



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL**  
**UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

---

**LARISSA CAMARGO CASTRO ALVES MURANAKA**

**VIOLÊNCIA E MARGINALIDADE EM RUBEM FONSECA**

---

Campo Grande/MS  
2018

**LARISSA CAMARGO CASTRO ALVES MURANAKA**

**Violência e Marginalidade em Rubem Fonseca**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campus de Campo Grande/MS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues

Campo Grande/MS  
2018

C872c MURANAKA,Larissa Camargo Castro Alves

Violência e marginalidade em Rubem Fonseca. Campo Grande: 2018.

87f.; 30cm

Orientador(a): Lucilo Antonio Rodrigues

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande.

1. Literatura – pesquisa. 2. Crítica. 3. Violência e marginalidade em Rubem Fonseca

CDD – 340.1

**LARISSA CAMARGO CASTRO ALVES MURANAKA**

**Violência e Marginalidade em Rubem Fonseca**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues (Presidente)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dr. Ravel Giordano Paz (Titular)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dra. Arlinda Cantero Dorsa (Titular)  
Universidade Católica Dom Bosco/UCDB

---

Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzado - Suplente  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira- Suplente  
Universidade Federal da Grande Dourados /UFGD

Campo Grande/MS, 05 de julho de 2018.

*Àquele enviado por Deus que chegou e trouxe luz aos meus dias escuros, aqueceu meu coração, e gerou em mim o sentimento mais puro e verdadeiro que possa existir, meu filho Bruno.*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador de Mestrado, Lucilo, agradeço pela confiança, pelo estímulo à autonomia de pensamento e pela amizade sincera.

À minha chefe, amiga e parceira, Dra. Mariane Vieira Rizzo, pela compreensão e estímulo à progressão ao conhecimento e busca pelos meus objetivos.

À minha sogra Cecilia que me acolheu em sua residência e me amparou durante todo o período de estudo das disciplinas do mestrado.

Agradeço, por fim, ao meu esposo Bruno, ao meu pequeno Bruninho, aos meus pais Adenilson e Luciene, meu irmão Felipe, à minha avó Rita e tia Ivete, e às minhas companheiras de trabalho Bárbara, Patrícia e Ana Patrícia, pelo apoio, incentivo e pela cooperação nos momentos difíceis do percurso.

MURANAKA, L. *Violência e Marginalidade em Rubem Fonseca*. 2018. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2018.

## RESUMO

O discurso marginal é um movimento cultural ligado à cultura da periferia, onde os sujeitos que compõem esse espaço, denunciam através da arte, o meio degradante em que vivem. Sendo assim, busca-se nesse contexto, as relações ideológicas que circundam no interior do plano narrativo, discorrendo-se sobre as vozes marginais que ecoam nos grandes centros urbanos, a partir de um conflito instaurado entre a realidade vivenciada pelo marginal em confronto com a realidade burguesa. Busca-se ainda através da perspectiva histórico-cultural brasileira, investigar a banalização da violência sob perspectivas distintas, através da narrativa pertencente aos contos *Feliz Ano Novo*, *Passeio Noturno parte 1 e 2*, *Nau Catrineta*, da obra *Feliz Ano Novo* de Rubem Fonseca. Para o desenvolvimento dessa dissertação, tivemos como referências variados estudos literários, com enfoque em Antonio Candido (1989,1993,2011), Alfredo Bosi (1999,2006), e demais teóricos que contribuíram significativamente para essa pesquisa, cujo interesse volta-se para a obra de Rubem Fonseca dando ênfase ao tema da violência e suas perspectivas. Pretende-se com a tese evidenciar a literatura brasileira contemporânea, sob o enfoque da visão fonsequiana, que sugere a condição humana moderna nas grandes cidades frente à banalização da violência. Objetiva-se ainda compreender, a estreita relação entre a forma e o conteúdo, articulando uma posição de crítica à violência, bem como a motivação e justificativa para as atitudes violentas dos personagens. A violência urbana e a marginalidade, de fato constitui o tema de *Feliz Ano Novo*. Um tema que instala e dialoga com a realidade concreta.

**Palavras-chave:** Discurso marginal; banalização da violência; sujeito marginalizado.

## ABSTRACT

The Marginal discourse is a cultural movement linked to the culture of the periphery, where the subjects that compose this space denounce through art the degrading environment in which they live. In this context, the ideological relations that surround the narrative plane are explored in the context of the marginal voices that echo in the great urban centers, starting from a conflict established between the reality lived by the marginal in confrontation with the bourgeois reality. Through the Brazilian historical-cultural perspective, it is also possible to investigate the banalization of violence under different perspectives, through the narrative belonging to the stories Happy New Year, Night Walk part 1 and 2, Nau Catrineta, of Happy New Year by Rubem Fonseca. For the development of this dissertation, we have had several references to literary studies, focusing on Antonio Candido (1980,1987,2006), Alfredo Bosi (1999,2006), and other theorists who contributed significantly to this research, whose interest turns to the work of Rubem Fonseca emphasizing the theme of violence and its perspectives. The aim of this thesis is to present contemporary Brazilian literature, based on the Fonsequian view, which suggests the modern human condition in large cities facing the banalization of violence. It also aims to understand the close relationship between form and content, articulating a position of criticism of violence, as well as the motivation and justification for the violent attitudes of the characters. Urban violence and marginality are indeed the theme of Happy New Year. A theme that installs and dialogues with concrete reality.

**Keywords:** Marginal discourse; banalization of violence; marginalized man.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I – CONTEXTO HISTÓRICO, CULTURAL E IDEOLÓGICO.....	14
1.1 História e Ideologia em Feliz Ano Novo.....	14
1.2 A Literatura brasileira da década de 70.....	15
1.3 A literatura contemporânea de Rubem Fonseca.....	18
1.4 A recepção crítica da obra Fonsequiana.....	20
1.5 A violência desnudada sob o olhar do escritor.....	23
CAPÍTULO II - O SUJEITO MARGINALIZADO FRENTE À METRÓPOLE.....	27
2.1 A narrativa da metrópole.....	27
2.2 O marginal como sujeito urbano.....	29
2.3 A voz do sujeito marginal.....	34
2.4 Narradores marginais e o cenário nacional.....	36
CAPITULO III – A VIOLÊNCIA E SUAS PERSPECTIVAS.....	42
3.1 Definições de violência.....	42
3.2 A violência como linguagem.....	43
3.3 A violência na perspectiva da vingança – Conto Feliz Ano Novo.....	48
3.4 A violência como herança - Conto Nau Catrineta.....	60
3.5 A violência como válvula de escape - Conto Passeio Noturno I e Passeio Noturno II..	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
REFERÊNCIAS.....	83

## INTRODUÇÃO

O escritor Rubem Fonseca contribuiu significativamente para a literatura brasileira a partir do ano de 1963. Instaurou-se em suas temáticas, tanto nos contos como em suas obras, o mapeamento das angústias do homem que tem a perda, a frustração e a degradação como produto do desenvolvimento selvagem e desordenado da sociedade moderna.

Atentando-se para uma retrospectiva histórica, tem-se que o meio ideológico no qual Rubem Fonseca está imerso ao criar *Feliz Ano Novo* é a Ditadura Civil-Militar (1964/1985), caracterizada pelo autoritarismo, pela violência e censura, orientadas pela Doutrina de Segurança Nacional, a qual previa o combate aos supostos subversivos como uma meta imprescindível.

De acordo com a Doutrina de Segurança Nacional, para combater o perigo comunista, medidas arbitrárias eram necessárias, dando origem a uma cultura que, sob o enfoque da tortura, amedrontava e censurava toda e qualquer liberdade de expressão vista como ataque subversivo à moral e aos bons costumes idealizados no período. Ao mesmo tempo, em sua diretriz econômica, a Doutrina previa o desenvolvimento do capitalismo associado e dependente do estrangeiro, aprofundando as desigualdades sociais.

*Feliz Ano Novo*, compõe uma coletânea de 15 contos, dando enfoque principal à violência urbana. Publicada no ano de 1975, foi totalmente censurada pelo Departamento de Polícia Federal sob a alegação de exteriorizar matéria contrária à moral e aos bons costumes.

Rubem Fonseca foi capaz de produzir suas obras e dar ênfase aos dois extremos coadjuvantes da nação, quais sejam: os denominados privilegiados economicamente, e àqueles que vivem à margem do sistema, qualificados como assassinos, assaltantes, garotas de programa, dentre outros.

O que mais choca nos romances e contos de Rubem Fonseca é a frieza dos bandidos ao cometerem atos violentos. Em nenhum momento eles sentem culpa ou remorso pelas crueldades que praticam, pois internamente há uma justificativa que motiva seus atos de crueldade. São perversos e frios, venham dos estratos superiores ou das camadas populares. Ao descrever o ambiente, as cidades parecem vazias de inquietação ética, e o seu desenvolvimento acelerado é compatível com a degradação do sujeito urbano.

Na chamada Literatura Marginal, de herança realista, cujo volume de motivações parece ser inesgotável, é comum o leitor se deparar com ladrões, homicidas, estupradores,

psicopatas, seres munidos de vingança, rancor, perversidade, numa lista interminável de condutas socialmente marginalizadas.

Sendo assim, esta é uma tese que tem por objeto de estudo e motivação principal, o conto literário brasileiro a partir da perspectiva fonsequiana. Nas histórias redigidas por Rubem Fonseca, tentaremos investigar a banalização da violência e a marginalização do sujeito urbano diante das representações da cidade moderna com o seus conflitos e inquietações, à luz das teorias propostas por estudiosos dessa literatura que desnuda e banaliza os diversos tipos de violência sob a perspectiva dos contos apresentados por Rubem Fonseca.

A tese se encontra dividida em três capítulos, todos eles com as suas subdivisões. Ao primeiro deles, nos limitamos em estabelecer uma relação entre o período histórico-cultural da literatura representada através da obra *Feliz Ano Novo* de Rubem Fonseca.

No segundo capítulo, analisa-se o sujeito marginalizado frente à metrópole e seus conflitos urbanos, bem como as características peculiares desses sujeitos que externam suas vozes através da violência.

No terceiro capítulo, busca-se investigar o enfoque da violência sob diversas perspectivas tais como: a violência como vingança, a violência estabelecida como herança, e a violência em resposta ao alívio das tensões que circundam o homem contemporâneo, propondo-se através de cada enfoque, analisar os contos: *Feliz Ano Novo*, *Passeio Noturno parte I e parte II*, e *Nau Catrineta*.

Antônio Cândido (1970), em a *Dialética da Malandragem*, afirma que a literatura brasileira possui na sua própria essência, uma vocação urbana, argumentando assim que desde o seu início estaria voltada para a agitação e desordem da metrópole. E partindo dessa premissa, não há nada mais motivador do que desnudar e expor a metrópole moderna descrita por Fonseca analisando o despertar do homem através da violência.

Nos contos a serem analisados, será investigado a opressão do indivíduo diante da impossibilidade da realização de sonhos e projetos pessoais, realçando os subtemas: a brutalidade, descrença no ser humano, a marginalização do sujeito e a banalização da violência e sexualidade.

Vale ressaltar a relação que se observa, no corpus, entre a matéria narrada e as opções estéticas de Fonseca. A citação de Helio Pólvora (1971, p. 38-39) retrata exatamente a condição do homem como sujeito produto da massificação das grandes cidades, senão vejamos:

O homem, universalmente projetado nas suas dores, angústias e buscas, mas o homem atual, desta época e destes tempos, sempre um contraditoriamente civilizado, um produto da vida coletiva e das formas de cultura massificada e, portanto, um pequeno universo intelectualmente condicionado.

Embora a circulação de feliz Ano Novo fora permitida somente no ano de 1989, o seu conteúdo, não foge à atualidade, haja vista que os contos apresentam um retrato da sociedade, sem hipocrisia ou disfarces, nos quais os protagonistas são violentos, sarcásticos e cruéis.

Por mais que os contos relatem de maneira intensa diversas situações marcadas pela violência urbana, o leitor se mune ao mesmo tempo de um sentimento de impotência – já que não há nada mais a se fazer diante das fraturas sociais que empoderaram o sistema de degradação humana, pois a forma com que o autor narra a destruição do homem através dos assassinatos, passam a serem vistas como algo lúdico e natural.

Partindo para a análise dos contos, cita-se o primeiro deles, *Feliz Ano Novo*, Rubem Fonseca expõe cruamente as diferenças entre a classe marginalizada e a classe burguesa, alheia aos acontecimentos das periferias das grandes cidades.

A narrativa pertencente ao conto, nos remete claramente a um estilo realista, pois através de uma linguagem direta e articulada, peculiar ao estilo do autor, nos permite vivenciar cenas como a de um assassinato violento, com visível tom de normalidade, concedendo inclusive certa liberdade ao leitor quando referencia o “panetone” em sugestão ao tamanho do buraco que foi aberto no peito do assassinado pela descarga da arma. Através da análise busca-se também compreender, a estreita relação entre a forma e o conteúdo, articulando uma posição de ludicidade à violência, tão banalizada que já não causa perplexidade.

Em *Passeio Noturno parte I e parte II*, um indivíduo bem abastado, pai de dois filhos, casado, sai durante a noite, sem saber para onde ir, em meio a ruas mal iluminadas e sem nenhum movimento. Saiu à procura de uma pessoa, não sabendo especificar se queria do sexo masculino ou feminino, e também não fazia diferença. O importante era atropelar com seu carro de luxo e aliviar a sua tensão do diante de seu trabalho estressante.

Embora pertencesse à classe média alta da sociedade fluminense, o executivo protagonista desse conto é um subalterno de suas emoções e da necessidade de matar pessoas com seu possante jaguar importado.

Já no conto *Nau Catrineta*, evidencia-se um ritual de canibalismo no qual as tias preparam o sobrinho para assumir o comando da família. Os quatro planejam detalhadamente

o envenenamento da noiva do sobrinho e também o preparo da carne da moça, para que seja levemente degustada em um jantar de família. Nesse jantar há ainda uma cerimônia do recebimento de um anel que fará com que o sobrinho deixe a subalternidade e passe à dominância.

Em todos os contos a serem analisados, é possível visualizar uma tomada da consciência humana, retirando toda e qualquer expectativa para a humanidade. Os indivíduos não veem mais a esperança de um futuro promissor e igualitário, muito pelo contrário, começam a assistir um futuro de terror, onde só há desigualdades, descrenças e desgraças. Não há mais a idealização da perfeição, mas sim do horror.

Conclui-se que o discurso marginal se revela de forma escancarada no espaço aos quais são narrados, onde os sujeitos que compõem esse espaço, tem como característica marcada, o objetivo de denunciar o meio degradante em que vivem, por meio da violência. Dessa forma, apresenta as grandes marcas da produção ficcional fonsequiana: a frieza, o erotismo, a brutalidade, elementos estes que foram evidenciados claramente através das obras de Fonseca.

## CAPÍTULO I – CONTEXTO HISTÓRICO, CULTURAL E IDEOLÓGICO

### 1.1 História e Ideologia em *Feliz Ano Novo*

Em meados da década de 1970, os fluxos migratórios do campo em direção às cidades eram frequentes no Brasil, observando-se, desde a década de 1950, um aumento da população urbana do país, de forma progressiva e acelerada ao longo dos anos seguintes. Em decorrência disso, na década de 1980, a maioria da população brasileira passara a ser urbana.<sup>1</sup>

Vários foram os fatores que levaram a um incremento da urbanização no país. É sabido que a partir dos anos 50, ampliaram-se as oportunidades de emprego no setor industrial e especialmente no setor heterogêneo de serviços. Não obstante a existência da fronteira agrícola, a expulsão de posseiros, a tendência à mecanização, a mudança de atividades rurais, com menor absorção de mão-de-obra, empurraram a população do campo para a cidade.

Após a Segunda Guerra Mundial, o desenvolvimento da indústria no país esteve ligado não só ao aumento da massa urbana, mas também ao crescimento da economia, apesar da inflação que se fazia manifesta. O número de habitantes nas cidades crescia vertiginosamente, devido ao desenvolvimentismo econômico, a qualidade de vida da população urbana, com relação às condições de moradia e ao acesso a bens e serviços, não acompanhava esse ritmo de crescimento.

A distribuição de renda no país de forma precária e os altos índices de inflação, contribuíam para uma conjuntura social marcada por profundas desigualdades entre as classes. Ao longo da década de 1960, o cenário sócio-político-econômico do Brasil mantinha-se em visível clima de instabilidade. No campo da economia, destacavam-se os investimentos de empresas multinacionais no país, o que continuava a alimentar a indústria, ao lado de algumas medidas adotadas pelos governos, como reformas de base.

No campo da economia, vislumbrava-se por todo o Brasil reivindicações de trabalhadores assalariados lutando por seus direitos, havendo conseqüentemente uma multiplicação nos movimentos grevistas. A partir daí surge o confronto entre classes sociais, havendo um sentimento de temor/expectativa diante de uma “virada socialista”. Tal conjuntura culminou na tomada do poder pelos militares, em 1964. O período da ditadura militar, marcado pela institucionalização da violência e da repressão, também foi uma época de acentuadas disparidades sociais, mesmo durante a fase de extraordinário crescimento da economia que ficou conhecida como “milagre econômico” (1969-1973).

---

<sup>1</sup> História Concisa da Literatura Brasileira. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004

A partir da década de 1960, os olhos das representações literárias voltaram-se cidade, a tornando como cenário principal. Dentro deste cenário, Rubem Fonseca inicia-se na literatura, em 1963. Sua escrita reflete, desde o início, a propagação de um modelo de sociedade constituída a partir de cidades industrializadas, configurando uma realidade nacional muito distante da que se encontrava no Brasil décadas atrás.

Assim, as novas maneiras de enxergar o mundo foram surgindo através desse novo contexto histórico, oportunizando a análise crítica dos textos literários. O enfoque passou a ser as grandes cidades atingidas pela industrialização, o seu ambiente composto pela multidão, por pessoas empilhadas, retratando a desigualdade socioeconômica, além do aspecto ambiental caracterizado pela poluição, por exemplo.

No contexto metropolitano de aglomeração populacional sobressaem disparidades sociais, que com frequência culminam em conflitos e situações de violência. Essa conjuntura era observada no Brasil dos anos 1960, sendo visível até os dias de hoje, mas não se restringia ao país, podendo ser encontrada, de maneira geral, em toda a América Latina. Como assinala Antonio Candido (1989) na segunda metade do século XX, os países latino-americanos apresentavam uma fisionomia comum, na medida em que experienciavam uma urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica.

Pairando sobre isto o capitalismo predatório das imensas multinacionais, que às vezes parecem mais fortes do que os governos dos seus países de origem, transformando-nos (...) em um novo tipo de colônias regidas por governos militares ou militarizados, mais capazes de garantir os interesses internacionais e os das classes dominantes locais. (CANDIDO, 1989, p. 201).

## **1.2 A Literatura brasileira da década de 70**

Embora não tivesse prestígio pelos órgãos estatais, a literatura brasileira dos anos 1960 e 1970, revelava, sob diferentes enfoques, as tensões daquele período. Diante dos movimentos sociais efervescentes do início dos anos 1960, a linguagem utópica e transformadora de muitos constituíam elementos táticos de intervenção cultural e política.

