

RELAÇÕES ENTRE O MEDO E O ESPAÇO URBANO EM *O INVASOR*, DE MARÇAL AQUINO

RELATIONS BETWEEN FEAR AND URBAN SPACE IN *O INVASOR* BY MARÇAL AQUINO

Volmir Cardoso Pereira (PG-UEL)

RESUMO: Este trabalho pretende discutir as representações da paixão do medo no romance *O invasor* (2002), de Marçal Aquino, visando demonstrar que, na medida em que o narrador intradieético figurativiza tal sentimento, evidencia-se sua íntima conexão com as representações do espaço urbano, as quais se mostram sempre lacunares ou indecifráveis ao sujeito. Assim, o percurso do medo que se apresenta parece sugerir que não há uma forma codificada reconhecível que o alimente, mas antes uma fonte vaga e fluida que paira na relação entre o sujeito amedrontado e o ambiente aterrador no qual está inserido.

Palavras-chave: Medo; literatura contemporânea; espaço urbano.

Abstract: This paper discusses the representation of the passion of fear in the novel *O invasor* (2002) by Marçal Aquino, to show that as the narrator figures this sentiment, evident its intimate connection with the representations of urban space, which is always show partial or unrecognizable to the subject. So the route of fear that presents itself seems to suggest that there is not a codified form recognizable to feed it, but rather a vague and fluid source that lingers in the relationship between subject and terrifying environment where he belongs.

KEYWORDS: Fear; contemporary literature; urban space.

1. Introdução

Investigar as representações do medo na literatura contemporânea envolve pensá-lo como tema recorrente de narrativas que, nas últimas décadas, tomaram como núcleo de interesse o modo de vida do homem metropolitano. Desse modo, evidencia-se que o registro literário deste mundo urbano e seus personagens está investido do sentimento do medo justamente porque ele representaria, em última instância, a própria relação do sujeito com o espaço no qual está inserido. Sobre a cidade representada na literatura contemporânea, diz-nos Ricardo Cordeiro Gomes:

A cidade geometrizar, clara (cidade radiante?) no pensamento de seus planejadores e construtores, torna-se obscura porque feita para confundir, desorientar. É a cidade interminável por onde circulam a atrocidade e a insensatez. É ela um ato de violência, imposição do poder: atemoriza.

Desorienta os sentidos com sua arquitetura sem fim. A monumentalidade pela monumentalidade. (GOMES, 1994, p. 25)

Nesse contexto, a obra de Marçal Aquino assume esse viés de uma literatura urbana e, à esteira da matriz fonsequiana que definiu a base do que Antonio Candido chamou de “realismo feroz”¹, preocupa-se com os temas que dão a tônica para as possibilidades de representação das metrópoles no texto literário: a violência exacerbada, o medo constante e inapreensível, a cidade partida, fracionada em guetos que se consolidam geográfica e virtualmente, o impacto dos meios de comunicação na construção da subjetividade, entre outros. Assim, o romance *O invasor* (2002), ao inserir-se nesse contexto de produção literária, é transpassado por esses temas, dentre os quais tomamos o *medo* como objeto de análise neste trabalho, buscando compreendê-lo em sua inextrincável relação com a vida urbana contemporânea (no caso específico do romance, a metrópole paulistana).

Seguindo a estrutura de um romance policial, *O invasor* tem como entrecho o relato de Ivan, um engenheiro de classe média que, juntamente com Alaor, amigo e sócio de uma construtora importante, decidem eliminar o sócio majoritário da empresa, Estevão, para controlarem de vez os negócios. Para tanto, resolvem contratar um matador de aluguel na periferia de São Paulo. Após executar o serviço, Anísio, o matador contratado, começa a chantagear ambos, Alaor e Ivan, a fim de conseguir favores e, por fim, almejando tornar-se também sócio da construtora. Sendo Ivan um narrador intradieético, o seu relato passa a ser marcado pelo ponto de vista de alguém que, para obter ascensão social e financeira, lança mão da violência julgando poder controlá-la, mas que acaba sucumbindo ao defrontar-se com o medo incessante.

