¹¹⁴ Die Reichen hingegen haben wie Ana in „O Cobrador“ (O Cobrador) ausschließlich weiße und gesunde Zähne: „os dentes brancos como de um elefante jovem“¹¹⁵ oder in „Dia no Namorados“: „Ela tinha todos os dentes. Abrui sua boca, e vi as duas fileiras, em cima e em baixo. Coisas de rico.“¹¹⁶ Die Zähne stellen in den *Contos* von Fonseca ein Symbol der Ungleichheit dar und damit eine gewisse aggressive Substanz. Dabei funktioniert das „Só rindo“ in der Erzählung des *Cobrador* als ein Indikator des Hasses des Protagonisten gegenüber der ihn diskriminierenden Gesellschaft. Seine unterprivilegierte Position der Armen und Benachteiligten steht im drastischen Gegensatz zur privilegierten Bevölkerung der Gesell-

¹¹³ Fonseca (1994), S. 461.

¹¹⁴ Fonseca (1994), S. 366.

¹¹⁵ Fonseca (1994), S. 503.

¹¹⁶ Fonseca (1994), S. 369.

schaft. Der Gebrauch der Redewendung „Só rindo“ erscheint mehrmals im Text und zeigt den starken Zynismus des Protagonisten gegenüber seinen Widersachern und erzeugt somit eine gewisse Gewaltrealität im Text.¹¹⁷ Dazu auch Fernando C. Gil: „O risco e o perigo, aqui, vinculam-se à própria existência do *homem Supérfluo* que, face ao seu próprio dismantelamento como sujeito social, no contexto da sociedade de consumo, procura, pela ação destrutiva, controlar a morte.“¹¹⁸

Die Kurzgeschichte „Botando pra Quebrar“ aus dem Erzählband *Feliz Ano Novo* handelt von der Geschichte eines Ex-Häftlings, welcher den Schritt der Resozialisierung in die brasilianische Gesellschaft wagt. Der portugiesische Universitätsprofessor Petar Dimitrov Petrov beschreibt in seinem Werk *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca* den Sprachgebrauch Fonsecas als die eigene Sprache der „*bas-fond* cidadãos“, also der sozial schwächer gestellten Stadtbewohner, welche klar zuzuordnen ist und die Geschichte des Protagonisten leichter einzuordnen vermag. Der Ich-Erzähler befindet sich aufgrund seiner Vergangenheit in einem Teufelskreis, da die einzigen Angebote für eine Arbeit wieder aus dem kriminellen Milieu seiner Freunde kommen. Dabei schafft Fonseca ein Ambiente, welches geprägt ist von Elend und Erniedrigung, ohne Aussicht auf ein Minimum an Lebensqualität oder –niveau¹¹⁹: „O narrador não poderia ser mais fonsequiano: está sem dinheiro, sem emprego, sem comida, sem teto e sem sua mulher. Tudo foi negado ao personagem. Com os poucos pertences em um embrulho, resta-lhe vagar pela cidade,

¹¹⁷ Vgl. Kobayashi (2013), S. 268-294.

¹¹⁸ Gil, F.C.: „O prazer na morte: a poética da destrutividade em Rubem Fonseca.“ In: *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Anos 70. No.23.* Universidade de Brasília 2004, S.43.

¹¹⁹ Petrov (2011), S. 219-226.

esperando a noite para ir ao trabalho.”¹²⁰ Um sich abzureagieren, möchte er gerne etwas zerstören und sucht nach einer Entschuldigung:

Aí eu me lembrei do dono da casa, eu ia pra rua mesmo, puta merda, eu estava cansado de ser sacaneado, e ali na minha frente estava aquele pagode chinês, cheio de lustres e espelhos, pra ser quebrado, e eu ia deixar passar a chance? Disse pro bestalhão, só pra irritar, está nervosinho? Você e essa puta aí do lado vão logo dando o fora.¹²¹

Diese „estética da maldade“, wie sie Paiva Coronel nennt, liegen die historischen Bedingungen Brasiliens zugrunde, die sich in einen Motor aus Gewalt verwandeln.¹²²

Ein weiteres essenzielles Symbol für die sozialen Unterschiede ist die Fortbewegung der Stadtbewohner. Die *Marginais* gehen für gewöhnlich zu Fuß oder bewegen sich mit öffentlichen Verkehrsmitteln durch die Stadt, wo hingegen die Reichen das Privileg besitzen, sich nur mit dem eigenen Auto fortzubewegen. Die *Marginais* sind meist unterernährt, schlecht gekleidet, haben keinen Zugang zu medizinischer Versorgung, keine oder geringe Schulbildung und schlagen sich so durch das alltägliche Leben. Auch der *Cobrador* beugt sich gegen diesen Zustand auf. Er läuft schließlich Amok und behauptet, alle Menschen schulden ihm etwas. Dies ist quasi eine Kriegserklärung an die „gente fina e nobre“:

Esta „gente fina e nobre“ compõe, com toda a certeza a casta social beneficiária do sistema que refuga pretos, pobres e destentados,

¹²⁰ Loro, A. Jean/ Paz, D. Alves: “As clases sociais nos contos censurados de Rubem Fonseca.” In: *Revista Literatura em Debate*, V. 7, No. 12 *Representações da violência na Literatura Brasileira Contemporânea*, Universidade Regional Integrada URI Federico Westphalen 2013, S. 39-60.

¹²¹ Fonseca (1994), S. 395.

¹²² Vgl. Coronel (2013).

empurrando-os para a periferia, onde vão integrar os contingentes humanos que atendem pelo epíteto de povo brasileiro. São os favelados urbanos, os que são sacudidos todos os dias nos trens da Central do Brasil no percurso trabalho-casa, casa-trabalho [...].¹²³

So begibt sich der *Cobrador* auf seinen privaten Rachefeldzug, der sich im Stadtmilieu Rio de Janeiros abspielt.¹²⁴ Der Titelheld hat indes längst die Gewalt, die ihn umgibt, inkorporiert. Er ist ein Gefangener seiner selbst und spiegelt den Bruch zwischen Individuum und Gesellschaft, dem Ich und der Stadt klar wieder. Selbst beim Fernsehschauen glüht dieser Drang, Dinge zu besitzen erneut auf: „Quando minha cólera está diminuído e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente de televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque.“¹²⁵ Durch die Konsumgesellschaft, die ihm beim Fernsehschauen vorgelebt wird, verstärkt sich sein Hass abermals, denn seine sozioökonomische Situation lässt ein solches Konsumleben nicht zu. Der Protagonist ist überzeugt, von der Gesellschaft ausgeschlossen und bestraft worden zu sein. Diese Gesellschaft schuldet ihm, seiner Meinung nach, alles: „A rua cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobetor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo.“¹²⁶ Dabei konzentriert er sich auf Menschen die groß, weiß, hübsch, jung und arrogant sind und es deshalb, seiner Meinung nach, verdient haben, exekutiert zu werden. Diese sozial gefestigten Menschen sind dem sozialen System fortlaufend angepasst und finden mit der Tatsache ab, dass den sogenannten „fodidos“ der Zugang zur

¹²³ Silva (1983), S. 35.

¹²⁴ Vgl. Brunn (1997), S.71-81.

¹²⁵ Fonseca (1994), S. 493.

¹²⁶ Fonseca (1994), S. 492.

Konsumgesellschaft fehlt. Dabei zählt zu der Szenerie seiner Rache oder der Eintreibung dessen, was ihm die Gesellschaft schuldet, auch das Konsumgut „Sex“, was sich in der Erzählung auf bestialische Art und Weise zeigt. Folglich verteilt sich die Gewalt in „O Cobrador“ nicht willkürlich¹²⁷:

A violência do cobrador não é distribuída de modo casual, ele não agride unicamente pelo prazer de ter a sensação provocada por sua crueldade, usufruindo também do prazer de que iniciativa de vingança lhe concede. A vingança, nessa narrativa, funciona como um modo de interação e, talvez, aniquilamento dos fatores que geram segregação e angústia no narrador-personagem [...].¹²⁸

Anders als zum Beispiel in „Feliz ano novo“ skizziert Fonseca in „Passeio Noturno (Parte I)“ und „Passeio Noturno (Parte II)“ ein Bild der elitären Oberschichtfamilie der Konsumgesellschaft. Dabei bringt er gekonnt ironisch seine Kritik gegenüber diesem Familienmodell ein:

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 de Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca.¹²⁹

Alfredo Bosi beschreibt diese Konsumgesellschaft als zu gleichen Teilen elitär und barbarisch:

¹²⁷ Vgl. Silva, R. Lima da: *A indústria cultural e a estética de crueldade em Rubem Fonseca: uma análise dos contos “O cobrador”, “Pierrô de caderna” e “Onze de maio”*. Dissertação de Mestrado. Belém: Universidade Federal do Pará 2011, S. 57-84.

¹²⁸ Silva (2011), S. 70.

¹²⁹ Brito, S. Perrella: *A família pós-moderna no conto “Passei noturno” de Rubem Fonseca*. Instituto Presbiteriano Mackenzie. São Paulo 2004, S. 3.

(...) tiempo en el que Brasil vivía una nueva explosión de capitalismo salvaje, tiempo de masas, tiempo de renovadas opresiones, todo bien amasado con requintes de técnica y retornos deliciosos a Babel y Bizancio. La sociedad de consumo es, al mismo tiempo, sofisticada y barbara.¹³⁰

Der Familienvater kommt wie jeden Tag von der Arbeit nach Hause. Dort trifft er auf seine Frau, die sich langweilt und zur Alkoholikerin geworden ist, sowie seine Kinder, die bereits erwachsen sind und noch immer zu Hause auf seine Kosten leben. Ein egoistisches, kaltes und apathisches Familienbild. Im Hauptfokus stehen die soziale Präsenz nach außen und der materielle Besitz von Konsumgütern. Darauf verweisen viele Kommentare, wie zum Beispiel der Besitz mehrerer Autos der Familie oder die Erwähnung der Angestellten der Familie:

A copeira servia à francesa, meus filhos tinham crescido, eu e a minha mulher estávamos gordos. É aquele vinho que você gosta, ela estalou a língua com prazer. 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.¹³¹

Aufgrund der sozialen Isolierung der einzelnen Familienmitglieder, die nicht mehr miteinander kommunizieren, entstehen völlig zerschlagene, in der Masse anonym untergegangene Charaktere. Einer dieser Charaktere ist der Familienvater, der schließlich jeden Abend „Amok“ läuft und willkürlich Frauen mit seinem Jaguar anfährt und dadurch tötet. Er ist unglücklich und möchte sich von dem Alltagsstress, der ihn begleitet, lösen: „Encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado ou alienado,

¹³⁰ Lemus, V. M. Ramos: “Actualidad del realismo feroz: a propósito de la obra de Rubem Fonseca.” In: *Revista Terceira Margem. No. 21*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

¹³¹ Fonseca (1994), S. 396.

colocado contra o pano-de-fundo do exilado ou alienado da multidão ou da metrópole anônima e impessoal.”¹³² Dabei steht das teure Auto für den ganzen Lebensstandard und die soziale Position seines Fahrers. Wie der Protagonist der Geschichten zugibt, bedeutet ihm das Töten rein gar nichts. Dies bringt abermals eine gewisse Gesellschaftskritik Fonsecas zum Ausdruck, indem er die reiche Oberschicht anprangert ihre authentischen Werte verloren zu haben und nur noch versucht ihre materielle Gier zu stillen und so völlig den Blick für die Mitmenschen verloren hat, ohne Sinn für Moral¹³³:

O realismo de Rubem Fonseca é mórbido, misturando a aparência de normalidade burguesa com o instinto amoral. Seja no romance, seja no conto, o tom é agressivo e ameaçador, enquanto a linguagem, ao menos nos trabalhos iniciais, é coloquial e cheia de terminologia convencionalmente proibida.¹³⁴

So erfüllt der Ich-Erzähler zu Hause nur eine untergeordnete Funktion als Vater und Ehemann, der hauptsächlich die Bankkonten der anderen auffüllt. Doch nachts ist er der unerbittliche Killer. Dabei stellt es für ihn eine Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit dar, zu töten: “Vou dormir, boa-noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia.”¹³⁵ Doch auch er ist letztendlich ein Gefangener seiner selbst und möchte den Druck des eintönigen, nicht erfüllenden Lebens, loswerden: “é prisioneiro e inimigo de si mesmo e, antes de dormir, tem que dar alguma satisfação à violência que é gerada em silêncio”.¹³⁶ Dabei steht nicht außer Acht, dass er zum gefährlichen Soziopath

¹³² Brito (2004), S. 5.

¹³³ Vgl. Brito (2004).

¹³⁴ Brito (2004), S. 6.

¹³⁵ Fonseca (1994), S. 402.

¹³⁶ Loro/ Paz (2013), S. 48.

wird. Somit spiegelt „Passeio Noturno (Parte I)“ und „Passeio Noturno (Parte II)“ eine urbane Gesellschaft wieder, die alle ihre Werte verloren hat und sogar den Wert des menschlichen Lebens. In „74 graus“ findet man eine ähnliche Situation. Tereza und Elisa sind zwei Freundinnen, die sich seit der Kindheit kennen. Müde von ihren jetzigen Leben und ihren Beziehungen zu Männern, denken sie über ihre Vergangenheit nach, in der sie nicht nur Freundinnen, sondern auch ein lesbisches Liebespaar waren. Als Pedro, ein Freund des verstorbenen Mannes von Teresa, während eines Streits versucht sie zu erwürgen, beschließen die beiden Freundinnen ihn zu töten und verwahren seine Leiche in einem Koffer. Alsbald muss auch Elisas Mann Daniel sterben, damit beide Frauen glücklich werden können. Trotz ihres Reichtums hassen beide Frauen ihre Männer und ihr Leben. Ermüdet von ihrem eintönigen Leben, versuchen sie „Zuflucht“ in den Morden zu finden um auf makabre Art ihr Leben „neu“ gestalten zu können. Dabei sind sie selbst überrascht wie einfach dies von Statten geht: “É tão fácil matar uma ou duas pessoas. Principalmente se você não tem motivo para isso”.¹³⁷ Die Morde werden als „Therapie“ aufgefasst. Da es auch hier keine Zeugen gibt, bleiben die beiden Frauen, wie so oft bei Fonseca, unbestraft.¹³⁸ Die gewisse Blasiertheit der beiden Frauen kann nach dem deutschen Soziologen Georg Simmel als eine dem Großstadtleben zuzuschreibende psychologische Ausprägung angesehen werden. Demzufolge ist diese Blasiertheit und Kaltherzigkeit die Folge auf die enorme Reizüberflutung im Großstadtleben und beschreibt die Unfähigkeit angemessen auf neue Einflüsse und Entwicklungen zu reagieren:

¹³⁷ Fonseca (1994), S. 459.

¹³⁸ Vgl. Loro/ Paz (2013).

Sie ist zunächst die Folge jener rasch wechselnden und in ihren Gegensätzen eng zusammengedrängten Nervenreize, aus denen uns auch die Steigerung der großstädtischen Intellektualität hervorzugehen schien [...] Wie ein maßloses Genussleben blasiert macht, weil es die Nerven so lange zu ihren stärksten Reaktionen aufregt, bis sie schließlich überhaupt keine Reaktion mehr hergeben - so zwingen ihnen auch harmlosere Eindrücke durch die Raschheit und Gegensätzlichkeit ihres Wechsels so gewaltsame Antworten ab, reißen sie so brutal hin und her, dass sie ihre letzte Kraftreserve hergeben und, in dem gleichen Milieu verbleibend, keine Zeit haben, eine neue zu sammeln.

Die so entstehende Unfähigkeit, auf neue Reize mit der ihnen angemessenen Energie zu reagieren, ist eben jene Blasiertheit [...].

Das Wesen der Blasiertheit ist die Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge, nicht in dem Sinne, dass sie nicht wahrgenommen würden, wie von dem Stumpsinnigen, sondern so, dass die Bedeutung und der Wert der Unterschiede der Dinge und damit der Dinge selbst als nichtig empfunden wird.¹³⁹

Auch in „Onze de Maio“ findet man den Ich-Erzähler José, einen pensionierter Geschichtslehrer in einem Altersheim vor, welches in Anbetracht der ökonomischen Situation seiner pensionierten ärmlichen Insassen nur eine unzureichende medizinische Versorgung zulässt. Zudem leiden die Bewohner dieses Altersheimes unter den unmenschlichen Zuständen und Erniedrigungen durch das Personal. Dabei stehen Fonsecas Schilderungen in engem Zusammenhang mit den tatsächlichen sozialen Umständen in den 70er Jahren in Brasilien, in denen es an der Versorgung der sozial schwächer gestellten Bevölkerung stark mangelte.

¹³⁹ Simmel (1903), S. 190.

4.2 Öffentlicher *versus* privater Raum

Viele der Gewaltakte der Kurzgeschichten Fonsecas finden im öffentlichen Raum statt. Sie werden in der Öffentlichkeit ausgelebt und geschehen nicht nur hinter verschlossenen Türen. Wie Renato Cordeiro Gomes es in seinem Buch *Todas as cidades, a cidade* passend bezeichnet ist die Straße das emotionsgebundendste Motiv der städtischen Kultur: “a rua é o motivo emocional da arte urbana mais forte e mais intenso.” Und auch Dário Taciano de Freitas Júnior bezeichnet die öffentlichen Bilder oder Ausprägungen des urbanen Umfelds als mentales Imaginarium der Stadtbewohner. Deshalb zeigen sich die urbanen Gewaltausprägungen als eine Möglichkeit, die Stadt zu „lesen“, das heißt sie in ihren Ausprägungen zu verstehen. Sie sind das leidliche Schlüssel-symbol des modernen Lebens und spiegeln den öffentlichen Raum wieder:

As imagens públicas no meio urbano são imagens mentais comuns a vastos contingentes de habitantes da cidade. As relações de violência estabelecidas entre homens e concretos e históricos passam a se constituir em um dos objetos do discurso contista na cidade de Rio de Janeiro. Daí a violência revelá-se como forma de ler a cidade, símbolo fundamental da vida moderna, em que se tem o espaço da rua escrito e reescrito em textos diversos.¹⁴⁰

Die Erzählweise Fonsecas bringt dabei die verschiedensten sozialen Charaktere und ihr Umfeld zur Sprache. Dadurch “vergiften” sich der öffentliche sowie der private Raum in Fonsecas Erzählungen gegenseitig wie *Dário Taciano* de Freitas Júnior anführt. Auf der einen Seite „a dimensão de um espaço degradado, perceptível em personagens que passam por diversos lugares como praças e ruas; becos de casinhas humildes da periferia; quitinetes da cidade [...]” und auf der anderen Seite “[...]”

¹⁴⁰ Júnior (2008), S. 3.

personagens de classes privilegiadas vivem em ambientes suntuosos que se revelam tão carentes de sentido quanto os espaços da exclusão e da miséria. Os espaços público e privado igualmente se contaminam por meio da dissolução do tecido social.”¹⁴¹ In einer Metropole wie Rio de Janeiro findet man trotz der sozialen Abgrenzungen in Stadtteile, die verschiedensten Bewohner auf engstem Raum: „[...] apartamentos onde se avizinham, promiscuamente, o viciado, o cego que pede esmola, o industrial, a atriz e uma imensa galeria [...]”¹⁴²

In Fonsecas Erzählband *Os prisioneiros* in “Henri” findet die komplette Handlung um Henri und Madame Pascal in privaten Räumlichkeiten statt: „As três em ponto tocou a campinha da casa de madame Pascal.” / “Agora Henri está dentro da casa e examina os móveis judiciosamente.” / “[...] na vila de Henri existiam praticamente todas as flores [...]” / “O interior da vila era mobiliado com móveis de dez procedências diferentes.”¹⁴³

Der Mord an Madame Pascal durch Henri passiert somit im privaten Raum und wird dadurch zu einer intimen Angelegenheit des Ausführers. Auch bleibt wie so oft bei Fonsecas Erzählungen offen, ob ihr Mörder strafrechtlich belangt wird. Anders in „Duzentos e vinte e cinco gramas“ in der die Autopsie der ermordeten Elza in einem Leichenschauhaus stattfindet, wo sich die drei Hauptakteure der Handlung einfinden. Da sich die drei Männer nicht kennen, sondern nur mit Elza befreundet waren, nehmen sie sich auch gegenseitig nicht war: „Estava um em cada canto da sala e não se olhavam, como se um tivesse que o outro rompesse o seu isolamento.” / “Os dois homens sentados não tomaram conhecimento da sua presença.”¹⁴⁴ Dabei wird deutlich, wie unsi-

¹⁴¹ Beide Zitate: Júnior (2008), S. 4.

¹⁴² Júnior (2008), S. 4.

¹⁴³ Fonseca (1994), S. 28-34.

¹⁴⁴ Fonseca (1994), S. 19.

cher sich die drei Männer fühlen, die sich in einem Warteraum wiederfinden, um sich skeptisch zu begutachten. Diese Intimität kennt jeder nur von seinem eigenen privaten Raum. Erst als der Mann, der der Autopsie beigewohnt hat, den Autopsiesaal verlässt und auf die Straße tritt, fühlt er sich wieder frei und kann aufatmen: „Na porta da rua o sol bateu em cheio no seu rosto. [...] Abriu a boca como se estivesse com falta do ar. Isso por poucos segundos. Logo em seguida descobriu o rosto, olhou para os lados para ver se alguém o observava e compôs sua fisionomia.”¹⁴⁵ Er betritt den öffentlichen Raum der Straße und verschwindet in der Anonymität der selbigen.

Erst im Erzählband *Feliz ano novo* finden sich wieder direkte Bezüge der Gewalt zum Raumgefüge der Großstadt. Demzufolge treten die drei Protagonisten aus einer Favela und ihrem persönlichen privaten Raum heraus, während sie mit einem gestohlenen Auto durch die Straßen Rio de Janeiros fahren, mit dem Ziel eine Gesellschaft auf einem wohlhabenden Anwesen zu überfallen. Dabei suchen sie gezielt ein Gebäude aus: „Seguimos para os lados de São Colorado. Pasamos várias casa que não davam pé, ou tavam muito perto da rua ou tinham gente demais.”¹⁴⁶ Schließlich finden sie ein isoliertes Anwesen mit einem großen Garten. Sie stürmen es und ermorden oder peinigten die insgesamt 25 Menschen. Hier wird deutlich wie schnell und einfach die drei Ganoven in das private Anwesen eindringen und dabei die Gewalthandlungen komplett in den privaten Raum verschieben. Im Schutze des Hauses begehen sie Morde und Vergewaltigungen und hinterlassen schließlich ein Feld der Zerstörung und unzählige Tote.

In den beiden Erzählungen „Passeio noturno (Parte I)“ und „Passeio noturno (Parte II)“ kann man zwei verschiedene Ebe-

¹⁴⁵ Fonseca (1994), S. 24.

¹⁴⁶ Fonseca (1994), S. 368.

nen der Handlung erkennen. Man erkennt den räumlichen Gegensatz öffentliche Straße *versus* dem persönlichen zu Hause. Die Straße ist der Ort, an dem man die tiefsten inneren Wünsche ausleben darf und eine innere Aggression loswerden kann, wo hingegen das persönliche Heim als ein Ort der Sicherheit der urbanen Gesellschaft darstellt. Auch hier symbolisiert die Straße Bewegung, Aktion und etwas neues Unvorhersehbares, wo hingegen das zu Hause der Ort der Harmonie und Ruhe bedeutet. Genauso wiegt sich der Ich-Erzähler der beiden Kurzgeschichten „Passeio noturno (Parte I e II)“ zu Hause in gewohnter Sicherheit, wenn er von seinen Kindern und seiner Frau berichtet, die Tag ein und Tag aus dieselben Angewohnheiten ausleben, und auch er befindet sich gefangen in einer fortwährenden Alltagsroutine seiner Arbeit. Dabei erscheinen ihm seine nächtlichen Ausfahrten in seinem Auto als ein Befreiungsakt und als die Möglichkeit diesem Alltagstrott zu entfliehen.

Befindet sich der Ich-Erzähler in „Passeio noturno (Parte I)“ hauptsächlich in seinem Auto, so verlässt er den für ihn sicheren Ort in „Passeio noturno (Parte II)“ um sich mit seinem nächsten weiblichen Opfer in ein Restaurant zu begeben. Er kann dies jedoch nicht genießen, sondern denkt nur an die Zeit nach dem Restaurantbesuch: “Aquela situação, eu e ela dentro do restaurante, me aborrecia. Depois ia ser bom.”¹⁴⁷ Man vermutet er bezieht sich dabei auf ein bevorstehendes sexuelles Verhältnis, jedoch wird schnell klar, dass er sich die Situation herbeisehnt, seine Begleitung zu töten. Man bekommt den Eindruck, dass der Protagonist fast ein intimeres Verhältnis mit seinen Opfern hat, als mit seiner Familie selbst.¹⁴⁸ Zweifellos lassen diese beiden Orte der Handlung Schlüsse auf das tägliche Ritual zu: „Os domínios *casa e rua* permitem-nos, no entanto, estudar a ritualização: ‘A oposição

¹⁴⁷ Fonseca (1994), S. 400.