A invenção dessa linguagem definida como utópica, remetia não apenas à emergência de novas configurações sociais que se operavam pelo deslocamento dos lugares de jovens e não jovens, mas igualmente a fraturas no corpo da juventude:

As palavras cortam, como armas do consumo cultural inovador desse tempo, as rígidas estruturas advindas das décadas anteriores, lugar da experiência dos pais desses jovens então nominados como puritanos ou avançados, de família ou transviados, subversivos ou o futuro da nação (NUNES, 1967, p.43)

Segundo Terezinha Queiroz, a década de 1960 já sofreram a seletividade do tempo, já foram consumidas no voraz processo da transformação dos significados - apreendidos, porém, igualmente esvaziados e reduzidos pela mutação da história:

Desenraizadas e deslocadas, muitas das expressões da década de 1960 são hoje apenas simulacros, pois as palavras têm vida e força e são produzidas e consumidas como todos os artefatos sociais. Se, de um certo ângulo, é possível pensar a década de 1960 como de construção de um novo mundo e de novas significações, não necessariamente totalizadoras, para os jovens, e que novas palavras e novos significados são matéria-prima e veículo do tempo, é igualmente possível pensar a linguagem como sendo e instituindo poder para além do mundo da juventude. A linguagem é o lugar da identidade, do encontro dos iguais, mas, ao mesmo tempo, o lugar da tensão, da colisão, do conflito. (QUEIROZ, 2013, p.57)

A invenção de uma nova linguagem, caracterizada pela utopia, é sobretudo a inovação de uma arma poderosa que esgarça e fatia o social, operando principalmente os afastamentos e as delimitações de campos no conjunto do social e no interior de suas frações. Trata-se, em termos mais gerais, de uma verdadeira dialetização da língua, os dialetos assumidos como expressões de lugares, configurando deslocamentos e afirmando os novos enraizamentos.

Os novos modos de expressão não se circunscrevem aos campos da fala, desde que a construção de novas subjetividades, no período, impossibilita dissociar esses modos novos de expressão dos objetos e das representações que os significam.

Com a modernização econômica do país, por um bom tempo permaneceu vigente a dicotomia manifesta entre os poetas *engajados populistas*, interessados em democratizar os produtos culturais, mesmo à custa de concessões estéticas, e aqueles *engajados vanguardistas*, preocupados com a atualização da forma poética em tempos de massificação industrial, mesmo que o uso experimental da linguagem gerasse poemas pouco acessíveis ao leitor comum.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> (BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. Companhia das Letras, 1992 – 4ª ed., 2001)

Indaga-se que, a caracterização e o surgimento dos poetas considerados marginais, estivesse em parte na ruptura que fizeram em relação a esta dicotomia. Membros de um grupo que ficou conhecido como a *geração do mimeógrafo* por produzirem de uma maneira independente, longe das editoras comerciais, acompanhando de perto a confecção do livro, criaram uma poesia original, sem requintes formais ou ideologia política.<sup>3</sup>

No ano de 1976, *Feliz Ano Novo* é retirado de circulação, já que nesta época a literatura já evidenciava a sua força, e tinha grande poder de manipulação. É inegável que a ficção na obra de Fonseca, conseguia ensejar debates acerca de questões como os diversos tipos de violência, o crime, a corrupção, repressão social, dentre outros que não encontravam fórum de discussão em outro local.

Os escritores acabavam por serem os porta-vozes de todos os setores silenciados da sociedade. A sua importância consistia em externarem a sua opinião com convicção o que a massa tinha entalada na garganta e era impedida de falar em razão da censura.

Por outro lado, era inegável o crescimento de um mercado receptivo à produção literária de esquerda, pois o que predominava anteriormente, eram textos que tratavam de grandes questões históricas e nada mais, ao passo que com esse novo modelo de ficção, passava-se a denunciar todo o desconforto humano vivido na época:

E permitindo-se poucos cortes, lacunas e jogos com o humor, esta literatura-depoimento cumpriu à risca o pacto catártico com seu leitor, cheio de culpas a purgar o interessado em vampirizar, por via ficcional, a experiência histórica alheia, que, de seu lado, fez a sua parte: transformou essa exibição minuciosa de chagas políticas em 'receita' de best-seller, sucesso certo. Daí a importância de textos capazes de transformar esse pacto compensatório-comercial em "contrato" ficcional. (SUSSEKIND, 1996, p. 49).

Muito da produção literária dos anos 1970 teve as suas raízes sólidas no cenário nacional, e servia de instrumento crítico à situação política do país. É observável que dentro nos anos 60/70, a loucura e as drogas eram vistas como elementos transgressores da ordem institucional e social. Sendo assim, a presença de tal foco temático representa a força da contracultura na experiência estética e existencial do período.

---

<sup>2</sup> (BRITO, Antônio Carlos de. Tudo na minha terra: bate-papo sobre poesia marginal. In: BOSI, Alfredo (Org.). Cultura brasileira: temas e situações. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992)

*Feliz Ano Novo* carrega consigo essa criticidade munindo-se de uma linguagem que é violenta e chocante. Tal linguagem, no entanto, é parodiada de modo a contribuir para que o leitor ressignifique o mundo criado e revelado pelo escritor, no qual o próprio leitor se integra.

### 1.3 A literatura contemporânea de Rubem Fonseca

Nascido em Juiz de Fora, formou-se em Direito e foi atuar, aos 27 anos, como comissário de polícia no 16º Distrito Policial, em São Cristóvão, no município do Rio de Janeiro. Trabalhou apenas nove meses nas ruas como policial, permanecendo na corporação desde 31 de dezembro de 1952 até 26 de junho de 1954.<sup>4</sup>

Analisando o lado profissional do escritor, colheu-se a informação que o escritor mineiro trabalhava basicamente como relações públicas da corporação, ou seja, não agia diretamente nas ruas e, no ano de 1954, foi estudar administração de empresas na New York University. No retorno ao Brasil, afastou-se da polícia e assumiu o cargo de relações públicas da empresa de energia elétrica do Rio de Janeiro (Light). Na edição dupla que comporta as obras *Os Prisioneiros* e *Lucia McCartney*, é possível obter uma apresentação de uma interessante biografia, feita pela Editora Círculo do Livro, de Rubem Fonseca:

Ex-boxeador, ex-jogador de basquete, ex-nadador, ex-dragão da independência, ex-ajudante de mágico, ex-delegado de polícia e ex-professor de administração de empresa da Fundação Getúlio Vargas, José Rubem Fonseca é (...) nas horas vagas, exímio intérprete da vida urbana brasileira e um dos mais aclamados escritores brasileiros de todos os tempos. Desde os anos da infância, o futuro contista de renome já devorava com olhos ávidos todo e qualquer livro que lhe aparecesse nas mãos. (...) [Entremeava] momentos do cotidiano com suas muitas leituras e primeiras tentativas de produção literária. Jamais lhe faltariam temas, assuntos ou enredos: as múltiplas facetas de sua experiência como homem e profissional lhe bastavam para tanto. (FONSECA, 2005, p. 09).

Publicou *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *O homem de fevereiro ou março* (1973), *O caso Morel* (1973), *Feliz Ano Novo* (1975).

*Feliz Ano Novo* teve 30.000 exemplares vendidos, e em 1976, após a venda de vultosa quantidade, foi censurado sob a alegação de que seu livro exteriorizava matéria contrária à moral e aos bons costumes, sendo assim, proibida a publicação e a circulação em todo

---

4 FRAZÃO, Diva. Biografia de Rubem Fonseca. Disponível em : <://www.ebiografia.com/rubem\_fonseca>. Acesso em: 10 jan. 2018.

território nacional e, ainda, determinada a apreensão de todos os exemplares postos à venda, permanecendo 13 anos nessa condição.

Lançou no mercado os livros, os seguintes romances: *O Caso Morel* (1973), *A Grande Arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986) *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988), *Agosto* (1990), *O Selvagem da Ópera* (1994), *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), *O Doente Molière* (2000), *Diário de um Fescenino* (2003), *Mandrake, a Bíblia e a Bengala* (2005), *O seminarista* (2009) e *José* (2011).

Lançou ainda os contos: *O homem de fevereiro ou março* (1973), *O cobrador* (1979), *Romance negro e outras histórias* (1992), *O buraco na parede* (1995), *Histórias de amor* (1997), *A confraria dos espadas* (1998), *Secreções, excreções e desatinos* (2001), *Pequenas criaturas* (2002), *64 Contos de Rubem Fonseca* (2004), *Ela e outras mulheres* (2006), *Axilas e Outras Histórias Indecorosas* (2011), *Amálgama* (2013), *Histórias Curtas* (2015), *Calibre 22* (2017).

Realizou roteiros cinematográficos, tais como: *Relatório de um homem casado*, *A extorsão*, *Stelinha*, *A grande arte*, *Bufo & Spallanzani*. Por sua vasta obra, recebeu números prêmios literários, destacando-se *O Jabuti*, *O Juan Rulfo* e *O Camões*. Sua produção literária recebeu adaptações para o teatro e televisão.

A forma de narrar de Rubem Fonseca entre os anos de 1960 e 1970, foi inovadora, ao passo que se utilizava de uma linguagem violenta oriunda do cinema, da televisão, da propaganda, do jornal e da cultura de massa, que tem uma função definida frente ao seu leitor: a de presentificar a violência de modo a que ele não tenha mais condições de questioná-la, revelando de forma incisiva, ríspida e dolorosa, a vida miserável do sujeito que luta por sua sobrevivência.

Com a contribuição de Rubem Fonseca, teóricos como Alfredo Bosi, através de seus estudos literários, denominou e definiu essa corrente como “brutalista”.

Na linha que Antonio Candido e Alfredo Bosi denominaram *realismo feroz* (BOSI, 1986), Rubem Fonseca revela de forma incisiva, rápida, ríspida e dolorosa, a vida bruta e miserável que se apresenta de diversas formas nos países subdesenvolvidos como o Brasil: constata-se em suas ficções as violentas explosões de vingança do sujeito marginal, a busca pela sobrevivência, a miséria econômica e a revificação do indivíduo.

Ao nos atentarmos à forma dada a estas questões, nota-se que o texto construído por Fonseca tem como característica marcante a brutalidade, ou seja, na linguagem agressiva, na dicção rápida que, segundo Massaud Moisés (1984), fazem com que Fonseca tenha, num

interessante contraste, uma visão sofisticada, inteligente, mas ao mesmo tempo impiedosa, quase de crônica policial.

As suas obras possuem o objetivo de evidenciar as dores humanas, deixando transparecer que o papel de um escritor seja, acima de tudo, revelar aos leitores tudo aquilo que agride, machuca e incomoda, e assim coloca em cena toda essa descrença de que haverá dias melhores.

As suas narrativas dão proximidade do leitor ao objeto sem quaisquer rodeios, pois não há a necessidade de um narrador intérprete e mediador ao acontecimento narrado. Sem cerimônia ou pedagogismos, a realidade é exposta, deflagrada, cabendo a quem lê distanciar-se e tirar suas próprias conclusões.

Porém, ainda que o narrador esteja bem próximo da matéria narrada, por ser ele o próprio personagem, por dar voz à terceira pessoa ao estabelecer diálogos, ou ainda através do discurso indireto livre, é possível haver uma criticidade por parte do leitor que se distanciará dos fatos da trama ficcional para se posicionar de forma crítica.

#### **1.4 A recepção crítica da obra Fonsequiana**

A produção de Rubem Fonseca é distinguida pela crítica e estudada pela academia. Sobre o escritor contemporâneo, Michael Wood (2011, p.42) diz que:

O romancista, portanto está sempre trabalhando pelo menos com três linguagens. Há na linguagem, o estilo, os instrumentos de percepção do autor; há a suposta linguagem, o suposto estilo, os supostos instrumentos de percepção do personagem; e há o que chamaríamos de linguagem do mundo – a linguagem que a ficção herda antes de convertê-la em estilo literário, a linguagem da fala cotidiana, dos jornais, dos escritórios, da publicidade, dos blogs e dos e-mails.

Segundo as palavras de Wood, o romancista é caracterizado como um triplo escritor, e não haveria com o romancista contemporâneo não sentir mais a pressão dessa triplicidade, pois não há como negar que essa linguagem da fala cotidiana é convertida em estilo literário.

Atentando-se à recepção crítica, Rubem Fonseca se encaixa nesse tipo de escritor “prejudicado” pelos tempos atuais em que a agilidade e o formato da informação atrapalham seu conteúdo colocando o autor em constante movimento.

Necessário é mencionar algumas opiniões acerca da escrita de Rubem Fonseca. Moisés (2005, p. 98) afirma que Fonseca é “elevado à categoria de um dos nossos mais bem dotados ficcionistas contemporâneos [...] e que desfruta hoje de um merecido renome nacional e internacional”. Por outro lado, Therezinha Barbieri, em *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90* (2003, p. 29), considera “Rubem Fonseca, um dos escritores de maior repercussão nas últimas décadas, o protótipo do escritor inserido no mercado” Martínez (2005, p. 10) diz que “Nenhum escritor é mais cinematográfico que Fonseca. A passagem de uma cena a outra é feita sem explicações, de maneira natural”.

Pelo seu êxito, o escritor é conhecido pela crítica como o maldito, conforme afirma Ana Cristina Coutinho Viegas:

Rubem Fonseca é um maldito que está em moda. Não vende aquilo que o público espera, mas oferece algo que o seu público esperava. Representa indivíduos malditos numa linguagem violenta, despida de metaforização (COUTINHO, 1996, p. 132).

Tomáz Eloy Martinez na introdução dos 64 contos de Rubem Fonseca, menciona que este escreve no domínio do medo, senão vejamos:

Fonseca instala o medo ou o Mal no próprio interior da linguagem, cada uma de suas palavras é como uma nota musical arrancada da sinfonia do Mal. A exemplo dos poetas, ele faz as palavras tocarem a borda extrema de seus sentidos. Lendo-o sente-se o poder de dissuasão ou de perversão que até a mais surrada palavra pode comportar. Muito poucos conseguiram, como ele, criar um personagem com dois ou três traços, urgir tramas cujas costuras não se veem (in: FONSECA, 2005, p. 10).

Barbieri (2003, p. 104) já o compara com os grandes autores do cânone nacional:

Na ficção contemporânea brasileira, podem-se identificar várias maneiras que dão continuidade à tradição machadiana; mas dificilmente se encontrará, depois de Marques Rebelo e Nelson Rodrigues, outro da envergadura de Rubem Fonseca. Este soube penetrar, com agudo olhar, a complexidade da sociedade carioca, desvelando suas contradições, misérias e grandezas.

Segundo Bosi (2006, p. 423), Rubem Fonseca segue a “linha do neorrealismo violento” sendo um explorador do “universo urbano e marginal”. Bosi (2006, p. 436) afirma que:

Há os [autores] que submetem percepções e lembranças à luz da análise materialista clássica, dissecando os motivos, em geral perversos, dos comportamentos de seus personagens que ainda trazem a marca de tipos sociais. É o caso de Rubem Fonseca, que vem dos anos 60 e demonstrou força e fôlego nas páginas cruéis.

Ao tecer considerações sobre a narrativa brasileira contemporânea, Antonio Candido (2000) exprime sua preocupação com as inovações trazidas pelos novos contistas nacionais, no que tange à utilização de artifícios relativamente surpreendentes nos moldes da repetição ou de cacoetes tanto formais quanto temáticos. Em análise mais apurada, a preocupação revelada por Candido ao fim do ensaio *A nova narrativa* traduz-se em alerta, que vai ao encontro dos mecanismos explorados em verso e reverso pelos escritores da atualidade e os remanescentes da década a qual o crítico faz alusão como época de afirmação da tal nova narrativa:

Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam esta técnica, mas quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações de 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 inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco. Mas seja como for, estão operando uma extraordinária expansão do âmbito literário, como grandes inovadores. Os ficcionistas dos anos 30 e 40 inovaram no temário e no léxico, assim como no progresso rumo à oralidade. Estes vão mais longe entram, pela própria natureza do discurso ficcional, mesmo quando não alcançam a eminência daqueles predecessores. (CANDIDO, 2011, p. 213).

No que diz respeito aos comentários negativos proferidos acerca da obra de Rubem Fonseca, os mais corriqueiros são aqueles que apontam um certo desgaste causado pela tendência que o autor teria para a repetição de determinados recursos expressivos. A esse respeito, necessário citar as palavras de Antonio Candido, num ensaio em que trata, entre outras, da obra de Fonseca. Para o crítico, é preciso refletir “sobre os limites da inovação que vai se tornando rotineira e resiste menos ao tempo”, pois, do contrário, esses mesmos

procedimentos inovadores correm o risco de acabarem virando “ clichês aguados nas mãos da maioria, que apenas seguem e transmitem a moda” (1989).

Percebe-se, portanto, que ao longo dos quase cinquenta anos da produção literária de Fonseca, embora se possa alegar a irregularidade de algumas de suas obras, o fato é que autocrítica e técnica não lhe faltam, haja vista que atraiu a maior parte dos críticos que convidam a entender Fonseca como uma espécie de escritor maldito, porta-voz dos sentimentos reprimidos encarnados em suas desconcertantes representações da violência.

### **1.5 A violência desnudada sob o olhar do escritor**

A obra de Fonseca é banhada pela diversidade temática, abrangendo temas bem identificáveis, tais como a violência urbana, erotismo e marginalidade. Antes de chegar-se no terceiro capítulo cujas análises dos contos serão feitas minuciosamente, propõe-se observar algumas características que nutrem a narrativa de Rubem Fonseca, e para ilustrar tais observações apresentamos alguns trechos de suas narrativas.

As temáticas abordadas pelo escritor servirá como análise para que também o leitor deste estudo, possa adentrar no seu mundo ficcional. Uma das características principais é a forma como escreve apresentando uma linguagem direta e objetiva. Assim salientou Vidal (2000, p.131):

As narrativas de Rubem Fonseca, assim como de outros autores contemporâneos, têm como projeto recuperar um modo de contar, lançando mão de uma linguagem despida de metáforas ou eufemismos como recurso para falar do homem atual. Esse recurso linguístico, o da linguagem enxuta, adotado por Fonseca pode ser exemplificado por meio do conto “Cidade de Deus”, em que o autor narra a relação sexual de Zinho e Soraia de forma incisiva, em que não há nenhum pudor ao narrar o fato, nenhuma transferência de sentido para termos menos agressivos ou nenhum atenuante para suas ideias: “Foram para a cama. Zinho era rápido e rude e depois de foder a mulher virava as costas para ela e dormia. Soraia era calada e sem iniciativa” (FONSECA, 1997, p. 11).

Sobre o efeito que essa linguagem objetiva e desprovida de rodeios provoca no leitor, Martinez diz que:

Tudo que leio de Fonseca produz em mim um assustador efeito de realidade. Ele escreve com a liberdade de um falcão, ou de um abutre, mas as palavras que desfia tecem um desenho do qual o leitor jamais consegue se desvencilhar, como acontece com as moscas capturadas pela voracidade da aranha (in: FONSECA, 2005, p. 14).

A intimidade com a linguagem na narrativa de Fonseca, evidenciam expressões linguísticas marcadas e significativas para apreensão do real.

Há no conteúdo dos contos de Fonseca, contradições representadas por casebres e barracos aos fundos de prédios luxuosos, abundância e miséria, enfim, extremos colidindo-se nos múltiplos espaços de convivência da metrópole, realidades díspares aos olhos umas das outras. É esse novo retrato das grandes cidades brasileiras que molda o olhar do sujeito ao mundo, seja ele de dentro de uma mansão ou de um casebre, de um carro importado com ar-condicionado e dispositivos antifurto monitorados por satélites.