Contudo, antes de esmiuçarmos melhor a construção do texto literário, façamos uma breve reflexão sobre o medo enquanto paixão semiótica e suas implicações na estrutura narrativa.

2. Por uma definição do medo como paixão

Entender o medo como uma paixão semiótica que pode ser apreendida a partir de um percurso narrativo, não significa estabelecer uma verdade conceitual que paira sobre o texto e o explica. Trata-se, antes, de formar relações entre o texto e o

¹ O termo aparece em seu famoso ensaio “A nova narrativa” (CANDIDO, 1987).

universo linguístico que lhe permitiu emergir, entendendo as paixões como representações culturais e simbólicas que investem de sentido a práxis subjetiva. Nessa direção, compreende-se:

A abordagem do componente passional ilustra particularmente o fenômeno: as lexicalizações passionais, depositadas na língua pela história e pelo uso, oferecem estruturas de acolhimento para os estados de alma efetivos, conferindo-lhes estatuto, sentido e valor. Esses estados de alma, e com eles os sujeitos passionais que o incorporam, tomam forma através do crivo léxico-cultural que a língua propõe. Essa dialética da práxis (sedimentação/inação) questiona pois, prioritariamente, a espessura cultural do sentido. (BERTRAND, 2003, p. 88)

Assim, um primeiro passo para se estudar a paixão semioticamente é considerar sua lexicografia, estudar os significados que lhe são atribuídos pela comunidade linguística que constrói suas possibilidades de significação. Desse modo, localizar as definições propostas em dicionário se faz importante na busca pela construção do sentido da paixão do medo. De acordo com Mello, ao perscrutar o dicionário Aurélio, lemos a definição: “sentimento de grande inquietação ante a noção de um perigo real ou imaginário, de uma ameaça; susto, pavor, temor, terror” (MELLO, 2007, p. 1). Pautando-se no estudo de Greimas e Fontanille (1993), o autor ressalta o aspecto durativo do medo, uma vez que se trata de uma paixão que acompanha o sujeito no decorrer de sua ação, e não apenas quando este se defronta com o objeto disfórico que o aflige ou com a sanção pragmática negativa que lhe impõe tal sentimento. Assim, configura-se como paixão *durativa* e não *iterativa* (MELLO, 2007, p. 5).

Outro fator importante, em uma primeira investigação sobre o medo, é compreendê-lo como uma *paixão prospectiva*², ou seja, como um sentimento que se projeta para a frente, criando uma perspectiva futura, uma vez que, ao expressar-se como arranjo modal, define-se como um *saber poder estar em conjunção com algo disfórico* (MELLO, 2007, p. 2). Diante da possibilidade de concretizar no futuro próximo a ameaça a partir de tal conjunção (“perigo real ou imaginário”, conforme o dicionário), o sujeito de estado faz-se então sujeito amedrontado:

Pode-se dizer que o ponto central do lexema medo é “a sequência presumida” (la séquence présumée) ameaça, que é um estado passional (état passionnel) indesejável. Assim, a definição do lexema medo permite entrever o estado de ameaça (disforia), em seus direitos, em que se encontra o sujeito. É

² Termo utilizado com base na definição dada por Greimas e Fontanille em *Semiótica das paixões* (1993) a respeito do “ciúme” e retomado por Mello (2007).

justamente este ‘estado de alma’ que faz surgir o medo. (MELLO, sem ano, p. 2)