¹⁴⁸ Vgl. Bento (2012), S. 1-51.

entre rua e casa é básica, podendo servir como instrumento poderoso na análise do mundo social brasileiro, sobretudo quando se deseja estudar a ritualização”¹⁴⁹ Dazu abermals Bento Brazão:

Essa distinção é crucial para esse conto, pois temos o contexto do cotidiano representado pela casa, com a família e os filhos, e o contexto fora do cotidiano, marcado pela rua, para o qual se volta a personagem em sua busca por satisfação. A ironia é que essa satisfação tem o alto custo de uma extrema violência. E, nesse caso, a violência explícita do ritual é ainda mais irônica porque se torna a moeda de troca para a violência implícita, que se arrasta na corrente do cotidiano.¹⁵⁰

In „O Cobrador“ passieren die Überfälle hinter den vier Wänden in der *Zona São Conrado*, in der die wohlhabendsten Einwohner Rio de Janeiro leben aber auch im öffentlichen Bereich. Dieser intime Raum markiert die physische Distanz der Täter in der Welt der Reichen. Sie müssen sich bis hin zu den Wohngebieten der Reichen begeben um ihre Gier nach Gewalt zu stillen. Eine Konstante ist hierbei der Wechsel der Lokalitäten, da sich der Protagonist von einem zum nächsten Ort begibt um seine Wut zu entleeren. Erst die Vielfältigkeit, die durch Straßen, Tankstellen, private Feste und auch durch die Intimität der Opfer dargestellt wird, macht die Mobilität des Erzählers deutlich und zeichnet so das Geschehen so von innen heraus auf. So ergibt sich eine Art „Reiseroute“ des Verbrechens, die ein bekanntes und reales Bild von Rio de Janeiro abzeichnet. Ohne Zweifel findet man bekannte Bauten und Straßen wie *O Hospital Miguel Conto*, die *Avenida Vieira Souto*, die *Barra da Tijuca*, das *Hotel Nacional*, den *Passeo dos Bandeirantes*, die *Zona do Visconde de Maranguapé*, *Petrópolis* und viele mehr wieder, um hier nur einige zu nennen. Sie dienen dem Leser

¹⁴⁹ Bento (2012), S. 41.

¹⁵⁰ Bento (2012), S. 41.

dazu eine Serie an Momentaufnahmen der Stadt zu liefern, eine fiktionale Aufarbeitung des alten Rio de Janeiro.¹⁵¹ Im Falle der Vergewaltigung der Frau in ihrer Wohnung kommt es ebenfalls zum Eindringen in den privaten Raum des Opfers: „Sua resposta à pressão externa identifica-se com uma violenta opressão às suas vítimas, direcionada para um público específico, como pudemos ver. Existe a invasão do espaço privado da casa em que se acrescenta a espoliação das relações íntimas do casal.”¹⁵² Auch in anderen Erzählungen, wie “Entrevista”, “Livro de ocorrências” oder “O Gravador”, in denen häusliche oder sexuelle Gewalt thematisiert werden, geschieht dies immer im privaten Raum ohne das andere Menschen davon Kenntnis nehmen. Die häusliche Gewalt gegenüber der Frau scheint ein großes gesellschaftliches Problem zu sein, welches Fonseca meist scheinbar nebensächlich in die Handlungen seiner Geschichten miteinfließen lässt. Diese häusliche Gewalt wird am Rande der Erzählung erwähnt, aber wird meist nicht weiter ausgeführt. Auch die Brutalität eines Liebhabers oder Ehemanns welche man durchaus als sexuelle Gewalt einstufen kann, werden meist in kurzen prägnanten Sätzen erwähnt. Darauf soll aber im nächsten Kapitel näher eingegangen werden. Andere Gewaltszenen, die im öffentlichen Raum oder in einem Krieg (A caminho de Assunção“) oder auf den Straßen („O jogo do morto“) stattfinden, liefern eine Aufarbeitung des Themas durch Fonseca. Gerade in Erzählungen wie „O jogo morto“ thematisiert Fonseca die ausufernde Gewalt in den Straßen Rio de Janeiro in den 60er Jahren.

¹⁵¹ Vgl. Romero (2014), S.99-102.

¹⁵² Bento (2012), S. 49.

4.3 Physische Gewalt

Die direkte körperliche Gewalt ist in Fonsecas Erzählungen allgegenwärtig – in jeder nur denkbaren Form, sei es durch Erschießen, Erwürgen, Anfahren mit dem Auto oder Erschlagen. Dabei zeigen sich die direkten Gewaltauswüchse in makaber geschilderten Szenen, die oftmals kalt und direkt beschrieben werden. Andere Morde geschehen bei Fonseca durchaus auch leise in „intimen“ Momenten, wie in diesem Kapitel aufgezeigt werden soll. Die Erzählung „Henri“ (*Os prisioneiros*), in der bereits die Gewalt im öffentlichen bzw. privaten Raum angesprochen wurde, handelt von dem gleichnamigen Protagonisten, der eine Beziehung zu einer älteren Dame namens Madame Pascal pflegt. Als sie an einem Tag im Frühling zu Henris Anwesen fahren, erwürgt Henri seine Madame Pascal von hinten. Im Vergleich zu anderen Gewaltszenen bei Fonseca findet man hier eine Szene, in der der Tod leise von Statten geht:

Como é magra, pensou Henri, como é frágil a sua carne, como são finos os seus ossos, é preciso que ela não sofra. Ele estava atrás dela, curvado sobre a poltrona, os dez dedos em sua garganta. Agora! Os polegares apoiaram-se com força na base do crânio e as pontas dos demais apertaram rápidas e firmes a garganta. Henri sentiu as cartilagens cedendo e logo em seguida os ossos da laringe se partindo.¹⁵³

Auffällig ist hier, dass Henri ihr keine unnötigen Qualen bereiten möchte. Eine groteske Ansicht, bringt er Madame Pascal letztendlich doch kaltblütig um, indem er sie von hinten erwürgt. Dies zeigt die emotionale Zerrissenheit Fonsecas Charaktere, welche man des Öfteren in den *Contos* entdecken kann. Seiner Ansicht nach, gibt es immer eine Person, die sterben muss, was er in einem Gespräch mit Madame Pascal über die Notwendigkeit des

¹⁵³ Fonseca (1994), S. 33.

Krieges und der damit verbundenen Opfer zum Ausdruck bringt: „Ah! Mas alguém tem que morrer, alguém morre sempre [...]“. Für ihn ist der Krieg „a mais humana das características da humanidade.“¹⁵⁴ Die Tatsache, dass Henri die Dame mit den bloßen Kraft seiner Hände erwürgen konnte, fasziniert ihn und macht ihn stolz: „A vida era uma coisa imensa, grandiosa, a maior de todas as forças, e isso ele havia destruído, naquele momento como suas próprias mãos. Ele, Henri. Deus dava e tirava a vida? Ele, Henri, se quisesse podia fazer a morte.“¹⁵⁵ Für ihn hat das Leben etwas Mächtiges und Großes an sich und trotzdem fasziniert ihn auch der Tod. Am Ende erfährt man, dass er weitere Morde geplant hat und somit wahrscheinlich zum Serienkiller wird. Auch die strafrechtliche Verfolgung bleibt, wie so oft bei Fonseca, komplett ungeklärt.

4.3.1 *Unverdeckter Brutalismus*

In „Passeio Noturno (Parte I)“ und „Passeio Noturno (Parte II)“ (*Feliz ano novo*) beginnt das Ritual der Gewalt mit der Antwort der Ehefrau. Er fragt sie, wie jeden Abend, ob sie mit ihm eine Runde im Auto drehen möchte und sie verneint dieses wie jeden Abend: “Vamos dar uma volta de carro? Convidei. Eu sabia que ela não ia, era hora da novela.”¹⁵⁶ Damit beginnt sein nächtliches Ritual: “Aqui dá-se a ruptura, com a saída do protagonista para a aventura noturna, e o início do ritual, um momento marcado, fora do cotidiano, em que se estabelecem novas atitudes.”¹⁵⁷ Durch diese Art “Verkleidung” wird eine andere Realität des täglichen Lebens geschaffen, wodurch sich andere Regeln und Parameter

¹⁵⁴ Beide Zitate: Fonseca (1994), S. 32.

¹⁵⁵ Fonseca (1994), S. 34.

¹⁵⁶ Fonseca (1994), S. 396.

¹⁵⁷ Bento (2012), S. 37.

ergeben: ein anderes Ritual. Der Familienvater wird zum eiskalten Mörder. Dabei beschreibt er seine Liebe zu seinem Auto, welches seine Waffe darstellt, auf ironische Art und Weise:

[...] mas ao ver os pára-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. Enfiei a chave na ignição, era um motor poderoso que gerava sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico.

[...] ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em onze segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa do subúrbio.¹⁵⁸

Das systematische Aussuchen des perfekten Opfers, sowie die genaue Ausrichtung des Autos um das Opfer an der richtigen Stelle tödlich zu treffen, werden wie ein Spiel durchgeführt. Dabei sind Nuancen des Tötens für den Protagonisten von Wichtigkeit: "Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito."¹⁵⁹ Auch wenn der Erzähler während dem Akt des Tötens angespannt ist, so stellt sich doch danach eine gewisse Erleichterung bei ihm ein: "Não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior."¹⁶⁰ Hier ist wichtig zu erwähnen, dass der Erzähler nicht nach einem Identitätenwechsel seiner selbst strebt, sondern lediglich nach einer täglichen persönlichen Befriedigung. Das Ritual dieser Erzählung ist, sich selbst auszusuchen, wer man

¹⁵⁸ Beide Zitate: Fonseca (1994), S. 397.

¹⁵⁹ Fonseca (1994), S. 397.

¹⁶⁰ Fonseca (1994), S. 397.

abseits eines Daseins als Familienmitglied sein will und dies dann auszuleben weiß.¹⁶¹ Nach dem Politologen Ted Robert Gurr lässt sich dieses Verhalten als eine „individuelle Aggression“ erklären, die letztendlich diese Handlung nicht zu weiteren Zielen führt, sondern nur zum Selbstzweck dient und dabei zwanghaft ist. Sie ist eine durch die Frustration des Alltags ausgelöste fixierte Verhaltensweise des *Cobradors*. Das Töte geschieht nicht aus Rache oder aufgrund von persönlichen Beziehungen sondern dient nur dem zwanghaften Verhalten des Tötens.¹⁶²

In der Erzählung „Dia dos namorados“ ist Gewalt die einzig mögliche Lösung für Gewalt, die Lösung für eine Erpressung ist eine weitere Erpressung. Hier erlebt man wie der Detektiv Mandrake seinem Klienten J. J. Santos hilft, der von einem Transvestiten erpresst wird. Dieser gibt an sich selbst umzubringen, wenn er kein Geld als Entschädigung erhält:

O quê? O quê? Está me chamando de ladrão? Eu não sou ladrão!, gritou Viveca, levantando-se na cama. Subitamente um gilete apareceu em sua mão. Me chamando de ladrão! Num gesto rápido Viveca deu o primeiro golpe no próprio braço e um fio de sangue borbolhou na pele.¹⁶³

Dabei gelangt Mandrake zu J. J. Santos und dem Transvestiten Viveca und lockt diesen ohne sein Wissen auf ein nahe gelegenes Revier. Dort beginnt Viveca zu weinen und alles abzustreiten. Nachdem das gestohlene Geld in der Perücke von Viveca gefunden wird, begibt sich Mandrake zurück in das Hotel um die Rechnung über das Zimmer an sich zu nehmen. Nachdem ihm

¹⁶¹ Vgl. Bento (2012), S. 1-51.

¹⁶² Vgl. Gurr, T. R.: *Rebellion. Eine Motivationsanalyse von Aufruhr, Konspiration und innerem Krieg*. Düsseldorf und Wien: Econ Verlag 1972, S. 39-44.

¹⁶³ Fonseca (1994), S. 406.

der Chef des Hotels zuerst nicht die Rechnung geben will, greift auch Mandrake zu dem Druckmittel der Erpressung und sagt:

Dá logo as fichas, porra, senão vai acabar tnedo uma confa sem fim. Quem estava como ele era menor e você acaba se fodendo. O gerente me trouxe as fichas. Lá estava o nome de J. J. por extenso. Profissão bancário. Bancário, ironia ou falta de imaginação? A outra ficha tinha escrito Viveca Lindforde, residente em Nova Iguaçu. Porra, onde é que ele tinha arranjado aquele nome? Botei as fichas no bolso. Fui correndo para casa. Carrão aquele. Tinha que fazer a transferência pro meu nome com data de sexta-feira, para proteger o cliente...¹⁶⁴

Die Gewaltsituation kann man hier als schon fast ironisch ansehen, wenn Viveca sich fast aus Verzweiflung selbst Verletzungen zuführt. Doch auch diese Handlung stellt eine Art der Gewalt dar. Der Teufelskreis an Erpressungen löst sich im Laufe der Erzählung nicht auf.

Auch in „Feliz ano novo“ (*Feliz ano novo*) scheinen die Charaktere völlig im Hyperindividualismus unterzugehen, da sie impulsiv ohne Sinn und Motiv morden:

Por otra, los personajes de “Feliz ano novo” parecen inscribirse por completo en el hiperindividualismo contemporáneo, del cual surgen los patrones de la violencia moderna, “sin objetivo ni sentido, violencia impulsiva y nerviosa, desocializada.”¹⁶⁵

Im Falle der beiden Erzählungen ist die physische Gewalt jedoch kein Privileg, sondern vielmehr eine Krankheit: „ela é uma doença cujas causas podem ser detectadas na desumanização do homem, vítima de uma sociedade excessivamente mecanizada.“¹⁶⁶

¹⁶⁴ Fonseca (1994), S. 410.

¹⁶⁵ Rivera, R. Mosqueda: „Dos narradores frente a la violencia: Rubem Fonseca y Francisco Hinojosa.“ In: *Latinoamérica* 38. Centro de Estudios Literarios-Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2004, S. 155.

¹⁶⁶ Xavier (1987), S.126.

Ausgehend von der These von Ted Robert Gurr rührt die „Fähigkeit der Menschen zu entsetzlicher, unkontrollierter, verbitterter und blutiger Gewaltanwendung“ auf einen Naturzustand des Menschen her. Auch „die Neigung, auf Frustration aggressiv zu reagieren, gehört zur Natur des Menschen“¹⁶⁷, wie er ebenfalls anfügt. Dagegen sollen die Taten der drei Protagonisten von „Feliz ano novo“ nicht gerechtfertigt werden, jedoch soll dies den Versuch darstellen, die Gewalttaten sozialpsychologisch zu erklären. Hier kann diese eben genannte Frustration-Aggression-Theorie, die erstmals von Dollard angeführt wurde, zur Erklärung helfen.¹⁶⁸ Auch verhoffen sich die Teilhaber, in diesem Falle Pereba, Zequinha und der Ich-Erzähler durch die kollektiven Gewaltausführungen eine Verbesserung ihrer momentanen Wertposition. Eine andere, nicht weniger grauenhafte Art der Gewalt, äußert sich in der Erzählung „Nau Catrineta“ (*Feliz ano novo*) in der José in die hübsche Ermelinda verliebt ist. An seinem 21. Geburtstag lädt er sie zu sich nach Hause ein, wo er mit seinen vier Tanten und einer Gouvernante wohnt. Nachdem sich José und Ermelinda geliebt haben, vergiftet er sie, damit sie als Ritualopfer benutzt werden kann. Im Laufe der Geschichte wird klar, dass dieses Ritual besagt, dass José, um das Oberhaupt der Familie zu werden, Ermelinda essen muss:

Será tudo aporveitado, disse a tia Regina. Os ossos serão moídos e ados aos porcos, juntos com farinha de milho e sabugo. Com as tripas faremos salpições e alheiras. Os miolos e as carnes nobres tu os comerás. Por onde queres comoçar?¹⁶⁹

Não pusemos muito tempero para não estragar o gosto. Está quase crua, é um pedaço de nádega, muito macio, disse tia Helena. O gosto de Ermê

¹⁶⁷ Beide Zitate: Gurr (1972), S. 40-41.

¹⁶⁸ Vgl. Gurr (1972), S. 39-44.

¹⁶⁹ Fonseca (1994), S. 443.

era ligeiramente adocicado, como vitela mamona, porém mais saboroso. Quando engoli o primeiro bocado, tia Julieta, que me observava atentamente, sentada, como as outras, em volta da mesa, retirou o anel do seu dedo indicado, colocando-o no meu. Fui eu que o tirei do dedo do teu pai, no dia da sua morte, e guardava-o para hoje, disse tia Julieta. És agora o chefe da família.¹⁷⁰

Letztlich geht es hier nicht um die Sprache der Gewalt oder den sexuellen Akt an sich sondern um den Akt des Tötens und den Kannibalismus. Und es führt abermals zu keiner strafrechtlichen Konsequenz.¹⁷¹

In „Feliz ano novo“ zeigt sich das Ritual der Gewalt, indem die Menschen an der Wand exekutiert werden. In „Onze de maio“ (*O Cobrador*) findet man diese direkte physische Gewalt in der Szene, in der der Direktor mit seinem Gürtel und einem Taschentuch gefesselt wird. Dies soll die Machtübernahme durch die Widerständischen, hier die drei alten Männer, darstellen. Durch das Überwältigen des Direktors und das Fesseln seiner Hände neutralisiert sich die Situation, da er nun nicht mehr die führende Instanz ist. Dies kommt symbolisch in diesem Satz zur Geltung: „Amarramos os pés do Diretor e fazemos novos laços, atando ainda mais as suas mãos.“¹⁷² Dabei zeigen die verwendeten Utensilien für den Übergreif, einen Griffel und die Kraft ihrer senilen Körper, auch die unvorbereitete Situation der drei Rentner. Die Revolte der drei Männer beinhaltet somit den Versuch der Wiederbehauptung ihrer Existenz, die ihnen während der ganzen Erzählung versagt bleibt.

Die nächste Erzählung Fonsecas „Entrevista“ (*Feliz ano novo*) schildert eine Art Interview zwischen der benannten Person „M“ und „H“. „M“ ist eine Frau, die für das Treffen weit gereist ist

¹⁷⁰ Fonseca (1994), S. 443.

¹⁷¹ Vgl. Jung (2007), S. 33-49.

¹⁷² Fonseca (1994), S. 568.

und von ihrer Ex-Ehe und der gewalttätigen Ader ihres Ex-Mannes erzählt, nachdem sie ihn beim Fremdgehen erwischt hat. Als die Betrogene auf die andere Frau losgehen will, mischt sich ihr Mann ein und schlägt sie brutal zusammen:

Quando viu aquilo, meu marido me deu um soco na cara, bem em cima do olho; só por um milagre não fiquei cega. Fugi correndo para casa. Ele atrás de mim. Eu gritava por socorro para ver se os meus parentes ouviam, eles moravam perto de mim. [...] Eu me tranquei dentro do quarto, enquanto meu marido quebrava todo os móveis da casa. Depois ele arrombou a porta do quarto e me jogou no chão e foi me arrastando pelo chão enquanto me dava pontápes na barriga. Ficou uma mancha de sangue no chão, do sangue que saiu da minha barriga. Perdí o nosso filho.¹⁷³

Auch nachdem ihre Eltern und ihre fünf Brüder zur Hilfe eilen, hört die Gewalt nicht auf:

Meu pai e meus cinco irmãos apareceram na hora em que ele estava chutando a minha barriga e deram tento nele, mas tanto, que pensei que ele ia ser morto de pancada; só deixaram de bater depois que ele desmaiou e todos cuspiram e urinaram na cara dele.¹⁷⁴

Wie so oft in Fonsecas Erzählungen wird die häusliche Gewalt gegen die Frau thematisiert. Dies geschieht häufig in eher kurzen nebensächlichen Sätzen und führt zu einer brutalen und ausführlichen Beschreibung des Gewaltaktes gegen die eigene Ehefrau. In diesem Falle verprügelt der Ehemann seine Frau, als diese sich über sein Fremdgehen bewusst wird. Selbst als sie am Boden liegt, tritt er weiter auf sie ein, bis sich auf dem Boden eine Blutlache bildet. Erst als ihre Brüder und ihr Vater eintreffen, lässt er von ihr ab und wird selbst bis zur Bewusstlosigkeit geprügelt. Auch hier wird Gewalt abermals mit Gewalt begegnet. Ebenso

¹⁷³ Fonseca (1994), S. 445.

¹⁷⁴ Fonseca (1994), S. 445.

rechtfertigt der Ehemann sein Fremdgehen in der Natur des Mannes: „[...] ia dizer que os homens eram diferentes. [...] É, que podiam ter amantes, que é assim a natureza deles.“¹⁷⁵

Im nächsten Erzählband *O Cobrador* findet man in „Livro de ocorrências“ drei kleine Geschichten, die von verschiedenen Gewaltdelikten in der Stadt berichten. Der Protagonist ist ein Polizist, der aus der Ich-Perspektive erzählt. Die erste Geschichte handelt von häuslicher Gewalt gegen eine Frau. Doch statt ihren Mann anzuzeigen, bittet sie die Polizisten von ihm abzusehen:

Ela estava com dois dentes partidos na frente, os lábios feridos, o rosto inchado. Marcas nos braços e no pescoço.

Foi o seu marido que fez isso?, perguntei.

Não foi por mal, doutor, eu não quero dar queixa.

Então por que a senhora veio aqui?

Na hora eu fiquei com raiva, mas já passou. Posso ir embora?¹⁷⁶

Auch wenn sie ihren Ehemann Ubiratan nicht anzeigen möchte, stattdessen der Ich-Erzähler dem Mann zu Hause einen Besuch ab. Ihm öffnet ein muskulöser Mann die Tür, der für seine Frau wenig Einsicht zeigt: „Ah, então ele foi mesmo dar queixa, a idiota [...]“. ¹⁷⁷ Dieser Gewaltakt scheint aufgrund dieser Aussage an der Tagesordnung zu sein und der Mann ist sich keinerlei Reue oder Schuldgefühlen gegenüber seiner Frau bewusst. Stattdessen kündigt er vor dem Polizisten weitere gewaltsame Maßnahmen an, solle sie nicht wieder zu ihm nach Hause zurückkehren: „Vai e diz pra ela voltar logo para casa senão vai ter.“¹⁷⁸ In diesem Fall ist die Selbstverständlichkeit der Gewalt gegen die Frau, die nicht einsetzende Reue und ein volles Geständnis vor dem Polizisten ohne Angst vor Konsequenzen maßgeblich. Auch in den beiden

¹⁷⁵ Fonseca (1994), S. 446.

¹⁷⁶ Fonseca (1994), S. 473.

¹⁷⁷ Fonseca (1994), S. 474.

¹⁷⁸ Fonseca (1994), S. 474.

anderen kurzen Erzählungen weist Fonseca den Leser in präzisen alltagsbezogenen Beschreibungen von Gewaltdelikten auf die Gefühlslosigkeit der involvierten Personen hin. Als der Verdächtige nicht mit dem Polizisten auf das Revier kommen möchte und handgreiflich wird, schießt dieser ihm in den Oberschenkel. Statt ihn zu überwältigen ist der Polizist sofort dazu bereit von seiner Waffe Gebrauch zu machen, vielleicht aus der Tatsache heraus, dass er ohne Partner im Einsatz ist und der Verdächtige ein stämmiger Mann ist. Dazu mehr in einem weiter unten angeführten Kapitel zur Polizeigewalt.

4.3.2 *Zufall und Zufallsprinzip – „Agruras de um jovem escritor“*

Die Geschichte „Agruras de um jovem escritor“ (*Feliz ano novo*) handelt von einem jungen Schriftsteller, der aufgrund einer bestimmten Situation in Notwehr zum Mörder wird. Seine Geliebte Lígia zeigt ihm einen Revolver in ihrer Handtasche, den sie besorgt hat, für den Fall das er fremdgehen sollte, um ihn dann zu erschießen. Alleine diese Szene zeigt die eher hilflose Situation einer Frau, die sich nicht mehr anders zu helfen weiß, als im Notfall durch Gewalt. Daraufhin beschließt er eines Nachts, diesen Revolver wegzuschmeißen. Als er des Nachts auf der Straße einen Mülleimer sucht, wird er Opfer eines Überfalls. Doch statt sich zu ergeben, macht er Gebrauch von dem Revolver und erschießt seinen Widersacher:

[...] chegou um crioulo como um cavinete na mão dizendo, passa a grana e o relógio para cá senão eu te furo. Porra, o meu relógio japonês de quartzo, que eu não tiro do pulso nem para dormir e que atrasa apenas um segundo em seis meses! Levantei-me e só então o crioulo viu

o revólver na minha mão, deu um passo para trás assustado, mas aí já era tarde, eu já tinha apertado o gatilho, bum! E o crioulo caiu no chão.¹⁷⁹

Dabei begünstigen mehrere Umstände diesen Mord. Zum einen, die Tatsache, dass der Protagonist eher einen Mord begeht, als dem Dieb seine geliebte Uhr zu überlassen. Damit vertritt er auf der einen Seite die Konsumgesellschaft, in dem ihm seine japanische Uhr als Statussymbol sehr wichtig erscheint. Zum anderen zeigt dies die vorhandene Bereitschaft zur Gewalt, in einer Stadt oder einer Gesellschaft, in der es genauso selbstverständlich ist einen Revolver mit sich zu führen, wie im Falle von Lígia, wie auch von ihm Gebrauch zu machen, wie im Falle des jungen Protagonisten. Sicherlich erscheint dieser Mord als ein ungünstiger Zwischenfall und Notwehr jedoch erscheint es nicht als notwendig den Dieb auf der Stelle zu erschießen. Auch hier findet keine strafrechtliche Verfolgung des Mörders statt.

Nach dem Mord scheint der Protagonist sehr aufgewühlt zu sein, beschließt jedoch, den Revolver, den er immer noch mit sich führt, wieder in die Handtasche seiner Geliebten zu legen und nichts von dem Zwischenfall zu erzählen:

Voltei correndo pra casa dizendo, matei o crioulo, matei o crioulo, enquanto a minha cabeça polifásica Joyce perguntava para a irmã dele, pode um padre ser enterrado de batina? Podem ser realizadas eleições municipais em Dublin durante o mês de outubro? Até que cheguei no quarto, ainda com o revólver na mão, zut! zut! zut! E sem saber direito o que fazia, botei o revólver de volta na bolsa de Lígia. Passei o resto da noite sem dormir.¹⁸⁰

Am nächsten Tag verlässt er Lígia. Sie ist am Boden zerstört und bittet darum, dass er seine Meinung doch ändern solle. Als er am Abend dann doch zurückkehrt, findet er Lígia leblos auf dem Bett

¹⁷⁹ Fonseca (1994), S. 417.