Este novo retrato é traduzido como elemento base para a caracterização da cultura brasileira contemporânea:

Por isso mesmo, nas últimas décadas, uma sensação crescente de desconforto e de insegurança se tornou parte do dia-a-dia das grandes cidades brasileiras. Condomínios fechados e carros particulares blindados expressam a reação dos mais privilegiados à realidade dos sequestros-relâmpago; da neofavela como entreposto do tráfico internacional de drogas; dos comandos do crime organizado aterrorizando bairros de classe média como fazem há décadas nas áreas da periferia. O repertório é variado, pois não deve ser atoa que criminalidade rima com criatividade. Já os órgãos de segurança pública não conhecem rima e muito menos soluções para o problema. Em alguma medida, a chave reside na elaboração de um novo modelo de estudo. (ROCHA, 2004, p. 2-3).

Na falta de espaço, a metrópole se reelabora em diversos locais de convivência. Polos opostos, ricos e pobres, sorridentes e banguelas, confrontam-se à sombra dos monumentos de concreto, como transcreve José Ortega Gasset:

Vemos a multidão de posse dos lugares e dos instrumentos criados pela civilização” e o problema crasso é a falta de espaço, lugares... Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas em cidades enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” brada o Autor, entrevistado a um jornal, no conto “Intestino Grosso” de Rubem Fonseca (GASSET, 1973, p. 32).

No confronto social constante é que surge a metrópole brasileira. Concebida equivocadamente, a cidade mal planejada estampa as suas paisagens desoladas, destruídas, a

poluição e o som estridente do acúmulo dos automóveis, a violência como característica do cotidiano. Retratar esse processo de vida na grande cidade é uma difícil tarefa e reflete nitidamente a descrença por dias melhores.

A necessidade de reflexão sobre o que se vive no presente através de um discurso ausente de utopias acaba conseqüentemente por negar a grandiosidade e a esperança de revolução trazida no cerne das vanguardas, e remonta o discurso crítico, direcionando-o ao instante, ao agora, sem grandes anseios, mas com precisa preocupação com a realidade.

Rodrigo Cerqueira afirma que:

O discurso crítico, ou, em nosso caso, o literário, olha para o tempo pelos olhos do cidadão comum, enxergando neste período, suas falhas e virtudes estruturais sempre pelo olhar da descrença, arraigado na ausência de esperanças, preocupado com o instante – efêmero apenas na superfície.

O olhar deste tempo-hoje preferirá, na literatura ficcional brasileira do pós-64, o desencanto com a grandiosidade, a desvalorização do heroísmo e a maior preocupação com a semelhança com o real. As grandes cidades, através dos grandes conflitos gerados e intrincados nas metrópoles, serão o cerne dessa nova narrativa da qual Rubem Fonseca é, senão o precursor, o grande artífice; em sua ficção, o detalhe será a chave para o discurso crítico em meio ao uso desenfreado da violência como fórmula. (CERQUEIRA, 2009, p. 16).

Ao dispor em seus contos acerca da violência, o autor não a dispõe de um único modo, ela é trabalhada nos contos por diferentes vertentes, sob múltiplos olhares. Tal violência é manifestada por meio da linguagem, da escrita, da descrição das cenas, dos diálogos, das intervenções realizadas pelo narrador. Viegas (1996, p. 132) afirma que:

“Rubem Fonseca vitaliza o assunto da violência, apesar do desgaste sofrido a partir da nossa convivência diária com a própria violência”. Assim age, com frieza, o personagem, outrora mencionado, de “Passeio Noturno – Parte I” e “Passeio Noturno – Parte II”, ambos contos de Feliz Ano Novo. Para distrair-se de um dia tumultuado, ele atropela as pessoas nas ruas por sadismo.

Iniciando a abordagem pelo primeiro conto que dá nome ao livro, salienta-se que é narrada uma história em que os três assaltantes invadem uma casa, onde festejava o dia de ano novo, em São Conrado, na cidade do Rio de Janeiro. Lá eles assaltam, estupram e assassinam os participantes da festa. Dois homens são assassinados somente para comprovar uma dúvida

dos bandidos, a de que se alguém levar um tiro próximo de uma parede, teria seu corpo preso nela:

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No meio do peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone (FONSECA, 2005, p. 19).

O primeiro personagem que é assassinado não fica grudado na parede, mas o segundo após o disparo da arma, fenomenalmente é arremessado e grudado, pois havia no fundo uma porta de madeira. Este é um simples exemplo que a violência em Rubem Fonseca não está presente somente nos acontecimentos, mas também, no texto.

Muitos leitores principiantes, sentem estranhamento ao ler os textos de Fonseca. Convém salientar que a violência aqui não é só vista como tema, ela é igualmente caracterizada pela linguagem, ou seja, a linguagem utilizada nas narrativas fonssequianas é portadora da violência.

Sobre a violência em Rubem Fonseca, Figueiredo (2003, p. 19) afirma que:

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 do processo civilizatório, dos costumes, dos direitos, ou mesmo da busca do conhecimento. Assim sendo, a violência possui um papel importante no interior das narrativas fonssequianas, pois a ação violenta é um elemento estruturante da composição narrativa, ela opera como um elemento de caracterização do personagem e também define o desfecho da trama, suas tensões e conflitos. Rubem Fonseca, ao explorar a violência, dá ao corpo textual maior verossimilhança ao que é narrado.

A partir desta reflexão é possível observar o papel do narrador contemporâneo: ceder voz a outro indivíduo configura a sua intenção primordial, mesmo que acarrete abandonar a função de controle, permitindo a interferência da voz da personagem na narrativa. A partir de então, dessa escolha do autor ao dar voz à personagem, surge preocupação em censurar e tirar de circulação os seus contos, proibindo a sua circulação em todo o território nacional.

## CAPÍTULO II - O SUJEITO MARGINALIZADO FRENTE À METRÓPOLE

### 2.1 A narrativa da metrópole

Segundo Antonio Candido, o conto daquele período “representa o melhor da ficção brasileira mais recente” (CANDIDO, 1993, p. 210-211). O termo “recente” utilizado, refere-se aos anos 1960 e 1970, exatamente o período em que Rubem Fonseca estreia e se consolida como escritor. E, justamente por tal razão, Candido define Fonseca como “o grande mestre do conto”.

Nos lançamos também da opinião de Alfredo Bosi, teórico que defende a narrativa curta. O teórico classifica a obra de Fonseca em seu artigo Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo como redimensionadora do conto, estilos, estrutura e a sua realidade compositória, senão vejamos:

Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, o conto tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é quase documento-folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem [...] (BOSI, 1986, p. 132).

As grandes metrópoles tem despertado permanente fascínio nos seres humanos, e nelas, a vida se torna mais simplificada, porém, tensa e mais complexa. O viver em sociedade, definido e vinculado a determinado território geográfico, constituiu ligações imediatas entre dois extremos da nossa condição humana: a vida e a morte.

A cena urbana em permanente movimento e formação, com seus inúmeros conflitos, há tempo vem impulsionando a história, filosofia, sociologia, política, e diversas outras áreas das inquietudes humanas.

Sendo assim, é perceptível que a cidade tem sido, histórica e universalmente, tema e personagem da literatura. Em sua trajetória da representação do humano, a obra ficcional tem se dedicado incessantemente à observar a cidade e sua gente, sobre o modo de viver e as peculiaridades do sujeito urbano.

Antonio Candido denomina a chamada literatura urbana com clareza:

A ficção brasileira, desde os anos de 1840, se orientou para outra vertente de identificação nacional através da literatura: a descrição da vida nas grandes cidades, sobretudo o Rio de Janeiro e áreas e influência, o que sobrepunha à diversidade do pitoresco regional uma visão unificadora.[...] Na ficção brasileira regional, o pitoresco, o campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo; desde cedo houve nela uma certa opção estética pelas formas urbanas, universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas supra-regionais e supranacionais (CANDIDO, 1993, p. 203).

Segundo Candido, não há como deixar de afirmar que a literatura brasileira se constituiu através de uma identidade urbana, ainda que em algumas vezes, esse foco é deslocado. Trata-se de uma literatura que tem se alimentado da cidade e se voltado constantemente para ela.

A cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, em razão da sua condição topográfica, histórica e política, e pela sua importância para a memória histórica do nosso país, tem sido a cidade símbolo da nossa literatura, já que aparece na obra de vários escritores como José de Alencar e Machado de Assis, porém essas aparições foram totalmente diferentes das que se viu nas páginas explosivas da literatura contemporânea de Rubem Fonseca. Alencar e Machado, resguardados à época, a inteligência ficcional e o estilo de cada um desses escritores, representaram em suas obras a cena urbana carioca em seus primórdios de formação; mais tarde, em estados de projeção e perspectivas de futuro.

Enxergando por outra vertente, Rubem Fonseca, mostra ao leitor uma metrópole real, descaída, deteriorada e terrivelmente cominadora. Um lugar pútrido, que inspira continuamente o medo, a tensão e a insegurança. A literatura do escritor, que é de natureza urbana e majoritariamente ambientada no Rio de Janeiro, faz dessa cidade a sua maior fonte de inspiração, extraíndo do cenário carioca todos os seus temas.

A intenção em sua ficção é evidenciar a metrópole como um projeto que falhou, deu tudo errado, que desabou. Promessas visando a modernidade munida de equilíbrio, ordem, progresso e igualdade, sequer são mencionadas nessa literatura. Referida literatura, ao contrário de perspectivas positivas, retrata a cidade com suas ruas tortuosas, favelas, morros do tráfico, becos promíscuos, esgoto a céu aberto, calçadas cheias de prostitutas e mendigos, da corrupção moral, bandidagem geral, hipocrisia social, da condição do ser humano miserável e solitário.

Dirigida ao leitor urbano, nos contos, a problemática trazida pela cidade grande é vista com todas as suas fragilidades. Assim é perfeitamente comum a cena da metrópole ser

protagonizada por bandidos, estupradores, mendigos, psicopatas, prostitutas decadentes e tantas outras figuras martirizadas pelo sofrimento.

Por isso, a utopia de que permanecer na cidade seria uma ideia promissora cai por terra, pois, ao contrário do que muitos pregam e imaginam, não significa liberdade, amparo, sucesso ou possibilidades, muito pelo contrário, o espaço urbano se faz de muita angústia, medo, frustrações, violência generalizada e banalizada, um ambiente caracterizado pelo horror.

A exibição do espaço da cidade por Fonseca reflete ao leitor como algo sombrio, sem perspectivas, solitário, amedrontador e violento. Parece-nos uma forma vigorosa de o autor chamar a atenção do seu leitor. Fonseca exhibe ao leitor uma realidade trágica, da qual ele mesmo faz parte. É mais do que apresentar essa realidade, quer inquieta-lo, agredi-lo e provocar-lhe conflitos e descontentamentos.

## **2.2 O marginal como sujeito urbano**

Ao iniciar-se o presente tópico, convém discorrermos acerca de algumas representações literárias brasileiras nas quais houve o predomínio, durante a década de 60 e 70, de uma abordagem que idealizava a figura do malandro, visto como um sujeito que vivia à margem da lei, que era bom de briga, mas que, como bem definido por Candido (1989), mantinha o equilíbrio, ou a “dialética”, entre a ordem e a desordem.

No ponto de vista de Schollhammer (2007), na literatura brasileira, a presença do malandro é que era conhecida em meio à sociedade, haja vista ter sido caracterizado no seu imaginário social, o mito da cordialidade e não da violência. Segundo o autor, este mito conseguiu se manter mesmo havendo evidentes manifestações violentas na história do país, como a resistência quilombola e a própria escravidão.<sup>5</sup>

Porém, após esse período da ditadura militar, que a violência se tornou escancaradamente, um problema de ordem nacional, e da mesma maneira, a literatura substituiu essa imagem romantizada do bom malandro, visto como o sujeito esperto que sempre “se dá bem”. É possível dizer, segundo Schollhammer (2007), que este malandro vai, concomitantemente aos acontecimentos sociopolíticos, sendo substituído pela figura do marginal<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In. *Linguagens da violência*.

<sup>6</sup> PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et. 115 Al. (orgs). Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.

Antônio Cândido em sua obra *Dialética da malandragem* fez uma observação do sujeito intitulado como malandro, analisado a partir do personagem Leonardo Filho, em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida – novela escrita em 1854, havendo quase dois séculos de distância entre esta narrativa e a obra que hoje analisamos. Em referida obra, surge como aquele que vive à custa de sua esperteza, mas que, no geral, sobrevive em função de seu talento individual e não da organização criminosa.

É sabido que na década de 30, houve um resgate da força da vingança como a substância do sertão (SCHOLLHAMMER, 2007). Os cangaceiros, os jagunços, os vaqueiros, que exerciam violência na ausência da garantia de leis, ou onde o Estado com o direito formal abstrato não havia chegado e se imposto, agiam em defesa do coletivo de suas comunidades e eram, assim, uma espécie de “justiceiros”. A violência na literatura regionalista tematizava uma diferença profunda entre o universo do sertão e a emergente realidade moderna das cidades brasileiras.

A partir dos anos 60, o regionalismo sai de cena, e transparece-se a violência como temática principal, na qual a divisão que antes se registrava entre campo e cidade passa a girar em torno da ideia de cidade marginal. Essa literatura corresponderia ao momento histórico marcado pelo autoritarismo político e que surgiria com o propósito de denunciar a repressão exercida pelos agentes do Estado. Ou seja, neste período, a arte assume-se como um instrumento de denúncia social e política.

De acordo com Schollhammer (2007), as manifestações contra o regime militar foram evidenciadas a partir da inclusão dos fragmentos do cotidiano nas obras, inspiradas no movimento internacional *pop-art*, com teor político de denúncia, período que também coincidiu com as manifestações do chamado Movimento Tropicalista.

Um jornalista muito conhecido daquela época, cujo nome é Hélio Oiticica, trouxe uma definição para o termo violência mencionando que seria uma tentativa de conquistar a felicidade, e para o sujeito marginalizado não haveria quaisquer chances de sobrevivência. Foi no ano de 1968 que o lema de Hélio Oiticica, “*seja marginal, seja herói*”, ganhou forte conotação política, sendo lido como um libelo contra a ditadura originada pelo Golpe de 1964, conforme observa o autor:

Eu quis homenagear o que penso que seja a revolta individual e social: a dos chamados marginais [...] existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade (OITICICA, 2009, p. 31 *apud* SCHOLLHAMMER, 2007).

Embora, caracterizem personagens diferentes em suas narrativas de acordo com o período histórico, tanto a figura do malandro quanto a representação dos cangaceiros, carregavam consigo uma carga política, cujo “submundo do crime e da violência recuperava a legitimação por indicar alegoricamente a revolta espontânea que pudesse indicar uma possibilidade revolucionária da violência política” (SCHOLLHAMER, 2007, p. 33).

Ao se utilizar do termo “brutalismo” referenciando Alfredo Bosi, segundo Schollhammer (2007), referido termo se caracterizaria pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Para este autor, Rubem Fonseca, em *Feliz Ano Novo*, desenha a imagem do novo bandido, para o qual:

[...] a marginalidade, o crime e a violência são uma condição de existência e identidade, um protesto cego e injustificável que só pode ser entendido como o avesso da perda da legitimidade das instituições sociais e de suas premissas democráticas (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 37).

A partir de Rubem Fonseca, com o aumento da criminalidade e do tráfico de drogas, vemos a substituição da figura do malandro pela figura do marginal, representado como aquele sujeito que vive na ilegalidade e que se utiliza de meios violentos para suprir suas necessidades iminentes à sociedade de consumo que oferece os bens na mesma medida que nega os meios de obtê-los.

Alba Zaluar (1996), visualizou a figura do aparecimento do malandro como personagem do Rio de Janeiro, que é associado ao sujeito adepto ao lazer e avesso ao trabalho, definindo-o romanticamente como um indivíduo que se opunha ao “sistema”, como se exercesse resistência a este ao se negarem ao mundo do trabalho capitalista.

Os bandidos que substituíram o “antigo malandro”, segundo a socióloga, antes de tudo, buscam acumular e possuir riquezas materiais das quais, a única saída é através da criminalidade, e seu instrumento para isso é a violência. Como não podem acionar a justiça, devido à ilegalidade do empreendimento, o uso das armas de fogo é constante para amedrontar as vítimas. Ou ainda, nas palavras de Schollhammer:

O novo bandido é o resultado de uma nova ordem do crime em que não predomina mais o mercado restrito da maconha, puxado pelo Malandro, mas pelo mercado de

cocaína, de circulação financeira muito maior, garantido por quadrilhas fortemente armadas, que passam a constituir o poder informal nos morros da cidade (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 38).

Quando se menciona a representação do sujeito que vive na criminalidade e a sua apropriação na literatura, logo se constata que há uma relação direta com a historicidade da literatura com a sociedade. Candido explica que o senso da realidade à obra é dado pela sugestão de um certo ritmo geral da sociedade, que dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos do fictício e, como todo “romance representativo”, prende-se à intuição e à figuração de uma dinâmica histórica profunda.

Para Dalcastagnè (2012, p. 17), marginalizados são: “todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valorização negativa da cultura dominante, que sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção”.

O espaço da sociedade, composto por pessoas e suas classes, lugares sociais, é demarcado através de uma divisão geográfica e ideológica. No referido espaço é que se constata o binômio centro/periferia, concedendo a oportunidade de determinados tipos de pessoas a habitarem o centro – em razão de suas características dominantes tais como: econômicas, sociais e culturais, que são instituídas como padrão nesse espaço, e os demais são relegados às margens, à periferia: são os outros, os marginalizados que não trazem consigo as marcas da cultura dominante.

Este espaço é um local de segregação e atua também como meio de propagação de discursos que circulam e tornam-se legítimos, reafirmando o imaginário social de um povo e condicionando as personagens a desenvolverem outros modos de olhar o mundo ficcional em que estão inseridas.

A partir disso, a sociedade estabelece um padrão daquilo que é aceitável, concedendo privilégios àqueles que estiverem de acordo com as normas estabelecidas e instituídas por ela. Cuche reforça exatamente este entendimento:

Aqueles que não atendem a essas exigências e não estabelecem vinculações com outros padrões são relegados à periferia, assumindo uma identidade negativa que “aparece então como uma identidade vergonhosa e rejeitada em maior ou menor grau, o que se traduzirá muitas vezes como uma tentativa para eliminar, na medida do possível, os sinais exteriores da diferença”. (CUCHE, 2002, p. 185).

A cidade do Rio de Janeiro é o espaço ficcional na obra de Fonseca, e é abordada nas narrativas do escritor, por onde são conduzidos os enredos que possuem em seu conteúdo as marcas da violência, do erotismo e da pornografia, dentre outros temas.

Embora haja divisões de ordem socioeconômica, exemplificada pela Zona Sul, com a predominância dos ricos, e a Zona Norte, com a predominância dos subúrbios, locais habitados por pessoas de baixa renda. Convém esclarecer que esta divisão tem as fronteiras relativizadas pela geografia do crime, que é capaz de reagrupar os indivíduos segundo leis próprias, podendo aproximar os marginalizados e os poderosos pela sociedade.

Em todos os espaços urbanos cariocas, há a manifestação da violência, pois estão presentes por toda a cidade, seja nos bairros pobres ou de gente abastada, e estes últimos encontram na violência um modo de sobrevivência, um modo de vingança ou até mesmo um modo de aliviar a tensão, como nos contos que são analisados aqui; onde assassinatos são executados naturalmente sem qualquer temor ou arrependimento.