Postas estas considerações iniciais, podemos de imediato reconhecer em *O invasor* os primeiros traços do medo que se depreende no relato de Ivan (narrador-protagonista) e em seu comportamento. Movido, a princípio, pelo desejo de usurpar o lugar do sócio majoritário na empresa (cobiça), ele decide, junto com Alaor, eliminar o obstáculo (oponente) que o impede de entrar em conjunção com o objeto-valor (riqueza, status social). Contudo, ao romper uma regra moral (“não matarás”), temos a primeira expressão do medo que se desvela a partir de uma forma reconhecível: a punição social pelo cometimento do delito (sanção pragmática negativa). Ainda que a execução do crime tenha sido delegada a outrem (o matador de aluguel é quem dará cabo de Estevão), Ivan e Alaor podem ser enquadrados pela Lei, na medida em que penalmente se considera tal crime como sendo de dupla autoria (mandante/executor)³. Desse modo, Ivan passará a ser atormentado por esta ameaça, o que será figurativizado, primeiramente, em reações corporais e situações nas quais o personagem lida com o perigo de ser descoberto. Assim, a polícia, enquanto aparelho que representa o Estado, é configurada como destinador da sanção pragmática negativa. Após terem cometido o crime, Alaor pergunta a Ivan, ao vê-lo nervoso: “Do que você tem medo? - Ora, do que eu tenho medo... A polícia vai cair matando nesse caso.” (AQUINO, 2002, p. 55). À primeira vista, Ivan deixa entrever que o objeto de seu medo é a possibilidade concreta de punição que se materializa pela investigação policial (o que caracterizaria o tom policialesco do romance).

Caracteriza-se ainda o medo como paixão durativa na medida em que já não é necessária a confrontação material entre sujeito e o possível agente punidor para que a paixão incida: “(...) Levava um susto cada vez que o telefone tocava. Achava que era a polícia avisando que vinha me apanhar” (AQUINO, 2002, p. 58). Ressalta-se ainda que o medo é figurativizado a partir de reações corporais disfóricas que afetam a performance do sujeito, mantendo-o na condição passiva: “Eu fiquei em silêncio, de estômago revirado, dentes apertando o horror que sentia. Pensei em dizer a ele que mudara de ideia e queria cancelar tudo. Mas olhei para Alaor e vi que era impossível”

³ Segundo Barreira (2006, p. 46), “o crime de pistolagem configura-se a partir da existência do autor material e do autor intelectual, na execução do assassinato. Em outras palavras, o que diferencia o crime de pistolagem dos outros crimes é a presença de dois personagens: o executor de uma ação nomeada de ‘serviço’ ou ‘trabalho’, e um segundo, o mandante”.

(AQUINO, 2002, p. 15). Em outra situação, quando Ivan julga estar sendo vigiado pela polícia, relata: “Eu permaneci parado na porta do aeroporto, recuperando o fôlego. No táxi, a caminho da construtora, eu ainda sentia meu coração bater na garganta” (AQUINO, 2002, p. 82). Destarte, ficar em silêncio, permanecer parado, deflagra o caráter passivo daquele que sofre o medo e, por conseguinte, sublinha o fato de que o sujeito amedrontado é aquele que está em constante declínio de suas competências modais (querer, saber, poder):

ao sujeito atemorizado, que perdeu o seu “equipamento” modal, restam apenas um corpo e a estrutura sensorial, afetada por muitas modificações que exprimem os diversos modos de contato com o outro e por reações de defesa: o frêmito, as palpitações, os arrepios causados pelo contato com uma superfície imprópria; a crispação, a constrição e o estreitamento de todas as aberturas corporais (notadamente no caso da angústia) que respondem e resistem à tentativa de invasão. (NASCIMENTO; LEONEL, 2005, p. 630)

Em outra cena, podemos avaliar com muita clareza o medo como elemento paralisante do sujeito, as reações corporais provocadas, na medida em que a ameaça de ocorrência da sanção punitiva mais uma vez se configura com a aproximação do agente policial:

A viatura rodava tão devagar que, quando passou ao meu lado, o policial que ia ao volante e seu companheiro tiveram tempo para me examinar com atenção. Eu nem respirava. Nossos olhares se cruzaram e o policial que dirigia moveu a cabeça, num cumprimento. (...) Um homem de bem, devem ter pensado. E eu era. Um homem de bem que havia feito uma grande besteira. (AQUINO, 2002, p. 109-110)