¹⁸⁰ Fonseca (1994), S. 417.

vor. Sie hat einen Abschiedsbrief geschrieben und eine Überdosis Tabletten eingenommen. Als er den Notarzt ruft ist es bereits zu spät. Doch statt erschüttert und traurig zu sein, gibt der Schriftsteller selber zu, dass er nur wenig Traurigkeit empfindet, was wiederum die Kaltherzigkeit der Menschen in einer skrupellosen Großstadtwelt zeigt, in der der Tod an der Tagesordnung steht: „Chorei um pouco, para falar a verdade muito pouco [...]“¹⁸¹ Der Protagonist, ein angehender bekannter Schriftsteller, dessen Ruhm allerdings noch nicht ausreicht, als das ihn die Menschen als diesen anerkennen, wittert in Lígias Tod seine Chance, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Ihren Abschiedsbrief fingiert er, indem er ihn neu schreibt bevor er ihn der Polizei übergibt. Als schließlich eine Anzeige über ihren Tod und die Beziehung zu ihm in der Zeitung erscheint, ist er zufrieden, da er erwähnt wird:

Fui dormir esperando o dia seguinte e tudo saia no jornal, com destaque, o meu retrato, magro, romântico, pensativo e misterioso e embaixo a lenda apenas amor e morte não se encontram nos livros aspas. [...] Meu coração batia de satisfação, a carta tinha sido transcrita na íntegra e embaixo do retrato de Lígia estava escrito aspas ainda meu livro, mencionava minhas palavras na delegacia, tentava uma vida elegante para Lígia, felizmente o jornalista era mentiroso.¹⁸²

Seine Freude über die Erwähnung seiner selbst und die Möglichkeit, durch diesen Zeitungsartikel an Bekanntheitsgrad zu gewinnen, übersteigern jegliche Trauer oder Bewusstsein für den Verlust seiner Geliebten.

¹⁸¹ Fonseca (1994), S. 419.

¹⁸² Fonseca (1994), S. 422.

4.3.3 *Schreckensmänner: O Cobrador*

In „O Cobrador“ im gleichnamigen Erzählband findet man neben der sexuell motivierten auch die rein körperliche Gewalt. In insgesamt sechs Gewaltsequenzen begibt sich der *Cobrador* auf einen persönlichen Rachefeldzug. Sein erstes Opfer ist sein Zahnarzt: “Abri o blusão, tirei o 38, e perguntei com tanta raiva que uma gota de cuspe bateu na cara dele – que tal enfar isso no seu cu?”¹⁸³ Angeführt von seinem ganzen Hass und Frust, zerstört er daraufhin die Praxis des Doktors:

[...] tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos todos como se fossem bolas, eles pipocavam e explodiam na parede. Arrebentar os cuspidores e motores foi mais difícil, cheguei a machucar os pés e as mãos.¹⁸⁴

Bei seinem nächsten Opfer, einem Motorradfahrer, zeigt sich seine Kaltblütigkeit: “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?”¹⁸⁵ Auch durch den sehr direkten, teils vulgären Sprachgebrauch und die kurzen Sätzen, wird die soziale Stellung des *Cobradors* untermalt: “Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. Dei mais dois tiros só para ouvir puf, puf.”¹⁸⁶ Man kann hier klar die Trennung des Rituals des Tötens und der alltäglichen Routine erkennen.¹⁸⁷ Dazu auch Brazão Bento:

Nesse processo de vingança, entre um assassinato e outro, podemos ver a diferença entre o ritual, como um momento marcado e especial, e o

¹⁸³ Fonseca (1994), S. 491.

¹⁸⁴ Fonseca (1994), S. 492.

¹⁸⁵ Fonseca (1994), S. 493.

¹⁸⁶ Fonseca (1994), S. 493.

¹⁸⁷ Vgl. Bento (2012), S. 1-51.

cotidiano, a rotina social, em que as diferenças são salientadas e mantidas. Quando essa diferença não é marcada, o ritual não se realiza.¹⁸⁸

Der *Cobrador* weiß genau, in welcher Straße und welcher Gegend er welchen Typ Mensch für seinen nächsten Gewaltakt finden kann. Dabei selektiert er seine Opfer ganz klar, so auch ein reiches junges Paar: “Um deles me interessou muito, um carro vermelho e nele um homem e uma mulher, jovens e elegantes.”¹⁸⁹ Ausschlaggebend ist der Blick der Opfer, der ihn trifft – “Um casal de meia-idade passa por mim e me olha com pena”¹⁹⁰ - ebenso wie andere kleinste Details die ihn seine Tat rechtfertigen lassen: „Vi a mulher no seu vestido azul esvoaçante e murmurei — vou te dar a atenção que você merece, não foi à toa que você vestiu a sua melhor calcinha e foi tantas vezes à costureira e passou tantos cremes na pele e botou perfume tão caro.”¹⁹¹ Nachdem er das Paar zum Strand gebracht hat, - einem Ort am dem, seiner Meinung nach, alle Menschen gleich sind – möchte er den Akt des Tötens schnell durchführen. Doch ihm wird erzählt, die junge Frau sei schwanger, was die Situation spontan verändert. Angeführt von so viel Hass gegen diese reiche Generation, ist selbst dies für ihn kein Hindernis die schwangere Frau kaltblütig zu erschießen¹⁹²:

Ela está grávida, ele disse apontando a mulher, vai ser o nosso primeiro filho. Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina.¹⁹³

¹⁸⁸ Bento (2012), S. 44.

¹⁸⁹ Fonseca (1994), S. 496.

¹⁹⁰ Fonseca (1994), S. 496.

¹⁹¹ Fonseca (1994), S. 496.

¹⁹² Vgl. Bento (2012), S. 1-51.

¹⁹³ Fonseca (1994), S. 497.

Infolgedessen kommt es zu einem weiteren grausamen Ritual des *Cobradors*. Nachdem er im Fernsehen die Szene einer Enthauptung eines Tieres gesehen hatte, ist es sein Wunsch dies auch an seinen menschlichen Opfern durchzuführen. Dabei lässt er sich direkt von den durch Fonseca oftmals angeprangerten Massenmedien und deren Darstellung des Tötens zur Gewalt anstiften:

Com o facão vou cortar a cabeça de alguém num golpe só. Vi no cinema, num desses países asiáticos, ainda no tempo dos ingleses um ritual que consistia em cortar a cabeça de um animal, creio que um búfalo, num golpe único. Os oficiais ingleses presidiam a cerimônia com um ar de enfado, mas os decapitadores eram verdadeiros artistas. Um golpe seco e a cabeça do animal rolava, o sangue esguichando.¹⁹⁴

Von der Auswahl der Opfer, bis hin zu ihrer perfekt durchdachten ritualisierten Hinrichtung, überlässt der *Cobrador* nichts dem Zufall. Die folgende Szene schildert die grausame Enthauptung seines Opfers:

Ele curvou. Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos; vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e descí o facão, estrela de aço, com toda minha força, bem no meio do pescoço dele. A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não rolava. Ele tinha desmaiado ou morrido com a porra da cabeça presa no pescoço. Botei o corpo sobre as paralamas do carro.¹⁹⁵

Folglich stellt er seine Aufgabe wie eine Art Kunst dar, indem er den perfekten Schlag anstrebt: „Concentrei-me como um atleta que vai dar um salto mortal. Dessa vez, enquanto o facão fazia seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que

¹⁹⁴ Fonseca (1994), S. 494.

¹⁹⁵ Fonseca (1994), S. 497.

ia conseguir o que queria. Brock! A cabeça saiu rolando pela areia.”¹⁹⁶ Dazu abermals Brazão Bento, der ihn gleichzeitig als Tier und Mensch beschreibt: “Sua arte, feita com sangue, faz surgir um artista da violência, um animal e homem ao mesmo tempo, um ato criador que agrega a morte como elemento fundamental para a sua concretização.”¹⁹⁷ Sein nächstes Opfer, welches er im Auto überfällt, behauptet drei Kinder und eine Frau zu haben. Statt mit ihm nach Hause zu sich zu fahren, beschließt er ihn im Auto zu erschießen. Wieder lässt sich hier eine Art Ritual erkennen, indem der *Cobrador* sein Opfer mit insgesamt vier Schüssen tötet, symbolisch für jedes der vier Familienmitglieder: „Mando parar o carro. Puf, puf, puf, um tiro para cada filho, no peito. O da mulher na cabeça, puf.”¹⁹⁸ Sein Rachefeldzug wird von seine ritualisierten Regeln angeführt: „O excesso de violência carrega as regras do ritual que o agressor estabelece, destronando o poder exercido pelo dinheiro e instaurando um momento marcado e suspenso, salpicado de sangue e violência, em um processo muito singular de vingança.”¹⁹⁹ Genauso wie die drei Ganoven in “Feliz ano novo” erhofft sich der *Cobrador* eine Verbesserung seiner Wertposition, die er sich durch willkürliches Morden emotional zu erhalten erhofft. Hans Magnus Enzensberger stellt in seinem Essay *Schreckens Männer. Versuch über den radikalen Verlierer*²⁰⁰ einen Menschen vor, der jeden Moment emotional explodieren kann. Folglich ist der Anlass für die emotionale Explosion relativ gleichgültig. Der sogenannte radikale Verlierer hat bei Enzensberger keinen Zugang zu einem Kollektiv gefun-

¹⁹⁶ Fonseca (1994), S. 497.

¹⁹⁷ Bento (2012), S. 48.

¹⁹⁸ Fonseca (1994), S. 501.

¹⁹⁹ Bento (2012), S. 50.

²⁰⁰ Enzensberger, H. M.: *Schreckens Männer. Versuch über den radikalen Verlierer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

den und steht als isolierte Person alleine da, genauso wie der *Cobrador* bei Fonseca. Mitunter zieht Enzensberger auch den Fortschritt unserer Zeit und die damit verbundene menschliche Enttäuschbarkeit mit in die Verantwortung. So wird auch dem *Cobrador* täglich durch unzählige Fernsehkanäle vorgespielt, dass ihm alles im Leben versagt bleibt: „Da der Wunsch nach Anerkennung prinzipiell keine Grenzen kennt sinkt unvermeidlich die Schmerzgrenze, und die Zumutungen werden immer unerträglicher. Die Reizbarkeit des Verlierers nimmt mit jeder Verbesserung zu, die er bei anderen bemerkt.“²⁰¹ Somit findet er seine Erfüllung darin, indem er sich an Personen in seinem nahen Umfeld rächt: der *Cobrador* ermordet seinen Zahnarzt, ein junges Paar, den Familienvater von drei Kindern und eine schwangere Frau und ihren Verlobten. Dabei überkommt ihn ein erhabenes Gefühl der Macht, wie bereits in diesem Kapitel erwähnt, wenn er die Morde begeht – für ihn eine „Fusion von Zerstörung und Selbstzerstörung, Aggression und Autoaggression.“²⁰² Er erlebt dadurch eine gewisse Machtfülle, indem er über andere triumphieren kann.

Dagegen findet man in „Encontro no Amazonas“ (*O Cobrador*) einen kurzen präzisen Gewaltakt durch den Ich-Erzähler, einen Detektiv, der einen Verdächtigen durch das ganze Amazonasgebiet verfolgt. Die Geschichte schildert im Wesentlichen die Verfolgung des Flüchtligen, die verschiedenen Standorte der Verfolgung, die Liebschaften des Detektivs während dieser Odyssee und schließlich das Erfassen des Flüchtligen und seine Erschießung: „Atirei duas vezes. Caiu das costas no chão. Abri-lhe a camisa e toquei no sei corpo. Tinha a pele macia e mamilos rosados. O bico do mamilo esquerdo estava túrgido como se ele estivesse sentindo frio. Foi ali que encostei o cano do revólver e

²⁰¹ Enzensberger (2006), S. 14.

²⁰² Enzensberger (2006), S. 16.

atirei outra vez.” Schon im nächsten Satz begibt sich der Ich-Erzähler ohne Ausschweife oder Kommentierung des gerade begangenen Gewaltaktes auf seine Rückreise. Viel mehr umgibt ihn das Gefühl von Frieden und Glückseligkeit, so hat er seinen Auftrag doch ausgeführt: „Mas logo os tremores cessaram e fui envolvido por um sentimento de paz e felicidade que parecia que ia durar para sempre.“²⁰³ Dies zeigt abermals die fast perverse Haltung zum Tod. Der Tod scheint in jedem Falle die logische Konsequenz für alle Probleme zu sein. Er wird als selbstverständlich hingenommen und auch mit derselben Selbstverständlichkeit durch kaltblütiges Ermorden herbeigeführt, auch wenn es sich hier um einen Auftragsmord handelt.

4.3.4 *Spiel und Wettspiel in „Jogo morto“*

In der letzten Kurzgeschichte aus *O Cobrador*, „Jogo do morto“, findet man eine eher indirekte Art der Gewaltbeschreibungen, ebenso wie in der vorhergehenden Kurzgeschichte „Mandrake“. Die Charaktere der Erzählung sind zum einen Anísio, einen Besitzer einer Bar, sowie seine Freunde Marinho, Fernando und Gonçalves. Alle vier Charaktere leben ein friedliches Leben mit geregelterm Alltag. Sie besitzen in derselben Region Ferienhäuser, gehen zur Kirche und sind Mitglied in einem Wohltätigkeitsverein. Bedeutender für die Erzählung ist die Tatsache, dass alle vier die Leidenschaft zu Spielwetten jeder Art verbindet, sei es Pferderennen, Fußballspiele, Autorennen, Misswahlen oder Kartenspielen. Sie spielen für gewöhnlich um viel Geld, jedoch möchte keiner von ihnen viel Geld verlieren. Eines Tages erfindet Anísio ein Spiel, indem es darum geht zu wetten, wie viele Menschen pro

²⁰³ Fonseca (1994), S. 523.

Monat durch die Todesschwadronen (*esquadrões da morte*)²⁰⁴ von Rio de Janeiro umgekommen sind. Ausschlaggebend für den Verlauf der Handlung ist die Tatsache, dass der Barbesitzer Anísio seit Monaten bei den Wetten zurückliegt und ihn eine Pechsträhne verfolgt. Zur Erklärung sollte hier angeführt werden, dass der Kurzgeschichtenband *O Cobrador* 1979 entstand ist und somit in einer Zeit, in der diese Todesschwadronen in Rio de Janeiro allgegenwärtig und sehr verbreitet waren. Exemplarisch für diese Erzählung sind Fonsecas gekonnt versteckte Anmerkungen in Bezug auf die sogenannten *esquadrões da morte*, welche in den 70er und auch 80er Jahren in Brasilien in vielen Großstädten präsent waren. Des Weiteren wird die Pechsträhne Anísios mit dem Suizid des damaligen Präsidenten Getúlio Vargas im August 1954 in Verbindung gebracht. Anísio hat seit Monaten Pech und der nächste Monat ist der August. In einer Szene der Erzählung erinnern sich die vier Protagonisten an diese Zeit im Jahr 1954, als sie jünger waren, und es nach dem Selbstmord von Vargas zu Aufständen in der Bevölkerung kam:

E agora vamos entrar em agosto, ele disse, o mês em que Getúlio deu o tiro no coração. Eu era garoto, trabalhava num bar da rua do Cacete e vi tudo, o choro e os gritos, o povo desfilando diante o caixão, o corpo sendo transportado para o Santos Dumont, os soldados atirando de metralhadora na multidão. Sei de azar em julho, imaginem em agosto.²⁰⁵

²⁰⁴ eine paramilitärische Gruppe, die im Auftrag eines Staates oder mit dessen Billigung oder Duldung politische oder religiöse Gegner verfolgt und oft gewaltsam ermordet. Todesschwadronen gelten offiziell meist als illegal. Inoffiziell werden sie von der jeweiligen Regierung jedoch häufig geduldet, unterstützt oder sogar gesteuert. Dabei sind die Grenzen zu regulären Streitkräften und Polizei oft fließend. Besonders bekannt wurde das Auftreten von Todesschwadronen in den 70er und 80er Jahren in vielen Ländern Lateinamerikas, wo sie massiv zur Unterdrückung politischen Widerstands eingesetzt wurden.

²⁰⁵ Fonseca (1994), S. 586.

Nachdem die Regeln für das makabre Spiel der vier Freunde noch detaillierter und spezieller festgelegt werden, gerät Anísio immer mehr in finanzielle Bedrängnis: „Os quatro amigos, para o mês de agosto, ampliaram as regras do jogo. Além da quantidade, da idade e da cor dos mortos, foi acrescentada a naturalidade, o estado civil e a profissão. O jogo tornava-se complexo.”²⁰⁶ Anísio, der seine Chancen auf einen Gewinn immer mehr schwinden sieht, ist fest entschlossen seiner mieseren Situation endlich ein Ende zu bereiten und setzt während dem Kartenspiel der vier Freunde eine hohe Bedingung für den Wetteinsatz fest: „Aposto que o esquadrão este mês mata uma menina e um comerciante. Duzentas mil pratas.“²⁰⁷ Mit seiner Wahl auf das so spezielle Profil von zwei Menschen und der Tatsache, dass der Monat Juli fast vorbei ist, veranlasst er die drei anderen mitzuziehen und gegen ihn zu setzten. Doch Anísio hat einen Plan und bittet einen ihm bekannten Kriminellen, den nach ihnen benannten *O Falso Perpétuo*, darum, für ihn die Wette greifbar werden zu lassen. Er gibt zwei Morde an einem Mädchen und einem Geschäftsmann in Auftrag, wie in der Wette vereinbart und dabei lässt er nicht einmal die Wahl der zu Ermordenden dem Zufall. Er möchte, dass sein Freund Gonçalves und seine Tochter dem Auftragskiller zum Opfer fallen:

O esquadrão tem que matar uma menina e um comerciante ainda este mês para eu sair do buraco, disse Anísio.

E o que é que eu tenho com isso? Suave. [...]

Acho que você é do esquadrão da morte.

O Falso Perpétuo manteve-se insondável.

Qual a proposta?

²⁰⁶ Fonseca (1994), S. 587.

²⁰⁷ Fonseca (1994), S. 588.

Dez mil se você mata uma menina e um comerciante. Você ou os seus colegas, para mim tanto faz. [...]
Você tem o dinheiro aqui? Posso fazer o serviço hoje mesmo.
Tenho em casa.
Por onde começo?
Os dois de uma vez.
Alguma preferência?
Gonçalves, o dono do armazém, e a filha.
O galego seu amigo?
Ele não é meu amigo. Outro suspiro.²⁰⁸

Auch wenn Anísio Gewissensbisse plagen und es ihm nicht leicht fällt den Auftragsmord anzuweisen, denkt er in erster Linie an sich, sein schwindendes Vermögen und seine junge Frau, mit der er seit kurzem verheiratet ist und die viel Geld ausgibt. Hier erkennt man wieder Fonsecas Verweise auf die Konsumgesellschaft Brasiliens welche sich blind durch Besitz und Geld zu fast allen Schandtaten verleiten lässt. Das eigene Wohlergehen auf einem hohen Niveau steht im Vordergrund. Nachdem *O Falso Perpétuo* die Morde begangen hat, wird er von Anísio auf der Stelle bezahlt. Anísio verrät dem Auftragskiller den Spitznamen, *O Falso Perpétuo*, dem sie ihm gegeben haben, woraufhin dieser Anísio noch im Auto erschießt, welches vor dem Haus von Gonçalves parkt: „O Falso Perpétuo tirou da cintura um enorme engenho negro, apontou para o peito de Anísio e atirou. Anísio ouviu o estrondo e depois um silêncio muito grande. Perdão, ele tentou dizer, sentindo o sangue na boca [...].“²⁰⁹ Abermals zeigt dies die makabre Ironie der Gewalt und ihre Schnellebigkeit. Und ganz nach dem Motto „Quem não deve não teme“, welches Fernando im Laufe der Geschichte verlautet, erscheint der Tod Anísios auf eine Art gerechtfertigt, so ist er doch der Anstifter zu den zwei Morden. Doch so wie Gewalt hier mit Gewalt beantwortet wird,

²⁰⁸ Fonseca (1994), S. 589.

²⁰⁹ Fonseca (1994), S. 590.

zeigt sich wie so oft die Macht der Gewalt in einer Welt, in der das Leben eines Menschen nicht mehr viel wert ist. So hätte der Auftragskiller auch ohne zu morden sein Geld für die Morde erhalten. Doch aufgrund des ihm nicht angebracht erschienenen Spitznamens, entscheidet er sich, seinen Auftraggeber zu ermorden. Auch hier lässt sich vermuten, dass der Killer ungestraft davonkommen wird, da außer ihm und der nun toten Person keine Dritten von den Morden wissen. Angestachelt durch die Präsenz an ständigen Mordnachrichten in den Zeitungen spiegelt das Wettspiel der vier Freunde eine skrupellose, gefühlkalte Gesellschaft wieder, welche, angestachelt durch die Todesschwadronen um keinen Preis der Welt ihr soziales Niveau aufgeben wollen.

4.3.5 *Sexuelle Gewalt*

Die Gewalt, die in den Erzählungen von Fonseca herrscht, zeigt sich auch in den sexuellen Praktiken und Beziehungen zwischen Männern und Frauen. Dies geschieht in verschiedenen Lebensstappen (entweder sehr jung oder schon betagt), zwischen Männern und Minderjährigen, schönen Frauen und Männern mit gewissen physischen Anomalien, Männern und Transvestiten („Dia dos namorados“ in *Feliz ano novo*), zwischen verheirateten Frauen und Männern und in vielen heterosexuellen Beziehungen, in denen die Verführung oft nur als eine Art „kalkulierende Waffe“ eingesetzt wird – mit dem einzigen Ziel eine sexuelle Beziehung möglich zu machen²¹⁰:

Essa sedução em grande parte é uma prerrogativa masculina, exercida como uma atração que visa privar o outro da autonomia de si, com uma promessa de prazer, mas também é usada de forma invertida, por

²¹⁰ Vgl. Machado e Silva (2010).

homens “invisíveis” por sua condição física ou com alguma deficiência física (como um idoso doente e um homem acidentado).²¹¹

Dabei reichen die sexuellen Praktiken von simplen sexuellen Bedürfnissen bis hin zu perversen und obszönen Handlungen sowie brutalen Vergewaltigungen.

In „Os graus“ aus *Os prisioneiros* kann man die Kombination aus Sex und Gewalt als einen natürlichen Instinkt des Menschen erkennen:

[...] tão infernal que me dava vontade de lhe dar cabeçadas no corpo, já que não podia mordê-la. E eu dava cabeçadas no ventre rijo dela, curvado como um touro que quisesse voltar para o verde útero bovino de sua mãe, um útero que fosse Deus e o Nada. E ela segurava minha cabeça dirigindo seus arremessos – como os de um aríete que fosse transpassá-la rompendo as portas de sua carne – e ria até que nos embolávamos suados e eu sentia o gosto do suor dela na minha boca.²¹²

Der Protagonist empfindet während des sexuellen Aktes das Bedürfnis gewalttätig zu werden, was an sich ein Paradoxum darstellt, befindet er sich doch in einem sehr intimen zärtlichen Moment mit einer Frau.

In „O Gravador“ aus *A coleira do cão* führt eine unglücklich verheiratete Frau regelmäßig lange Telefonate mit dem *Gravador*. Dabei vertraut sie sich ihm komplett an, er jedoch gibt sich bis zum Schluss eher verschlossen. Die Textpassagen über sie sind aus der Ich-Perspektive geschrieben und beinhalten die Schilderungen ihres Lebens und ihrer Ehe. Auch ihr sexuelles Verhältnis zu ihrem Mann beschreibt sie wie folgt:

Ele nunca teve amor por mim, nenhum tipo de amor, a não ser algum desejo físico, que em pouco tempo se rotinizou. Sou uma criada para ele, uma mulher que toma conta das suas coisas e com quem vai para a cama

²¹¹ Machado e Silva (2010), S. 16.

²¹² Fonseca (1994), S. 197.

quando lhe dá na veneta. É uma coisa horrível, ir para a cama com ele, sentir o seu peso em cima de mim. Me sinto uma candela, um ser desprezível e infeliz. Teve época em que não me incomodava que ele fizesse aquilo conmigo, me procurasse na cama. Sentir prazer eu não senti, mas não me incomodava e até queria, apesar de toda a brutalidade que ele punha no ato.²¹³

Auch wenn sie sich nicht wohlfühlt und von ihrem Mann angewidert ist, lässt sie den sexuellen Akt weiterhin zu und gibt auch noch vor, es gefalle ihr. Sie behauptet, dies sei gut für ihr Selbstbewusstsein und ihre Eigenliebe und würde letztendlich auch ihren Schlaf begünstigen. Wie auch schon in anderen Erzählungen wird die Gewalt gegen die Frau von ihr selbst abgewertet. Die sexuelle Handlung ist hier vielmehr ein Mittel zum Zweck und wird, angeführt durch die Brutalität des Ehemannes, als eine Begleiterscheinung der Ehe hingenommen:

Eu queria porque, apesar de detestá-lo e saber que ele não tinha por mim um pingo de amor ou carinho, ou compreensão ou respeito, eu queria porque aquilo era bom para o meu amor-próprio, me dava alguma serventia como mulher. Era tudo muito sórdio, reconheço, mas eu queria que ele o fizesse e fingia que gostava. Às vezes era até bom para minha insônia.²¹⁴

Die abscheulichen sexuellen Praktiken und Geschehnisse zeigen sich zum Beispiel deutlich in „Pierrô da caverna“ aus dem Erzählband *O cobrador*. Diese Geschichte ist eine beklemmende und perverse Schilderung des Erzählers mit seinen Erfahrungen als pädophiler Mensch. Dabei zeigt die Kurzgeschichte viele Facetten in denen sich der Protagonist, der gleichzeitig Erzähler ist, mit der Pädophilie auseinandersetzt. Während der Erzählung werden sogenannte *flashes* eingebaut, in denen der Protagonist Erinnerun-

²¹³ Fonseca (1994), S. 109.