De acordo com Karl Eric Schollhammer (2007, p. 22):

O carioca respira um ambiente em que a violência está sempre presente, como um insistente barulho de fundo que nunca se dissipa por completo”. Nesse a violência está entranhada no cotidiano das grandes cidades e tornou-se um elemento permanente da cultura nacional e das expressões artísticas e literárias”.

Nesse cenário e ambiente degradante e violento, o realismo feroz seria uma tendência correspondente à era de violência urbana que se formava na realidade empírica, conforme aponta o teórico Antonio Candido (2011), a partir de fatores como a superpopulação na cidade, proveniente do demasiado abandono da vida no campo, e que, gradativamente, ocasionou o aumento dos índices de criminalidade e a marginalidade econômica e social.

O teórico Antonio Candido (2011) estabeleceu uma interessante relação entre ser e ato, que pode ser compreendida como uma conexão de dependência existencial entre as personagens e seus atos. De outro lado, Fonseca desenvolveu uma prosa inovadora com apropriação excessiva da crueldade violenta das grandes cidades e de suas personagens, ao criar um “estilo pungente e cru, quase pornográfico na sua impiedosa exposição de todas as feridas da mente humana. Seus textos nunca se restringem ao aspecto social e conseguem aprofundar os paradoxos da existência humana, provocando a aparição das origens do mal que os perturba” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 56).

Tais paradoxos, e as motivações para as atitudes das personagens são bastante visíveis nos contos que serão analisados a partir da discussão sobre as formas como os personagens dos três contos são representadas, bem como se buscará estabelecer o que leva esses personagens a se apropriarem da violência por meio da força.

Essas narrativas serão analisadas no último capítulo por compartilharem semelhanças no modo como a violência é representada, bem como pelas condições sociais e psicológicas dos personagens, os quais vivem em constante busca por ser incluído em um mundo do qual parecem não fazer parte. Para participar dessa disputa, os seres ficcionais de Fonseca tentam inverter a posição da trama relacional do exercício do poder por meio da força, do medo e da violência.

Pode-se dizer também que tais narrativas são representativas na produção de Rubem Fonseca quando se pensa no tratamento dado à violência, seja pela caracterização das cenas e o consequente desnudamento dos atos violentos que se operam no texto, seja pela linguagem impactante que propicia a construção imagética dessas cenas.

Nas narrativas de Rubem Fonseca, todas ações comportamentais dos personagens estão relacionadas ao lugar em que vivem assim como as e condições a que são submetidas, seja em razão de extrato social, seja em razão de fraqueza emocional, ou até mesmo diante da desconformidade de sua existência, e do mesmo modo, esse mesmo lugar é que possibilita a passagem de uma condição para outra, como poderão serem vistos nos contos a serem analisados no terceiro capítulo.

### **2.3 A voz do sujeito marginal**

Pode o marginal falar? A partir desse questionamento nos é permitido analisar a violência exposta pelo olhar do outro; o leitor remete-se a olhar a realidade através da perspectiva de quem cometeu o crime, e questionar-se onde está o crime de fato. Quem lê os contos por muitas vezes pode demonstrar uma impotência diante da realidade vivenciada, porque não pode muda-la nem transformá-la.<sup>7</sup>

A voz do marginal causa choque, porém, é retratado um narrador que se preocupa com a compreensão e participação na realidade nacional, e com a consciência dos problemas das grandes cidades. O narrador aproxima-se do leitor, pois parece se interessar com o outro.

---

<sup>7</sup> MURANAKA, L.C.C.A.; RODRIGUES, L. A. As vozes do discurso marginal no conto Feliz Ano Novo de Rubem Fonseca. Revista XI Seminário em Educação e Colóquio de Pesquisa, Paranaíba, Mato Grosso do Sul, p. 102/109, 2017

O realismo carregado de humor “negro” atenua e banaliza a violência que se faz presente no decorrer do conto e a ofensa às instituições, através da exposição da falta de segurança, foram um dos motivos pelo qual Feliz Ano Novo foi censurado.

Ressalta-se ainda que, embora o conto tenha sido escrito no ano de 1975, quem o lê, possui a visível sensação de que essa história se passa nos dias de hoje; a realidade nua e crua apresentada de certa forma a levantar dúvidas se trata ou não de um exagero; a linguagem que choca, mais até que a situação em si.

Por outro lado, é observável que as emissoras de televisão, ainda nos dias atuais, enfatizam que a felicidade está nas aquisições de bens, e como consequência, o que acontece no interior dessa sociedade, não é um desejo de mudar o mundo, mas ser incluído nele. Inserir-se no mundo do consumo significa uma inserção nessa sociedade, que cada vez mais abre espaço para lutas individuais, pois o consumo nada mais é que uma prática individual, e consiste em uma luta entre os indivíduos.

Dos próprios títulos dos contos até o desenrolar da história, faz-se analogias que revelam uma grande ironia com o leitor, que só descobre isso no decorrer do conto. O leitor percebe que a obra Feliz Ano Novo pode não ser tão feliz assim. A escolha do autor pelo réveillon para retratar a desigualdade mostra a criatividade de Fonseca, pois a maioria das pessoas acredita que, pelo menos na virada do ano, todos estejam celebrando, se esquecendo por óbvio, da classe marginalizada que luta por “um lugar ao sol”.

Não há somente o relato de uma época marcada pela falência das instituições e das grandes esperanças, mas retrata o sobrevivente dessa época: são bandidos e empresários, marginais e pivetes, travestis e detetives que buscam usufruir da situação, sem trunfo nem vitória, mas apenas para sobreviver. E essa é mais uma manifestação da violência que está presente nos textos fonsequianos, senão vejamos:

Na narrativa fonsequiana a violência é o lugar de enunciação, não agindo em prol do discurso, mas sendo-o de forma que o descrédito em relação às instituições, bem como a inutilidade das grandes esperanças seja lugar de posição crítica da ficção, e que estes passos da descrença sejam evidenciados nas várias manifestações da violência inseridas nas sociedades contemporâneas. A truculência que permeia os textos deve ser encarada como ponto crítico em que a sociedade inclina-se sobre suas próprias chagas. (CERQUEIRA, 2009, p.26).

Rubem Fonseca expõe a realidade e dá voz a quem não tem voz na sociedade. Olhar a situação pelo olhar do outro é o que causa impacto no leitor, e sugere uma banalização do crime. Ocorre que a reflexão dessa banalização vem ao encontro da realidade vivenciada por nós, pois a banalização já existe em todos os lugares e em todas as esferas. A banalização da violência estava não somente nas ruas, mas dentro das instituições governamentais (corrupção, coerção, tortura).

Analisando atentamente as citações do narrador no decorrer da narrativa, é possível afirmar que as suas citações são com o máximo de liberdade, o que jamais era permitido naquela época. Na medida em que os personagens não recebem punição pelos seus atos na narrativa, uma leitura de superfície pode enquadrar o conto como ofensivo à moral e aos bons costumes por instigar ao crime, porém, a intenção do autor foi a de materializar através da obra, a desigualdade social, a violência e a sexualidade arraigada no contexto histórico da época.

Por fim, é observável que os personagens do conto apresentam a característica de isolamento frente às situações que se oferecem; é a personificação clara do sujeito inquieto e descontente com a sua participação nesse cenário caótico e degradante. Nesse particular, enquanto a mídia tenta passar a ideia de que as populações periféricas são excluídas e marginalizadas, Rubem Fonseca explora a marginalização existente em todos os âmbitos da sociedade. Tanto na classe média e na classe mais abastada, os sujeitos estão à margem das instituições, praticam, e também são alvos de violência.

É possível notar que os narradores-personagens dos contos conseguem se locomover por outros espaços e subverter as tensões de exercício microfísico do poder, no entanto, trata-se de uma ascensão espacial controlada: eles saem de seus espaços, mas voltam a eles. Pode-se dizer que ultrapassam a demarcação, mas não conseguem desligar-se dos espaços originários.

#### **2.4 Narradores marginais e o cenário nacional**

Conforme já dito anteriormente, a obra de Fonseca possui uma relação direta com o cenário nacional vivenciado no momento histórico em que foi escrita. Desde o início das narrativas, o modo como os personagens se portam, nos leva a reflexão de que o cenário nacional estava de mal à pior. A proposta desse estilo literário marginal, resultava de um inconformismo social e estético que produziu obras portadoras de inconformidade e provocação aos segmentos mais conservadores.

No período histórico da década de 70, a categoria artística colocava-se a serviço das necessidades das grandes empresas, condições eram estabelecidas para a profissionalização da arte, e a perda da autonomia configurava um novo horizonte do período, na qual a identidade marginal era uma característica comum no cenário social.<sup>8</sup>

A adesão que os setores mais politizados cobravam dos artistas era às lideranças populares, operários e camponeses, que encabeçariam a construção do novo mundo, contando para isso com o auxílio da arte engajada, cuja retórica deveria realçar o heroísmo da luta coletiva e constituir-se enquanto veículo incitativo desta mesma luta.

Os contos aqui analisados não se prestam a enfatizarem esperança na construção de um novo mundo. Os contos narrados não apontam caminhos para o futuro, já que tratam da busca da sobrevivência individual nas brechas do sistema, como se pode perceber logo no início de um dos contos a serem analisados no terceiro capítulo:

Vi na televisão que as lojas 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. Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros.” (FONSECA, 2005, p. 9).

A atmosfera que vai prevalecer ao longo do conto, já é demonstrada em suas primeiras linhas. Observa-se, através da voz do narrador, a existência, no espaço ficcional, de uma sociedade dividida em duas realidades contrastantes. Ademais, a narrativa não apresenta, apenas uma descrição das iniquidades sociais do país, coisa comum nas narrativas de tendência documental que caracterizaram o período, mas uma recriação literária das distorções estruturais já acentuadamente presentes na sociedade brasileira dos anos 70. Tecido pela voz de um narrador que pertence a um dos lados, o universo ficcional fica desde o início configurado pela marca da parcialidade. É seu o olhar que enquadra os dois espaços sociais como partes irreconciliáveis de um todo.

Um narrador munindo-se de um léxico tão rebaixado, reafirma a linguagem popular adotando uma espécie de discurso que apaga as distâncias sociais até então existentes. Nas palavras do crítico Antonio Candido (1989, p. 213), em artigo relativo à nova narrativa latino-americana surgida a partir dos anos 60, o escritor assim leciona:

---

<sup>8</sup> FIGUEIREDO, Vera Follain de. A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca. Revista Literatura e Sociedade. v.1. n.1. p.88-93, São Paulo, 1996

Deseja-se com este rebaixamento, “apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite maior fusão que o indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras).

O que se quer ressaltar nas narrativas de Fonseca, são as marcas ideológicas que permitem através do discurso literário, identificar os personagens como figuras populares que apresentam atitudes até então reprováveis, o que não era comum nos textos engajados do período. No contexto em que o endurecimento das práticas ditatoriais marginalizava o conjunto da sociedade civil das decisões políticas, a associação do autor com os agentes da desordem configurava uma contraposição ficcional ao conjunto das regulamentações que naquele momento constituíam a ordem nacional.

O crítico literário Antonio Candido (1989, p. 213), assim dispõe acerca do tema:

Na tradição naturalista o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se ao nível do personagem popular através do discurso indireto livre. No Brasil, isso era difícil por motivos sociais: o escritor não queria arriscar a identificação do seu status, por causa da instabilidade das camadas sociais e da degradação do trabalho escravo. Por isso usava a linguagem culta no discurso indireto (que o definia) e incorporava entre aspas a linguagem popular no discurso direto (que definia o outro); no indireto livre, depois de tudo já definido, esboçava uma prudente fusão. Daí o cunho exótico do regionalismo e de muitos romances de tema urbano. O desejo de preservar a distância social levava o escritor, malgrado a simpatia literária, a definir a sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo. Por isso se encastelava na terceira pessoa, que define o ponto de vista do realismo tradicional.

Em *Feliz Ano Novo*, não há distâncias sociais entre o personagem marginal e o escritor, e a representação do elemento popular perde os tons paternalistas habituais, pois verifica-se uma verdadeira fusão de papéis. Ao falar do bandido, o autor está igualmente falando de si, do seu sonho enterrado de autonomia frente ao sistema e da sua vontade de permanecer perigoso.

Fonseca obriga ao leitor uma aproximação à sua obra ficcional e tenta convencê-lo de que não há possibilidade de estar de fora, acompanhando de perto as ações e as razões daqueles que nada têm a perder. A sedução descomplicada do leitor, se assemelha a ficção policial norte-americana.

Antonio Candido (1989, p. 201), explica tal influência:

No campo cultural, ocorre em todos os países a influência avassaladora dos Estados Unidos, desde a poesia de revolta e a técnica do romance até os inculcamentos da televisão, que dissemina o espetáculo de uma violência ficcional, correspondente.

A urgência estilística, em se tratando do gênero conto, que exige um encadeamento verbal muito preciso, contribui para a boa realização da obra literária, na qual o sentido de unidade, aqui acentuado, é essencial.

O estilo literário de Fonseca visa enfoca o submundo da miséria, cujos protagonistas além de serem de baixa renda, são violentos, sem pudor, e cruéis. A narração constitui uma denúncia suja, um quase dialeto, repleta de gírias e grosserias variadas. Quer também iluminar-se enquanto artefato cultural de consumo, por isso faz-se rasa e veloz, na medida do gosto do leitor acostumado ao ritmo dos programas e videocliques da televisão.

A marginalidade caracterizada como tema principal de suas narrativas, é levada às últimas consequências, mas aqui combina-se com um tratamento rigoroso da linguagem, que, em sua aparência de simplicidade, esconde um nível de elaboração textual sempre elevadíssimo, capaz de produzir excelente literatura a partir da dicção precária dos bandidos.

A técnica utilizada para empreender um vocabulário preciso, é que torna a escrita crua e rápida denunciam a presença do escritor que abdica dos requintes estilísticos com a intenção de dinamitar a dimensão elevada da arte. Talvez o direito à obtenção de satisfações materiais e subjetivas seja o que apenas o narrador lucidamente busque, mas ele insere os demais nesta espécie de resgate do próprio prazer sonogado.

Como já mencionado anteriormente, a cena compõe um estilo chamado *brutalista* por Alfredo Bosi (1986, p. 18), que assim o caracterizou: “A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído.”

Em contradição à linguagem esperada, condicionada a retratar somente a ideologia burguesa, a poética caracteriza-se pela:

Ampliação dos próprios clichês, do estereotipado das ambições e dos recursos compensatórios, todos eles condensados na ampliação da linguagem banalizada. Ou seja, não se sai do banal através de algum dos modos literários valorizados na modernidade, mas, ao contrário, pela própria ampliação do lixo verbal contra que tem reagido a poética da modernidade, procurando purificá-lo. Nada há aqui de purificação, mas de fermentação do próprio lixo”. (LIMA, 1981, p. 147).

O estilo chamado brutalista trouxe à nossa reflexão, o hiperrealismo, desdobramento do pop em literatura, que se constituiu a partir da própria linguagem hegemônica, cuja reutilização permite ver como socialmente funcional, conformando um questionamento indireto, implícito e mediado daquelas formas culturais historicamente vitoriosas.

Na opinião do crítico Antonio Candido (1989, p. 210), o hiperrealismo configura um *ultrarrealismo sem preconceitos*, um *realismo feroz*, estilo “que agride o leitor ao mesmo tempo que o envolve. E o envolvimento agressivo parece uma das chaves para se entender a nossa ficção presente.”

O texto ficcional de *Feliz Ano Novo*, pretende rebaixar o seu conteúdo de forma a manter uma igualdade com os marginais, promovendo não apenas pela agressividade explícita do texto, mas também por um componente de agressividade simbólica, que provém desse rebaixamento.

O leitor, em certo momento se depara com a narrativa descrevendo um simples objeto da residência assaltada, qual seja: “ a banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco”, informação que o leitor de classe média dispensaria. A explicação, no entanto não é considerada excessiva, ela desempenha a função de igualar o leitor aos assaltantes.

Na mesma linha, descreve também *o dedo da velha que foi arrancado por causa do anel* (a classe dominante daria não somente os anéis, como os próprios dedos). E a defecação na colcha que trouxeram prazer, “um alívio legal”? Os menos abastados e marginalizados, necessitam do espaço de limpeza, têm que marcar presença emporcalhando tudo na sua passagem. Neste estilo de ficção não há conciliação social possível.

Em um cenário inconciliável, a intensidade da violência aumenta progressivamente no desenrolar-se da trama narrativa, chegando ao ápice no momento em que o narrador percebe a inocuidade dos seus gestos e da sua vingança.

Filha da puta. As bebidas, as comidas, as jóias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles nós não passávamos de três moscas no açucareiro. (FONSECA, 2005, p. 14).

Sem nenhum traço de compaixão, os personagens componentes do enredo, com muita crueldade e sarcasmo, comemoram o assassinato executado que fez com que o corpo grudasse na porta, mas sem muita euforia. O tom narrativo é sempre o do distanciamento frio.

O narrador principal em *Feliz Ano Novo* apresenta-se demarcado de forma límpida, a ponto de o narrador dominar completamente a organização ficcional. Jamais interpelado pelos amigos, meros subalternos no enredo, ele sozinho os interpela na sequência veloz das ações que vão constituindo a trama do conto.

Se sua presença, a partir da focalização narrativa, é notória, o mesmo não se pode dizer das suas sensações. As peculiaridades da narrativa bem como a sua sequência lógica dos contos enfatizam o espaço exterior das ações, ficando a voz do narrador quase sem subjetividade. Sua palavra é destituída de impressões, sugerindo um quadro humano de emoções anestesiadas.

A precisão de sua escrita esteve vinculada à agilidade da sua fala, evidenciado precisão e clareza. A coloquialidade aqui é rigorosamente obtida, produto de um esforço planejado de tornar o texto ficcional comunicativo. Se busca o contato com o leitor através da simplicidade da forma, e mesmo tratando de uma situação extremamente penosa, o narrador não se deixa arrastar.

Ainda que os contos analisados carreguem consigo uma linguagem próxima daquela da literatura de massa, não poderiam estar mais longe deste tipo de ficção no que diz respeito ao teor ideológico neles implícito. Tendo criminosos como narradores e personagens, eles transcorrem em espaços de miséria, seja social ou emocional, e assim se envolvem ações lícitas ou ilícitas que invertem as diretrizes dominantes de interpelação e reconhecimento do sujeito humano.

A violência como forma de conduta está presente nos três contos analisados no terceiro capítulo, ora como forma de vingança, ora herdada, ora para aliviar as tensões do período, demonstrando assim o estilo brutalista, denominado por Antonio Candido (1989), ao evidenciar e reconhecer as contradições da produção intelectual do momento, marcada pela descrença no ser humano, e a obra *Feliz Ano Novo* também faz uso deste estilo autoconsciente de escrita. Esta linguagem, que o autor quer reduzida ao mínimo, termina por impor-se, e, em sua dimensão minimalista, chama atenção para si mais do que para os fatos e situações que tão velozmente refere.

## CAPITULO III – A VIOLÊNCIA E SUAS PERSPECTIVAS

### 3.1 Definições de violência

A definição da palavra violência inspira-se etimologicamente ao ato de "violar" e, portanto, é sugestivo de danos e destruição que caracterizaria uma tempestade violenta ou uma experiência traumática, como estupro, terrorismo ou guerra. Em seu sentido primário, portanto, a violência denota lesão e também violação envolvendo pessoas ou propriedade. Embora o conceito de violência tenha sempre intrigado filósofos, psicólogos e artistas literários, foi apenas no século XX que este termo ganhou uma relevante circulação na maioria dos discursos culturais.