Contudo, nesta cena, um outro elemento chama nossa atenção: embora Ivan reconheça ter cometido o crime hediondo (ao qual o sintagma “uma grande besteira” serve como eufemismo), ele julga-se “um homem de bem”, ou seja, supõe partilhar de um sistema deôntico que o colocaria como alguém que se adéqua à ordem social (nesse sentido, o comportamento dos policiais corrobora a percepção de Ivan, uma vez que, por este usar trajes típicos de alguém de classe média, é visto com bons olhos por aqueles). Nesse sentido, vislumbra-se uma atenuação no suposto sentimento de culpa em Ivan e, ao mesmo tempo, as expressões do medo podem ser compreendidas de maneira mais complexa e difusa, deixando de figurar apenas a partir de formas reconhecíveis da sanção pragmática negativa (a prisão, a polícia, perda do status social, etc.), que limitariam a narrativa à estrutura policialesca convencional.

3. O medo e o caráter vago de sua fonte na relação entre o sujeito e a cidade

Ampliando a reflexão sobre o percurso do medo, podemos pensá-lo ainda a partir de dois graus diferentes: a representação de suas *formas observáveis* e de sua *intensidade de expressão* (NASCIMENTO; LEONEL, 2005, p. 628). Assim, entende-se que as formas observáveis são aquelas que se fazem visíveis e materializáveis na narrativa (a polícia que persegue; o bandido que ameaça; uma tempestade que pode arrasar; etc.), enquanto que a intensidade de expressão refere-se à própria maneira como o medo se apresenta, repercute e afeta as competências modais do sujeito. Logo, caso o romance de Marçal Aquino se estruturasse nos moldes típicos à novela policial, teríamos ambos os graus representados em alto índice. Contudo, trabalharemos com a hipótese de que, enquanto a intensidade de expressão do medo é forte (o medo acompanha o relato de Ivan, sendo figurativizado constantemente na narrativa), a representação de suas formas observáveis se dilui na medida em que se percebe que o objeto disfórico não pode ser compreendido a partir de um único elemento simbólico (como a punição pela autoridade policial, por exemplo), mas antes está intimamente ligado à incapacidade do sujeito em compreender o espaço que o rodeia. Para compreendermos melhor tal assertiva, cabe destacar:

Quando o desenvolvimento das formas é fraco e a intensidade, forte, manifestam-se as “forças do medo” em forma de presença ameaçadora. O efeito de presença estranha decorre do apagamento das formas identificáveis e da atualização de propriedades secretas, impalpáveis, sem aparência, que agem profundamente sobre o sujeito, como operadores tímicos e proprioceptivos. (NASCIMENTO; LEONEL, 2005, p. 629)

Assim, tomando como base a reflexão de Fontanille, as autoras supõem a acentuação da perda das competências modais e da incapacidade de reação do sujeito quando o objeto disfórico não pode ser facilmente reconhecido. Logo, o medo cresce na medida em que o sujeito não sabe do que tem medo (“fonte” não reconhecível):

Essa perda da competência do sujeito atemorizado resulta do caráter vago da fonte, no decorrer do processo de identificação deletério. Ao contrário, apreender e compreender a estrutura daquilo que ameaça, poder avaliar a sua força, a sua estratégia e as suas intenções, é encontrar as condições comuns da confrontação e poder adaptar as próprias intenções, a própria estratégia e desenvolver a resistência. (NASCIMENTO; LEONEL, p. 629)

Supondo, portanto, que o medo não tem uma forma observável evidente na narrativa, é pertinente ressaltar que, dada a intensidade de expressão de tal paixão,

temos uma fonte de caráter vago que constantemente propicia a sua figurativização a partir de locais diferentes e pouco definidos. Um primeiro ponto a se considerar é que, no decorrer do relato de Ivan, gera-se uma sensação de ubiquidade do medo, sendo este capaz de manifestar-se em qualquer território por onde circule o sujeito. Nesse sentido, a ambientação que tem como fundo a cidade de São Paulo, leva-nos a reconhecer a própria espacialidade da metrópole como geradora desse pavor difuso. Assim, no momento em que Ivan e Alaor vão à periferia contratar o matador, como se estivessem entrando em um território proibido, lemos:

Mesmo seguindo as indicações de Anísio, demoramos um bocado para encontrar o bar, numa rua estreita e escura da Zona Leste. Um lugar medonho.
Estacionei perto do que parecia ser uma fábrica abandonada, um galpão enorme e cinzento, com as paredes pichadas e vitrôs com vidros quebrados. (AQUINO, 2002, p. 7)

Neste espaço onde se destacam a escuridão da rua, a imagem da fábrica abandonada, as pichações, nota-se que Ivan e Alaor perdem suas referências, pois adaptados ao “outro lado” da cidade (no qual, de maneira oposta, tem-se o sucesso empresarial, a rua iluminada, os condomínios guarnecidos, etc.), sentem-se amedrontados frente a um universo que não querem, não podem e não sabem como decifrar (todavia, eles *devem*, pois seria arriscado conversar com o matador na construtora, por exemplo).

Contudo, o medo não se limitará à topografia da periferia retratada. Caso assim fosse, ele seria localizável. Para além do problema da segregação dada pelos espaços urbanos, é como se toda a cidade, representada também como um grande território desconhecido, pelo qual se olha pelo vidro do carro, alimentasse um constante estado de tensão. Em outro momento, lemos:

Paramos num sinal e uma velha desgrenhada se aproximou, tentando vender chocolates. Acionei os vidros, verifiquei a trava da porta. (...) O ruído da velha batendo no vidro começou a me deixar inquieto. Evitei olhar para ela e fiquei torcendo para o sinal não demorar. (AQUINO, 2002, p. 18)

Trata-se aqui de compreender o medo de Ivan não apenas relacionado à arquitetura e execução do crime, como já discutimos anteriormente, mas também como resultante de forças estranhas (fontes incertas) que adquirem intensidade expressiva a partir da relação entre o sujeito e os territórios da metrópole (não só o circunscrito à

periferia). Travas, vidros fechados, alarmes, ao mesmo tempo, que supõem proteção, reforçam simbolicamente o pavor de ser invadido pelo desconhecido, figurativizado na imagem da “velha desgrenhada”. Nesse sentido, o medo que se avulta na representação da metrópole sustenta a performance disfórica do personagem, cada vez mais reduzida em suas competências modais: “O sinal abriu e voltou a fechar sem que as filas de carros se movessem. Eu estava me sentindo zozzo. Fraqueza” (p. 10). O próprio ritmo da cidade leva o sujeito a sentir-se impotente, aturdido, incapaz de reagir ou mesmo de mover-se. Nesta representação do medo a partir da relação entre o sujeito e o espaço à sua volta, o texto literário nos leva a pensar a ubiquidade do medo em um contexto social específico: a vida nas metrópoles atuais. Nesse sentido, a reflexão sociológica de Zigmunt Bauman sobre o que chama de “medo líquido”, vem a propósito:

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. “Medo” é o nome que damos a nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance. (BAUMAN, 2008, p. 8)

Na perspectiva do sociólogo polonês, o medo se agrava à medida que se liquefaz (ou seja, não adquire forma definida, sendo pura fluidez) e se dissemina na cultura metropolitana atual. E sua difusão significa que ele já não pode ser localizado ou delimitado em meio ao caos ruidoso das grandes cidades. É nesse contexto que podemos situar a personagem Ivan, analisá-la também como um *tipo social* específico, como alguém que tem medo não tanto por conta de uma personalização da culpa, mas principalmente porque, na medida em que representa uma tipologia social, não pode confiar em nada que está a sua volta – sobretudo as pessoas que habitam a cidade. Segue-se que, na narrativa, serão comuns momentos em que isto será discursivizado, seja pelo protagonista, seja pela voz de Alaor⁴:

No fundo, esse povo quer o seu carro, Ivan, Alaor disse. Querem o seu cargo, o seu dinheiro, as suas roupas. Querem comer a sua mulher, entendeu? É só surgir uma chance. É isso que nós vamos fazer com o Estevão: vamos aproveitar nossa oportunidade antes que ele faça primeiro. (AQUINO, 2002, p. 48)

⁴ Cabe dizer que a voz de Alaor, enquanto debreagem interna, emana do próprio relato de Ivan. A abdicação dos travessões, recurso utilizado pelo enunciador, faz com que tais vozes se confundam à de Ivan, o narrador.

Nota-se que a competição social, a “luta pela sobrevivência” em uma sociedade marcada pela exploração e pela desigualdade, servem como legitimadores para a ação violenta. Por isso, para Ivan, tal como Alaor, matar passa a ser visto como justificável enquanto prática, ainda que condenável sob um prisma moral (“Aquilo que estávamos fazendo era autodefesa. Mas esse tipo de pensamento não servia para me alegrar” (p. 19)). Sem lugar para formas de solidariedade entre os muros altos da metrópole, a confiança não pode se estabelecer e o medo do outro se faz constante. Ivan terá medo de Anísio, o matador contratado que irá chantageá-lo na construtora, do próprio Alaor (“Olhei para o rosto de Alaor. Eu não confiava nele” (p 48)) e a única pessoa em quem confia, Paula, a sua amante, será descoberta como espiã de Alaor e Anísio, que se tornam aliados. Nota-se, portanto, que a desconfiança⁵ entra também no percurso do medo, como se lhe fosse um agente catalisador.

Por fim, Ivan percebe que não poderá fugir com Paula e que, no auge da experiência do medo (que coincide com o clímax da narrativa), resta enfrentá-lo a partir de sua forma mais reconhecível: o suposto complô de Alaor e Anísio contra ele. Nesse momento, cabe ressaltar que, num processo gradual de assimilação da experiência do medo, o sujeito que a princípio é reduzido em suas competências modais, acaba por tomar como modelo de conduta a forma reconhecível ou a fonte vaga que lhe causa pavor:

Quando se tenta delimitar a experiência sensível elementar do medo, partindo da morfologia imprecisa da fonte e do corpo “outro”, chega-se à última fase da análise, ao núcleo fenomenológico da experiência: o impossível e/ou traumatizante ajustamento hipoicônico do corpo ao outro corpo. (NASCIMENTO; LEONEL, 2005, p.631)

Assimilar o “outro” que promove o medo passa a ser o paradigma de resposta do sujeito invadido. Por isso, Ivan tentará agir como se fosse um matador, criando o simulacro de uma possível vingança a partir do momento em que se apodera de um revólver e decide ir ao encontro de Alaor e Anísio: “Só queria chegar até o carro e pegar a arma no porta-luvas. Eu iria matar Alaor. E, se entrasse em meu caminho, Anísio também morreria. Eu não tinha mais nada a perder” (idem, p. 117). Logo, o simulacro refaz provisoriamente as competências modais (querer, saber e poder) do

⁵ Importa pensar o lexema “desconfiança” como o sentimento que se cria a partir do rompimento de um contrato fiduciário (Mello, 2007, p. 2).

sujeito por conta do espelhamento deste nos possível agente causador do medo (em certo momento, Ivan dirá: “pensar na arma fez com que eu me lembrasse de Anísio” [idem, p. 115]).