²¹⁴ Fonseca (1994), S. 109.

gen aus seiner Kindheit mit anderen Erinnerungen und Wahrnehmungen vermischt. So erzählt er auch seiner Freundin, dass in London eine Versammlung von Pädophilen stattfindet: „Li no jornal que em Londres organizaram uma associação de pedófilos e seus membros [...]“. ²¹⁵ In seiner Kindheit beobachtet er zwei streitende Hähne und stellt sich eine essentielle Frage:

[...] como a briga de galos que vi outro dia. Num dos intervalos da luta o galeiro tirou um esporão cravado no peito do galo e colocou-o de volta na rinha, sangue escorrendo do ferimento, as pernas marcadas de nervuras estremecendo num tremor contínuo; o galo morria, feroz, e o homem aceitava as apostas que faziam contra ele sabendo que perderia. Então saí de lá pensando em fazer um poema usando a morte do animal como um símbolo. Toda arte é simbólica, mas não seria preferível, mais simbólico, escrever sobre pessoas se matando? ²¹⁶

Seiner Exfrau antwortet er auf die Frage über was er schreibe, dass es sich um Pädophilie handle. Er führt weiterhin an, dass es sich um erotische Anziehung für Kinder, „uma “palavra composta grega que originalmente não tinha conotações perversas” ²¹⁷ handelt. Auf indirekte Weise erzählt die Geschichte die schlaflosen Nächte des Erzählers, seine sexuelle Beziehung zu seiner Freundin und seine teuflischen Gedanken, was das zwölfjährige Nachbarskind Sofia angeht. Nach und nach nähert er sich während der Erzählung dem Nachbarskind an und nutzt ihre unschuldige kindliche Neugier aus. Schließlich erfüllt der Erzähler sich seinen perversen Traum: „[...] um abismo noturno de gozo e volúpia. Depois Sofia perguntou se o sangue no lençol era dela. E perguntou também se o orgasmo era uma espécie de agonia.“ ²¹⁸ Doch sie behauptet auch mit ihrer kindlichen Unwissenheit: “

²¹⁵ Fonseca (1994), S. 477.

²¹⁶ Fonseca (1994), S. 478.

²¹⁷ Fonseca (1994), S. 478.

²¹⁸ Fonseca (1994), S. 485.

Não doeu nada [...] foi bom, isso tinha que acontecer um dia, não tinha?²¹⁹ Schließlich ist Sofia schwanger. Den Erzähler begleiten kurz Gewissensbisse, zugleich versucht er aber sie zu einer Abtreibung zu überreden, was er schließlich auch schafft. Trotz dieser dramatischen Wendung ändert sich für ihn nichts, wie er selber am Ende der Erzählung zugibt: “Nada mudou, nada vai mudar. Macacos me mordam.”²²⁰ In dieser Erzählung wird deutlich, dass sich die Nachforschungen Fonsecas, was die menschlichen Natur betrifft, nicht in einfachen Fragen der Menschlichkeit aufzeigen, sondern durch widrige Abscheulichkeit ans Licht getragen werden, wie auch Machado e Silva feststellt: “[...] é a ficcionalização do território incerto e movediço no qual as indagações sobre a natureza humana não encontram respostas simples e se tornam visíveis por um avesso abjeto.”²²¹

Auch in „O Cobrador“ wird eine Vergewaltigungsszene des Protagonisten barbarisch geschildert. Er dringt in ein Haus ein, indem er sich als Feuerwehrmann ausgibt und vergeht sich brutal an einer Frau:

Dei-lhe um murro na cabeça. Ela caiu na cama, uma marca vermelha na cara. Não tiro. Arranquei a camisola, a calcinha. Ela estava sem sutiã. Abri-lhe as pernas. Coloquei os meus joelhos sobre as suas coxas. Ela tinha uma pentelheira basta e negra. Ficou quieta, como olhos fechados. Entrar naquela floresta escura não foi fácil, a buceta era apertada e seca. Curvei-me, abri a vagina e cuspi lá dentro, grossas cusparadas. Mesmo assim não foi fácil, sentia o pau esfolando. Deu um gemido quando enfiei o cacete com toda força até o fim. Enquanto enfia e tirava o pau eu lambia os peitos dela, a orelha, o pescoço, passava o dedo de leve no sei cu, alisava sua bunda. Meu pau começou a ficar lubrificado pelos sucos da sua vagina, agora morna e viscosa.²²²

²¹⁹ Fonseca (1994), S. 485.

²²⁰ Fonseca (1994), S. 490.

²²¹ Machado e Silva (2010), S. 21.

²²² Fonseca (1994), S. 498.

Dabei endet der perverse sexuelle Akt genauso schnell, wie er angefangen hat und der Vergewaltiger lässt es sich nicht nehmen, die ironische Bemerkung an die betroffene Frau zu äußern: „Vê se não abre mais a porta pro bombeiro, eu disse, antes de ir embora.“²²³

Die Lust der Erotik liegt beim Protagonisten von „Passeio Noturno (Parte I)“ und „Passeio Noturno (Parte II)“ im alleinigen Anschauen seiner Opfer – der Körper dient als Objekt. Das vermeintliche sexuelle Vergnügen ist hier ein tödliches. Da der *Cobrador* keine negative Antwort des Opfers hinnehmen kann, ist es für ihn beschlossene Sache, es zu töten: „Não podia correr o risco de deixá-la viva.“²²⁴ Coutinho stellt Fonsecas Werk als das Abbild einer Gesellschaft dar, welche tatsächlich die in ihr wohnende Erotik und Pornografie nicht erfindet, sondern welche allgegenwärtig ist:

O erotismo e a pornografia que ele expõe não são sua invenção, pertencem à vida que o cerca e a todos nós. A violência, a criminalidade, o abuso, o menor abandonado e induzido ao crime, a toxicomania, a permissividade, a libertinagem, não são criações suas, mas estão aí, na rua, nas praias, nos edifícios de apartamentos, nas favelas. Estão nas deficiências ou inexistência do ensino, na indigência que inclui cerca de 70% de uma população abandonada à sua mísera sorte.²²⁵

In Erzählungen wie „Almoço na Serra no Domingo de Carnaval“ (*O Cobrador*) ertappt man sich selbst dabei, mit dem Ich-Erzähler zu sympathisieren, so hat seine Familie und er ihr altes Anwesen verloren. Als er zu seiner Freundin und deren Familie, die nun in

²²³ Fonseca (1994), S. 498.

²²⁴ Fonseca (1994), S. 401.

²²⁵ Ferreira, I. R.: *O neonaturalismo de Rubem Fonseca*. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras. Pontífica Universidade Católica de Goiás, 2009, S. 63.

dem Anwesen wohnen, eingeladen wird, beginnt sein Racheplan und er vergewaltigt seine Freundin Sônia aus Hass auf diesen Verlust:

Cala a boca, eu disse, agarrando-a com força.

Quando acabei, levantei-me e fui embora sem olhar para trás. Entrei no carro.

Desci a serra velozmente. Queria ter coragem para jogar o carro num precipício e acabar com tudo. Mas apenas chorava! Duas vezes no mesmo dia! Que inferno estava acontecendo comigo?²²⁶

Trotz der grausamen impulsiven Tat, ist er danach zutiefst aufgewühlt und möchte seinem Leben ein Ende setzen. Ganz im Gegenteil zu anderen *Contos* Fonsecas, empfindet dieser Charakter Reue und Trauer. Doch auch für ihn ist diese gewalttätige Handlung die einzige Möglichkeit seinem Hass und seiner Rache gerecht zu werden.

4.3.6 *Polizeigewalt*

In Anbetracht der Militärdiktatur, die zur Entstehung der hier thematisierten Erzählungen Fonsecas maßgeblich beigetragen hat, liegt es nahe, dass auch der Polizeiapparat selbst von Korruption, Erpressung und strafrechtlich oft nicht verfolgter Polizeigewalt bis hin zu den mitunter inoffiziellen Handlungen der sogenannten Todesschwadronen in den brasilianischen Großstädten in den 60er bis 80er Jahren betroffen war. Diese korrupte Haltung des Polizeiapparates in Brasilien bis heute sowie die damit verbundene Haltung des Misstrauens von Seiten der brasilianischen Bevölkerung ist eben deshalb so negativ durch eine teils nicht tragbare und stark fragwürdige Vorgehensweise und ethische Haltung seitens der Polizei gegenüber strafrechtlich verfolgten Bürgern

²²⁶ Fonseca (1994), S. 572.

geprägt. Unter dem Motto „Gewalt mit Gewalt beantworten“ wird bis heute eine *zero tolerance*-Politik in Bezug auf kriminelle Handlungen in Brasilien vertreten, die aber erst später in dieser Arbeit thematisiert werden soll. Um auf die Polizeigewalt in den *Contos* von Fonsecas mit Beginn in den 60er Jahren zurückzukommen, kann man auch hier eine zwiegespaltene Darstellung durch Fonseca feststellen. Wie im folgenden Kapitel herausgearbeitet wird, spielen meist mehrere Faktoren in eine korrupte Haltung seitens der Polizeibeamten mit ein und nicht selten, wird auch der ehrlichste und wahrheitsliebendste Polizist am Ende Opfer von Korruption, da er dem Druck der allgemeinen Haltung der brasilianischen Polizei nicht Stand halten kann.

In „A coleira do cão“ im gleichnamigen Erzählband bringt es Fonseca auf den Punkt: „A „Estou há trinta anos na polícia, já vi entrar chefe atrás chefe, prefeito atrás prefeito, governador, presidente, muda tudo, só a polícia continua na mesma miséria.“²²⁷ Die Kurzgeschichtensammlung *A coleira do cão* enthält die mitunter brutalsten Gewaltszenen der Polizei in den Werken von Fonseca. Die unerbittliche Härte des brasilianischen Polizeisystems trifft den Leser ungeschönt:

Jogaram ele no chão da sala do delegado, amarrado de corda, todo arrebetando de cacete e borrachada, sangue saindo por tudo quanto era buraco que ele tinha, até o cu, [...]. O delegado Morreira se curvou sobre ele, dizem que esta foi a primeira vez em que foi visto rindo, mas isso durou pouco pois quando verificou que o Pernambuco ainda estava vivo teve um acesso de raiva e pulou sobre o corpo aos berros '*eu mandei trazer morto! Eu mandei trazer morto!*', enquanto sapateava feito um louco em cima do peito e da barriga.²²⁸

Washington estava sentado na mesa, segurando uma palmatória. Pálido, seu peito chiava. Sobre a mesa estava uma lata de banha vazia, com água.

²²⁷ Fonseca (1994), S. 210.

²²⁸ Fonseca (1994), S. 208.

Ao lado Jaiminho, boca aberta, beijo frouxo. Seu corpo curvado, sua cabeça caída estavam numa expectativa de cachorro que acabou de ser espancado.

Der Polizeikommissar Vilela, der zum Beispiel die Übeltaten gegen Gefangene, ausgeübt durch andere, anprangert, wird als sensible Person dargestellt. Dabei steht in der Erzählung seiner moralisch korrekten Haltung, die korrupte Haltung seines Kollegen Washington gegenüber:

“Não gosto de ver os outros serem espancados”, disse Vilela, quebrando o silêncio da sala.

“Isso é feito no mundo inteiro, doutor...”, disse Melinho.

“Não é verdade”, disse Vilela.

“Eu também já pensei muito nisso”, disse Pedro. “Nós não temos os recursos de outras polícias. O jeito é meter medo. O dia em que eles não tiverem mais medo da gente está tudo perdido.”

“A polícia está ficando mole”, disse Washington, “e o resultado é este que o senhor está vendo: o número de assaltos e furto aumenta dia a dia. Eu fiz o curso de detetive da Escola. Lá não tem um stand de tiro, mas em compensação ensinam psicologia e direito constitucional. He, he.”

“Antigamente contava-se a mão do ladrão para impedir que furtasse de novo. Você acha que isso estava certo?”, perguntou Vilela.

“Até que era bom”, respondeu Washington. “Garanto que diminuiria o número de furtos.”

“Ia ter um bocado de maneta por aqui”, disse Melinho.

“Essa prática não acabou com os ladrões”, disse Vilela.

“Vai ver foi porque pararam de cortar as mãos deles”, disse Washington.

“Pararam porque era inútil”, insistiu Vilela.

“Não adianta, doutor, o senhor não vai convencer que a gente deve tratar esses vagabundos com bondade”, disse Washington.

“Não quero que sejam tratados com bondade. Quero é que sejam tratados sem ódio, entendeu?”, disse Vilela.²²⁹

Im Gegenteil zu den anderen Polizisten trägt er persönlich nie eine Waffe. Er verbietet seinen Agenten, einen Häftling zu schla-

²²⁹ Fonseca (1994), S. 220.

gen. Doch Washington weiß sich, während er einen Häftling malträtiert, zu rechtfertigen, in dem er behauptet, dies sei die einzige Möglichkeit an Informationen zu gelangen. Vilela stimmt dem nicht zu:

„Não quero isso aqui não, Washington. É o último aviso que dou.“

“Más é o único jeito, doutor.”

“Já discutimos isso antes, Washington. Estou te avisando: se eu pegar você ou alguém fazendo iss outra vez mando a vítima a exame de corpo delito e abro inquérito. Estamos entendidos?”

Washington não respondeu.

[...]

“Isso é feito no mundo inteiro, doutor...”, disse Melinho.

“Não é verdade”, disse Vilela.

“Eu também pensei muito nisso”, disse Pedro. “Nós não temos os recursos de outras polícias. O jeito é meter medo. O dia em que eles não tiverem mais medo da gente está tudo perdido.”

“A polícia está ficando mole”, disse Washington, “e o resultado é este que senhor está vendo: o número de assaltos e furtos aumenta dia a dia. Eu fiz o curso de detetive na Escola. Lá não tem um *stand* de tiro, mas em compensação ensinam psicologia e direito constitucional. He, he.”²³⁰

Vilelas untergestellte Polizisten erzählen ihm, dass sie bestimmte Verbrechen den Journalisten nicht melden, da diese behaupten, die Polizei wäre korrupt. Washington gibt zu, Geld von *bichos*, also krimineller Natur, anzunehmen und es als „ehrlichste Sache Brasiliens“ zu verkaufen. Somit fragt Vilela:

“Quer dizer que tem gente, acima de detetive, que leva...”, disse Vilela.

Washington ficou em silêncio.

“Aqui?”

“O único que não leva é o senhor.”

“No cartório?”, perguntou Vilela.

“Todo mundo.”

“Você?”

²³⁰ Fonseca (1994), S. 215.

“Não sou santo, doutor”, respondeu Washington, encarando o delegado.
“Não, você é outra coisa”, disse Vilela.
“Eu tenho família para sustentar”, disse Washington. [...]
“A gente aqui ganha uma miséria, nosso trabalho é de responsabilidade”, disse Washington.
“Não vou discutir com você”, disse Vilela.
“Doutor, o senhor não precisa ficar chateado. Dinheiro do bicho não é nada de mais. Todo mundo joga no bicho. É a coisa mais honesta que tem no Brasil.”²³¹

Dabei wird eine Sache schnell klar: “direitos civis, etc. são coisas de escritório, de intelectual. Na rua é a guerra sem quartel.”²³² In einer anderen Szene ertappt Vilela sich allerdings selbst dabei, indem er selbst Fakten vertuschen will und gewalttätig wird. Er versucht genauso auf brutale Art Informationen aus einem festgenommenen Kriminellen heraus zu prügeln. Folglich wird er selbst zum Opfer seiner untergestellten korrupten Polizeieinheit. Während des Verhörs eines Gefangenen tötet Vilela fast den Verdächtigen:

Vilela encostou o cano da arma no peito de Jaiminho, que começou a bater os dentes.
“Na cabeça, doutor”, disse Washington.
Vilela levantou a arma encostando-a na têmpora de Jaiminho, que acompanhou com os olhos arregalados o movimento da pistola. A lanterna acesa refletia em seus olhos.
Apesar de a arma estar encostada na cabeça de Jaiminho, a mão de Vilela tremia.
“Vou matar esse cara”, gritou Vilela.

²³¹ Fonseca (1994), S. 215.

²³² Comellas, P.: “Rubem Fonseca e o policial noir.” In: *Abriu. Estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal No. 3*, Universitat de Barcelona 2014, S. 64.

Washington deu um golpe na arma segura por Vilela, no instante da detonação. “Eu conto, eu conto!”, exclamou Jaiminho. Ouviram-se as asas dos urubus assustados levantando vôo, no curto silêncio que se fez.

Vilela começou a andar lentamente. Washington seguiu-o.

“Eu ia mesmo matar ele”, disse Vilela.

“Eu senti isso. Só tive tempo de dar um safanão na arma.”

“Me deu vontade de atirar na cabeça dele...”²³³

Hier wird schnell klar, dass Vilela nun selbst zur Gewalt greift und sich von der Gewalt seiner Kollegen verleiten lässt. Er entkommt dem Teufelskreis und den Riten der Gewalt am Ende der Erzählung tragischer Weise nicht.

Die Polizeigewalt wird unter anderem in „Feliz ano novo“ durch den Sprachgebrauch erklärt: „a maré não tá boa“, „a barra tá pesada“, „os homens não tão dando sopa“. Auch die Waffen werden als „ferramentas“²³⁴ beschrieben, da Töten eine Art der „Arbeit“ darstellt. Auch in „Livro de ocorrências“ (*O Cobrador*) kommt es nach einem Delikt der häuslichen Gewalt gegen eine Frau zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung zwischen dem Ich-Erzählers, einem Polizisten, und dem Gewalttäter. Der Polizist bittet ihn schließlich mit auf das Revier zu kommen woraufhin sich der Gewalttäter Ubitaran weigert und handgreiflich wird. Er gibt zu verstehen, dass er keine Angst vor der Polizei hat: „Você acha que eu tenho medo da polícia?, ele perguntou, olhando com admiração e carinho os músculos do peito e dos braços.“²³⁵ Auch hier kann man die fehlende Respekthaltung gegenüber dem Polizeiapparat klar definieren. Nach mehrmaligem Auffordern weigert er sich immer noch, wird beleidigend und sogar aggressiv. Schließlich schießt ihm der Ich-Erzähler in den Oberschenkel, da er keine andere Möglichkeit sieht ihn zur Zusammenarbeit zu bewegen:

²³³ Fonseca (1994), S. 232.

²³⁴ Alle Zitate: Fonseca (1994), S. 365-472.

²³⁵ Fonseca (1994), S. 474.

Vou tirar essa merda da sua mão e mijar no cano, anãozinho. Ubiratan contraiu todos os músculos do corpo, como um animal se arreiando para assustar o outro, e estendeu o braço, a mão aberta para agarrar o meu revólver. Atirei na sua coxa. Ele me olhou atônito.²³⁶

Auch wenn sich der Verdächtige weigert und sich gewalttätig gegen den Polizisten zeigt, ist die hohe Gewaltbereitschaft von Seiten des Polizisten hier maßgeblich. Der Gewalttäter scheint groß und kräftig gebaut zu sein, jedoch möchte man sich vorstellen, dass es eine andere Alternative gegeben hätte, als Gebrauch von einer Schusswaffe zu machen. Da Gewaltdelikte in der Großstadt an der Tagesordnung zu stehen scheinen und die Geduld vieler Polizeibeamter in dieser Hinsicht dauerhaft an einer Grenze angekommen ist, lässt sich die doch recht brutale Antwort auf die Verweigerung der reibungslosen Zusammenarbeit mit der Polizei erklären. In einer Gesellschaft, in der Gewalt allgegenwärtig ist, scheint sie eine gewisse „Normalität“ zu beschreiben. Man stellt sich trotzdem die Frage: Kann man hier von polizeilicher Professionalität seitens der Polizeibeamten ausgehen, indem sie jegliche Gefühlshaltungen außen vor lassen oder sollte man hier vom Versagen der moralischen und professionellen Haltung des Polizeiapparates sprechen? Das berechnende Kalkül der Beamten spiegelt auf eine Art und Weise die Haltung vieler Bewohner der brasilianischen Großstadt wieder, indem jeder nur sich selbst der Nächste ist und Gewalt und Tod an der Tagesordnung stehen.

4.3.7 *Indirekte Darstellungen der Gewalt*

Im Gegensatz zum selbst auserwählten Krieger und Mörder in „O Cobrador“ erzählt die Geschichte „A caminho de Assunção“

²³⁶ Fonseca (1994), S. 474.

(*O Cobrador*) von einem Soldaten im *Guerra do Paraguai*, auch *Guerra da Tríplice Aliança*²³⁷ genannt. Dabei greift Fonseca eine kurze intensive Szene mitten im Kriegsgebiet auf, indem die Soldaten aufgefordert werden ihrem General nach Asunción zu folgen. Dort kam es im Dezember 1868 zur letzten großen Schlacht, wobei beide Parteien, sowohl die brasilianische wie auch die paraguayische, große Verluste hinnehmen mussten, am Ende aber siegten Brasilien über Paraguay. Der Soldat schildert als erstes, wie sein längerjähriger Freund verletzt von seinem Pferd mitgeschliffen wird: “O alferes Rezende, que crescera conmigo em Santo Antônio do Paraibuna, caiu com o pé preso no estribo, a cabeça uma polpa sangrenta, e foi arrastado pelo seu cavalo em disparada até desaparecer num capinzal alto.”²³⁸ Und auch der Ich-Erzähler berichtet von seinen brutalen Nahkämpfen:

O primeiro que matei estava sem barretina, os cabelkos lisos, de índio, molhados pela chuva. [...] A lâmina da minha espada brilhava lavada de sangue e chuva. Um artilheiro inimigo, um menino, agarrou meu estribo e me atacou com um fação. Decepei-lhe a mão direita, num golpe seco e hábil.²³⁹

Kann man diese Kurzgeschichte doch nicht mit der vorhergehenden von “*O Cobrador*” vergleichen, so möchte Fonseca hier auf eine andere Art der Gewalt hinweisen. Nämlich der Gewalt und dem Tod im Krieg, der in dieser Geschichte alleine der Selbsterhaltung und dem Überleben dient und auf der anderen Seite als sinnlos erscheint. Die Beschreibungen des Abssterben eines Unteroffiziers werden mit leisem Gelächter begleitet. Der

²³⁷ von 1864 bis 1870 dauernder Kampf Paraguays gegen die verbündeten Staaten Argentinien, Brasilien und Uruguay; er endete mit der völligen Niederlage Paraguays und gilt als der blutigste Konflikt in der lateinamerikanischen Geschichte.

²³⁸ Fonseca (1994), S. 506.

²³⁹ Fonseca (1994), S. 506.

General nimmt dies zur Kenntnis und salutiert zurück, aber schenkt dem Absterben seines Unteroffiziers nicht weiter große Beachtung:

O Velho sargento Andrade, dado como morto, esticado ao lado de uma carreta de munição, as esporas gastas com ferro enfiadas na terra estrangeira, o uniforme roto e sujo de lama, levantou-se, fez uma continência e caiu no chão. Alguns soldados riram à socapa.

Osório parou de falar. Respondeu a continência olhando o corpo imóvel de Andrade, seu rosto meio escondido pelo lenço negro. Fez um gesto para o ajudante-de-ordens, esporeou o cavalo e partiu num trote curto em direção ao acampamento do 5^o..²⁴⁰

Dies zeigt abermals, dass im Krieg kein Platz für Sensibilitäten und Trauer zu sein scheint. Es geht hier um das reine Überleben und dafür müssen teilweise Morde begangen werden. Das bringt Fonseca durch die kurzen prägnanten Sätze in dieser Geschichte gut zum Ausdruck.

Auch in der nächsten Erzählung „Mandrake“ (*O Cobrador*) findet man keine so detaillierten und brutalen Gewaltbeschreibungen wie in den anderen Kurzgeschichten des Erzählbandes *O Cobrador*. In „Mandrake“ steht vielmehr die detektivische Leistung des Strafverteidigers Mandrake und seines Geschäftspartners Wexler im Vordergrund. Mandrake ist eine Person, die in regelmäßigen Abständen die eher „schwierigen Fälle“ übernimmt und da er häufig in meist ausgeweglosen Situationen noch eine Möglichkeit findet um den Fall zu lösen. In diesem Falle geht er einem Mord einer jungen Sekretärin nach, die für den angesehenen Cavalcante Méier gearbeitet hatte. Dieser ist ein reicher Großgrundbesitzer und der Vertreter des Senators von Alagoas. Méiers und Marly führten eine geheime Beziehung miteinander. Hier ist die Hilfe von Mandrake gefragt, der diesem Fall, aufgrund der Prominenz

²⁴⁰ Fonseca (1994), S. 507.

des Cavalcante Méiers, nachgehen soll. Méiers wird von einem gewissen Márcio erpresst, der behauptet er hätte Beweise, dass Méiers in den Mord verwickelt ist. Die Sekretärin Marly wird tot mit einem Kopfschuss in ihrem Auto aufgefunden: „Jovem secretária morta dentro do próprio carro na Barra. Um tiro na cabeça. A vítima estava com jóias e documentos. A polícia não acreditava em roubo. A morta ia de casa para o trabalho e voltava cedo.”²⁴¹ Alsbald muss auch Márcio sterben, da er in Drogengeschäfte verwickelt ist:

Márcio Amaral, também conhecido como Márcio de Suzuki, fora encontrado morto no seu apartamento no bairro de Fátima. Um tiro na cabeça. Na mão direita um revólver Taurus, calibre 38, com uma cápsula deflagrada no tambor. A polícia suspeitava de homicídio. Márcio de Suzuki estaria envolvido no tráfico de entorpecentes na zona sul da cidade.²⁴²

Mandrake wird Zeuge einer Mordvertuschung auf höchster politischer Ebene und kommt der Wahrheit immer näher. Dabei ist das Hauptanliegen für Méier sein Gesicht vor der Öffentlichkeit zu wahren. Dabei soll Mandrake ihm behilflich sein „O senador Rodolfo Cavalcante Méier matou Marly, continuou Guedes. Márcio, não sabemos como, obteve a carta e começou a chantagear o senador. Para esconder o primeiro crime o senador cometeu outro, matando Márcio.”²⁴³ Dabei wird sich Mandrake über seinen Arbeitsbereich erneut bewusst und bemerkt: “Cavalcante Méier nem sequer era meu cliente, era um burguês rico nojento e talvez um assassino torpe e mesmo assim eu não conseguia denunciá-lo. Meu negócio é tirar as pessoas das garras da polícia, não posso fazer o contrário.”²⁴⁴ Am Ende löst

²⁴¹ Fonseca (1994), S. 527.

²⁴² Fonseca (1994), S. 540.

²⁴³ Fonseca (1994), S. 542.

²⁴⁴ Fonseca (1994), S. 542.