Talvez seja devido ao aumento exponencial da incidência da violência na era moderna, à carnificina sem precedentes que o mundo tem testemunhado ao longo do século, e ao surgimento de cruzados da não-violência, como Mahatma Gandhi e Martin Luther King. Além de definir o que é a violência, os pensadores sociais têm recentemente voltado sua atenção para a sua justificabilidade moral e cultural como meio de alcançar fins pessoais, sociais ou políticos.

Embora o conceito de violência tenha sofrido consideráveis análises filosóficas desde os tempos antigos, até agora não houve consenso sobre seu caráter preciso. Simplificando, a violência é a manifestação física de força sobre indivíduos, grupos ou nações. Sua definição, no entanto, tem evoluído continuamente com um crescente interesse filosófico que vai além de suas manifestações abertamente físicas para práticas psicológicas e institucionais mais encobertas.

As posições filosóficas que racionalizam a violência tendem a se concentrar em fins que superam os males da lesão ou violação envolvidos. Por outro lado, os defensores da não-violência desafiam as reivindicações dos defensores da violência, citando a miséria e o caos que ela traz.

Com base nas noções de poder desenvolvidas pelo filósofo francês Michel Foucault, o ensaio de Newton Garver "What Violence Is" (1975) contribui para os conceitos de violência por incluir formas deste comportamento encobertas, psicológicas e institucionais ao declarar que "Qualquer instituição que rouba sistematicamente certas pessoas de opções legítimas geralmente acessíveis a outros faz violência a essas pessoas" (GARVER, 1975, p. 420).

Apesar de suas simpatias com a não-violência como uma postura, Garver não a defende como um objetivo social viável e afirma que os conflitos entre nações podem ser minimizados, mas nem sempre eliminados. Para alguns escritores como Rubem Fonseca, a violência forneceu uma fonte irônica de criatividade e mudança e uma visão articulada. Os críticos geralmente atribuem o predomínio da violência na literatura moderna tanto ao seu apelo sensacional quanto ao seu potencial de chocar os leitores, levando-os a questionar suas crenças.

Os críticos também enfatizam o significado histórico da violência no período pós-Segunda Guerra Mundial, quando poetas e romancistas lamentaram um mundo atolado em conflito, e em que a agressão ameaçava destruir todas as qualidades humanas. Com o fim do século XX, a representação imagética da violência em todas as formas de mídia tornou-se comum. Filmes, televisão, arte e mídia impressa estão saturados com imagens de violência familiar envolvendo mulheres e crianças, assim como as questões de violência comunitária dirigidas a grupos étnicos e minoritários, a prática da violência institucional no local de trabalho, escolas, hospitais, polícia e agências de aplicação da lei.

### **3.2 A violência como linguagem**

De acordo com o período histórico em que fora escrito *Feliz Ano Novo*, é possível perceber que a linguagem das narrativas fonsequianas detém marcas específicas capazes de provocar no leitor um sentimento de incomodidade e, em diversos contos, pode culminar em repulsa. A brutalidade explícita através da violência, a linguagem de baixo calão, e a banalização do sexo, configuram o grande espetáculo. Segundo Ipiranga:

Aquela ligação espiritual e enlevadora, marcada pela absorção dos conteúdos artísticos da obra, transforma-se em uma leitura pontuada pela respiração ofegante, pelas expressões faciais de repulsa e pelos gestos bruscos da mão que está a segurar a história, ou seja, a movimentação corporal característica dos personagens estende-se ao leitor. (IPIRANGA, 1997, p.14)

As cenas não são bonitas e nem um pouco recomendáveis. A violência da linguagem causa vertigens e é um dos procedimentos utilizados pelos narradores fonsequianos na construção desse mundo ficcional, fragmentado e degenerado: a violência, polifônica e

compulsiva, é recuperada em sua força e estilo ficcionalmente elaborados por uma prosa concisa, depurada e pulsante.

Em quase todos os contos escritos por Rubem Fonseca, ao analisarmos o seu enredo, é notório perceber, que são munidos de atos de extrema violência sem qualquer pudor ou arrependimento, através da palavra. Em Fonseca, a linguagem munida de violência, é que funda a narrativa.

Podemos comparar, por exemplo, nos três contos a serem analisados logo abaixo, que o primeiro deles é o conto que abre a coletânea, intitulado “Feliz Ano Novo”. Devido à prática exacerbada de atos extremamente violentos que circundam o enredo, executados com total frieza, alguns leitores se tornam também violentados, sentindo vertigens, náuseas e um forte estranhamento, culminando numa repulsa ao texto lido.

Porém, é importante ressaltar que todos os atos de violência dispostos em seus contos não necessitavam de censura, pois tudo o que estava em seu livro não era sua invenção, mas a representação real do nosso cotidiano, como afirma Coutinho: O erotismo e a pornografia abordados por Rubem, não foram criadas por ele, pois pertencem à vida que o cerca e a todos nós, senão vejamos:

A violência, a criminalidade, o abuso, 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. (COUTINHO, 1979, p.225)

A violência e o erotismo fonsequiano, seria uma forma de inconformismo e denúncia de tantas injustiças sociais. Vista sob esse prisma, a ficção fonsequiana poderia ser compreendida como um espelho da nossa realidade, a mais crua, sem perspectivas e desumana possível.

O objeto estilístico dos seus narradores é aqui de mais degradante, feio, que causa repugnância, aquilo que ninguém almeja, o brutal, violento e cruel. A linguagem é marcada pelo estilo do autor, e serve à urdidura de histórias que não poderiam ser contadas de outra maneira, com outra linguagem. Os narradores criados por Fonseca apresentam personagens marginais que se desviam da ética e da moralidade.

Segundo Ipiranga, a violência nas narrativas fonsequianas “fala também do perigo da palavra ficcional, do investimento desestabilizador que ela carrega e da sua potência para

desfigurar leituras assentadas em verdades responsáveis pelo estabelecimento da legibilidade textual.” (IPIRANGA,1997, p.26)

Apesar de uma mínima incidência de metáforas, e a presença maciça de uma linguagem violenta e perversa, que deslegitima em certo sentido, do discurso literário canonizado, a linguagem fonsequiana obtém valor estético por ser um trabalho artesanal bem cuidado e bem elaborado sobre determinado tema e sobre determinada época, como uma pesquisa bem empreendida, para dar às tramas ficcionais um efeito de discurso verdadeiro.

Há em sua obra descrições de trajetórias de seres comuns, que vivem no anonimato, que habitam um mundo poluído, mau e deteriorado, trazendo, para a cena da escrita, personagens marginais, a corrupção dos sistemas político e religioso, a violência e o erotismo exacerbados, além da total descrença do ser humano.

A linguagem de Fonseca representa o real, aquilo que se vivencia diariamente, representando essa realidade, através da descrição minuciosa e nem um pouco metafórica desses seres marginais, construindo personagens esvaziadas de significados, caracterizando a crise do homem contemporâneo, num processo que parece indicar a degeneração da espécie humana; assim, suas narrativas violentam o discurso legitimado e o próprio leitor.

Já no segundo conto analisado no capítulo posterior, em *Passeio Noturno I*, da coletânea de contos *Feliz Ano Novo*, as ações são centradas em um empresário bem sucedido que sai todas as noites, como num ritual, em seu possante automóvel, escolhendo uma vítima e a atropelando, friamente:

Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões... (FONSECA, 2005, p.50)

Depois do esvaziamento de suas tensões diárias, o personagem retorna para casa, pronta para recomeçar no dia seguinte: “A família estava vendo televisão. Deu a sua voltinha, agora está mais calmo? Perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia. Fonseca” (FONSECA, 2005, p.50).

A violência, praticada e proferida pelos personagens fonsequianos, é uma forma que esse homem contemporâneo tem de aliviar-se de suas estafas, tensões e excessivos compromissos. A prática da violência funciona como um esvaziamento, uma válvula de

escape para as neuroses e insatisfações do homem “moderno” representado na ficção, sendo que o instinto sexual “desnorteado” se transforma em violência contra o próprio eu e contra o outro; a agressão e o sexo como espetáculo ou jogo funcionam como forma de sublimação, para as mesmas tensões que desnorteiam esses indivíduos em crise.

A representação do real se dá através da linguagem objetiva e crua que Fonseca tenta apreender o real, tecendo as teias da sua rede textual com elementos humanamente frágeis, complexos, mas possíveis de existência.

Segundo Coutinho (1979, pág. 26), “A literatura reflete o meio social em que surge.” Fonseca, então, se debruça sobre a realidade contemporânea, representando-a através da descrição minuciosa, às vezes erudita, às vezes violenta, às vezes erótica, às vezes científica, produzindo cenas de caráter pictórico, com grande poder de visualização, bem característico do signo, segundo Saussure, para quem a imagem acústica de um signo linguístico não é a palavra falada (ou seja, o som material) mas a impressão psíquica deste som: O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica:

Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos. O signo é, por sua própria convenção, arbitrário, pois evoca a imagem daquilo que ele mesmo não é; por isso a palavra é, em certo sentido, impostora, por se colocar no lugar do objeto que ela substitui (COUTINHO, 1979, pág.27).

A literatura representa a realidade vivenciada no mundo com o fim de expressar o indivíduo em seus momentos de prazer ou de insatisfação. A literatura, segundo Leyla Perrone Moisés, “parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar, diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (Perrone-Moisés, 1997, pág.102). Ainda, dispõe acerca de existência do signo linguístico:

A literatura falha porque está relacionada à dupla falta: a falta do indivíduo em seu simples estar-no-mundo, insatisfeito com a vida, buscando o autoconhecimento, e a falta da própria linguagem em tentar expressar aquilo que ela não é. Para que o signo exista, é necessário que a coisa morra, deixe de existir, e que a palavra tome o seu lugar. Mas a literatura compensa, um pouco, essa dupla falta, porque, ao representar o mundo e expressar o indivíduo com suas realidades físicas e temores existenciais, ela emite uma visão do real, tendo como ponto de partida o próprio mundo ” (MOISÉS, 1997, pág.104).

A insatisfação causada pela dor, pelo sofrimento e pelas dúvidas, são reveladas principalmente na literatura contemporânea. Rubem Fonseca reencena, em seus contos e

romances, essa crise da contemporaneidade: consumismo, violências, injustiças, sexualidade exacerbada, através de uma rede arduamente tramada, a qual coloca em estado de perda o leitor.

Esses elementos apreendidos do real, insinuam o leitor a reformular o próprio real, por isso, o discurso de Fonseca pode ser compreendido como um discurso que desestabiliza a realidade por meio dos discursos marginais que o ficcionista Fonseca vai construir as suas narrativas, percorrendo os descaminhos da história, edificando seres e fatos anônimos, escrevendo a outra história e assim por diante.

A descrição da realidade, nas obras de Fonseca, será sempre em profundidade, hiper-realista e dolorida, sofrível até, não apenas como moldura dos quadros historicamente possíveis e “reais”, mas como elemento estruturador da narrativa, desarticulador da norma vigente, da claridade e da linearidade.

Afrânio Coutinho ao fazer uma análise profunda acerca dos contos de Rubem Fonseca traduz o seguinte:

(...) os contos de Rubem Fonseca, em geral, expõem casos que poderiam ser retirados do *fait-divers* dos jornais de todo dia: casos de violência sexual, sedução, assassinatos, roubos, assaltos, exploração da mulher, corrupção social, problemas da juventude, exploração de menores, traficância de tóxicos, violências de toda a sorte, isso e muito mais é exposto sem reservas pela imprensa falada, televisionada ou escrita, com a maior riqueza de detalhes e informações as mais despudoradas. (COUTINHO, 1979, pág.29)

Nas narrativas fonssequianas, não há espaço para a representação do sorriso, do amor puro, das belezas naturais e do maravilhoso. Haverá sempre um crime bárbaro para macular o texto e atingir a nossa sensibilidade com o estigma da violência, deixando impresso o estilo do grande articulador dessa linguagem do desvario, que tenta, a todo custo, representar o real, da maneira mais objetiva possível.

Rubem Fonseca representa o que uma infinidade de discursos literários não consideraram como expressivos para serem representado, retratando e evidenciando àqueles que estão à margem da sociedade. A estética de Fonseca, portanto, é a estética do feio, do grotesco e da violência, tudo aquilo que, segundo a estética clássica, seria considerado indigno de representação.

A descrição da realidade é violenta e crua porque o homem que se faz representar não pode ser seccionado do seu meio natural, pois ele está emaranhado numa rede de relações político-socioeconômicas, em crise ou em uma espécie de estágio de degeneração, por isso,

escrever sobre o homem comum, às margens da sociedade, é também escrever sobre seus traumas, medos, paixões, sentimentos e relações de perdas e danos.

Há em suas narrativas uma detenção minuciosa da realidade vivida pelos personagens, objetivando e clareando a sua intenção, para que não haja dúvidas ao leitor na interpretação. Fonseca se detém nos mínimos detalhes da vida íntima de seus personagens, descrevendo seus desejos, ações e pensamentos mais íntimos, fotografando cada espaço de suas vidas de uma forma pormenorizadamente realista, causando a impressão no leitor de que o que está sendo narrado é a nossa verdade cotidiana, o nosso mundo real imediato.

O homem comum, cheio de defeitos, inconformidades e desconfortos, é o objeto central de análise de Fonseca, configurando uma metonímia do desviado da ética, da moral e da sociedade, um anti-herói, gente miúda que não mereceria atenção por parte da História Oficial. A história contada pelo narrador fonssequiano, para se iniciar, deve provocar uma rasura no corpo humano ou no corpo textual: morte e linguagem “descarnada” de metáforas do belo são dois elementos essenciais para esse ficcionista maldizente:

Essas infrações são as regras para o jogo escritural, onde empresários, intelectuais e detentores de algum tipo de poder são colocados no mesmo plano que bicheiros, prostitutas e demais pessoas às margens dessa sociedade degenerada, como peças equivalentes no espaço da representação da nossa realidade, e a violência se propaga, atingindo objetos representados e o próprio leitor, que está do outro lado da margem do texto, dando-lhe vida, participando das violências, peça importante nesse espetáculo (COUTINHO, 1979, pág.35)

Ipiranga diz que “somente enquanto reinvenção podemos compreender a prosa de Rubem Fonseca; prosa que se esmera em esconder, pela perspectiva “hiper-realista”, a reelaboração ficcionalizante do real.” (Ipiranga, 1997, p. 10). Isto ocorre porque os seus textos são construídos com elementos reconhecíveis e identificáveis no nosso mundo real; os atos violentos e transgressores representados em cada conto ou romance fazem parte do nosso cotidiano.

### **3.3 A violência na perspectiva da vingança – Conto *Feliz Ano Novo***

O primeiro conto a ser analisado é o *Feliz Ano Novo*. O espaço narrativo é delimitado pela cidade do Rio de Janeiro, momento em que três jovens pobres encontram-se no apartamento conhecido como um conjunto residencial, denominado como um “cafofo”. O

“cafofo” pertence ao narrador-personagem, miserável, sem dinheiro, sem alimento, sem água, fumando maconha e vendo televisão na noite de 31 de dezembro.

Após momentos de conversas frustrantes entre os personagens, surge a ideia de saírem para o centro urbano visando assaltar uma casa de pessoas abastadas em meio à comemoração do Ano Novo. Durante o assalto, assassinam quatro pessoas, defecam nos lençóis, se alimentam da ceia preparada por aquela família, roubam joias e relógios e por último, ainda estupram uma mulher. Retornam ao apartamento e celebram o Ano Novo.

No decorrer da narrativa, durante o assalto de uma casa em que 25 pessoas comemorando a passagem de ano, depois do primeiro homem ser assassinado com um tiro no peito<sup>9</sup>:

(...) Você aí, levante-se, disse Zequinha. O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos.  
Por favor, o sujeito disse, bem baixinho.  
Fica de costas para a parede, disse Zequinha.  
Carreguei os dois canos da doze. Atira você, o coice dela machucou meu ombro.  
Apoia bem a culatra senão ela 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. (FONSECA, 2005, p. 20).

O sarcasmo dos personagens consistiu em um desafio/brincadeira entre os assaltantes buscando descobrir se um dos homens ficaria pregado na parede com uma descarga de uma arma de calibre 12. Escolheram aleatoriamente, sem nenhum temor, um rapaz e o assassinam, inclusive salientando o narrador-personagem que foi “lindo”.

Efetivamente, a narrativa choca pela simplicidade com que representa o assassinato, a violência banal, gratuita e a desumanização dos assaltantes. Acredita-se que a intenção do escritor é a de instigar à reflexão sobre a banalização da violência e a desumanização dos indivíduos.

Como já mencionado acima, o conto Feliz Ano Novo, constitui-se como um objeto-signo que reflete o meio ideológico do período militar, sobremaneira a violência urbana. O faz de modo crítico, articulando forma e conteúdo na produção de um sentido capaz de propiciar a reflexão crítica do leitor acerca da banalização da violência. Há temáticas passíveis de

<sup>9</sup> MURANAKA, L.C.C.A.; RODRIGUES, L. A. As vozes do discurso marginal no conto Feliz Ano Novo de Rubem Fonseca. Revista XI Seminário em Educação e Colóquio de Pesquisa, Paranaíba, Mato Grosso do Sul, p. 102/109, 2017

censura, desde o uso de palavras obscenas, passando pelo uso de drogas e chegando aos crimes: assassinato, roubo e estupro.

Verifica-se ainda que o foco narrativo em primeira pessoa neste conto concentra em seu personagem central/narrador-eu, e a visão do real como ele só pode ver, ou seja, dentro de sua própria subjetividade. Esta concentração enseja a configuração nítida de uma postura ideológica assumida pelo sujeito da enunciação, dentro do seu mundo conflituoso, eis que o narrador-eu, e apenas ele, desenha oposições conflituosas nas contradições sociais, por conhecê-las e não se conformar sobre elas.

Já no ponto de vista do papel da linguagem na formalização dos conteúdos ideológicos assinaladas neste conto, verifica-se que a linguagem foi empregada como forma de se recriar um real caracterizável, ou seja, com o fim de criar uma realidade convincente, desprovida de qualquer abstração no plano dos fatos, recriando-se assim, clareza nas cenas.

Não se pode deixar de observar a singularidade presente no conto: a instauração do mundo da classe marginal através de sua linguagem própria. Munidos de um linguajar popular e cheio de gírias os três "bandidos" presentes na narrativa fazem parte da ação a qual se passa em tempos atuais no Rio, com as devidas vicissitudes das grandes metrópoles que dia a dia, conforme o progresso, mas desumanizam o homem, já então desumanizado nas favelas e nas camufladas favelas - os conjuntos residenciais de baixa categoria.

Importante salientar que o contexto no qual os personagens estão inseridos qualifica a liberdade expressão, na qual o sujeito é munido de questionamentos críticos acerca do meio em que está inserido.

Há uma tomada da consciência humana, retirando toda e qualquer expectativa para a humanidade, ou seja, os indivíduos não veem a esperança de um futuro promissor e igualitário, muito pelo contrário, começam a vislumbrar um futuro de terror, onde só há desgraças e desigualdades. Não há mais a idealização da perfeição, mas sim do horror.