Contudo, o simulacro da vingança não se concretiza. Vagando pelas ruas a fim de tentar encontrar Alaor, Ivan bate o carro e, machucado e exposto à voragem urbana, decide entregar-se à polícia, disposto a confessar o crime. Porém, o delegado responsável pelo plantão estava envolvido com os negócios de Alaor e Anísio, e acaba levando Ivan preso em uma viatura e entregando-o nas mãos dos dois comparsas. Na cena final do romance, o medo novamente paralisa Ivan, uma vez que está na iminência de entrar em conjunção com o objeto disfórico (neste caso, entrevisto como a morte inevitável):

Pássaros cantavam nas árvores da rua. Fechei os olhos e pensei em Paula com um misto de ódio e saudade. Se pudesse pedir algo naquele momento, eu desejaria revê-la por mais um minuto. Não sei o que faria. Provavelmente nada.
O investigador ligou o motor da viatura. Eu abri os olhos. (AQUINO, 2002, p. 126)

Neste desfecho, apesar dos pássaros que cantam na rua, não há espaço para sonhos ou qualquer alívio: Ivan não consegue superar o medo (ainda que tente postar-se no mesmo lugar de suas formas reconhecíveis, imitando Anísio ou Alaor) justamente porque ele se arraiga em coisas que lhe são estranhas e imprevisíveis (mesmo o agente punidor inicial – a polícia – revela uma outra face que amedronta: seu pacto com mundo do crime), em uma realidade por ele vivenciada como pesadelo incessante, na qual a violência e ausência de confiança produzem a constância do medo, incapaz de assumir uma única forma, disperso, em sua natureza líquida, na monumentalidade da metrópole.

4. Considerações finais

Ao considerar o medo como paixão que, a partir de um percurso específico, abre importantes caminhos de significação para o texto literário, compreende-se que a obra *O invasor*, configurada a partir de uma estrutura de novela policial, transcende a intriga que foca apenas o crime, a investigação policial e a conduta do assassino para, em acordo com boa parte da literatura atual, representar o medo como algo fluido e ubíquo, diretamente vinculado aos sujeitos que compõem as populações assentadas nas

grandes cidades, na qual se tem por princípio a competição aguda entre seus membros arrivistas e a total falta de confiança de uns para com os outros, o que promove a constante segregação e guetização dos espaços urbanos nos tempos atuais, restando a violência e o crime como pontos de intersecção entre esses espaços (Anísio e Alaor invadem a periferia em busca de instrumentalizar a violência, contratando o matador; Anísio invade a construtora e o universo “classe média alta” de seus contratantes, pois sabe que o crime circula também por ali, logo, pode ser também o seu lugar). O medo que atravessa o relato de Ivan – e que também é o do homem das grandes cidades – é, portanto, constituído a partir de fontes incertas que, justamente por não poderem ser definidas (localizadas), dificilmente podem ser enfrentadas.

Referências

- AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- BARREIRA, César (2006). *Matadores de aluguel: códigos e mediações*. Na rota de uma pesquisa. Revista de Ciências Sociais, V 37, n 1.
- BAUMAN, Zigmunt (2008). *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar.
- BERTRAND, Denis (2003). *Caminhos da semiótica literária*. Trad. do Grupo CASA. Bauru: EDUSC.
- CANDIDO, Antonio (1987). A nova narrativa. In: _____. *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, p.199-215.
- GOMES, Renato Cordeiro (1994). *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco.
- GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques (1993). *Semiótica das Paixões*. Trad Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática.
- MELLO, Luis Carlos Migliozi F. de (2011). *As paixões semióticas em “A escola da noite”, de Rubens Figueiredo*. SEM ANO. Texto cedido pelo autor para fins acadêmicos.
- _____. (2007). *Reflexões sobre o medo: um olhar semiótico*. In: III Congresso Internacional de Semiótica, 2007, Vitória - ES. Anais do III Congresso Internacional de Semiótica - Semiótica das Interações Sociais. Vitória: Org.: Maria Auxiliadora Corassa e Moema Martins Rebouças. v. I. p. 1-9.
- NASCIMENTO, Edna Maria F. S.; LEONEL, Maria Célia (2005). *O medo como paixão*. Estudos Linguísticos XXXV, p. 627-636. UFSCAR – São Paulo.