Mandrake das Rätsel und macht Lili, die andere Geliebte Méiers, als Mörderin fest. Diese handelte aus Eifersucht. Fonseca verzichtet hierbei völlig auf detaillierte Beschreibungen des Gewaltaktes oder des hier thematisierten Mordes. Stattdessen webt er die Handlung Mandrakes geschickt in ein Gerüst aus Intrigen und detektivischer Feinarbeit, die der Handlung den passenden Spannungsrahmen ohne brutale Gewaltszenen verleiht.

4.4 Psychologische Strukturen der Gewalt

Das großstädtische Seelenleben

In Anbetracht der verschiedenen Gewaltbeschreibungen in den Kurzgeschichten Fonsecas, müssen, neben der oftmals physischen Gewalt in den Werken, auch die psychischen indirekten Gewaltäußerungen, wie zum Beispiel soziale Isolation oder Ausgrenzung, beschrieben werden. Der soziologische Begriff dieser „sozialen Deprivation“ unterscheidet zwischen „subjektiver Deprivation“ und „objektiver Deprivation“. Entsprechend stellt die „objektive Deprivation“ die messbare materielle Benachteiligung des Individuums aufgrund der sozialen Stellung dar. Hierbei sind Aspekte wie der sozioökonomische Status, sowie ein ausreichendes Einkommen, Zugang zu Bildung oder berufliche Chancen von Bedeutung. Auch hier kann man von der Einteilung in die verschiedenen sozialen Milieus sprechen. Mit ihnen fällt oder steht der soziale Status, und somit das allgemeine soziale Ansehen. Im Falle einer negativen Stigmatisierung führt dies zur sozialen Isolation des Individuums. Andererseits spricht man von einer „subjektiven Deprivation“, wenn eine Person sich mit anderen Bezugspersonen vergleicht und auf diese Weise feststellt, dass sie (die Person) in Bezug auf ihre Wünsche und Erwartungen an

ihr Leben benachteiligt ist.²⁴⁵ Demzufolge empfindet diese Person eine soziale Diskrepanz und ist enttäuscht oder unzufrieden:

Zwischen Erwartungen und Möglichkeiten zur Wunschbefriedigung, oder zwischen dem, was man hat, und dem, worauf man glaubt einen berechtigten Anspruch zu haben, wird subjektiv eine Diskrepanz wahrgenommen, die zu dysfunktionalen Gefühlen der Unzufriedenheit oder des Ressentiments gegen andere führt. Nicht objektive oder strukturelle Diskrepanzen (zum Beispiel soziale Ungleichheit, soziale Spannung, Statusunterschiede oder ökonomische Unterschiede in der Ressourcenverteilung), sondern subjektiv wahrgenommene bzw. eingeschätzte Diskrepanzen erzeugen eine relative Deprivation respektive eine soziale, politische oder ökonomische Unzufriedenheit.²⁴⁶

Diese subjektive Deprivation kann auch gruppendynamisch erlebt werden, wie sich im Laufe dieses Kapitels zeigen wird. In diesem Zusammenhang gilt es abermals den Aufsatz des deutschen Soziologen Georg Simmel „Die Großstädte und das Geistesleben“ (1903)²⁴⁷ zu erwähnen. In seinen Beschreibungen betrachtet er als Aufgabe der Soziologie die verschiedenen Formate des Zusammenlebens der Menschen zu passenden Regeln zusammenzufassen, nach welchen sich diese zu verhalten haben. Doch dabei obliegen alle Individuen den Wechselwirkungen der Gesellschaft, sind ein Produkt des spezifisch modernen Lebens, und anhängig von den „individuellen und den überindividuellen Inhalten des Lebens“. Für ihn ist die Steigerung des Nervenlebens jeder Person in der Großstadt die logische Konsequenz auf die vielen inneren und äußeren Eindrücke, denen die Menschen unterliegen. Daraus ergibt sich für Simmel ein Charakterbild des „großstädtischen Seelenlebens“:

²⁴⁵Vgl. Güttler, P. O.: *Sozialpsychologie. Soziale Einstellungen, Vorurteile, Einstellungsänderungen*. München: Oldenbourg Verlag 1996, S. 67-85.

²⁴⁶ Güttler (1996), S. 171.

²⁴⁷ Simmel (1903), S. 185-206.

Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht. [...]

Indem die Großstadt gerade diese psychologischen Bedingungen schafft - mit jedem Gang über die Straße, mit dem Tempo und den Mannigfaltigkeiten des wirtschaftlichen, beruflichen, gesellschaftlichen Lebens - stiftet sie schon in den sinnlichen Fundamenten des Seelenlebens, in dem Bewusstseinsquantum, das sie uns wegen unserer Organisation als Unterschiedswesen abfordert, einen tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben, mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßiger fließenden Rhythmus ihres sinnlich-geistigen Lebensbildes. Daraus wird vor allem der intellektualistische Charakter des großstädtischen Seelenlebens begreiflich, gegenüber dem kleinstädtischen, das vielmehr auf das Gemüt und gefühlsmäßige Beziehungen gestellt ist.²⁴⁸

Simmels Großstädter versucht sich somit in einer Welt der vermehrten äußerlichen Impressionen eine Art „Schutzschild“ zu erschaffen, welches sich aber nur psychisch veräußert:

So schafft der Typus des Großstädters, - der natürlich von tausend individuellen Modifikationen umspielt ist - sich ein Schutzorgan gegen die Entwurzelung, mit der die Strömungen und Diskrepanzen seines äußeren Milieus ihn bedrohen: statt mit dem Gemüte reagiert er auf diese im Wesentlichen mit dem Verstande, dem die Steigerung des Bewusstseins, wie dieselbe Ursache sie erzeugte, die seelische Prärogative verschafft; damit ist die Reaktion auf jene Erscheinungen in das am wenigsten empfindliche, von den Tiefen der Persönlichkeit am weitesten abstehende psychische Organ verlegt.

Diese Verstandesmäßigkeit, so als ein Präservativ des subjektiven Lebens gegen die Vergewaltigungen der Großstadt erkannt, verzweigt sich in und mit vielfachen Einzelercheinungen.²⁴⁹

Die Einzelercheinungen, die Simmel hier anspricht, kann man auf Gewalterscheinungen in Fonsecas Werk zurückführen. Äu-

²⁴⁸ Simmel (1903), S. 188.

²⁴⁹ Simmel (1903), S. 189.

ßen sich diese Erscheinungen psychisch zum Beispiel in der Kurzgeschichte „Onze de Maio“ (*O Cobrador*) durch eine andere Form der indirekten Gewalt nämlich der sozialen Ausgrenzung und Unterdrückung, so findet man in „O Cobrador“ eine andere Form des Ausdrucks sich gegen die Entwurzelung seines Milieus zu „wehren“. Der Protagonist wird zum Massenmörder und „Abkassierer“ seiner Mitmenschen.

Eine andere, nicht weniger bedeutsame Ansicht vertritt der norwegische Soziologe Johan Galtung, der im Rahmen seiner Forschung zwischen personaler und struktureller Gewalt unterscheidet. Ende der 60er Jahre führt er diese Unterscheidung in die globale Diskussion über Gewalt mit ein und erweitert dann in den 90er Jahren seine Arbeit um den Begriff der kulturellen Gewalt. Galtung geht bei personaler Gewalt von einem eindeutigen Opfer und Täter aus. Die strukturelle Gewalt produziert ebenfalls Opfer, jedoch nicht personenbezogen sondern auf organisatorischen und gesellschaftlichen Strukturen basierend. Somit werden mit Hilfe der kulturellen Gewalt Überzeugungen beschrieben, mit deren Hilfe strukturelle Gewalt legitimiert werden kann:

Direkte Gewalt, ob physisch und/oder verbal, ist sichtbar. Doch menschliche Aktion kommt nicht aus dem Nichts; sie hat ihre Wurzeln. Zwei davon wollen wir andeuten: eine auf Gewalt basierende Kultur [...] und eine Struktur, die selbst gewalttätig ist, indem sie repressiv und ausbeuterisch ist.²⁵⁰

Galtung wurde für seine Ansichten oft kritisiert, jedoch erscheint es als unabdingbar, Gewalt nicht nur als zwischenmenschliche Handlung zu betrachten, sondern ebenfalls kulturelle und gesell-

²⁵⁰ <http://www.peacexchange.eu/doc/gewaltInternet.pdf>, S. 1-23. (Zugriff 26.11.15).

schaftliche Strukturen mit zu berücksichtigen, um das allgemeine Gewaltphänomen zu verstehen²⁵¹:

[...] *whether or not there is a subject (person) who acts.* Again it may be asked: can we talk about violence when nobody is committing direct violence, is acting? This would be a case of what is referred to above as truncated violence, but again highly meaningful. We shall refer to the type of violence where there is an actor that commits the violence as *personal* or *direct*, and to violence where there is no such actor as *structural* or *indirect*. In both cases individuals may be killed or mutilated, hit or hurt in both senses of these words, and manipulated by means of stick or carrot strategies. But whereas in the first case these consequences can be traced back to concrete persons as actors, in the second case this is no longer meaningful. There may not be any person who directly harms another person in the structure. The violence is built into the structure and shows up as unequal power and consequently as unequal life chances.²⁵²

Dabei wird die Situation laut Galtung zunehmend durch schlechte Bildung, sozial schwächer gestellte Personen, keinen Zugang zu Gesundheitsversorgung und Personen, die gesellschaftlich gesehen keine beruflichen „Machtpositionen“ innehaben, verschlimmert. Galtung beschreibt die strukturelle Gewalt als *social injustice*, als soziale Ungerechtigkeiten – ein Thema welches auch Fonseca in seinen Werken mehrmals anspricht. Doch dabei hat auch oftmals eine Situation, in der sich ein gewisser Gewaltakt ereignet hat, ihren Ursprung in demselben System, in dem sie inneohnt.²⁵³

Auch der französische Soziologe Pierre Bourdieu geht in seiner Theorie auf die vier Kapitalsorten (ökonomisches, kulturelles, soziales und symbolisches Kapital) ein. Die ersten drei Kapitals-

²⁵¹ Vgl. <http://www.peacexchange.eu/doc/gewaltInternet.pdf>, S. 1-23. (Zugriff 26.11.15).

²⁵² Galtung, J.: „Violence, peace and peace research“ in: *Journal of Peace Research*, Vol. 6, No. ,3 1969, S. 167-191.

²⁵³ Vgl. Galtung (1969), S. 167-191.

orten (ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital) können Am Ende das symbolische Kapital bilden, welches wiederum die symbolische Gewalt verursacht. In „Feliz ano novo“ hat der Ich-Erzähler Einwände als Zequinha am Ende der Erzählung mit ihm auf das neue Jahr anstoßen möchte. Er gibt an, doch etwas Bildung oder Anstand zu besitzen, da er mit dem Anstoßen der Getränke wartet: „Zequinha quis beber e eu não deixei. Vamos esperar o Pereba.“²⁵⁴ Damit wird der Wert seines kulturellen Kapitals angegeben, was ihm als sehr wichtig erscheint. Hier wird auch das symbolische Kapital angeführt indem er seinem Kollegen Respekt gegenüberbringt. Es wird aber auch deutlich, dass der Ich-Erzähler seine ökonomischen Mängel zugibt. Dabei führt eben genau dieses symbolische Kapitel bei Bourdieu zu der sogenannten symbolischen Gewalt, welche man auch als Anerkennung oder soziales Prestige beschreiben kann. So wird das Selbstbild des Ich-Erzählers durch bestimmte Normen und Maßstäbe geprägt, die seine Gewaltakte vor ihm selbst rechtfertigen. Zweifelsfrei stellt die Gewalt ein Faktum dar, einen Ist-Zustand durch nur diesen man zu sozialem Prestige gelangen kann.²⁵⁵ Diese erst theoretisch angekündigten Auswüchse der strukturellen Gewalt können hier in der Kurzgeschichte „Onze de Maio“ literarisch anschaulich dargestellt werden. In „Onze de Maio“ berichtet der Ich-Erzähler José, ein pensionierter Geschichtslehrer, von seinem Altersheim, dem „Lar Onze de Maio“, indem er seinen Ruhestand verbringen soll, und von den Erniedrigungen und Leiden seiner Bewohner. Die Schilderungen stehen in engem Zusammenhang mit den tatsächlichen sozialen Umständen zu dieser Zeit in Brasilien. Die Handlung in dieser Kurzgeschichte werden, im Vergleich zu anderen schnelllebigen Erzählungen Fonsecas,

²⁵⁴ Fonseca (1994), S. 371.

²⁵⁵ Vgl. Schmidt R./ Woltersdorff, V.: *Symbolische Gewalt. Herrschaftsanalyse nach Pierre Bourdieu*. Konstanz: UVK 2008, S. 8-44.

hier etwas entschleunigt. Folglich lernt José sein neues zu Hause und dessen Bewohner kennen und kommt schließlich am Ende der Erzählung zu einer Bewusstseinsfindung durch seine Recherchen. Im Vergleich zur Kurzgeschichte „O Cobrador“, in der die Gewalt vorwiegend physisch präsentiert, wohnt sie in „Onze de Maio“ indirekt inne, indem Fonseca eine unfreundliche, unmenschliche Atmosphäre schafft, in der kein Platz für persönliche Wünsche der Bewohner des Wohnheimes in der Erzählung ist. Auf diese Art und Weise zeigt sich jedoch auch die abscheuliche Situation der Personen in der Erzählung: die permanente Gefahr, der Schmerz und die demütigende Situation der Menschen die von der Tragödie der Geschichte und den Beobachtungen von José geführt werden. José beginnt immer neue Kuriositäten und fragwürdige Begebenheiten im Altersheim aufzudecken: “No lar não há nenhum médico que possa atender os internos quando eles estão doentes”; “A TV fica ligada o dia inteiro. Deve haver, também, alguma razão para isso. Os programas são transmitidos em circuito fechado de algum lugar do Lar. Velhas novelas transmitidas sem interrupção”; “O irmão me trouxe para o quarto [...] Ele não queria que eu conversasse com Pharoux”²⁵⁶. Fonseca thematisiert hier ein breites literarisches Spektrum an Themen wie den Verlust der Freiheit, Selbstentfremdung oder Demenz und die Beraubung des eigenen Willens, wie folgende Textpassagen zeigen:

A aposentadoria de Baldomero o deixou muito deprimido. Antes de vir para cá foi internado numa clínica de adaptação ao lazer, onde, diz ele sem rancor, foi tratado como electrochoques. Com sua profissão, não devem ter sido os primeiros que tomou. Viemos para o Onze de Maio na mesma época. Ele é um homem deprimido, qualquer dia se mata. É

²⁵⁶ Alle Zitate: Fonseca (1994), S. 551-568.

comum os velhos se matarem, devido à melancolia do ócio, à solidão, à doença.²⁵⁷

Todos os internos morrem à noite. Lins tinha uma fratura na perna (nosso equilíbrio é precário e nossos ossos são fracos), e se arrastava da cama mesmo. Passei uma tarde na porta do seu cubículo e lá de dentro saía um nauseante chriero de merda gangrena. Lins estava deitado na cama vendo a televisão. Na manhã do dia seguinte o cubículo estava vazio e cheirando a desinfetante.²⁵⁸

Josés Beobachtungen führen letztendlich zu der Erkenntnis, dass hier im „Lar“ nicht einmal ein Dialog zwischen den Menschen erwünscht ist. Jeder soll in seinem *cubículo* bleiben und irgendwann sterben. Die Menschen sind inzwischen so sehr an die entwürdigende Situation gewöhnt, dass sie immer mehr vereinsamen und debil werden und keinen Widerstand mehr leisten. Es wird nur noch wenig und schlecht gegessen, Fernsehen geschaut und geschlafen. Fakt ist, dass die alten Menschen hier sind um zu sterben: „É o fato de os velhos serem internados pra morrer.“²⁵⁹ Und „Baldomero estava morrendo de fome e tristeza como todos nós aqui.“²⁶⁰ José wird sich immer mehr klar darüber, dass keiner in dem Altersheim länger als sechs Monate überlebt, da das Personal den alten Menschen Medikamente gibt, die sie wahrscheinlich vergiften. José versucht seine Vermutungen zu untermauern und forscht nach, auch indem er selber die Medikamente nicht nimmt und dies verheimlicht. Er beginnt eine kleine Revolution gegen die Belegschaft dieses Heimes:

Nunca me senti tão bem na minha vida. Acho mesmo que a minha diarréia acabou. Sou mais inteligente do que eles. Já sei por que ninguém dura mais de seis meses aqui. Se o interno não morrer das humilhações e

²⁵⁷ Fonseca (1994), S. 551.

²⁵⁸ Fonseca (1994), S. 558.

²⁵⁹ Fonseca (1994), S. 558.

²⁶⁰ Fonseca (1994), S. 560.

privações, do desespero e da solidão, eles o envenenam e matam. [...] Não consigo sopitar a minha alegria. Não sinto medo, nem horror, dessas descobertas atrozes. Estou vivo, escapei, com minhas próprias forças, do destino torpe que eles armaram para mim, e isso me enche de euforia. Minha mente está cheia de lembranças e reminiscências históricas dos grandes homens que lutaram contra a opressão, a iniquidade e o obscurantismo.

Se nos unirmos, todos os velhos do mundo, poderemos mudar essa situação. Podemos compensar nossa fraqueza física com a astúcia. Sei como foram feitas as revoluções.²⁶¹

Fonseca schildert hier die klare Ausgrenzung der sozial schlechter gestellten Menschen, gerade im Alter oder Ruhestand. Dabei sieht sich auch der Protagonist als „Opfer“ dieses sozialen Systems, in dem der Direktor und die Angestellten dieses Wohnheimes ihn auf systematische indirekte Weise versuchen „umzubringen“: „Assim, a narrativa é conduzida por uma atmosfera de tensão entre a morte iminente e o pouco de vida que resta aos internos. A linearidade acusa um fim para o narrador e seus companheiros, a morte. O cotidiano é condicionado pela presença constante dessa ideia.”²⁶² Diese andere indirekte Art der Gewalt in „Onze de Maio“ zeigt verschiedene Fragestellungen in Bezug auf die postmoderne brasilianische Gesellschaft auf. José möchte in Würde altern und nicht seinen Lebensabend auf diese Weise verbringen:

Onde está o velho que eu era? [...] Aquele ser velho me foi imposto por uma sociedade corrupta e feroz, por um sistema iníquo que força milhões de seres humanos a uma vida parasitária, marginal e miserável. Recuso esse suplício monstruoso. Esperei a morte de maneira mais digna.²⁶³

²⁶¹ Fonseca (1994), S. 564.

²⁶² Bento (2012), S. 33.

²⁶³ Fonseca (1994), S. 565.

Fonseca lässt hier ein offenes Ende, nachdem José, Pharoux und Cortines den Direktor des Heimes gekidnappt haben. Dies soll abermals die doch ausweglose Situation der drei Älteren untermalen. Der Direktor und seine Angestellten repräsentieren hier die Kontrolle der Masse indem die Insassen des Heimes apathisch gemacht werden und somit einfach zu manipulieren sind. Der Erzähler und seine Freunde stellen dabei die Gruppe von Menschen dar, die ganz einfach nach besseren Lebensbedingungen streben. Ihr Charakterbild wird durch Deprivation und Vernachlässigung gekennzeichnet und entspricht somit einem zu dieser Zeit vorherrschenden Faktum einer älteren sozial schwächer gestellten Randgruppe der brasilianischen Gesellschaft. So bemerkt auch Georg Simmel, dass in einer so großen Stadt wie Rio de Janeiro, trotz der Möglichkeiten Freiheit zu verspüren, sich die Menschen eher größtenteils einsam und verlassen im „Gewühl“ dieser Großstadt fühlen:

Denn die gegenseitige Reserve und Indifferenz, die geistigen Lebensbedingungen großer Kreise, werden in ihrem Erfolg für die Unabhängigkeit des Individuums nie stärker gefühlt, als in dem dichtesten Gewühl der Großstadt, weil die körperliche Nähe und Enge die geistige Distanz erst recht anschaulich macht; es ist offenbar nur der Revers dieser Freiheit, wenn man sich unter Umständen nirgends so einsam und verlassen fühlt, als eben in dem großstädtischen Gewühl; denn hier wie sonst ist es keineswegs notwendig, dass die Freiheit des Menschen sich in seinem Gefühlsleben als Wohlbefinden spiegele.²⁶⁴

Diese soziale Isolation führt zur geistigen Distanz ihrer Bewohner.

Ebenso von Bedeutung ist das Verhältnis von Macht und Gewalt in diesen beiden erwähnten Kurzgeschichten. Dabei zeigt sich, dass die wirkliche Zielsetzung der Gewalt oftmals Macht ist. Es

²⁶⁴ Simmel (1903), S. 199.

gibt meist ein übergestelltes Ziel, welches es zu erreichen gilt, sei es Revolution, Freiheit, Unabhängigkeit oder auch eine Machtposition gegenüber einer Person (hier einer Frau). In "O Cobrador" kann man diesen Kampf zwischen Macht und Gewalt beobachten, indem der Erzähler um die Anerkennung der elitären Stadtbewohner "kämpft". Infolgedessen ist diese elitäre Bevölkerung auch der Verursacher seiner Aggressionen und seiner sozialen Ausgrenzung. Er sucht nach Anerkennung und Respekt, die ihm aber nicht offenbart werden. In der Erzählung "Onze de Maio" repräsentiert die Institution des Altersheimes "Lar" die Macht und ihre Bewohner sind diejenigen, die sich ihr entgegenstellen müssen.²⁶⁵ Demnach stellt Oacir Dalla Palma beide Seiten des Verhältnisses in „Onze de Maio“ dar: „A primeira, justifica a violência contra os velhos pela crise financeira do país e por eles não estarem mais produzindo; os internos justificam a sua reação violenta pela busca da liberdade e da dignidade humana.“²⁶⁶ Betrachtet man die Erzählung "Feliz ano novo" so fällt auch hier auf, dass die soziale Diskrepanz, die von Seiten der drei Ganoven empfunden wird zu einer subjektiven gruppenspezifischen Deprivation nach Peter Güttler führt. Die ökonomische Unzufriedenheit der drei Protagonisten schlägt in ohnmächtige Wut und ziellosen Zorn um.²⁶⁷ Hier lassen sich auch Parallelen zu den Ansätzen von Pierre Bourdieu ziehen. Er lenkt dabei „die Aufmerksamkeit auf gewaltlose Manifestationen von Gewalt. In seinem Fokus stehen Formen der Beugung und Unterwerfung, die nicht als durch Gewalt ausgelöste Reaktionen gelten und auch nicht als solche wahrgenommen werden.“²⁶⁸ Somit operiert die symboli-

²⁶⁵ Vgl. Palma, M. D.: "Cobreadores pós-modernos." In: *Revista Trama*, V.1 No.2, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2005, S. 195- 208.

²⁶⁶ Palma (2005), S. 205.

²⁶⁷ Vgl. Güttler (1996), S. 67-85.

²⁶⁸ Schmidt/ Woltersdorff (2008), S. 8.

sche Gewalt also „sanft und alltäglich“, was man in „Onze de maio“ deutlich erkennen kann. Mitunter knüpft Bourdieu hier an Norbert Elias‘ Zivilisationstheorie, nämlich dem Konzept des Zusammenspiels von realer und symbolischer Gewalt an, und bringt damit zum Ausdruck, dass auch die physische Gewalt meist symbolisch wirkt und gewissen Mustern oder Zwängen unterliegt.²⁶⁹ Demnach geht er auch von einer symbolischen Gewalt aus, die sich, wie im Falle der *Contos* von Fonsecas, auch durch sprachliche Gewalt als eines der wichtigsten Medien, zeigt: „Symbolische Gewalt artikuliert sich darüber hinaus in Gesten, Ritualen [...]“²⁷⁰

Sozialpsychologisch kann man das Verhalten des Barbesitzers Anísios wie folgt erklären. Aufgrund der neuen strengeren Spielregeln des makabren Wettspiels der vier Freunde, fühlt dieser sich so sehr unter Druck gesetzt, so dass er, aus Angst seinen ganzen Wetteinsatz verlieren zu können, sich auf einen tödlichen Deal mit einem Mitglied der Todesschwadronen von Rio de Janeiros einlässt. Er möchte um jeden Preis gewinnen. Dabei findet er sich wieder in den sozialen Regeln der Beeinflussung, den sogenannten „Waffen der Beeinflussung“ nach dem Psychologen Robert Cialdini.²⁷¹ Diese führen im Falle von Anísio zu einem automatischen Kurzschluss und er setzt das Leben seines Freundes und dessen Tochter auf seine Spielkarte um zu gewinnen, und dies um jeden Preis.

²⁶⁹ Vgl. Schmidt/ Woltersdorff (2008), S. 8-44.

²⁷⁰ Schmidt/ Woltersdorff (2008), S. 13.

²⁷¹ Vgl. Güttler (1996), S. 214-217.

4.5 Ambivalenzen des Gewalttäters

Fonsecas Erzählungen sind die Gewalt betreffend recht vielseitig und reichen dabei von physischer über psychischer Gewalt in all ihren Facetten bis hin zu den gegensätzlichen Charakterzügen der Gewalttäter. Diese reichen von sogar zärtlichen, fürsorglichen und liebenden Charakteren bis hin zu selbigen, die auf brutalste und kaltblütigste Weise morden können – und dies meist noch am selben Tag. Da diese widersprüchlichen und ungleichartigen Eigenschaften recht auffallend sind, sollen sie in diesem Kapitel dargelegt werden.