Dentre os personagens que possuem destaque na narrativa, apenas o personagem Pereba é minuciosamente caracterizado pelo narrador-personagem: é banguelo, além de vesgo, preto e pobre, isto é, carrega consigo uma série de características que determinam a sua condição de marginalizado. Sobre Zequinha não há informações claras, e sobre o narrador-personagem, podemos extrair as suas características através do que ele próprio afirma: “tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada” (FONSECA, 2005, p.11), sem que mencione suas características físicas.

Ao mencionar as suas capacidades intelectuais, é evidenciado o processo de construção da identidade do narrador por meio dessas afirmações. Mesmo que de forma

implícita, há a negativa de diversos marcadores e identidades para deixar transparecer com clareza que não é semelhante aos seus parceiros. A partir disso, legitima o seu discurso a partir da escolaridade que conseguiu atingir.

Na narrativa, há a presença de som dos tiros e os atos de violência para legitimarem seus discursos e serem ouvidos pela classe dominante, principalmente o narrador-personagem, pois é perceptível que, dentre os personagens do conto, ele é o único que tem a consciência das relações de poder em que estão envolvidos e de como a classe dominante consegue controlá-los.

Essa consciência é alimentada pela televisão, que atua como o ponto de conexão entre espaços que se excluem. A impressão de que apenas o narrador-personagem possui essa consciência das relações de poder que transitam pela sociedade se dá pelo fato de que o leitor conhece apenas o seu ponto de vista sobre os fatos. Como se vê, saber ler e escrever autoriza-o a contar a história a partir de seu ponto de vista e conduzir a sequência da narrativa e as ações do enredo.

A imagem que se constrói de Pereba e Zequinha é a de que apenas querem roubar, terem dinheiro e se alimentarem: não há nenhuma espécie de revolta, como acontece com o narrador-personagem. Pode-se dizer que esse sentimento de revolta do narrador-personagem começa a despontar, timidamente, no início do conto, enquanto ele e Pereba assistem à televisão. Em seguida, o narrador faz uma reflexão, com base no que provavelmente viu nos programas televisivos, acerca dos trajes que as mulheres da classe alta escolheram para a festividade de Ano Novo.

A revolta mostra a sua tradução em primeira instância no conto, ao revelar o sentimento de inveja, que conseqüentemente provoca as difamações remetidas contra essas mulheres:

As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o Ano-novo dançando com os braços pro alto, já viu como as branquelas dançam? Levantam os braços pro alto, acho que é pra mostrar o sovaco, elas querem mesmo é mostrar a boceta mas não têm culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí? (FONSECA, 2005, p. 11).

Há ainda a incidência de um discurso chulo com a colocação de vocábulos como sovaco, uma palavra popular utilizada para referir-se às axilas, além dos vocábulos boceta e

xoxota, em referência à vagina, e culhão, que significa “testículo” e no texto pelo modo como é falada, já que o dicionário Houaiss (2009) registra o vocábulo “colhão”.

O discurso machista também foi relevado na narrativa, pois no uso popular e na narrativa de Fonseca o termo culhão foi utilizado como sinônimo de coragem. Logo, depreende-se que a mulher não pode ter coragem, pois lhe falta um órgão biológico que impede seu fortalecimento, deixando o domínio da bravura e da confiança apenas para o homem.

A imagem construída da mulher da classe de forma negativa foi criada pelo personagem. A inveja constitui característica marcante do narrador narrador-personagem que assistindo a televisão, ao se deparar com os anúncios e propagandas que enaltecem o consumismo, mais uma vez contribui para o nascimento da inveja. Conforme nota Figueiredo (2003, p. 43): “as imagens da onipresente televisão afirmam a todo instante que a felicidade está na aquisição de bens e reforçam o hiato entre os que desejam e os que podem satisfazer os seus desejos”.

Traz-se a percepção, que o estímulo ao consumo configura-se como uma espécie de violência, tendo em vista que esses telespectadores marginalizados não possuem condições financeiras lícitas para adquirir os produtos cujas propagandas são veiculadas.

As satisfações dos desejos dos personagens são motivadas pelo assalto, pois seria a única possibilidade de sua realização. Os personagens visam diminuir a distância concentrada entre os indivíduos adquirentes dos bens de consumo anunciados pela televisão e àqueles menos abastados que não possuem condições, e como não há recursos financeiros suficientes, a solução é retirar esses bens, à força, dos que possuem em abundância.

No decorrer da narrativa, é interessante observar que o narrador-personagem se comporta como um forasteiro no espaço e na situação em que se encontra: em nenhum momento quer que haja semelhança aos seus parceiros, como pode ser notado no fragmento abaixo:

Onde você afanou a TV? Pereba perguntou. Afanei porra nenhuma. Comprei. O recibo está bem em cima dela. Ô Pereba! você pensa que eu sou algum babaquara para ter coisa estarrada no meu cafofo?” (FONSECA, 2005, p. 11).

A partir do questionamento, evidencia-se que o narrador se sentiu ofendido com a desconfiança do narrador, e a partir disso, continua o processo de distinção em relação aos

demais marginalizados que foi iniciado com a ênfase em sua escolaridade. Então, ele utiliza o recibo como forma de validar sua conduta e não associar referida conduta a roubos.

Nesse trecho da narrativa evidencia-se ao mesmo tempo a necessidade de afirmação da identidade, bem como o sentimento de negação com relação a diferença que carrega dentro de si, revelando uma disputa de identidades entre dominantes e marginalizados. Do mesmo modo, no próprio contexto de marginalização há um personagem que não quer ser inteiramente vinculado ao seu lugar social, e logo trata de destacar os pontos em que não se iguala aos demais com quem convive.

A analogia negativa é justamente a de ladrão, visto que o narrador-personagem tenta afastar de si a imputabilidade penal, utilizando o recibo de compra da televisão, já que não é dotado de discurso autorizado: sua palavra, apenas, não tem validade. Aqui é possível estabelecer uma ligação entre o modo como são construídas a trama relacional de exercício do poder e as disputas por identidade.

Através da construção da análise, e adotando parte da teoria de Foucault (2011), entende-se que é possível que o exercício do poder manifeste-se a partir de uma classe social privilegiada e seja direcionado para uma classe marginalizada, e vice-versa, ou que seja objeto de disputas no próprio contexto desses espaços sociais.

Segundo Machado:

O poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E que funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social. Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação. E esse caráter relacional do poder implica que as próprias lutas contra seu exercício não possam ser feitas de fora, de outro lugar, do exterior, pois nada está isento de poder. (MACHADO, 2015, p. 17-18)

É em função desse caráter mutável do poder, que não se origina em apenas em um lugar ou espaço, que sua subversão se torna possível, de acordo com os discursos e ferramentas utilizados por cada indivíduo.

Ao mencionarmos as disputas por identidades, é possível observar que há um processo de luta para afirmação de identidades entre classes sociais, isto é, um determinado grupo se define a partir das negações que estabelece em relação a outro grupo.

Ao dispor acerca da classificação dos grupos privilegiados, Cuche (2002, p. 187) afirma que o poder de classifica-los leva à “eticização” dos grupos subalternos. Eles são

identificados a partir de características culturais exteriores que são consideradas como sendo consubstanciais e específicas a eles, e logo, quase imutáveis.

Sabe-se que em determinado grupo, mesmo que as pessoas obtenham ideias em comum, há uma série de pequenas disputas para elaborar a diferença entre os integrantes que o compõem, além da presença de processos de distinção de marcadores identitários de uma classe para a outra. Essas disputas aparecem em diversos momentos através do conto em análise, visto que o narrador-personagem batalha para modificar a sua condição de vida e ao mesmo tempo, para não ser totalmente vinculado ao contexto que o cerca.

A partir do conto, depreende-se que entre os próprios marginalizados existe um deles que tenta alcançar posições superiores para não ser completamente comparado aos demais. A caracterização física de Pereba é uma prova da etnicização mencionada por Cuche (2002).

A esse personagem são atribuídos marcadores que a cultura dominante classificou como pertencentes aos excêntricos: ausência de dentes, vesguice, pobreza e a etnia negra, que na narrativa é indicada pela palavra “preto”.

O sentimento de impotência diante das circunstâncias da vida, diante do acaso ou do destino, é retratado com muita revolta e inconformidade no conto através do discurso de seus personagens. Vejamos: “eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido” (FONSECA, 2005, p. 11). Essa sensação atua como a mola propulsora para o desejo de mudança das condições de vida dos personagens, principalmente do narrador-personagem quando incita a possibilidade de aguardar o raiar do dia para se alimentarem dos despachos de macumba das encruzilhadas.

Essa sugestão, mesmo citada com sarcasmo, reforça a condição de marginalização das personagens, já que não possuem meios estáveis de sobrevivência e precisam apropriarem-se de alimentos que foram deixados na rua para outras finalidades.

A fuga da condição de marginal motiva a violência contra os mais abastados, e ao mesmo tempo, acredita-se que é o que justifica os atos violentos no conto, pois o discurso evidenciado, retrata gritantemente a desigualdade social, enquadrando-se os ricos como possuidores de tudo e os pobres sem direito a nada. Trata-se de uma permuta que envolve o direito sobre a vida de outras personagens, uma permuta justificada pela desigualdade alimentada pela sociedade através das disputas que são negociadas e impostas a determinados grupos.

Os personagens de “Feliz Ano Novo” utilizam uma gama de instrumentos que podem efetivar os atos de violência, tais como uma submetralhadora Thompson, uma carabina doze de cano serrado e duas armas de calibre Magnum. Todos esses instrumentos pertencem a

Lambreta, um assaltante experiente de bancos que tinha planejado um assalto a banco no dia 02 de janeiro, assim que voltasse de São Paulo.

Assim, por influência de um dos personagens, denominado Zequinha, e aproveitando as armas que tinham em mãos, o outro personagem denominado Pereba e o narrador-personagem, decidem invadir alguma residência de pessoas abastadas, representantes da classe dominante, e escolheram logo uma que estava afastada e construída aos fundos de um terreno. Após cobrirem os rostos com meias, Pereba, Zequinha e o narrador-personagem invadem a casa e anunciam o assalto.

O medo instaurado nos participantes da festa, caracterizam exatamente a subversão das relações de poder. Os participantes, que em tese são reconhecidos como dominadores, passam a serem dominados ao receberem o anúncio do assalto, tentando reagir de forma pacífica, mantendo um diálogo com os assaltantes, oferecendo ainda todos os bens materiais pertencentes a eles, implorando apenas que poupassem suas vidas. Observa-se parte da narrativa:

(...) de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada. Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda 75 colorida em volta do pescoço. Podem também comer e beber à vontade, ele disse. Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro. (FONSECA, 2005, p. 16).

Até esse momento, o narrador-personagem conduz a narrativa para levar o leitor a entender que eles apenas roubariam a casa e sairiam dali sem que algum convidado ou convidada fossem feridos. A prova disso é que, ao anunciar o assalto, tenta conduzir a ação de forma tranquila quando diz: “se vocês ficarem quietos ninguém se machuca” (FONSECA, 2005, p. 15). Mais uma vez a presença de outro narrador suspeito nas narrativas fonsequianas.

Importante observar o discurso emitido por uma das vítimas do assalto, que configura a disparidade entre as classes sociais. Exemplifica-se através dessa vítima, o personagem Maurício, e como essa fala contribui para o processo de etnicização citado por Cuche (2002), pois ele oferece aos assaltantes todas as comidas que serviam a mesa, reafirmando assim a imagem culturalmente atribuída aos marginalizados: miseráveis que não possuem sequer o que comer. Implicitamente, Maurício caracteriza-os como esfomeados ao oferecer as bebidas e comidas.

O personagem Maurício, juntamente com os outros convidados da festa, estavam deitados, rendidos ao chão, e mesmo diante dessa posição desfavorável, o personagem, representante da classe dominante, ainda tentava permanecer na posição de um sujeito dominante e dominador, pois ainda concedia aos ladrões a oportunidade de levarem o que achassem necessário.

Nos olhos do narrador-personagem, essas marcas não passaram despercebidas, pois dentro do contexto, percebe-se que este é o único dos personagens marginais munido de consciência das relações de poder presentes na sociedade capazes de excluir cotidianamente os marginalizados.

A compreensão do narrador-personagem era maior do que a dos demais, talvez por esperteza, ou talvez em razão de possuir escolaridade avançada com relação aos outros parceiros, mas o fato é que o discurso de Maurício indicou exatamente ao seu entendimento, que o que oferecera, eram apenas migalhas para aqueles míseros marginais, caracterizando-os e reduzindo-os a moscas: seres insignificantes e inferiorizados que se contentam com os restos que são deixados pela espécie dominante. Vejamos parte da fala do narrador que reage ironicamente com violência como resposta:

Seu Maurício, o senhor quer se levantar, por favor? Ele se levantou. Desamarrei os braços dele. Muito obrigado, ele disse. Vê-se que o senhor é um homem educado, instruído. Os senhores podem ir embora, que não daremos queixa à polícia. Ele disse isso olhando para os outros, que estavam quietos apavorados no chão, e fazendo um gesto com as mãos abertas, como quem diz, calma minha gente, já levei este bunda-suja no papo. (FONSECA, 2005, p. 17)

O narrador-personagem sentiu na pele a desmoralização sinalizada pelo discurso do personagem Maurício. Esse fragmento desestabiliza emocionalmente o narrador-personagem e propicia a violência a partir dessa desestabilização. Maurício ainda prossegue na posição de quem controla a situação, tentando negociar com os ladrões e indicando, ironicamente, que seriam misericordiosos e que não avisariam à polícia sobre o que estava ocorrendo. Atento aos discursos e gestos daquele que tentava enganá-lo, entende, no final do trecho citado, a real imagem construída por Maurício sobre ele, Zequinha e Pereba. A partir disso, toma uma decisão e dá início a execução do crime:

Apanhei a carabina doze e carreguei os dois canos. Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede? [...] Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado. Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone. Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma. Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse. (FONSECA, 2005, p. 17).

Efetiva-se, então, o assassinato de Maurício, em que o narrador decide eliminar o personagem tido como “superior” e aproveita para testar o que Zequinha havia dito sobre a carabina 12.

Esperava-se que após o assassinato de Maurício, o impacto do tiro da arma pudesse fazer com que a vítima se deslocasse e permanecesse colada à parede por alguns instantes. O narrador, ansioso para comprovar essa teoria, posiciona Maurício próximo à parede e efetua o disparo, que para a sua infelicidade não tem o efeito esperado.

Toda a dinâmica do assassinato é vista como um misto de brincadeira e vingança, inclusive mencionam que o buraco no peito de Maurício poderia ser preenchido com um panetone e discutem o malogro do tiro como se estivessem em um jogo de tiro ao alvo, sem que fosse recebido o prêmio pelo desempenho do atirador. Percebe-se a despreocupação com a vida de outrem que emana dessas personagens marginalizadas.

As construções discursivas do narrador-personagem, impossibilitam por parte do leitor, a construção de um posicionamento negativo em relação ao que fazem. Na verdade, querem transmitir a ideia de que só praticam a violência porque a sociedade é desigual e nunca tiveram qualquer oportunidade.

Vera Lúcia Figueiredo na obra *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*, afirma que:

(...) a violência no universo ficcional do autor, é vista como uma constante histórica, podendo, por isto mesmo, ser sempre justificada, explicada, em nome do processo civilizatório, dos costumes, dos direitos, ou mesmo da busca do conhecimento. (FIGUEIREDO, 2003, p. 19).

Durante o assalto, juntamente com a ocorrência de um estupro, houve outro assassinato pelo personagem Pereba em desfavor de uma senhora, que segundo o narrador-personagem, seria a proprietária da residência.

O sonho de um dos personagens, Pereba, era saciar o desejo em manter relação sexual com uma mulher da classe dominante e depois executá-la; o que foi apresentado logo

no início da narrativa quando observava, pela televisão, as “madames granfas” sem poder possuí-las em função de sua situação marginal. A mãe da possível dona da casa também foi assassinada:

(...) a velha tava no corredor, caída no chão. 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. (FONSECA, 2005, p. 16).

Há uma manipulação da vida humana por meio dos assaltantes como forma de terem direito a voz, não havendo outra forma a não ser através da violência. Como os personagens de “Feliz Ano Novo” não conseguem construir uma ação conflitual que efetive suas reais necessidades por meios lícitos, eles encontram na violência um modo de invadir espaços e pessoas para assegurarem esse direito de voz.

De volta à narrativa, após o fracasso na comprovação daquilo que foi dito por Zequinha sobre a possibilidade de um corpo permanecer colado na parede através do impacto de um tiro, os ladrões decidem fazer outra tentativa: escolhem outra vítima e colocam-na perto de uma porta, pois a madeira teria as condições necessárias para manter a vítima colada em sua estrutura após o impacto do tiro:

(...) O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos. (...) Carreguei os dois canos da doze. Atira você, o coice dela machucou o meu ombro. Apoia bem a culatra senão ela 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. Eu não disse? Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é foda. (FONSECA, 2005, p. 17-18).

A vítima da vez é um rapaz magro de cabelos compridos, e o fato do narrador chamar Zequinha de “sacana” pode indicar que a escolha de alguém magro tenha sido proposital, visto que um corpo esbelto teria mais chances de manter-se preso após o impacto do tiro. Isso também serve como comprovação da habilidade intelectual do narrador-personagem.

E assim, o narrador relata o momento em que a vítima é atingida e prende-se à porta, destacando a beleza desse movimento e ao mesmo tempo a constatação daquilo que Zequinha havia dito. O desenrolar da cena potencializa a violência e causa impacto naquele que entra em contato com o conto, evidenciando que a violência torna-se um prazer para os personagens.

É necessário observar que os personagens marginais manifestam o prazer através da morte, disseminando o medo e o terror ao invadirem residências e fazerem da classe dominante a sua refém, no intuito de serem os condutores da situação. Com isso, são legitimados como os transmissores das relações de poder.

Antes do desfecho do conto, o último ato violento que arremata sequência de assassinatos cometidos na festa de Ano Novo, observa-se que os personagens, com muita frieza narram o estupro como um ato banal.

Não vais comer uma bacana destas? Perguntou Pereba. Não estou a fim. Tenho nojo dessas mulheres. Tô cagando pra elas. Só como mulher que eu gosto. E você... Inocência? Acho que vou papar aquela moreninha. A garota tentou atrapalhar, mas Zequinha deu uns murros nos cornos dela, ela sossegou e ficou quieta, de olhos abertos, olhando para o teto, enquanto era executada no sofá. (FONSECA, 2005, p. 18)

Outro ato de estupro também foi relatado no conto. A vítima dessa vez foi uma “moça moreninha”, que foi usada para satisfazer a carnalidade Zequinha, o qual viola seu corpo por meio da penetração sem consentimento da personagem e ainda lhe agride por tentar resistir ao ato, caracterizando a relação de poder em que ele se torna o dominador de uma mulher que, provavelmente, se encontra em uma situação social melhor do que a dele.

Finalizando a narrativa, logo após a última cena exposta, qual seja, a do estupro, os personagens recolhem todos os objetos roubados e o narrador agradece, ironicamente, a colaboração dos presentes: “muito obrigado pela cooperação de todos, eu disse. Ninguém respondeu” (FONSECA, 2005, p. 18), estabelecendo um discurso que evidencia mais uma vez além, da subversão das relações de poder, a naturalidade com que trata a situação e manifestando ainda a educação formal recebida. Depois disso, voltam para o “cafofo” de onde saíram para comemorarem o êxito dos atos que praticaram.

O discurso retratado no conto, passar a ser visto como instrumento de vingança e caracteriza-se como uma resposta do sujeito marginalizado à opressão por eles sofrida, em

que o ódio e o embate nada mais são do que respostas destes sujeitos que se assumem como oprimido. A narrativa coloca-se sob o ponto de vista daquele que se vê historicamente vítima de um sistema massacrante e desigual.