Im ersten Erzählband Fonsecas *Os prisioneiros finden sich in* “Duzentos e vinte e cinco gramas” drei Männer in einem Leichenschauhaus ein um eine Frau zu identifizieren, die von ihrem Freund ermordet wurde. Alle drei Männer waren mit Elza Wierck befreundet aber kannten sich untereinander nicht. Nach der Autopsie der Leiche, der einer der drei Männer beiwohnt, verlässt dieser völlig verstört aber glücklich, da er nicht in Ohnmacht gefallen ist, den Leichensaal. Die Kurzgeschichte schildert auf makabre Weise, wie die drei Männer mit dem Tod einer Person umgehen, der sie doch nahe standen. Statt Anzeichen von Trauer zu zeigen, tauschen die Männer sich über ihre Berufe aus. Als derjenige, der der Autopsie beigewohnt hat, den Saal verlässt, findet er die beiden anderen Männer nicht mehr vor: „Quando chegou na sala de espera, a mesma estava vazia. „Foram embora“, murmurou entre dentes, „foram embora.““ Dies zeigt die Kaltherzigkeit dieser Männer. Der Tod scheint kein seltener oder tragischer Anblick zu sein. Hier zeigt sich deutlich, dass trotz der Freundschaft zu der jungen Frau Elza Wierck keine übertriebene Trauer ausgelebt wird. Die drei Männer zeigen keinerlei Bestürzung darüber, dass Elsa vermutlich von ihrem Freund umgebracht wurde. Dies kann nur in einer Umgebung passieren, die in Bezug auf Gewaltdelikte völlig abgestumpft und schmerzfrei ist. Im Laufe der Geschichte stellen die drei Männer fest, dass alle drei Männer intime Bezie-

hungen zu Elsa pflegten. Der eine Mann hatte dies bereist vermutet jedoch wussten die Männer voneinander nichts. Das könnte die völlige Teilnahmslosigkeit erklären und das frühe Verschwinden der anderen zwei Männer. Da sie herausgefunden haben, dass sie nicht die einzigen Liebhaber waren, zeigen sie selbst nach dem tragischen Tod von Elza keinerlei Trauer oder Respekt.

Die Mischung aus Grausamkeit und Menschlichkeit zeigt sich in *Os prisioneiros* zum Beispiel in der Kurzgeschichte „O inimigo“. Der Erzähler der Geschichte geht auf die Suche nach seinem ehemaligen Schulkollegen, um ihn über Vergangenes, dass ihm keine Ruhe lässt, zur Rede zu stellen. Nachdem er ihn zurechtgewiesen hat, was sein Gegenüber mehr als irritiert zurücklässt, verlässt er den Raum und sieht in der Empfangshalle einen kleinen verschreckten Jungen, den Sohn des ehemaligen Kollegen, welcher beide beobachtet hatte. Zu Hause denkt der Erzähler über den Jungen nach, der Zeuge der Erniedrigung seines Vaters wurde:

[...] só porque você deu um golpe do báu com êxito, casou com uma loura, herdou Gobelín do sogro, assite aula de história de filosofia, dada por um professor de títica qualquer, só por isso, seu cretino, você tá pensando que é alguma coisa. Bestalhão. Não sei onde estou que não te parto a cara.[...]

Fui saindo. Percebi que no hall um garoto parado olhava assustado para nós dois. Na hora não dei bola e bati a porta da rua com força. Mas em casa fiquei pensando naquele menino, testemunhando a humilhação sofrida pelo pai.²⁷²

Diese Textpassagen machen die Gewalt in den Texten Fonsecas sehr variabel und weniger starr. Der Ich-Erzähler zeigt Reue und Mitleid mit dem Sohn seines ehemaligen Freundes. Sein Hass und

²⁷² Fonseca (1994), S. 70.

seine Wut, die er beim Verlassen des Hauses verspürt, verschwinden jedoch sichtlich als er zu Hause angekommen ist.²⁷³

Eine gespaltene Rolle nimmt in den Erzählungen von Fonseca der Fernseher ein: “Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no reveillon. Vi também [...]”.²⁷⁴ Er trägt zur Bewusstseinsbildung der Täter bei, und führt ihnen vor, welche Dinge sie nicht besitzen können. Auf der anderen Seite hat er eine veräußernde Rolle inne, da er die tatsächliche Realität verformt: “Os costumes bárbaros não são privilégio do submundo mais sujeito à ação da polícia. E as vozes que os expressam localizam-se inclusive entre “gente bem””.²⁷⁵ Die Gewalt, die allgegenwärtig zu sein scheint und quasi zu einem dauerhaften Krieg in den Straßen Rio de Janeiros führt, bemerken auch die drei Ganoven:

Para falar a verdade a maré também não tá boa pro meu lado, disse Zequinha.

A barra tá pesada. Os homens não tão brincando, viu o que fizeram com o Bom Crioulo? Dezesseis tiros no quengo. Pegaram o Vevé e estrangularam. O Minhoca, porra! O Minhoca! Crescemos juntos em Caxias, o cara era tão míope que não enxergava daqui até ali, e também era meio gago —pegaram ele e jógaram dentro do Guandu, todo arreventado.²⁷⁶

Eine der charakteristischsten Kurzgeschichten unter diesem Motto ist „Passeio noturno (Parte II)“ in *Feliz ano novo*. Der Kontrast zwischen Arm und Reich erscheint während der ganzen Erzählung konstant. Arm und Reich stehen sich schließlich in „O outro“ dramatisch gegenüber, indem „O outro“ der miserable, entblöbte Ausgeschlossene der Wohltaten des Lebens ist. Diese Ge-

²⁷³ Vgl. Fonseca (1994), S. 775.

²⁷⁴ Fonseca (1994), S. 365.

²⁷⁵ Fonseca (1994), S. 775.

²⁷⁶ Fonseca (1994), S. 366.

schichte von Fonseca zeigt wie keine andere die tagtägliche Tragödie dieses Konflikts.²⁷⁷ In „Passeio noturno (Parte I)“ kehrt der mordende Erzähler zu seiner Familie zurück und verhält sich wie immer. Die Gewalt, die er mit sich herumträgt und die er im Geheimen für sich behält, äußert sich auch in den Beschreibungen der Motorenstärke seines Autos, welches auch im Verborgenen bleibt: „[...] era um motor poderoso que gerava sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico.“²⁷⁸

In „O Cobrador“ „kassiert“ der Protagonist all die Dinge von den Reichen, die ihm während seiner Kindheit versagt blieben. Diese *cobrança* äußert sich in extremer Gewalt. Ein Faktor, den man nicht außer Acht lassen kann, ist ebenfalls die Tatsache, dass viele Gewalttaten bei Fonseca unbestraft bleiben. So auch die Taten des *Cobrador* der sich dadurch in Sicherheit sieht und nicht aufgerufen wird, sein grausames Handeln einzustellen: “Leio os jornais. A morte do muambeiro da Cruzada nem foi noticiada. O bacana da Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo.”²⁷⁹ Abseits dieser Gräueltaten und exaltierenden Momenten, präsentiert sich der Protagonist als ein sensibler, leidender Mann welcher von sich behauptet er sei schüchtern. Er ist zu großer Zärtlichkeit fähig, was sich in seiner Beziehung zu Dona Clotilde zeigt, um die er sich rührend kümmert. Diese zärtlichen Episoden stehen jedoch so schroff und plötzlich im Wechsel mit den Momenten der Gewalt, dass sie den Leser dazu veranlassen über diesen widersprüchlichen Charakter zu mutmaßen.²⁸⁰ Er fühlt sich von der Gesellschaft, vom Leben im Stich gelassen, welches sich deutlich in der Szene beim Zahnarzt zeigt: “Odeio

²⁷⁷ Vgl. Fonseca (1994), S. 775.

²⁷⁸ Fonseca (1994), S. 397.

²⁷⁹ Fonseca (1994), S. 495.

²⁸⁰ Vgl. Fonseca (1994), S. 774.

dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos estão me devendo muito.”²⁸¹ Danach verkündet er: „Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, [...] agora eu só cobro!”²⁸² Der *Cobrador* wird als ein perverser Sadist, ein feiger Mörder und Psychopath dargestellt. Seine Seele ist so verkümmert, dass er seine letzte Chance in Ana, der Frau aus „dem Marmorpalast“ sieht. „Essa fodida não me deve nada, pensei, [...]“²⁸³. Ana ist zwar reich, zeigt aber sonst kein Interesse für die schönen Dinge im Leben. Sie wirkt depressiv und unglücklich mit ihrem Leben. Nachdem Ana herausfindet, dass der *Cobrador* ein Mörder ist, schließt sie sich seinem Rachefeldzug an. Am Weihnachtsabend wollen sie schließlich ihre Mission auf einer Feier zu Ende bringen, indem sie viele Menschen aus der High Society mit in den Tod reißen:

Die bittere Ironie der Weihnachtsbotschaft in einer Welt zwischen dem Fetisch des Geldes und dem kalten Hass der Ausgeschlossenen macht das Zerwürfnis, die Grausamkeit dieses Anti-Reiches erst greifbar, in dem Fonsecas Personen leben müssen.²⁸⁴

Jedoch stellt die Beziehung zu Ana eine Kontroverse an sich dar, ist sie doch eine „moça rica“ und entspricht eigentlich genau seinem Beuteschema an Menschen, die er töten möchte: „Essa interação entre o Cobrador e Ana, o marginal por fatores históricos e a depressiva abastada, revela que há, na narrativa fonsequiana, fronteiras indecisas em que o bom e o menos bom parecem equilibrar-se e neutralizar-se entre si, na medida inevitável em que também se repelem.“²⁸⁵ Die Präsenz von Ana

²⁸¹ Fonseca (1994), S. 491.

²⁸² Fonseca (1994), S. 492.

²⁸³ Fonseca (1994), S. 495.

²⁸⁴ Brunn (1997), S. 75.

²⁸⁵ Silva (2011), S. 74.

verhilft dem *Cobrador* neue Dimensionen in seinem Racheprojekt zu erreichen, welches von Instinkt und Hass in Verbindung mit seinem sozialen Stand geleitet wird:

Meu odio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei.²⁸⁶

Sein Hass wird durch das Töten soweit befriedigt, dass ihn dieses Gefühl des Sieges und der Euphorie zum Tanzen und Jubelschreien veranlassen. Eines der perversen Ausläufe der Gewalt Fonsecas:

Quando satisfaço meu odio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar-dou pequenos uivos, grunhidos, sons articulados, mais próximos da música do que da poesia, e meus pés deslizam pelo chão, meu corpo se move num ritmo feito de gingas e saltos, como um selvagem, ou um macaco.²⁸⁷

Auch nach seiner scheinbar unfassbar grausamen Tat durch die Ermordung des jungen Ehepaares fühlt er sich danach zu jubeln. Das Opfer bittet noch um Mitleid und Gnade – sie hätten ihm doch nichts getan. Vorauf hin der *Cobrador* antwortet: “Não fizeram? Só rindo. Senti o ódio inundando os meus ouvidos, minhas mãos, minha boca, meu corpo todo, um gosto de vinagre e lágrima.”²⁸⁸ Daraufhin ermordet er die schwangere Frau, und der Sache nicht zu genüge, lässt er den Mann vor ihm auf die Knie gehen und köpft ihn. Dann verkündet er zufrieden: “Ergui alto o alfanje e recitei: Salve o Cobrador! Dei um grito alto que

²⁸⁶ Fonseca (1994), S. 503.

²⁸⁷ Fonseca (1994), S. 500.

²⁸⁸ Fonseca (1994), S. 496.

não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente. Onde eu passo o asfalto derrete.”²⁸⁹ Es handelt sich hier offenbar um eine Art Ritual, ein Opfer im Namen der Rache. Der Hang zur persönlichen Rache, der sich aber nicht an eine direkte Person, sondern an ein Kollektiv richtet, erklärt Candido wie folgt: “Assim como a vingança grupal dissolve o vingador nas malhas do interesse coletivo, a vingança pessoal destaca-o, marca o seu relevo próprio e o sobressai aos demais.”²⁹⁰ Er rächt sich somit an einer ganzen Gruppe Menschen, führt dies aber auf seine individuelle Weise durch. Dabei geht sein Wunsch eines kollektiven Rachefeldzuges in Erfüllung.²⁹¹

Ein weiterer Aspekt der dem Leser offenbart wird, ist der Hang des Protagonisten zur Poesie. In dem Moment, in dem den Lesern seine kaltherzige und grausame Art endgültig bestätigt wird und man annimmt er besitzt keine ethische Moral, definiert Fonseca den *Cobrador* plötzlich als Dichter:

Na casa de uma mulher que me apanhou na rus. 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 demolido. Ela pergunta o que eu faço e digo que sou poeta, o que é rigorosamente verdade. Ela me pede que recite um poema meu. Eis: Os ricos gostam de dormir tarde/ apenas porque sabem que a corja/ tem que dormir cedo para trabalhar de manhã/ Éssa é mais uma chance que eles/ têm de ser diferentes:/ parasitar,/ desprezar os que suam para ganhar a comida,/ dormir até tarde,/ tarde/ um dia/ ainda bem/ demais.²⁹²

²⁸⁹ Fonseca (1994), S. 497.

²⁹⁰ Bento (2012), S. 78.

²⁹¹ Vgl. Bento (2012), S. 68-82.

²⁹² Fonseca (1994), S. 494.

Mehr als einmal findet man diese poetischen Einwürfe in der Erzählung *O Cobrador*. Sie dienen dem Protagonisten als eine Art Manifest, vielleicht auch, um seine Melancholie darzustellen:

Mas sob a cidade crua e brutal de Fonseca sempre se esconde a melancólica procura do objeto perdido, como o subtexto que motiva a representação afirmativa da violência urbana. Num dos textos mais famosos de Fonseca, *O cobrador*, que acaba com a conversão do psicopata vingador em terrorista político, o personagem revela surpreendentemente a motivação romântica da sua fúria.²⁹³

Dazu auch Schnaidermann: “no meio da maior rudeza, ele se detém às vezes e seu monólogo passa da prosa ao verso, surgindo até uma nota erudita.”²⁹⁴

Auch das mehrmalige Weinen des Protagonisten aus “Almoço na serra no domingo de carnaval“ zeigt die innerliche Zerrissenheit. Vor und nach der Tat der Vergewaltigung kommt es zu heftigen Gefühlsausbrüchen des Ich-Erzählers. Zum einen beweint er den Verlust des Anwesens, was nun der Familie seiner Freundin gehört: „Ao ver o muro de cerca viva senti um aperto no coração. Quando atravesssei o portão de pedra comecei a chorar.“ Er möchte eigentlich den Mut haben, sich im Auto selbst umzubringen, doch dieser fehlt ihm. Stattdessen weint er, als er das Anwesen nach der brutalen Tat verlässt: “Queria ter coragem para jogar o carro num precipício a acabar com tudo. Mas apenas chorava.” Hier zeigt sich deutlich die innere Zerrissenheit des Erzählers. Trotz der grauenhaften, eiskalten Tat der Vergewaltigung bemitleidet er sich selbst und zeigt dennoch Gefühle, jedoch nur für sich selbst.

²⁹³ Coronel (2013), S. 184.

²⁹⁴ Patrezi, T. Bellomi: *Na trilha da narrativa policial brasileira: Luiz Lopes Coelho e Rubem Fonseca*. Dissertation Universidade Estadual Paulista UNESP, 2009, S. 93.

Die oben genannten kontroversen Charakterzüge der Protagonisten der Erzählungen Fonsecas zeigen im Endeffekt eine gespaltene Gesellschaft zwischen einer ehrlichen und menschlichen, gar „normalen“ rechtschaffenden Seite der Menschen und den kaltherzigen, rachsüchtigen und arrogant gewaltbereiten Auswüchsen der Menschlichkeit welche im Großstadtleben hervorzutreten scheinen. Fonsecas direkte Schilderungen grenzen teils an einen Hang zur Ironie und veranlassen den Leser zur Selbstreflexion und zu einem Prozess des Infrage stellen der eigenen menschlichen Existenz.

4.6 Paratexte einzelner *Contos*

Allen Kurzgeschichtensammlungen Fonsecas gehen Zitate anderer Autoren voran, die sich auf die Thematik der Handlung des darauffolgenden *Contos* beziehen. Da diese oft gewaltbezogen sind, soll in diesem Kapitel auf dieses Phänomen der Paratexte nach Genette eingegangen werden. In seinem 1987 in Frankreich erschienenen Buch *Senills*, hier unter dem Titel *Paratexte*²⁹⁵ veröffentlicht, summiert Genette alle Elemente, die für ein literarisches Werk von Bedeutung sind, aber außerhalb des eigentlichen Textes liegen. Dabei geht Genette darauf ein, inwieweit diese paratextuellen Elemente aus Sicht des Autors und des Lesers das Werk beeinflussen. Bei Fonsecas Erzählungen geht es primär um die Vorworte, die zur Kenntnis genommen werden sollen. Diese werden von ihm als Paratexte bezeichnet, da sie sich vor den einzelnen Kapiteln im Gesamtwerk platzieren. Um sie genau zu interpretieren, ist es nötig, sich auf die Gattungsgesetze nach Genette zu beziehen. Nach Genette ist also der Text ein „Beiwerk,

²⁹⁵ Genette, G.: *Paratexte*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 1987.

durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner vor die Öffentlichkeit, tritt.²⁹⁶ Hierbei handelt es sich vielmehr um einen Schwellenbereich als um starre Grenzen im Werk. So adressiert Fonseca seine Vorworte direkt an den Leser, lässt es ihm aber offen, diese zu lesen.

In Anbetracht des Themas dieser Arbeit, erscheint es sinnvoll und notwendig diese Vorworte hier kurz zu erläutern, da sie meist in direktem Zusammenhang mit den inhaltlichen Elementen und den damit verbundenen Gewaltakten in den *Contos* stehen – sei es auf poetische oder metaphorische Art und Weise. Sie sind dabei noch nicht *der* Text des Autors selbst, doch faktisch bereits Text des Werkes. Damit erhalten FONSECAS *Contos* eine einleitende Stimmigkeit, die dem Leser als „Schleuse“ in die Erzählung dienen soll. Dem zugrunde liegt bestimmt auch ein gewisser literarischer Anspruch an Ästhetik des Autors.²⁹⁷

Das erste Zitat des chinesischen Philosophen Lao-Tse, welches den *Contos* von *Os prisioneiros* vorangeht, stellt die Gewalt als Beraubung der Freiheit dar: „Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível.“²⁹⁸ In *A coleira do cão* bedient sich Fonseca dieses Titels durch die fünfte Satire des römischen Dichters Aulus Persius Flaccus: “Já quebrei meus grilhões, dirás talvez. Também o cão, com grande esforço arranca-se da cadeia e foge. Mas, preso à coleira, vai arrastando um bom pedaço da corrente.“²⁹⁹ (“Darum behaupte noch nicht: jetzt [sic!] hab ich die Bande zerrissen! Denn es zerreißt auch ein Hund nach längerem Zerren die Kette, Doch ein beträchtliches Stück schleppt, wie er entflieht, ihm am Hals nach.“³⁰⁰) Auch im

²⁹⁶ Genette (1987), S. 10.

²⁹⁷ Vgl. Genette (1987), S. 1-21, 385-391.

²⁹⁸ Fonseca (1994), S. 11.

²⁹⁹ Fonseca (1994), S. 81.

³⁰⁰ Flaccus, A. Persius: *Sechs Satiren*, übersetzt von Johann Adolph Nasser. Kiel: Neue akademische Buchhandlung 1807, S. 66-67.

Zitat, welches den Erzählungen von *Lúcia McCartney* (nicht aufgeführt in dieser Arbeit) vorausgeht, verwendet er einen biblischen Auszug aus der Apokalypse (6.7-8), welches von den sieben Siegeln spricht, einer Passage, die besonders gewaltsam dargestellt wird, da sie den Tod des vierten Reiters beschreibt:

E quando se abruí o quarto selo, ouvi a voz do quarto animal, que dizia: „Vem e vê.” E apareceu um cavalo amarelo: e o que estava montando sobre ele tinha por nome Morte, e seguia-o o Inferno, e foi-lhe dado poder sobre as quatro partes da Terra, para matar à espada, à fome e pela mortandade, e pelas alimárias da Terra.³⁰¹

(deutsche Übersetzung: Und da es das vierte Siegel auftrat, hörte ich die Stimme des vierten Tiers sagen: Komm! ⁸ Und ich sah, und siehe, ein fahles Pferd. Und der daraufsaß, des Name hieß Tod, und die Hölle folgte ihm nach. Und ihnen ward Macht gegeben, zu töten das vierte Teil auf der Erde mit dem Schwert und Hunger und mit dem Tod und durch die Tiere auf Erden.³⁰²)

Auf dem Pferd sitzend wird „der Tod“ dargestellt, hinter ihm die Unterwelt. Er besitzt die Macht zu töten *durch Schwert, Hunger* und Tod und durch die Tiere der Erde. In *Felix ano novo* präsentiert Fonseca zwei Auszüge: eines davon ist aus den Episteln von Horaz, „Singula de nobis anni praedantur eunter [sic!]. (Os anos que passam nos destroem a cada um de nós)“³⁰³, in der die vergehenden Jahre eine nach dem anderen „erbeuten“. Das zweite Zitat des französischen Dichters François Villon aus dem 15. Jahrhundert bezieht sich auf dessen Gedichtband *Le testament*³⁰⁴. Darin

³⁰¹ Fonseca (1994), S.235.

³⁰² http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/offenbarung/6/ (Zugriff 30.09.15).

³⁰³ Vgl. Xavier (1987), S.125; <http://www.latein-imperium.de/include.php?path=content&type=&contentid=114> (Zugriff 30.09.15).

³⁰⁴ Villon, F.: *Sämtliche Werke*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2002, S. 44-47.

spricht ein Kaiser zu seinem Untertan und möchte verstehen wieso er plündert. Dieser gibt zu verstehen, dass seine Armut ihn dazu zwingt. Sein Schicksal hat es nicht gut mit ihm gemeint und ihn nicht zum Kaiser gemacht. Getrieben von seinem Schicksal, wiegt die Bedeutung der Not einer Person mehr. Mit anderen Worten – jeder ist sich selbst der nächste:

L'empereur si l'arraisonna:
"Pour quoi es-tu larron de mer?"
L'autre réponse lui donna:
"Pour quoi larron me fais nommer?
Pour ce qu'on me voit écumer
En une petiote fuste?
Se comme toi me pusse armer,
Comme toi empereur je fusse.

"Mais que veux-tu? De ma fortune
Contre qui ne puis bonnement,
Qui si fausement me fortune
Me vient tout ce gouvernement.
Excuse-moi aucunement,
Et sache qu'en grand pauvreté,
Ce mot se dit communément,
Ne gît pas grande loyauté."³⁰⁵

In *O Cobrador* findet man die wahrscheinlich ausdrucksstärksten Bezüge der Gewalt in den Versen der *Encantação pelo riso* (Übersetzung von Haroldo de Campos) des russischen Dichters Valerij Khlébnikov:

Ride, ridentes!
Derride, derridentes!
Risonhai aos risos, rimente risandai!
Derride sorrimente!
Risos sobrerisios – risadas de sorrideiros risores!

³⁰⁵ Fonseca (1994), S. 363.

Hilare esrir, risos de sobrerriadores riseiros!
Sorrisonhos, risonhos,
Sorríde, ridiculai, risando, risantes,
Hilariando, riando,
Ríde, ridentes!
Derríde, derridentes!

Dabei geht es nicht um ein Lachen aus Freude oder Glück, sondern handelt es sich vielmehr um einen schandhaften Humor, der mit Vorurteilen behaftet ist. Dazu auch Xavier: „A violência formal se acrescenta a violência de uma gargalhada em face dos dramas narrados. De fato, não há nada mais contundente do que o riso diante dos atos praticados pelo cobrador.”³⁰⁶ Der Ausdruck des Lachens wird somit öfter in der Erzählung benutzt und soll die soziale Absonderung des *Cobradors* und seine damit verbundenen Reaktionen zeigen³⁰⁷: „Só rindo. Esses caras são desgraçados“; „Só rindo. Não tem não, meu chapa, eu disse“; „O bacana do Mercedes com roupa do tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo“; „Só rindo. Ela já estava sóbrio e queria tomar um último uisquinho enquanto dava queixa à polícia pelo telefone. Ah, certas pessoas pensam que a vida é uma festa“; „O primeiro grito de Carnaval. Só rindo. Esses caras são desgraçados.“³⁰⁸ Dieses semantische Spiel mit dem Wort „riso“ zeigt, welche verschiedenen Bedeutungen es haben kann.

Die Relevanz, die den Vorworten der *Contos* zugesprochen wird, zeigt sich in den hier erläuterten Zitaten. Sie unterstreichen die Gewalt, machen den Tod greifbarer, lassen den Leser über die Nächstenliebe und das Schicksal nachdenken oder greifen einen schändlichen oder zweifelhaften Humor wieder auf. Somit kann

³⁰⁶ Xavier (1987), S.125.

³⁰⁷ Vgl. Silva (2011), S. 57-84.

³⁰⁸ Fonseca (1994), S. 491-504.

man sagen, dass die hier verwendeten und von Fonseca ausgesuchten Epitexte ihre unterstreichende Funktion in Bezug auf das Themenfeld der Gewalt deutlich zum Ausdruck bringen.

4.7 Fazit

Gewalttätig. Brutal. Bestialisch. Pornographisch. Fonsecas Kurzgeschichten wurden auf unterschiedlichste Weise bezeichnet. Doch im Wesentlichen brutal und vor allem gewalttätig. Sind es folglich Fonsecas Werke oder die Gesellschaft selbst, von der er versucht ein passendes Abbild zu schaffen? Diese doch rhetorische Frage lässt sich leicht beantworten. Schon ab 1963 mit dem Erscheinen seines ersten Kurzgeschichtenband *Os prisioneiros* erschafft Fonseca das Abbild eines Menschen, der „unheilbar“ gefangen von den kapitalistischen Gesetzen der brasilianischen Großstadt und direkt mit den Gesetzen der Konsumgesellschaft verbunden ist. Fast alle *Contos* Fonsecas zeigen den Kampf zwischen den sozialen Klassen, nicht nur aus wirtschaftlicher sondern auch aus politischer Sicht. Jedoch bezieht sich Fonseca nicht nur auf die als problematisch geltenden Favelas und ärmlichen Viertel Rio de Janeiro, sondern zeichnet eine vielschichtige „Geographie“ der Gewalt, die sich durch alle Gesellschaftsschichten und alle Viertel Rio de Janeiro zieht. Dabei äußern sich diese Gewaltakte vielmehr instinktiv in einer Konsumgesellschaft, welche keine Limits kennt.³⁰⁹ Dazu auch Marques und Olivera:

O Rio de Janeiro, na ficção do autor, é apresentado com suas divisões de ordem socioeconômica - a zona sul, predominantemente dos ricos, e a zona norte, subúrbios em geral, onde vivem os problemas - mas esta divisão tem as fronteiras relativizadas pela geografia do crime, que agrupa

³⁰⁹ Vgl. Silva (2011), S. 57-84.

os indivíduos segundo leis próprias, podendo aproximar os poderosos e os marginalizados pela sociedade (...) O crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Rubem Fonseca se nega a tematizar a penas a violência dos oprimidos. A geografia da violência se impõe a outros possíveis recortes da cidade, diluindo contornos, embaralhando as linhas do mal.³¹⁰

Meistens wollen sich die Gewalttäter in Fonsecas Erzählungen letztendlich nur für die ihnen verweigerten Annehmlichkeiten des Lebens „entschädigen“ und benutzen hierfür die Gewalt als Werkzeug. So genommen stellen bei Fonseca die Charaktere, wie zum Beispiel der soziale Außenseiter, die kleinbürgerliche Familie oder sexuell verbotene Beziehungen (wie die Pädophilie) ein breites Spektrum an Themen dar. Hat die Gewalthandlung erst einmal angefangen, gibt es meist kein Limit mehr. Deshalb kann man durchaus behaupten, dass der Kampf der sozialen Klassen bei Fonseca kein moralisches Wertesystem und rein soziales Anliegen, sondern ein Kampf auf der Suche nach persönlichen Bedürfnissen ist³¹¹: „Na verdade, as personagens de Rubem Fonseca vivem e atuam, costumeiramente, sem justificativas prévias dos seus atos, ou, por vezes, deixam entrever uma espécie de fatalidade da vida que os levou de cambalhada e nada mais se pode fazer, apenas cumprir seu destino.”³¹² Dazu auch Loro und Alves Paz: „Esse é, em resumo, o universo fonsequiano. Os dominados anseiam por tudo que lhes foi negado; os dominantes, pela libertação de uma vida monótona e idealizada.”³¹³

In „A força humana” (*A coleira do cão*) spricht der Erzähler von der betitelten menschlichen Kraft. Diese menschliche Kraft ist zu außergewöhnlichen Taten fähig, sie ist die positive und reale

³¹⁰ Silva (2011), S. 77.

³¹¹ Vgl. Loro/ Paz (2013), S. 39-60.

³¹² Amaral (2009), S. 81.

³¹³ Loro/ Paz (2013), S. 58.

Kraft, die wir besitzen. Doch ist sie auch die Kraft, die uns am ehesten zerstören kann, die Kraft, die den Menschen zu schrecklichen Morden oder Taten treibt.

Die immer wiederkehrenden Riten der Gewalt sind vielfältig und in vielen Formen in den Erzählungen vorzufinden: Mord in „Henri“ (*Os prisioneiros*), „Feliz ano novo“, „Passeio Noturno – Parte I“, „Passeio Noturno – Parte I“ (*Feliz ano novo*), Polizeigewalt in „A coleira do cão“ (*A coleira do cão*), Selbstmord in „Agruras de um jovem escritor“ (*Feliz ano novo*) und „Livro de Ocorrências“ (*O Cobrador*), Kannibalismus in „Nau Catrineta“ (*Feliz ano novo*) häusliche Gewalt gegen Frauen in „Livro de Ocorrências“ (*O Cobrador*), „Entrevista“ (*Feliz ano novo*) oder „O gravador“ (*A coleira do cão*), Pädophilie und Abtreibung in „Pierrô da Caverna“ (*O Cobrador*), Auftragsmord in „Encontro no Amazonas“ (*O Cobrador*), bewaffnete Kämpfe in „Caminho de Assunção“ (*O Cobrador*), Vergewaltigung in „O Cobrador“ und „Almoço na Serra no Domingo de Carnaval“ (beide aus *O Cobrador*), Drogenhandel, Erpressung und Mord in „Mandrake“ (*O Cobrador*) sowie soziale Diskriminierung in „Onze de Maio“ (*O Cobrador*) und zuletzt die allumfassenden Gewaltszenen in „O Cobrador“ (*O Cobrador*). Der Erzähler in „Passeio Noturno (Parte I)“ und „Passeio Noturno (Parte II)“ findet einen Weg, sich zu beruhigen, nachdem er gemordet hat. Er kann sich erleichtert in seinen Sessel setzen, da er am nächsten Tag wieder ins Büro muss. Alles ist wie es sein soll. Auch in „74 Degraus“ schließt die Erzählung mit der tragischen Aussage: „É tão fácil matar uma ou duas pessoas. Principalmente quando você não tem motivo para isso.“³¹⁴ In „Passeio Noturno (Parte I e II)“, „Feliz ano novo“, „O outro“, „Nau Catrineta“, „Entrevista“ oder „74 degraus“ nimmt die Ironie mitunter die Form der Gewalt an. Dabei stellt sie die aggressive meist sarkastische Antwort der Charaktere dar.

³¹⁴ Fonseca (1994), S.459.

In „O agente“, „Madona“, „Abril, no Rio, em 1970“, „Botando pra quebrar“ oder „O pedido“ zeichnet sich ein eher tragisches, frustriertes Bild der Charaktere, welches letztendlich die existentielle Leere, die in der Gesellschaft existiert, zum Ausdruck bringt:

[...] representan el vacío existencial que, ante la imposibilidad de llevar a cabo las normas que la moral pregona como válidas, se transforman en figuras errantes, nostálgicos amargados, o cínicos, que se mueven sin ningún resquicio de culpa trasgrediendo todas las normas sociales.³¹⁵

Dabei wird deutlich, dass auch das makabre Ritual des mordenden Erzählers in den *Contos* mit der „Hinrichtung“ seiner ausgewählten Opfer gleichzusetzen ist indem er ihnen ein Tribut durch ihren Tod setzt. Er steht bei diesem blasphemischen Ritual als oberster Aktionär der Handlung da, durch die er sich der Katharsis als verwirrtes Individuum nähert. Er ist nur fähig sich durch Leiden zu erfreuen und findet so in seinem schizophrenen persönlichen Delirium ein Motiv zu leben. Trotz alledem empfindet er in bestimmten Situationen Mitleid und Reue.³¹⁶

In *O Cobrador* sind die fortlaufenden Zwangsbeziehungen zum Kapitalismus offensichtlich. Es besteht eine symbiotische Beziehung zwischen den Hauptakteuren der *Contos* und dem kapitalistischen System. Die Erzählung des *Cobrador*, dessen Namen man nicht erfährt, handelt von dem persönlichen angetriebenen Rachefeldzug auf sozialer Ebene. Dieser Rachefeldzug ist systematisch und organisatorisch durchdacht und nimmt dank der Bekanntschaft des *Cobradors* zu Ana schließlich extreme Auswüchse an: “Recusando qualquer possibilidade de mudança mediante pactos sociais, o cobrador é um autêntico terrorista, resultado lógico de uma ordem geradora de violência e comportamentos niilistas, e símbolo da subjugação e do

³¹⁵ Romero (2014), S. 75.

³¹⁶ Vgl. Romero (2014), S. 74-84.

determinismo.³¹⁷ Doch ist hier die Ursache der gewaltsamen zyklischen Handlungen nicht der Rachezug an sich sondern letztlich die nicht vorhandene Kommunikation des *Cobradors* mit seiner Außenwelt, wie zum Beispiel seiner Familie. Schließlich wird die Gewalt für ihn zur Routine, seine Suche nach einer neuen Identität nimmt ein jähes Ende, da er regelmäßig zum Mörder wird.

Doch abgesehen von den verschiedenen Ausläufen der Gewalt, verfolgen die Erzählungen Fonsecas doch alle ein gemeinsames Ziel: der Einsatz der Gewalt geschieht als ein Ruf nach Menschlichkeit. Töten, vergewaltigen oder zerstören verwandelt sich in das einzige Lösung für die Charaktere, um sich als Mensch „wiederzufinden“.³¹⁸ Dabei schafft es Fonseca die verschiedenen Stimmungen der Großstadt, sei es aggressiv, kaltherzig oder feindselig, die durch die nicht vorhandenen moralischen Einstellungen ihrer Bürger verhindert werden, wiederzugeben. So lassen sich die unterschiedlichen Personendarstellungen durch alle Gesellschaftsschichten erkennen. Fonsecas Hauptthema bleibt aber dabei immer das Gewöhnliche oder der städtische Alltag, in all seinen Facetten – oft begleitet von Gewalt, Frustration und Unmut:

O grande tema de Rubem Fonseca é o cotidiano, homens e mulheres que não têm possibilidade de transcendência, bloqueados pela frustração e pelo desencanto. A televisão o telefone e cidade grande e seu mundo, sua sofrida classe média, as pessoas empilhadas, a violência e agressão da urbe, o universo urbano, enfim, são capturadas pela palavra duma determinada classe social.³¹⁹

³¹⁷ Petrov (2011), S. 219-226, S. 225.

³¹⁸ Vgl. Rivera, R. Mosqueda: „Dos narradores frente a la violencia: Rubem Fonseca y Francisco Hinojosa.“ In: *Latinoamérica 38*. Centro de Estudios Literarios-Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2004, S. 145-175.

³¹⁹ Silva (2011), S. 93.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist, wie Fonseca die expressive Gewalt durch seinen Sprachgebrauch in seinen Erzählungen miteinbringt. Genauso wie die Gewalt, dient die Ironie Fonseca als Werkzeug, um den Leser zu provozieren und auf bestimmte Zustände aufmerksam zu machen.

La ironía constituye un primer punto de confluencia (pese al modo distinto de abordarla); no obstante, la aproximación más importante reside en el efecto que ambas propuestas buscan provocar en el lector. Para definir esta reacción se apela a vocablos como perplejidad, desconcierto, horror, incertidumbre, confusión, etc., emociones todas que pueden resumirse en dos términos: terror y compasión, efectos que según Aristóteles, conducen a una “cierta liberación del peso de la realidad”, es decir, a la *catarsis*.³²⁰

Ohne Zweifel dient auch das Lachen bei Fonseca als weiterer Kontrast zum Inhalt. Es dient vielmehr als gewisse „Spielerei“ um den Horror abzuschwächen: “La risa ante algo grotesco no es igual que la risa ante algo cómico, y el horror desconcertado frente a lo grotesco no es igual que el horror purgativo frente a la tragedia.”³²¹

³²⁰ Rivera (2004), S. 167.

³²¹ Rivera (2004), S. 173.

5 SCHLUSSBETRACHTUNG

Die Geschichte Brasiliens ist insbesondere in den Anfängen ihrer geschriebenen Geschichte und der Besiedelung bis hin zu unserer Gegenwart eine Geschichte geprägt von Gewalt. Schon zur Entdeckung Brasiliens wurde die Zahl der dort lebenden Indianer innerhalb weniger hundert Jahre drastisch reduziert, eingeführte Sklaven zu Millionen bis zum Tod ausgebeutet und ausgegrenzt. Insbesondere in der Zeit der Militärdiktatur durchlebte Brasilien eine Periode des Aufruhrs in Bezug auf Literatur und dessen Herausgeber. Allein im Jahr 1979 wurden 250 Millionen Bücher veröffentlicht – während dieser Zeit eine beachtliche Zahl. Doch hängt dieser Diskurs der Gewalt auch vom zugesprochenen Wert der Formen des Umgangs für eine bestimmte Kultur in einem bestimmten Moment ab? Es ist letztendlich notwendig, dass man die Gewalt, die ein Phänomen der brasilianischen Geschichte bleibt, immer in den sozialen, kulturellen und politischen Kontext einordnet, damit sie richtig verstanden wird. Diese Gewalt kann man als *realismo social* beschreiben.

Unlängst ist die Gewalt im urbanen Raum allgegenwärtig. Viele negative soziale Faktoren wie Ausgrenzung, Elend, Ungerechtigkeit und Armut verbindet man meist mit der Stadt. So wird die Großstadt zu einem Moloch, das von wildwuchsartigen Ausprägungen der Gewalt geprägt ist und welche nicht zu bändigen sind. Dabei schwankt sie zwischen einer modernen und gleichzeitig brutalen Konstruktion ihrer selbst. Der Mensch wird als entleerte Hülle seiner Werte dargestellt, immer auf der Suche nach einer Aufgabe, die ihn erfüllt. Hier findet sich das städtische Individu-

um oft in einem leeren Raum wieder, ohne eine feste Identität inne zu haben. Die Literatur hat es sich nun zur Aufgabe gemacht, Charaktere und Situationen zu erschaffen, in denen die Riten der Gewalt ihre Klimax erreichen können. Demnach teilt gerade Rubem Fonseca diese Vision der chaotischen, apokalyptisch wirkenden Stadt, in der die Grenzen der Grausamkeit verschwunden zu sein mögen. Somit hat sich die Stadt selbst diesen Titel zu Eigen gemacht. Schlussendlich hinterlässt jeder einzelne Einwohner der Stadt seinen Fingerabdruck, für den er mit verantwortlich ist. Fonseca unterscheidet hier nicht zwischen Prostituierten, Polizisten, Dieben, Mördern, Schriftstellern, Journalisten, zwischen Reichen und Armen – alle haften sie gleich oder mehr für die Gewalt, die sie hervorbringen. Die alltägliche Gewalt zeigt sich hier auf unterschiedlichste Art und Weise – sei es als versteckte oder konstante Bedrohung, auf moralischer oder physischer Ebene, individueller oder kollektiver Natur, sexuell oder psychisch basiert. Gemeinsame Ausgangsbasis aller Gewalttaten in den Erzählungen Fonsecas bleiben aber die sozialen Ungleichheiten im urbanen Gefüge. Hier ist es, wo sein Werk ansetzt und hier ist es, wo Fonseca versucht durch ironische und indirekte Weise Kritik zu üben. Das Individuum in der Stadt, geprägt durch die industrielle Gesellschaft, versucht sich durch die Formen der Gewalt im Großstadtleben Macht zu verschaffen und einen Platz für sich zu beanspruchen.

Letztlich kann man Fonseca auch als eine Art *moralista* - „Sittenlehrer“ – ansehen da sein Gewaltdiskurs in seinen Erzählungen die ganze Gewalt und Aggression der damaligen und auch heutigen Gesellschaft offenlegt. In dem er das Reale mit dem Alltag der Großstadt paart, vergeht seine moralisierende Fähigkeit, da der Mensch bereits in ihr versunken ist und ihn nichts mehr erschüttern kann. So unterscheiden sich Fonsecas Gewaltschilderungen in Erzählungen wie *Feliz ano novo* meist nicht sehr von Zeitungsanzeigen oder Fernsehbeiträgen. Dies ist mit Sicherheit auch der Tatsache geschuldet, dass Fonseca jahrelang als Polizist

tätig war. Somit kann man sein literarisches Schaffen wesentlich mit seiner Lebenserfahrung auf den Straßen Rio de Janeiros in Verbindung bringen. Nicht zuletzt ist Fonseca auch Jurist und war während seiner Karriere mit schwierigen Fällen vertraut, die abermals seine literarischen Darstellungen prägten.

Doch was heißt dies heute, in einer Stadt, die konstant weiter wächst, sich immer wieder neu erfindet und neu definiert? Ist Fonseca's Ansicht einer gewaltbereiten Gesellschaft, die sich durch alle Gesellschaftsschichten zieht, noch zeitgemäß? Ist die Gewalt allgegenwärtig? Die Stadt lebt heutzutage mit der Utopie immer wieder neu geboren werden zu können, sich immer wieder neu zu erfinden und stets zu verwandeln, ohne sich jedoch wirklich zu erneuern. Ihre Modernität und virtuelle Transparenz durch die Massenmedien werden ihr zum Verhängnis und sie verliert dabei ihren Status als kollektives Gesamtkunstwerk.

Die Sprache Fonseca's erhält einen ästhetischen Wert indem sie ihren künstlerischen Aspekt über bestimmte Themen zu einer bestimmten Epoche nicht vergisst. Somit erscheinen seine Beobachtungen auf eine Art und Weise auch nachdenklich und geben seiner Fiktion die richtige Portion „Realität“. Zweifelsohne schafft Fonseca hier keinen Raum für heitere Szenen oder natürliche Schönheit in den Erzählungen. Letztlich wird der Leser immer von einem Tropfen Blut „heimgesucht“ und findet sich alsbald in einem Geflecht aus aggressiven Sprachelementen und einer *estética do feio* wieder.

Festzuhalten ist, dass die hier geschilderten Situationen meist auf eine zu seiner Zeit schmerzhafteste Realität bezogen sind – dies geschieht nicht nur bei Fonseca sondern auch bei anderen brasilianischen Autoren zu dieser Zeit in Brasilien. Dadurch entdecken die Charaktere im Werk Fonseca's meist keine Möglichkeit einer „metaphysischen“ Flucht aus ihrer Misere. Fonseca schildert somit die unmenschlichen Auswüchse einer Welt, in der alle ethischen Paradigmen vom Zerfall bedroht zu sein scheinen. Eine Welt, in der es jedes Mal schwieriger wird einen sicheren Weg zu

finden, um seine eigenen Werte zu verwirklichen, eine Welt des extremen ausschweifenden Individualismus, in der Einsamkeit und persönliche Entfremdung zur Regel werden, eine Welt, in der man sich selbst nicht wiedererkennt und die eine innere unüberwindbare Unruhe erschafft.

Interpretiert man Fonsecas Werk weiter bis zum 21. Jahrhundert, so zeigen diese Individuen wie man am Ende des 20. Jahrhunderts in einer immer undurchsichtiger werdenden Welt psychisch auffällig werden kann. Der Einfluss von Massenkultur hat eine zerstörende Wirkung auf den Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen und der kulturellen Traditionen. Für Fonseca stellt diese Bedrohung vor allem eine Art strukturelle Gewalt dar.

Ohne Zweifel könnten Fonsecas literarische Beschreibungen und seine indirekte Kritik an der Gewalt und Korruption des staatlichen brasilianischen Apparates in Brasilien nicht aktueller sein, obwohl sie aus einer Zeit der militärischen Diktatur der 60er und 70er Jahre stammen. Dies zeigen die aktuellen Neuigkeiten zur Gewalt im Rio de Janeiro des 21. Jahrhunderts, die im Fazit vorhergehend angesprochen wurden. Bis heute hat Brasilien und vor allem die großen Metropolen wie Rio de Janeiro trotz zahlreicher Versuche der Gewalteinämmung und Korruptionsminimierung tagtäglich damit zu kämpfen. In diesem Zusammenhang gilt Fonseca als Vorreiter einer urbanen Großstadtliteratur, der Themen angesprochen hat, die viele brasilianische Autoren bis heute in ihrem Werk aufgegriffen haben. So bezeugt auch Marçal Aquino, ein guter Freund Fonsecas in einem Zeitungsinterview: "Qualquer escritor que lide com a literatura policial ou urbana de alguma maneira a partir dos anos 1970 deve algo a ele". "Feliz Ano Novo' é desgraçadamente atual, coloca o dedo num nervo exposto. É profético."³²² Somit gilt es abzuwarten ob Brasilien

³²² <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/05/1625506-com-quase-90-rubem-fonseca-escreve-diariamente-e-puxa-ferro-na-academia.shtml>

und insbesondere Rio de Janeiro diesen Finger auf dem empfindlichen „Nerv der Gewalt“ eines Tages lösen kann.

Ausblick: *Vozes de barbárie e vozes de cultura*

Boris Schnaidermann hebt in seinem Nachwort des hier zitierten kompletten Erzählbandes Fonsecas *Contos reunidos* hervor, dass die Gewalt, die sich in Fonsecas Erzählungen aufzeigt, vielmehr Teil einer beweglichen und vielseitigen „Masse“ ist, die sich, basierend auf den Thesen des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin, eindeutig abwechselnd durch *vozes de barbárie* und *vozes de cultura* darstellen.³²³ Dabei handelt es sich nicht im wortwörtlichen Sinne um „Barbarei“, sondern vielmehr um die „Spitze der Gewalt“, das Maximum an Grausamkeit: „E a crueldade máxima, o ápice da violência, está muitas vezes matizada por algo que lhe é claramente oposto.“³²⁴ Dies wird zum Beispiel in *A coleira do cão* deutlich, wenn der Junge in der Geschichte mit Urin den Namen seiner Geliebten auf den Boden „malt“ oder der namenslose Abkassierer in *O Cobrador* eine schwangere Frau erschießt. Jedoch ist die Mischung aus Gräueltaten extremster Art und Menschlichkeit im Innersten einer Person eine Konstante in vielen Erzählungen Fonsecas: „As vozes de barbárie e as vozes de cultura, que aparecem misturadas, se alternam e confundem, ainda, com vozes que chegam através do tempo, vindas dos quatro cantos da terra“³²⁵ - Die Stimmen der Gewalt und der Kultur vermischen sich, wechseln sich ab und gehen ineinander über. Unter dem Behalt der bakhtinischen Theorie, stimmt dem abermals Schnaidermann zu:

(Zugriff 29.11.15).

³²³ Vgl. Coronel (2013).

³²⁴ Fonseca (1994), S. 774.

³²⁵ Fonseca (1994), S. 775.

Lendo-se agora os seis livros de contos publicados até hoje, aparece neles, com muita nitidez, a alternância de vozes de que nos fala o teórico russo Mikhail Bakhtin. Dirigindo esta minha preocupação para os contos de Rubem Fonseca, distingo claramente vozes de barbárie e as vozes de cultura. Mas o próprio Bakhtin ensina que as vozes, numa ficção que ele denomina ‘dialógica’, só existem mescladas, uma recuperando na outra, e, com muito frequência, uma voz se fragmenta ou se junta a outras.³²⁶

Dies zeigt sich in „Pierrô da caverna“ in *O Cobrador* als der Erzähler „Alectrionon agones, alectriomachia“ schreit, sobald ihn sein Telefon nachts aus dem Schlaf reißt. Dieser griechische Ausruf soll, ganz an die bestehenden Fakten in Rio de Janeiro anknüpfend, an das durch den orientalischen Luxus verseuchte Griechenland erinnern – ein Griechenland der Dekadenz. So mischt sich folglich der gewöhnliche gewaltbereite *Carioca*³²⁷ mit kulturellen und geschichtlichen Ereignissen (Lao Tsé, Persien, die Apokalypse, Horatio, Villon etc.), was Fonseca auf gekonnte Weise dem Leser präsentiert.³²⁸ Doch FONSECAS Spielplatz bleibt Rio de Janeiro als Plattform seiner Erzählungen, seiner Realität und auch seiner Sprache:

O território ou condenado da ficção de Rubem Fonseca é o Rio de Janeiro, com suas ruas e sociedade [...]. Mais afim desse último, pelo conhecimento dos subterâneos cariocas, como seu tom de tragédia grega urbana. E Rubem não se agarra a coisas mortas, agarra-se com veemência ao que está sendo vivido, ou lhe tem verdade.³²⁹

³²⁶ Santos, N. Aronia : *A arquitetura do estranho na obra de Rubem Fonseca: Contos*. Dissertação. Programa de estudos pós-graduados em literatura crítica literária PUC-SP. 2006, S. 13.

³²⁷ in Rio de Janeiro lebender Brasilianer.

³²⁸ Vgl. Fonseca (1994), S. 776.

³²⁹ Nejar (2011), S. 873.

Aber ist es vielleicht vielmehr die *cultura da barbárie*³³⁰, welche hier zu spüren ist und die Carlos Nejar in seinem Artikel passend benennt? So mischen sich doch Gefangene, Geliebte, Trinker, Schlaflose, Sportliche, Kriminelle, Polizisten und werden letztendlich alle als Gefangene und Nichtwissende, gefesselt vom eigenen Gewissen, von zerstörerischen Gedanken gelenkt und vom Durst nach Gewalt genährt: „seres atrás da cortina, mortos como sarcasmo, como ratos.“³³¹ Auch Nelma Aronia Santos fasst dies passend zusammen:

Na complexificação do sistema literário de conto fonequiano, homologa-se a imagem-sintoma de um sujeito/corpo violado e difratado por uma linguagem que encena na página/palco a cultura da barbárie, confrontando, belicamente, o assimétrico, a disjunção de espaços, a diluição de fronteiras de gêneros, a rarefação de enredamentos e de identidades, as anamorfosas.³³²

Das Leben in der brasilianischen Großstadt zwingt die Menschen zur kompletten Anpassung und führt somit zum Verlust der Individualität. Eine Selbstbehauptung oder Selbsterhaltung ist letztendlich nur durch ein sozial negatives Verhalten möglich, was man in Fonsecas Erzählungen klar erkennt.³³³ Und so schrieb auch Afrânio Coutinho im Jahre 1979 in seinem Gutachten bezüglich der Zensur Fonsecas: „A violencia, a criminalidade, o abuso, o menor abandonado induzido ao crime, a toxicomania, a permissividade, a libertinagem não são criações suas, mas estão aí, na rua, nas praias, nos edifícios de apartamentos, nas favelas.“³³⁴ Doch woher rührt diese geballte Kraft an Gewalt, welche in der brasilianischen Großstadt so präsent zu sein scheint? Hegemanns

³³⁰ Nejar (2011), S. 874.

³³¹ Nejar (2011), S. 874.

³³² Santos (2006), S. 94.

³³³ Vgl. Brunn (1997), S. 71-81.

³³⁴ Ferreira (2009), S. 63.

erklärt dies anhand der politischen Kultur Lateinamerikas, „als ein akzeptiertes und in der Regel sogar durch Tradition, kontinuierliche Praxis und Ritualisierung legitimes Mittel“, welches seit den Tagen der Conquista zu einem doch akzeptierten Aktionsmuster geworden ist.³³⁵ Dies bringt auch Follain de Figueiredo zum Ausdruck:

Focalizada de diferentes ângulos e em suas nuances mais sutis, a violência, no universo ficcional do autor, é vista como uma constante histórica, disseminando-se pelas mais diversas dimensões do comportamento humano, podendo, por isto mesmo, ser sempre justificada, explicada, em nome da sobrevivência do indivíduo ou da sociedade, em nome do processo civilizatório dos costumes, dos direitos, ou mesmo da busca do conhecimento.³³⁶

Für viele der Helden (oder Antihelden) Fonsecas gibt es deshalb nur eine einfache Lösung: „[...] a violência, o braço armado. São, quase todos eles, novos tipos de heróis simples. O herói problemático foca por conta do narrador dos contos que empreende. Realmente, reflexões complexas e grande vulto.“³³⁷ Dazu auch da Silva:

Tal como ocorre em muitos dos contos, o bom de cama e bom de braço armado afirma que matar é bom, um alívio. [...] Outra vez as personagens de Rubem Fonseca têm um bom desempenho em dois espaços distintos: na cama, com a mulher que amam; fora dela, com a arma na mão.³³⁸

Dabei ist der Protagonist mal Held oder Antiheld, Schuldiger oder nicht Schuldiger, Monster oder Opfer: “Uma simultaneidade

³³⁵ Vgl. Hegmanns (1992), S. 19-24.