Segundo a perspectiva desse sujeito marginalizado, a violência exercida por ele se caracteriza como uma resposta endereçada à essa agressão historicamente sofrida. Sendo assim, o discurso marginal se constitui como uma forma de se opor àquele discurso aceitável, que, sob a ótica maniqueísta, vê os pobres, favelados e periféricos como “maus” por natureza, atribuindo somente a eles a responsabilidade da crescente onda da violência, como se a criminalidade fosse simples opção destes sujeitos, das quais eles pudessem sair ou entrar quando muito bem desejassem.

Este modo de olhar o indivíduo que se inicia no “mundo do crime”, isolando o problema no sujeito em si, excluindo-o por consequência da sociedade como um todo, teve forte expressão por meio da produção literária que João César de Castro Rocha (2004) identificou como “Dialética da Malandragem”, seguindo a definição de Candido:

Na “Dialética da Marginalidade”, segundo Rocha, haveria a seguinte vertente: o do sujeito social, violento porque inserido na violência econômica, política e social. Neste caso, observamos que matéria social e expressão literária se imbricam: a violência é o que é mais evidente na primeira e dá base para a segunda (ROCHA APUD CANDIDO, 2004, pág. 21).

### **3.4 A violência como herança - Conto *Nau Catrineta***

Um dia muito especial na vida de uma excêntrica família luso-brasileira caracteriza a temática do Conto Nau Catarineta. Nesse dia, José, protagonista e narrador do conto, teria que cumprir um ritual para se tornar o chefe daquela família.

Inspirado pela tradição familiar, esse ritual seria cumprido por todo filho primogênito como no caso de José. Havia um livro denominado *Decálogo Secreto*, livro que passa de pai para filho e perpassava as gerações, que dispunha em seu conteúdo todos os passos a serem seguidos para o cumprimento do ritual. Só tinha acesso a esse livro, aquele que iria cumprir a “missão” e perpetuar, assim, uma tradição que já durava séculos: “ Era uma missão dura, que o meu pai havia cumprido e o meu avô e o meu bisavô e todos os outros”. (FONSECA, 2005, p.236). Tratava-se de uma herança familiar.

Da forma como já tinha ocorrido com seus antepassados, José, deveria selecionar um indivíduo para ser a sua vítima e, então, mata-la e devorá-la. Cumprido o ritual, ele receberia o Anel que o colocaria na condição de chefe da família. Logo nas primeiras páginas do *Decálogo* estava escrito: “É obrigação inarredável de todo primogênito de nossa Família, acima das leis de circunstancia da sociedade, da religião e da ética”. (FONSECA, 2005, p.236). E assim foi.

A vítima eleita foi Ermelinda Balsemão, “Ermê”, como José a chamava, estudante de Letras e sua namorada. Depois de matá-la com uma gota de veneno mortal diluído no champanhe, ele a entregou as suas tias. Todo o corpo de Ermê foi aproveitado: a carne, as vísceras, os ossos.

O *Decálogo* orientou José a seguir rigorosamente tudo o que determinava que fosse feito no ritual, e assim o fez, e em um clima de grande requinte e cerimônia, saboreou a carne de Ermê. Quando engoliu o primeiro pedaço, recebeu o anel que faria dele o novo chefe da família.

A responsável por fiscalizar o ritual era a tia de José, cujo nome era Julieta. Ela quem guardava o anel valioso, e havia retirado do dedo do pai de José quando esse se matou, motivado pela morte da esposa que faleceu debilitada pelo parto, logo após o nascimento do menino. A tradição daquela família havia sido interrompida com aquele suicídio, que a deixou sem um “chefe”. Vinte e um anos depois, José restaurava o pacto familiar: macabro, de uma violência gratuita, sem sentido, cuja única razão de ser era a preservação de um costume.

A liderança da família poderia ser passada de pai para filho através de qualquer outra forma de rito. Mas ali, a herança era transmitida através da violência contra um inocente, a quem não era dada qualquer oportunidade de defesa. E não bastava mata-lo; era preciso devorá-lo, não deixando sequer o pó de seus ossos.

Desde o século XVI, no exato período em que os portugueses e nativos desta terra, que viria a se chamar Brasil, iniciaram o sangrento período de colonização, “coincidentalmente” começara na família de José, essa tradição violenta e macabra. A partir de então, de geração em geração, vítimas vinham sendo mortas e devoradas. O ritual macabro iniciou-se junto com o nascimento do Brasil, e o veneno que vitimava os sacrificados ia se tornando cada vez mais poderosos com o passar do tempo, como disse a tia Helena: “temos esse veneno há séculos e ele cada vez fica mais forte”. (FONSECA, 2005, p.242). Rubem Fonseca denuncia aqui a herança de violência que recebemos de nossos colonizadores, que se reproduz e se torna mais forte a cada geração desde as nossas origens.

A tarefa de José nesse conto consiste na missão a ser cumprida, e exige a sua preparação, qual seja, a conquista do anel. Referida conquista nos remete a saga do herói. Na figura do personagem José, Fonseca delineou um herói frio, calculista e sanguinário, tão macabro quanto os seus valores familiares.

José, passa no conto por três etapas fundamentais que dividem o enredo no conto *Nau Catarineta*: a preparação para o cumprimento do seu destino, a realização de sua missão e o desenlace vitorioso, quando comete o assassinato e o “degusta”. Do mesmo modo, a tradição daquela família exigia que o anel fosse dado a um homem, o primogênito de cada geração, que se tornaria o chefe do clã familiar.

Ocorre que, diante do falecimento muito cedo do genitor de José, sua família se constituía apenas às quatro mulheres e um menino. A ordem havia sido interrompida e cabia ao único varão da família resgatá-la. Desde pequeno, o protagonista do conto é preparado para cumprir seu “destino”. “José está sendo treinado desde garotinho para ser um artista e carnívoro”. (FONSECA, 2005, p. 240).

A sua missão, planejada há exatos vinte e um anos, chegou no momento de ser cumprida por José, que finalmente, mata e devora Ermê. Vem, então, o desenlace vitorioso: o anel é entregue ao varão da família numa pomposa cerimônia, sob o olhar da emoção e de orgulho de suas tias e, assim, a ordem é restabelecida no clã familiar. E assim, no mesmo dia em que cumpre a “missão” de assassinar e comer a sua vítima, completa vinte e um anos, sua maioridade.

A narrativa cessa no momento em que a tia Julieta lhe entrega o anel e o declara como o chefe da família, evidenciando o cumprimento de sua missão. E, tendo cumprido a suposta missão de sua vida e alcançado maturidade, não há mais relevância em sua história.

É interessante observar que a palavra anel no conto, vem sempre escrita em letra maiúscula. Não se trata de um anel qualquer, ele tem o brasão da família e simboliza o poder perpetuado de geração em geração. Ao tomar posse do anel, José se integra a todos os seus ancestrais que utilizaram aquele objeto ao mesmo tempo em que eterniza a tradição familiar. Uma tradição de violência, que não tem fim.

Para a compreensão da formação do personagem principal denominado José, é preciso compreender o contexto em que foi produzido. José é um homem de personalidade fraca e alma atrofiada. As figuras familiares que serviam de referência a esse personagem são todas femininas, caracterizadas por suas tias, mulheres cujos egos estão completamente identificados em suas personalidades.

As quatro tias de José, nunca tiveram filhos, não saiam de casa nem mesmo para trabalhar, não tinha amigos ou relacionamentos amorosos. Motivadas pela sua origem portuguesa, perpetuavam essa tradição horripilante. Ainda convém ressaltar que mesmo vivendo no Brasil há muitos anos, aquela família fazia questão de preservar os costumes de seus ancestrais portugueses, dos quais tinham enorme orgulho.

Em relação à linguagem, os personagens sempre se referiam às demais pessoas utilizando-se à segunda pessoa do singular ao se referirem uns aos “Usamos você para os empregados e para os desconhecidos sem importância (...) Era assim em Portugal e continuou no Brasil quando a família veio para cá” (FONSECA, 2005, p. 237).

A forma de viver da família de José era estabelecida pela tradição familiar. As receitas usadas na culinária eram “de família” e os móveis da casa eram todos no estilo português. Nada “de fora” era aceito. Dona Maria Nunes, a crida, único elemento que morava na mesma residência que eles e não pertencia à família, tinha vindo de Portugal e estava lá “desde o tempo da avó Maria Clara”. Até mesmo os casamentos se davam entre os membros da mesma família. O pai e a mãe de José eram primos-irmãos. Ermê foi trazida à convivência daquelas pessoas apenas para ser devorada. A família não conhecia “janelas” que lhe permitiriam o contato com o mundo externo, com o outro. Ela só conhecia “espelhos”.

O presente conto nos remete ao processo de colonização brasileira, ocasião em que as culturas indígena e africana foram violentadas, e no caso em tela, vemos no ponto a família composta por José e suas tias, a total incapacidade de aceitar os valores do outro. De maneira alguma, aquela família permitiria a mistura, a fusão, para evitar qualquer possibilidade de que isso acontecesse, eles não permitiam, sequer, o contato com alguém que não fosse português, como eles, a não ser que fosse para ser devorado.

José nunca teve capacidade de desenvolver o próprio ego, e desde a sua infância se constitui da forma como a família o idealizava: a de guardião do anel. Dessa forma, José vive um processo de fortalecimento e constituição da pessoa que a família idealizou que ele seria, e fica cada vez mais distante de saber quem verdadeiramente é. Só o que tem certeza é que vai dar continuidade à tradição familiar de “produzir espelhos”.

O personagem José, ao olhar para si, só vê a figura do guardião do anel e assim, vai levar adiante a tradição de olhares autocentrados, de incomunicabilidade com o outro e de morte.

No conto há a observância de personagens centrado em si mesmos, o que mais importava era o sangue lusitano de sua família e suas tradições, jamais reconheceriam qualquer ser humano com consideração ou respeito. Já a vítima Ermê, desde sempre mostrara

àquela família que eram ser sem valor e significância alguma, pois poderia inclusive ser utilizada na alimentação, tal qual os animais da criação. A grandiosidade de ser quem eram permitia-lhes estar “acima das leis de circunstâncias da sociedade, da religião e da ética” (FONSECA, 2005, p. 240).

O ritual de canibalismo aliado à loucura dos personagens macabros, despertam no leitor um sentimento de nojo e ao mesmo tempo os caracteriza como loucos, através das figuras bizarras das tias, o herói às avessas na pessoa de José. São cenas e seres tão absurdos, que nos parece impossível que aconteçam fora da ficção. No entanto, voltando os olhos para a história de nosso país, podemos comparar aquela família lusitana, que só permitia o contato com a alteridade através do canibalismo, que nem sequer era capaz de reconhecer no outro um ser humano, pode ser compreendida como metáfora de nossos colonizadores.

Já pelo ponto de vista histórico, é sabido que os europeus, no processo denominado colonização, assassinaram indígenas, saquearam suas terras e riquezas e destruíram a sua cultura. Foram os nativos as primeiras “Ermês. A América Latina nasceu sob o signo da violência e essa violência vem se renovando de geração em geração até os nossos dias, como aquele ritual de canibalismo de Nau Catrineta. E como lembrou tia Helena ao sobrinho: “o veneno cada vez fica mais forte”.

Desde as suas origens, o Brasil vem produzindo seus “heróis Josés”, sanguinários, frios e sombrios. Nossos heróis têm sido aqueles que vencem, e a vitória lhes permite estar “acima das leis de circunstâncias da sociedade, da moral e da ética. Os primeiros foram os colonizadores. Depois vieram senhores de engenho, políticos inescrupulosos, ditadores, capitalistas vorazes” (FONSECA, 2005, p. 238).

No dia em que deveria cumprir a sua “missão”, José é acordado pela voz “grave e possante do contralto” de tia Olimpia que recitava os versos de Nau Catarineta: uma história do folclore português que conta em versos a aventura vivida pelo comandante de uma embarcação portuguesa, “herói” que resiste ao demônio durante uma grande tempestade e é salvo por um anjo juntamente com a sua tripulação.

Não há conhecimento registrado acerca da história real que inspirou os versos do poema, mas a história mais conhecida relata uma viagem realizada por Jorge de Albuquerque Coelho, filho de Duarte Coelho Pereira, primeiro donatário da capitania de Pernambuco, em 1565. Durante a travessia, registrada na História Marítima Portuguesa, o navio de Albuquerque Coelho, que navegava de Olinda para Portugal, foi atacado por corsários

franceses e, depois de saqueado, foi abandonado à deriva, enfrentando uma terrível tempestade. A chegada dos tripulantes em terras lusitanas foi considerada uma obra divina.<sup>10</sup>

Através da interpretação do conto, esse é mais um segredo guardado pelas tias. Segundo o conto, a verdadeira versão sobre os acontecimentos que motivaram os versos de Nau Catrineta havia sido guarda a sete chaves em um dos livros guardados pela família por um ancestral: “A verdade histórica temo-la aqui neste livro, o Diário de Bordo do nosso avô antigo, Manoel de Matos, imediato do navio que em 1565 levou daqui para Portugal Jose de Albuquerque Coelho”. (FONSECA, 2005, p. 238).

A única versão contada pela história seria que os tripulantes da nau passaram por muitas tribulações, tendo inclusive muitos deles morrido de fome. Porém, segundo relatos históricos, o capitão Albuquerque Coelho não teria permitido que os corpos dos marinheiros que já haviam morrido lhe servissem de alimento. No entanto, segundo aquelas mulheres “implacáveis”, essa versão escondia uma sanguinária realidade que o relato oficial tratou de esconder “para que fosse protegido o nome e o prestígio de Albuquerque Coelho” e para que se mantivesse a sua fama de “católico e disciplinador” (FONSECA, 2005, p. 238).

Segundo elas, a real versão acerca do episódio relatava que o próprio capitão havia comido carne humana, além de quatro marinheiros daquela embarcação terem sido assassinados com o fim de servirem de alimento para os demais tripulantes. Intercalando história (a viagem feita por Albuquerque Coelho), mito (a suposta versão poética da viagem que virou cantiga popular em Portugal) e ficção (a verdade que as tias conheciam no conto), Nau Catrineta é um convite a refletirmos acerca das inúmeras fantasias que encobrem a nossa verdadeira história. A teoria de Gambini retrata justamente o acima citado:

Quando estudamos a formação de nossa identidade, já começamos portanto com uma história fantástica, a de que, à diferença de outros povos, o nosso surgiu como consequência de um feito extraordinário, qual seja: na fuga das calmarias letais, navegadores heroicos acabaram chegando a terras nunca antes avistadas [...] A ideia de descoberta implica que tudo estava aqui à espera de ser achado, como um tronco flutuante que o mar traz até a praia, como se aquela vastidão toda fosse terra de ninguém. (GAMBINI, 2000, p. 21).

---

<sup>10</sup> GAMBINI, Martha. *Violência e Transgressão: um trajetória da humanidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989).

A fantasia do paraíso terrestre veio de encontro à fantasia do descobrimento, pois em meados do século XVI ao descreverem as praias brasileiras, os portugueses imaginaram que a beleza da paisagem aqui encontrada, a riqueza da flora e da fauna e a imagem do nativo nu, eram a configuração da história de Adão e Eva descrita no livro bíblico de Gênesis<sup>11</sup>.

Na era do descobrimento, o homem europeu, encontrou tudo à sua disposição, tudo se encontrava à espera da descoberta e do desfrute. O índio, que habitava essas terras há milhares de anos, era apenas uma peça desse cenário edênico e também poderia ser usado ao bel prazer dos portugueses. Como afirma Gambini:

A ideia de paraíso não diz respeito apenas à beleza do trópico, sua luminosidade e clima, sua exuberância e calma e à voluptuosidade que a visão de mulheres inacreditavelmente nuas provocava. Sendo o Paraíso o lugar das delícias, é onde o homem brinca livremente nos campos do Senhor até desobedecê-lo e onde tudo lhe é dado de presente, É o lugar da fruição: basta estender a mão e apanhar o fruto, a mulher, o pau-brasil, o braço escravizado (GAMBINI, 2000, p.22).

Em referido conto, a violência até então camuflada é desnudada. Os protagonistas sanguinários perdem as matizes que encobriam seus atos de violência e são revelados em sua crueldade. É trazido aos nossos olhos o que não queremos ver, o que nos incomoda, assusta e nos corrói há séculos.

Na perspectiva de violência trazida como herança, observa-se que já no início do conto, apresenta a declamação de um extrato do poema de mesmo nome do escritor português Almeida Garrett, que baseou seu poema em um conto popular que descreve como um anjo salvou um capitão em um barco que estava à deriva. Na obra, este conto transforma-se em ato de canibalismo, de modo a explicar que os marinheiros não morreram de fome, alguns foram mortos para serem comidos pelos que permaneceram, senão vejamos:

Lá vem a Nau Catrineta,  
que tem muito que contar!  
Ouvide, agora, senhores,  
Uma história de pasmar."

Passava mais de ano e dia,  
que iam na volta do mar.  
Já não tinham que comer,  
nem tão pouco que manjar.

---

<sup>11</sup> BRITO, Antônio Carlos de. **Tudo na minha terra: bate-papo sobre poesia marginal**. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992)

Já mataram o seu galo,  
que tinham para cantar.  
Já mataram o seu cão,  
que tinham para ladrar."

"Já não tinham que comer,  
nem tão pouco que manjar.  
Deitaram sola de molho,  
para o outro dia jantar.  
Mas a sola era tão rija,  
que a não puderam tragar."

"Deitaram sortes ao fundo,  
qual se havia de matar.  
Logo a sorte foi cair  
no capitão general"

- "Sobe, sobe, marujinho,  
àquele mastro real,  
vê se vês terras de Espanha,  
ou praias de Portugal."

- "Não vejo terras de Espanha,  
nem praias de Portugal.  
Vejo sete espadas nuas,  
que estão para te matar."

- "Acima, acima, gajeiro,  
acima ao tope real!  
Olha se vês minhas terras,  
ou reinos de Portugal."

- "Alvíssaras, senhor alvíssaras,  
meu capitão general!  
Que eu já vejo tuas terras,  
e reinos de Portugal.  
Se não nos faltar o vento,  
a terra iremos jantar.

Lá vejo muitas ribeiras,  
lavadeiras a lavar;  
vejo muito forno aceso,  
padeiras a padejar,  
e vejo muitos açougues,  
carniceiros a matar.

Também vejo três meninas,  
debaixo de um laranjal.  
Uma sentada a coser,  
outra na roca a fiar,  
A mais formosa de todas,  
está no meio a chorar."

- "Todas três são minhas filhas,  
Oh! quem mas dera abraçar!  
A mais formosa de todas  
Contigo a hei-de casar"

- "A vossa filha não quero,

Que vos custou a criar.  
 Que eu tenho mulher em França,  
 filhinhos de sustentar.  
 Quero a Nau Catrineta,  
 para nela navegar."

- "A Nau Catrineta, amigo,  
 eu não te posso dar;  
 assim que chegar a terra,  
 logo ela vai a queimar.  
 - "Dou-te o meu cavalo branco,  
 Que nunca houve outro igual."