³³⁶ Figueiredo (2003), S. 19.

³³⁷ Silva (1983), S.58.

³³⁸ Silva (1983), S. 68.

de papéis em que um mesmo protagonista pode ser o monstro e a vítima, culpado ou inocente.”³³⁹

All diese Faktoren auf historischer, politischer und sozialer Ebene, spielen in die künstlerische literarische Produktion des Autors mit ein. Die Realität dient hierbei als Inspiration und Schauplatz der Fiktion im Werk. Somit stellt die Beziehung zwischen der Großstadt und der Literatur ein Anprangern der sozialen Probleme dar. Die Literatur ist hier ein Produkt der brasilianischen Kultur, sie entsteht durch die Vorstellung und die Fähigkeit des Menschen, der sich ihr annimmt und sich mit ihr auseinandersetzt. Dabei steht die brasilianische Literatur im direkten Dialog mit neuen Angewohnheiten, neuen moralischen Vorstellungen und neuen technischen Errungenschaften³⁴⁰. Fonseca de Amaral bezeichnet diese Kunst Fonsecas, eine Atmosphäre der Grausamkeit zu erschaffen, als Notwendigkeit um den Leser auf die Spuren der Stadt zu schicken:

[...] a narrativa fonssequiana produz a atmosfera de crueldade necessária para precipitar no leitor a personagem como um enigma que carrega em si as marcas da cidade e de sua brutalidade. Na megacidade, já sem lugar para o *flâneur* dos modernos, onde tudo se banaliza ao passante ensimesmado e, a cada esquina, beco, escritório ou residência algo monstruoso pode estar acontecendo, a ficção de Rubem Fonseca irradia uma realidade, ou irrealidade, de vivências verossímeis cujos traços, sombras, luzes e cores expõem o horror, o terrível, o perverso, o inconciliável, o disparatado, o incongruente, o desatino do projeto civilizatório. As narrativas fonssequianas, assim, inserem-se na nervura da vida cidadina, retiram os sujeitos de um lugar e os sobrepõem aos fatos e às coisas, modelando-os de um jeito para que o leitor repense o incansavelmente sabido. Quer

³³⁹ Bento (2012), S. 108.

³⁴⁰ Vgl. Vizin, A.: Rubem Fonseca e a pós-modernidade: Uma história de contos e de amores. Trabalho de conclusão. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2009, S. 1-28.

dizer: inscrevem-se no tecido social e escrevem a experiência social, criando uma articulação aterradora entre um e outro.³⁴¹

„Rubem Fonseca entwirft das Röntgenbild einer mitleidlosen Gegenwart zu der Entstehungszeit seiner *Contos* vor dem Hintergrund der Stadt Rio de Janeiro und seinen sozialen Abgründen. Es ist eine heterogene, ökonomisch zutiefst ungerechte, sozial und kulturell entfremdete Gegenwart.“³⁴² Diese Gegenwart weckt in den Menschen Mechanismen der Selbstverteidigung und äußert sich in Gewalt und Brutalität – ein Teufelskreis entsteht.³⁴³ Auch Idilva Maria Pires Germano beschreibt diese Erfahrungen auf den Straßen Rio de Janeiro als Metamorphosen des realen Lebens. Dabei wird eine Atmosphäre erschaffen, in der ein Zwischenraum entsteht, über den selbst der Leser sich nicht bewusst wird:

A experiência das ruas, do fluxo incessante de corpos e automóveis, da compra e venda, do ruído, dos espaços de trânsito veloz e paradoxalmente solitários, a vida urbana pulsante e moribunda, visível e invisível, em sua presença e ausência eloquentes é criada de modo a iluminar um campo de significações quase sempre dolorosas. Metamorfoses da vida “real”, os quadros urbanos modelados por certos textos ficcionais obrigam o leitor a suspender sua passividade tanto diante da vida quanto do texto. Nem pura imaginação, nem mimese de uma realidade pré-existente, a ficção transita uma espécie de entre-lugar que potencializa a reflexão de si e do Outro sem que o leitor se dê conta.³⁴⁴

³⁴¹ Amaral (2009), S. 81.

³⁴² Brunn (1997), S.73.

³⁴³ Vgl. Brunn (1997), S.71-81.

³⁴⁴ Germano, I. M. Pires: „As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea.” In: *Estudos e pesquisas em psicologia*, Ano 9, No.2. UERJ – Universidade do Estado de Rio de Janeiro, 2009, S. 432.

Zum Anliegen des Autors stellen Loro und Alves Paz folgende Vermutung auf:

Talvez seja isso que o escritor quis ao nos contar suas histórias brutalistas: mostrar que violentos somos todos, pobres ou ricos, cada qual com seu motivo, mas todos movidos pela centelha inicial: a desigualdade social. O homem olha para dentro do monstro e percebe que o monstro é ele mesmo.³⁴⁵

Somit unterliegt der Mensch als Einwohner der Großstadt der ständigen Anpassung an die gegebenen Umstände und Anforderungen der Gesellschaft. Auf der einen Seite wird dem Mensch das Leben oft leicht gemacht, indem ihm Zerstreuung und Anregungen für den Zeitvertreib vorgeschlagen werden. Er kann sich vom Strom der Menschen tragen lassen, wenn er es will. Auf der anderen Seite läuft er Gefahr, sein Leben vollständig auf mechanisierte Abläufe und Inhalte abzustimmen und nicht mehr „Herr der Dinge“ zu sein. Hier verliert sein Leben die persönliche Färbung und individuelle Unvergleichlichkeit. Um diese Besonderheit für sein eigenes Leben aufzubringen muss der Mensch übertrieben handeln um hörbar zu werden, auch für sich selbst.³⁴⁶

In unserer heutigen Zeit bleibt hoffnungsvoll abzuwarten, dass sich diese negativen Auswüchse der Menschlichkeit nicht weiterhin verschlechtern werden. Dazu abschließend Roberto Círio Nogueira: “O século do colonialismo terminou definitivamente. A América Latina inicia agora o seu futuro. Acredito que será um futuro muito interessante, e espero que seja um futuro humano”.³⁴⁷

³⁴⁵ Loro/ Paz (2013), S. 59.

³⁴⁶ Vgl. Simmel (1903), S. 185-206.

³⁴⁷ Nogueira, R. C.: “Entre veredas e avenidas, uma imagen de Brasil permanece.” In: *Revista Literatura em Debate V. 4, No. 7, Literatura, natureza e espaço: apresentações do campo e do urbano*, Universidade Regional Integrada URI Federico Westphalen 2010, S. 202-211.

Die brasilianische Großstadt heute

In Bezug auf die doch aktuelle gesellschaftliche sowie soziale Situation Brasiliens im 21. Jahrhundert sollen hier einige wichtige Aspekte mit angefügt werden. Was hat sich seit der Auflösung der Militärdiktatur verändert und mit welchen Gewaltproblemen hat insbesondere Rio de Janeiro heutzutage zu kämpfen?

Das Ergebnis von 20 Jahren regionaler Entwicklungspolitik seit 1984 war in Brasilien die weitere Verschärfung der Gegensätze von Stadt und Land sowie die Entwurzelung Millionen von Menschen aus den ländlichen Regionen. Diese Umschichtung führte zur weiteren Wucherung der Favelas in den Großstädten, in denen die marginale Bevölkerung lebt³⁴⁸:

Brasiliens Mordrate ist eine der höchsten weltweit. Auf 100.000 Einwohner kommen 29 Tote - fünfmal mehr als im weltweiten Durchschnitt. Jährlich sterben Zehntausende Menschen durch Morde. Das Land kämpft mit einer extremen sozialen Ungleichheit. Viele morden wegen eines Mobiltelefons, täglich geschehen bewaffnete Überfälle auf Autos, Busse, Einbrüche.³⁴⁹

Heute leben drei Viertel der brasilianischen Bevölkerung in städtischen Ballungsräumen. Rio de Janeiro und seine Metropolregion zählen mit seinen ca. 12 Millionen Einwohnern zu den größten Ballungszentren der Welt.³⁵⁰ Gegen Ende des 20. Jahrhunderts und mit Anfang des 21. Jahrhunderts lässt sich ein verändertes Bild der *Megacity* erkennen. Ging es bisher eher um die Auseinan-

³⁴⁸ Vgl. Briesemeister/ Feldmann/ Santiago (1992), S. 9-45.

³⁴⁹ <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/rio-de-janeiro-crowdsourcing-bei-der-verbrecherjagd-a-1052786.html> (Zugriff 25.11.15).

³⁵⁰ Vgl. http://www.citypopulation.de/php/brazil-metro_d.php (Zugriff 29.11.15).

dersetzung des Individuums mit der einnehmenden chaotischen Realität der Stadt, findet man im heutigen Großstadtroman stärker als jemals zuvor die Massenmedien zwischen dem wahrnehmenden Subjekt und der Stadt wieder. „Das großstädtische Bewusstsein stellt sich als ein durch die Medien strukturiertes dar.“³⁵¹ Auch die Polizeigewalt hat sich seit der Entstehung der hier thematisierten Kurzgeschichten Fonsecas nicht viel verändert. Folglich stirbt laut *Amnesty International* in Brasilien jeden Tag ein Mensch durch die Gewalt von Polizisten. Dies geht aus einem aktuellen *Amnesty*- Bericht von August 2015 hervor. „Erst schießen, dann fragen“ – diesem Vorsatz folgen immer noch die meisten Polizeikräfte und führen somit in den letzten fünf Jahren rund 16% aller Tötungen in Rio de Janeiro auf sich zurück. Dabei werden die meisten Fälle nie oder selten untersucht und die Schuldigen enden nicht vor Gericht.³⁵² Und auch in der Bevölkerung versucht man sich im 21. Jahrhundert durch sogenanntes *Crowdsourcing* gegen die Gewalt zu wehren und begibt sich im Schutz der Anonymität auf Verbrecherjagd. Der Kriminalexperte Zeca Borges hat 1995 in Rio de Janeiro die Organisation *Disque Denuncia* mit dem Motto: „Bürger gegen Verbrechen“ ins Leben gerufen nachdem auf den Straßen Rio de Janeiros zu dieser Zeit Bandenkriege auf den Straßen tobten und die Polizei ihren Zenit an Korruption erreicht hatte. Dabei ist Anonymität die wichtigste Waffe gegen die Gewalt wie Borges selbst sagt. So ist selbst heute eine Anzeige auf einer Polizeiwache aufgrund dieser korrupten Haltung vieler Polizisten meist lebensgefährlich und führt dazu, dass es selten zu Anzeigen kommt. Im Schutz von *Facebook*, *Twitter* und dem Nachrichtendienst *WhatsApp* bleiben die Mitarbeiter

³⁵¹ Gußmann (2002), S. 56.

³⁵² Vgl. <https://www.amnesty.de/2015/8/3/brasilien-toedliche-polizeigewalt-rio-de-janeiro#stronghintergrundinformationenzahlenundfaktenstrong> (Zugriff 29.11.15).

von *Disque Denuncia* und auch die vielen Helfer in der Bevölkerung anonym. Und auch die eskalierende Gewalt der Jungengangs in Rio de Janeiro bleibt nicht länger ohne Konsequenzen. In Folge der dramatischen Zunahme an Bandenüberfällen in den wohlhabenderen Stadtteilen, hat sich nun eine Art Bürgerwehr aus wohlhabenden Bewohnern der Stadt gegründet, die sich selbst *Justiceiros* nennen. Sie fühlen sich von der Polizei im Stich gelassen und sind bereit Gewalt mit Gewalt zu begegnen, was die Situation von Tag zu Tag mehr „anheizt“. Dabei bewegen sich beide Parteien in einer „Spirale“ der Gewalt, die in naher Zukunft kein Ende in Sicht zu haben scheint.³⁵³

³⁵³ Vgl. <http://www.rp-online.de/politik/in-rio-eskaliert-die-gewalt-aid-1.5433420> (Zugriff 29.11.15).

6 BIBLIOGRAPHIE

Anmerkung:

Zur besseren Orientierung der verwendeten Literatur werden hier die Internetchweise der jeweiligen Sekundärwerke und Aufsätze direkt mit angeführt und nicht erst bei den Internetquellen aufgelistet.

Primärbibliographie

Fonseca, R.: *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras 1994.

Sekundärbibliographie

Bento, L. Brazão: *O rito da violência e o sentido justiceiro em contos de Rubem Fonseca*. Dissertation. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” 2012, S. 1-51, 68-108. <http://base.repositorio.unesp.br/handle/11449/94166> (Zugriff 29.10.15).

Bosi, A.: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix 2003, S. 434- 438.

Bosi, A.: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix 2004, S. 7-22.

Briesemeister, D./ Feldmann, H/ Santiago, S.: *Brasilianische Literatur der Zeit der Militärbherrschaft (1964-1984)*. Frankfurt am Main: Vervuert 1992.

Briesemeister, D./ Rouanet, S.P.: *Brasilien im Umbruch: Akten des Berliner Brasilien-Kolloquiums vom 20.-22. September 1995*. Frankfurt am Main: TFM 1996, S. 209-220.

Brunn, A. von: *Moderne brasilianische Literatur (1960-1990). Essays zu neuen Werken brasilianischer Autoren*. Mettingen: Brasilienkunde-Verlag 1997, S.71-81.

Cziesla, W.: „Lateinamerikanische Großstädte als Schauplätze der Literatur.“ in: Cziesla, W./ Engelhardt, M. von: *Vergleichende Literaturbetrachtungen. 11 Beiträge zu Lateinamerika und dem deutschsprachigen Europa*. München: Iudicium 1995, S. 59-80.

Enzensberger, H. M.: *Schreckens Männer. Versuch über den radikalen Verlierer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Ferreira, I. R.: *O neorealismo de Rubem Fonseca*. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras. Pontífica Universidade Católica de Goiás, 2009, S. 25-28, 37-67.
http://tede.biblioteca.ucg.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1711 (Zugriff 29.10.15).

Figueiredo, V. L. Follain de: *Os crimes do texto. Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG 2003.

Flaccus, A. Persius: *Sechs Satiren, übersetzt von Johann Adolph Nasser*. Kiel: Neue akademische Buchhandlung 1807, S.66-67.

Genette, G.: *Paratexte*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 1987, S. 1-21, 385-391.

Gonçalves, R. Vieira de: *Pequenas criaturas e o efeito de real: a estética da crueldade em Rubem Fonseca*. Dissertation, Universidade Estadual Paulista, 2006. http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/787.pdf (Zugriff 29.10. 15).

Gomes, R. Cordeiro: *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Editora Rocco 1994, S. 93-162.

Gußmann, K.: *Der Reality-Text. Brasilianische Großstadtliteratur im Zeitalter der technischen Bilder*. Frankfurt am Main: Vervuert 2002.

Güttler, P. O.: *Sozialpsychologie. Soziale Einstellungen, Vorurteile, Einstellungsänderungen*. München: Oldenbourg Verlag 1996.

Gurr, T. R.: *Rebellion. Eine Motivationsanalyse von Aufruhr, Konspiration und innerem Krieg*. Düsseldorf und Wien: Econ Verlag 1972, S. 39-44, 141-148, 166-182.

Hegmanns, D.: *Gewalt in Brasilien. Soziale und politische Hintergründe eines Phänomens*. Mettingen: bvk brasilienkunde-verlag 1992.

Jung, I.: *Literatur und Zensur in Brasilien am Beispiel von Rubem Fonseca und Ignácio Loyola Brandão*. Magisterarbeit, Universität zu Köln 2007, S. 1-12, 33-49.

Kalinowski, S. de Fátima: *As cicatrizes da censura: memória, melancolia e fragmentação na ficção brasileira pós-64*. Dissertation. URI - Frederico Westphalen, 2011, S. 1-36.

Lowe, E. A. Schломann: *The temple and the tomb: the urban tradition in brazilian literature and the city in the contemporary brazilian narrative*.

Dissertation. The City University of New York, 1977, S. 1-61, 240-285, 301-351.

Mertin, R.: „Erzählende Literatur aus drei Jahrzehnten.“ In: Schrader, A./Briesemeister, D./Kohlhepp, G./Mertin, R./Sangmeister, H.: *Brasilien heute: Politik · Wirtschaft · Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert 1994.

Nejar, C.: *História da literatura brasileira. Da Carta da Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya 2011, S. 871-876.

Patrezi, T. Bellomi: *Na trilha da narrativa policial brasileira: Luiz Lopes Coelho e Rubem Fonseca*. Dissertation Universidade Estadual Paulista UNESP, 2009.

Rinke, S./ Schulze, F.: *Kleine Geschichte Brasiliens*. München: Verlag C.H. Beck: 2013.

Rueda, M. H.: *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*. Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert 2011.

Romero, M. de los Ángeles : *Narrativa de la violencia. El hiperrealismo de Rubem Fonseca y Fernando Vallejo*. Montevideo: Antítesis Editori-
al 2014.

Santos, N. Aronia: *A arquitetura do estranho na obra de Rubem Fonseca: Contos*. Dissertação. Programa de estudos pós-graduados em literatura crítica literária PUC-SP., 2006, S.9-21/92-95.

Scheper-Hughes, N./ Bourgois, P.: *Violence in War and Peace: An Anthology*. Malden: Wiley-Blackwell 2004.

Schmidt R./ Woltersdorff, V.: *Symbolische Gewalt. Herrschaftsanalyse nach Pierre Bourdieu*. Konstanz: UVK 2008, S. 8-44.

Schöllhammer, K.E.: *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, S. 1-28.

Silva, D. da: *O Caso Rubem Fonseca. Violência e Erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Editora Alfa-Omega 1983.

Silva, R. Lima da: *A indústria cultural e a estética de crueldade em Rubem Fonseca: uma análise dos contos "O cobrador", "Pierrô de caderna" e "Onze de maio"*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Pará, 2011. <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/2782> (Zugriff 29.10.15).

Stadler, U.: „Über die Gewalt im Kriminalroman.“ In: *Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart*. Zürich: Unionsverlag 1995, S. 212-231.

Strausfeld, M.: *Brasilianische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 9-46; 329-363.

Villon, F.: *Sämtliche Werke*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2002, S. 44-47.

Xavier, E.: *O conto brasileiro e sua trajetória. A modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*. Rio de Janeiro: Padrão 1987.

Zeitschriftenartikel

Amaral, M. Da Silva: "Rubem Fonseca: A escritura como violência ou a palavra como arma." Universidade do Estado de Rio de Janeiro, 2007. (texto breve) http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num3/pdf/Palimpsesto03_a08.pdf (Zugriff 20.08.15).

Amaral, S. de Fonseca: “Violência: a ficção de Rubem Fonseca.” In: *Revista Terceira Margem. No. 21*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009, S. 79-91. <http://www.revistaterceiramargem.com.br/index.php/revistaterceiramargem/article/view/100> (Zugriff 29.10.15).

Araújo, H. Vizeu: “Comentários sobre “A nova narrativa” de Antonio Candido: romance e conto nos anos 60 e 70. In: *Revista Terceira Margem. No. 21*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009, S. 207-219.

Brito, S. Perrella: *A família pós-moderna no conto “Passei noturno” de Rubem Fonseca*. Instituto Presbiteriano Mackenzie, São Paulo, 2004. http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Graduacao/EST/Revistas_EST/III_Congresso_Et_Cid/Comunicacao/Gt06/Silvana_Perrella_Brito__Helena_Pereira.pdf (Zugriff 29.10.15).

Comellas, P.: “Rubem Fonseca e o policial noir.” In: *Abriu. Estudos de textualidade do Brasil, Galícia e Portugal No. 3*, Universitat de Barcelona 2014, S.51-69. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/65111?locale=ca> (Zugriff 29.10.15).

Coronel, L. Paiva: “A representação da violência na ficção de Rubem Fonseca dos anos 70: O brutalismo em questão.” In: *Revista Literatura em Debate. Vol. 7, No.12. Representações da violência na Literatura Brasileira Contemporânea*. Universidade Regional Integrada URI Federico Westphalen 2013. <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/1046> (Zugriff 29.10.15).

Figueiredo, V. Follain de: “A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca.” In: *Revista Literatura e Sociedade No. 1*. Universidade de São Paulo, 1996.

<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/684> (Zugriff 29.10.15).

Galtung, J.: „Violence, peace and peace research“ In: *Journal of Peace Research, Vol. 6, No. 3* (1969), S. 167-191.

<http://jpr.sagepub.com/content/6/3/167.full.pdf+html> (Zugriff 29.10.15).

Germano, I. M. Pires: „As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea.” In: *Estudos e pesquisas em psicologia, Ano 9, No.2*. UERJ – Universidade do Estado de Rio de Janeiro, 2009, S. 425-446.

<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/9113> (Zugriff 29.10.15).

Gil, F.C.: “O prazer na morte: a poética da destrutividade em Rubem Fonseca.” In: *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Anos 70. No.23*. Universidade de Brasília 2004.

<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2165> (Zugriff 29.10.15).

Júnior, D. T. De Freitas: “Três passeios pelo rio: a ficção obscena de Rubem Fonseca.” In: *Revista Literatura em Debate. Vol. 2, No.2. Literatura e Migração*. Universidade Regional Integrada URI Federico Westphalen 2008.

<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/435> (Zugriff 29.10.15).

Kobayashi, T. C. Martins: “Tradição noir e a narrativa da violência em “O Cobador”, de Rubem Fonseca e “O peixinho doura-

do”, de Braz Chediak.” In: *Revista Memento*, Vol. 4, No.1. Universidade Vale do Rio Verde, 2013, S. 268-294.

<http://revistas.unincor.br/index.php/memento/article/view/994> (Zugriff 29.10.15).

Lemus, V. M. Ramos: “Actualidad del realismo feroz: a propósito de la obra de Rubem Fonseca.” In: *Revista Terceira Margem*. No. 21, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009, 93-108.

<http://www.revistaterceiramargem.com.br/index.php/revistaterceiramargem/article/view/101> (Zugriff 29.10.15).

Loro, A. Jean/ Paz, D. Alves: “As classes sociais nos contos censurados de Rubem Fonseca.” In: *Revista Literatura em Debate*, V. 7, No. 12 *Representações da violência na Literatura Brasileira Contemporânea*, Universidade Regional Integrada URI Federico Westphalen 2013, S. 39-60.

<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/823>(Zugriff 29.10.15).

Machado e Silva, R. C.: “A estética do mal do horror em Rubem Fonseca e Mirisola.” In: *Revista Ideação*. Vol. 12, No. 2. Foz do Iguaçu: Universidade Estadual do Oeste do Paraná 2010.

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/ideacao/article/view/5034> (Zugriff 29.10.15).

Nogueira, R. C.: “Entre veredas e avenidas, uma imagem de Brasil permanece.” In: *Revista Literatura em Debate* V. 4, No. 7, *Literatura, natureza e espaço: apresentações do campo e do urbano*, Universidade Regional Integrada URI Federico Westphalen 2010, S. 202-211.

Palma, M. D.: “Cobreadores pós-modernos.” In: *Revista Trama*, V.1 No.2, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2005, S. 195- 208.

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/216>
(Zugriff 29.10.15).

Patrezi, T. Bellomi: *Na trilha da narrativa policial brasileira: Luiz Lopes Coelho e Rubem Fonseca*. Dissertation Universidade Estadual Paulista UNESP, 2009, S. 87-100, 106-115.

http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/91545/patrezi_tb_me_arafcl.pdf?sequence=1 (Zugriff 29.10.15).

Petrov, P.: "Tópicos temáticos nos contos de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca." In: *Navegações V. 4, No. 2*. Universidade do Alarve, 2011, S. 219-226.

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/10186> (Zugriff 29.10.15).

Rivera, R. Mosqueda: „Dos narradores frente a la violencia: Rubem Fonseca y Francisco Hinojosa." In: *Latinoamérica 38*. Centro de Estudios Literarios-Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2004, S. 145-175.

http://www.cialc.unam.mx/web_latino_final/archivo_pdf/Lat38-145.pdf (Zugriff 29.10.15).

Simmel, G.: „Die Grosstädte und das Geistesleben“ in: *Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. (Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, hrsg. von Th. Petermann)*. Dresden: 1903, S. 185-206.

Nachschlagewerke

Reichardt, D: *Autorenlexikon Lateinamerika*. Frankfurt: Suhrkamp 1992, S. 189.

Internetquellen

<http://www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/brasilien/brasilien-81.html> (Zugriff 10.8.15).

http://www.citypopulation.de/php/brazil-metro_d.php (Zugriff 29.11.15).

http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/offenbarung/6/ (Zugriff 30.09.15).

<http://www.latein-imperium.de/include.php?path=content&type=&contentid=114> (Zugriff 30.09.15).

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/05/1625506-com-quase-90-rubem-fonseca-escreve-diariamente-e-puxa-ferro-na-academia.shtml> (Zugriff 29.11.15).

<https://www.amnesty.de/2015/8/3/brasilien-toedliche-polizeigewalt-rio-dejaneiro#stronghintergrundinformationen-zahlenundfaktenstrong> (Zugriff 29.11.15).

<http://www.rp-online.de/politik/in-rio-eskaliert-die-gewalt-aid-1.5433420> (Zugriff 29.11.15).

<http://www.peacexchange.eu/doc/gewaltInternet.pdf>, S. 1-23. (Zugriff 26.11.15).

<http://www.spiegel.de/netzwelt/web/rio-de-janeiro-crowd-sourcing-bei-der-verbrecherjagd-a-1052786.html> (Zugriff 25.11. 15).

http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num3/pdf/Palimpsest_o03_a08.pdf (Zugriff 20.06.15).