- "Guardai o vosso cavalo,  
 Que vos custou a ensinar."  
 - "Dar-te-ei tanto dinheiro  
 Que o não possas contar"

- "Não quero o vosso dinheiro  
 Pois vos custou a ganhar.  
 Quero a Nau Catrineta,  
 para nela navegar.  
 Que assim como escapou desta,  
 doutra ainda há-de escapar"

Lá vai a Nau Catrineta,  
 leva muito que contar.  
 Estava a noite a cair,  
 e ela em terra a varar.<sup>12</sup>

Conforme descrito acima, o conto *Nau Catrineta* centra-se no vigésimo primeiro aniversário de José, o herdeiro de uma família rica. Neste dia, para poder tomar seu lugar na "sociedade", ele deveria comer carne humana. Isso faria dele o novo líder da família, uma família cujos membros, assim diz a história, estavam orgulhosos de serem "carnívoros responsáveis e conscienciosos.

Sob a perspectiva da violência, nesta condição de canibalismo, a violência é justificada através de uma tradição herdada e princípio familiar. No conto, a morte surge como obrigação para que o narrador-personagem venha a ser o chefe do clã, por ser "o único varão da família" (FONSECA, 1997, p. 128).

Com efeito, o jovem José, descendente de uma família nobre portuguesa, só poderia tomar posse do patrimônio familiar, se desse continuidade a violenta e hedionda tradição que decreta que todo primogênito, ao completar vinte e um anos, mate e devore uma vítima.

Vale ressaltar ainda que, antes da "obrigação inarredável" (FONSECA, 1997, p. 128), os jovens fazem amor e trocam juras. No conto, é perceptível que o código sexual é o

---

12 FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2005/2012.

elemento catalizador das transgressões. Segundo Almeida (2002), a representação sexual do conto faz parte daquilo que os relatos oficiais se incumbiam de ocultar: A sexualidade e a antropofagia só são encontradas nas entrelinhas; açoitadas a bordo das naus e dos naufrágios, não são transportas para os relatos oficiais.

Na narrativa, o ritual da escrita antropofágica se realiza, uma vez que traz à tona a transgressão das normas tão bem camufladas nas palavras de dor e desespero que compõem o texto da história oficial. (ALMEIDA, 2002, p. 105).

No decorrer da narrativa, depreende-se que a única forma de sobrevivência do nome da família é através de membros masculinos. Assim, é reforçada a ideia da impotência feminina diante da impossibilidade de chefiar a família, exigindo tradicionalmente que o primogênito masculino o faça, evidenciando assim, a violência de gênero.

Aparentemente, podemos visualizar dois perfis entre o homem, José, e sua noiva, Ermelinda Balsemão, ambos possuindo diferentes propósitos. Enquanto a jovem Ermê, assim chamada no conto, idealiza uma vida com amor verdadeiro e intenso, o executor José busca uma presa que possua as características que manda o ritual canibal. De acordo com as descrições da narrativa, boa aparência, ingenuidade e vitalidade parecem ser as características ideais para então ser degustada.

Almeida ressalva que, no conto, permanece a perturbação produzida pela imagem do canibal, porém, não encontramos mais sua alegre devoração das qualidades alheias transformada em próprias, assim temos uma revirada ao avesso de um cotidiano que se quer tranquilo. (ALMEIDA, 2002, p. 108).

Ao pontuar a figura da noiva, compara-se Ermê ao pau-brasil, visto que o pau-brasil é metáfora e metonímia do Brasil, passando por um processo de sofrimento e devoração, tal como a terra colonizada, dividida, fragmentada, representando então a cena do corpo esquartejado da moça, submetido a um ritual antropofágico.

Como Ermê, a sua figura passou a ser comparado ao país, sendo esse o adubo e alimento de uma devoração política, econômica e sexual: Será tudo aproveitado, disse tia Regina. Os ossos serão moídos e dados aos porcos, junto com farinha de trigo e sabugo. Com as tripas faremos salpicões e alheiras. Os miolos e as carnes nobres tu os comerás. Por onde quer começar? Pela parte mais tenra, eu disse. (Fonseca, 2005, p.135) Em suma, a medida em que Nau Catrineta executa a antropofagia e invade o universo da insensatez, destaca-se a denúncia de um mecanismo de poder e opressão, acentuado por Cucho (2002), que não se encerra no sentido manifesto do texto.

Uma ficção munida de um entrecruzamento de vozes. O real da história é colocado em cheque, cujo conto tem a finalidade de denunciar os abusos cometidos na era da colonização, dispondo ainda acerca da herança violenta recebida de nossos colonizadores, mostrando-se cada vez mais forte a cada formação destas determinadas progênes.

### **3.5 A violência como válvula de escape - Conto *Passeio Noturno I e Passeio Noturno II***

Os contos *Passeio Noturno parte I e II*, se inscrevem no conjunto das narrativas fonsequianas que representam alguma situação relativa àqueles indivíduos que possuem maior poder aquisitivo e pertencem, portanto, à elite econômica. Por outro lado, percebe-se que a fortuna crítica fonsequiana não tem voltado sua atenção para o procedimento de composição diegética desses dois textos literários, buscando, desse modo, compreender a configuração da relação entre forma e conteúdo existente entre as duas tramas.

No decorrer das narrativas, em ambos os contos, o princípio da não causalidade aparece configurado que, do ponto de vista formal, são distintas, mas que não evidenciam uma relação de continuidade e, conseqüentemente, de causalidade entre a primeira e a segunda parte dos acontecimentos relativos ao mesmo narrador: um executivo entediado para quem a única forma de conseguir sentir algum tipo de prazer, embora precário, é provocando o atropelamento de pessoas, geralmente escolhidas em bairros suburbanos mal iluminados e pouco ou nada movimentados, de modo surpreendente, sem permitir a elas qualquer oportunidade de conseguirem se defender desse ataque.

Assim, *Passeio noturno Parte I* surge dentro de um contexto familiar que o narrador descreve ao chegar à sua casa depois de um dia atribulado de trabalho: portando uma pasta abarrotada de um conjunto de documentos relativos a suas atividades na empresa onde trabalha (papéis em geral, relatórios, estudos, pesquisas, propostas e contratos), ele vê sua esposa jogando paciência no quarto do casal, em cima da cama, com um copo de uísque a acompanhando sobre a mesa de cabeceira; enquanto isso, nos respectivos quartos, a filha treina impoção de voz e o filho ouve música quadrifônica.

Nesse primeiro momento, já se nota a caracterização do isolamento existente entre todos os membros dessa família, incluindo-se aí quem nos relata a história, pois este, logo a seguir, encaminha-se à biblioteca e, fingindo estar estudando um volume de pesquisas posto sobre a mesa, apenas faz hora antes de o jantar ser servido, como forma de abreviar ao máximo o contato com seus familiares.

A hora do jantar é um momento em que essa família aparenta possuir um vínculo emocional, porém logo nas próximas narrativas do conto, já tem-se a percepção que os familiares somente se encontram ali fisicamente próximos, cada qual esperando o momento propício, pouco antes do final daquela refeição ou após o término dela, para conseguir realizar suas conveniências: os filhos pedirem dinheiro ao pai (o filho na hora do cafezinho e a filha na hora do licor); a esposa assistir à novela na televisão; e o narrador estar liberado para o seu ‘passeio noturno’, o qual consiste em sair com seu carro possante, de para-choques salientes e dotados de reforço especial duplo de aço cromado, à procura de algum transeunte que possa ser morto por atropelamento, pois apenas esse tipo de iniciativa é capaz de proporcionar alguma sensação de prazer momentâneo àquele executivo.

Após descrever a situação enervante de precisar retirar os carros dos filhos da frente do seu carro e os recolocar a seguir na posição anterior antes de finalmente poder sair para seu passeio habitual, o narrador argumenta sobre a necessidade de aquela sua diversão acontecer não em um lugar com grande fluxo de pessoas, mas sim em uma rua deserta.

Ao chegar a uma rua mal iluminada, repleta de árvores escuras e com muros baixos, só resta àquele executivo escolher sua vítima, a qual poderia ser tanto homem quanto mulher, embora ele alegue que esta lhe proporcionaria menos emoção decorrente do gesto homicida. Não demora muito até seu alvo ser escolhido: uma mulher, de saia e blusa, andando apressadamente enquanto carregava um embrulho de papel ordinário. Pouco depois, ela é atingida no meio das pernas por aquele veículo possante, de para-choques reforçados, sendo seu corpo arremessado em direção a um muro, onde acaba permanecendo todo desconjuntado e ensanguentado.

Ao chegar à sua casa, o narrador ainda examina o carro na garagem, passando a mão, orgulhosamente, pelos para-lamas e para-choques sem qualquer marca. Na sala, encontra a família vendo televisão, estando sua esposa deitada no sofá e olhando fixamente para a tela do aparelho quando ela pergunta para o marido, sem se importar realmente com sua resposta, se ele estaria mais calmo após ter dado sua ‘voltinha’. Este apenas responde dizendo que irá dormir, desejando boa noite para todos, pois terá um dia terrível na companhia no dia seguinte. Essa última afirmação acaba se tornando uma frase de efeito, um mote utilizado como encerramento tanto em *Passeio noturno Parte I* quanto em *Passeio noturno Parte II*.

O conto *Passeio noturno Parte II*, tem início de forma atípica, pois o mesmo narrador não relata ali uma situação semelhante àquela encontrada na primeira parte. Assim, a trama é iniciada com a seguinte situação: ao voltar para casa em um dia qualquer, aquele executivo é abordado por uma mulher quando ambos estão em seus respectivos carros na

Avenida Atlântica, talvez aguardando o sinal abrir, embora nenhuma circunstância a esse respeito seja especificada nesse relato.

Quem toma a iniciativa da abordagem aparenta já conhecer seu alvo de outro lugar, como podemos perceber a partir da pergunta inicial ‘Não está conhecendo mais os outros?’. Entretanto, tal indagação nos parece ter sido apenas um pretexto no sentido de se conseguir o contato pretendido, uma vez que o distanciamento demonstrado pelos dois durante a conversa no restaurante acaba problematizando, posteriormente, essa primeira indicação.

Esse inusitado encontro no meio da rua termina quando Ângela, a nova personagem, estica o braço direito e entrega, de dentro do carro, um papel contendo seu nome e telefone ao narrador. Depois de entregar o bilhete, aquela motorista vai embora arrancando com o carro e soltando uma gargalhada. Em relação à noite desse mesmo dia, o executivo apenas comenta, de passagem, ter saído como sempre faz, sem apresentar qualquer detalhe a respeito dessa atividade rotineira.

Por outro lado, já conhecemos as circunstâncias a ela relacionadas, uma vez que as mesmas foram relatadas no conto anteriormente comentado, *Passeio noturno Parte I*. No dia seguinte à surpreendente abordagem no meio da rua, o narrador telefona para Ângela, mas quem atende a ligação é outra mulher, talvez alguém que desempenhasse serviços domésticos na casa daquela, pois a primeira havia ido à aula. Diante dessa informação, o executivo pergunta se a suposta patroa de sua interlocutora seria estudante, obtendo a informação de que ela seria uma atriz.

Mais tarde, ele consegue entrar em contato com esta por telefone e, sem maiores dificuldades, descobre não somente o endereço onde a mesma mora (Lagoa Rodrigo de Freitas) como também consegue combinar um jantar às nove horas daquele mesmo dia. O diálogo entre ambos, no restaurante, torna-se progressivamente mais tenso, pois o narrador não demora muito para dirigir insinuações grosseiras contra sua convidada, deixando-a, assim, emocionalmente abalada. Frente a essa fragilização emocional, aquela mulher passa a beber rapidamente e, conseqüentemente, torna-se uma vítima potencialmente mais vulnerável para o executivo.

Algum tempo depois, eles vão embora dali e, pouco antes de chegar até o prédio onde mora Ângela, o narrador pede para que ela desça do carro naquele local, sob a alegação de ser casado e não desejar correr o risco de o irmão de sua esposa, o qual moraria no mesmo condomínio da atriz, poder vê-lo ali.

Uma vez fora do carro, esta caminha lentamente pela calçada, tornando-se um alvo fácil daquele homicida, que passa as duas rodas do lado esquerdo do veículo sobre o corpo arremessado um pouco adiante em consequência de uma primeira colisão.

Depois de consumada a execução, o executivo chega à sua casa e encontra a esposa vendo algum filme colorido, dublado, na televisão, situação não muito diferente daquela no final de *Passeio noturno Parte I*, incluindo-se aí a pergunta feita por ela protocolarmente ao marido, sem estar, de fato, interessada em saber sobre seu real estado de espírito. Após ouvir a indagação, o narrador responde que teria ficado mais nervoso naquele dia, mas que esse nervosismo já haveria passado, restando-lhe agora apenas dormir, pois teria uma jornada terrível na empresa no dia seguinte.

Apresenta-se essa explanação sobre os dois contos analisados, visando observar, com mais clareza, algumas questões não contempladas pela fortuna crítica fonsequiana relativas às narrativas em apreço. Nesse sentido, as tramas, embora pareçam estar articuladas segundo uma relação de causalidade, poderiam ter sua sequência invertida, sem que isso prejudicasse o entendimento delas.

Logo, já podemos abordar um primeiro aspecto sobre a relação entre forma e conteúdo nesses dois casos: essa reversibilidade configurada formalmente relaciona-se à realidade do estado emocional do protagonista, pois ele parece estar condenado a permanecer indefinidamente circunscrito a uma existência insatisfatória que alterna duas facetas diametralmente opostas, mas inseparáveis uma da outra porque complementares entre si, quais sejam: a representação de um alto executivo, papel social mais representativo do elevado nível de modernidade alcançado por determinada sociedade, e a representação de assassino impelido pela necessidade de eliminar pessoas indefesas na rua, a fim de obter uma sensação de satisfação interna.

Nesse sentido, questiona-se se as situações de violência encontradas nas duas narrativas seriam apenas representações de um psicopata, que precisa encontrar prazer na morte em razão de possuir uma personalidade perversa, independentemente de considerarmos determinadas particularidades relacionadas ao contexto social no qual o sujeito encontra-se inserido.

A partir dessa vertente, convém salientar que o contexto social relacionado ao comportamento do personagem em ambos os contos, entretanto, não inviabiliza a possibilidade, e mesmo a necessidade, de procurarmos compreender as questões ali configuradas a partir de uma abordagem processual, que contemple as raízes históricas das contradições sociais representadas esteticamente nas produções literárias.

O narrador, ao se apresentar como executivo bem sucedido financeiramente, está representando um período histórico no qual o Brasil já havia atingido um estágio avançado, embora tardio, de industrialização, cujo desenvolvimento ocorreu de modo mais acentuado a partir dos anos 1950 e foi aprofundado durante a ditadura militar, por meio do incentivo da participação do capital estrangeiro no país.

De acordo com Gaspari (2002), especialmente a partir de 1968, ano do chamado milagre econômico, os militares alardeavam o crescimento econômico brasileiro e a ‘corrida ao consumo’ das classes média e média alta, construindo a imagem de que viveríamos na mais plena democracia, sob o comando de um governo responsável por garantir os interesses do conjunto da população brasileira; quem não amasse a pátria, deveria abandoná-la, como anunciava o conhecido slogan da gestão do general Médici, pois era considerado um não patriota, desmerecedor de toda grandeza da nação.

Por outro lado, Gaspari afirma que esse salto econômico foi conquistado à custa de um alto preço, caracterizado pelo aumento da dívida externa brasileira, pela expansão da desigualdade social e pela prisão, tortura, morte ou exílio daqueles considerados opositores do regime político de então.

Assim, a figura do narrador representa simbolicamente a dualidade de um país que, embora tenha alcançado características de uma “alta modernidade”, ilustrada pela profissão de executivo exercida pelo protagonista, não consegue ocultar, por muito tempo e de forma minimamente convincente, seu autoritarismo estrutural.

Nesse sentido, como destaca Schwarz (2000) a respeito de suas reflexões sobre a importação do modelo de romance europeu configurada na produção literária de José de Alencar, não devemos entender esse aproveitamento de um arquétipo ou paradigma consagrado pela tradição de outra cultura de forma mecânica e unilateral, sem atentarmos para o mais importante: as particularidades decorrentes desse processo de ‘aclimatação’ à determinada formação social, a serem apreendidas por meio da análise da singularidade das obras literárias originadas nesse contexto.

Analisa-se que essas alegações do narrador referentes ao gênero de suas vítimas sejam uma racionalização, para não dizer um engodo, passível de ser problematizado, pois, não obstante essa argumentação, somente nos deparamos com mulheres como vítimas do executivo e, além disso, as mortes destas são descritas de modo a destacar a intensa, embora fugaz, sensação de prazer advinda daqueles assassinatos, conforme podemos observar nas transcrições das respectivas passagens de *Passeio Noturno Parte I* e *Passeio Noturno Parte II*.

Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, 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 nove 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 de subúrbio. (FONSECA, 2005, p. 397) Bati em Ângela com o lado esquerdo do pára-lama, jogando o seu corpo um pouco adiante, e passei, primeiro com a roda da frente – e senti o som surdo da frágil estrutura do corpo se esmigalhando – e logo atropeliei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade. (FONSECA, 2005, p. 402)

As vítimas do executivo parecem ser geralmente originárias de regiões suburbanas, à exceção de Ângela, personagem de *Passeio Noturno Parte II*, a qual, embora demonstre possuir uma vida materialmente mais favorável em comparação àquelas mulheres, ainda assim pertence a uma classe social menos favorecida em relação ao padrão material exibido pelo narrador.

No final do conto, o protagonista decide deixar sua convidada não defronte ao prédio onde mora, mas sim há poucos metros do local, sob a alegação de que o irmão da esposa moraria naquele mesmo condomínio e poderia flagrá-lo na companhia de outra mulher, não havendo aí, portanto, nenhuma descrição ou comentário relativo à preocupação de o assassinato acontecer em alguma “rua deserta” ou mal iluminada.

Com base em Auerbach (1976), o narrador representaria o autoritarismo estrutural da sociedade brasileira, o qual, embora estivesse sendo exercido como política de Estado no período histórico em que as duas partes de *Passeio noturno* foram produzidas, caracteriza a nossa formação social desde as suas origens, sem haver, nesse processo, como assinala Schwarz (1992), nenhuma preocupação em corresponder, sequer nas aparências, aos ideais de igualdade, liberdade e fraternidade defendidos pela ideologia burguesa, de modo semelhante ao que ocorreu na Europa, onde a máscara começou a se tornar insustentável somente a partir da Revolução de 1848, quando a população parisiense foi às ruas reivindicar as promessas não cumpridas pela burguesia.

Assim, quando analisamos as duas partes de *Passeio Noturno* conjuntamente, entendemos que o narrador comete frequentemente os assassinatos em ruas mal iluminadas e com pouco movimento de pessoas não para diminuir o risco de ter suas condutas perversas descobertas por alguém e, assim, poder consumir seus crimes mais tranquilamente, como o

executivo nos quer fazer acreditar, mas sim porque as mulheres que habitam aquelas áreas suburbanas, pertencentes a uma classe social economicamente desfavorecida, são suas vítimas preferenciais.

Desse modo, além de a afirmação do narrador a respeito da escolha do gênero de suas vítimas ser passível de questionamento, conforme comentamos pouco antes, há esse outro argumento que se mostra questionável, pois, ao assassinar Ângela em *Passeio Noturno Parte II*, o executivo não demonstra nenhuma preocupação em eliminá-la em algum lugar ermo e mal iluminado, nem sequer a uma distância significativa do prédio onde ela morava.

Nesse sentido, o protagonista teria todas as condições de matar essa personagem, uma vez que ela se encontrava bêbada e na condição de passageira deste, em outra localidade mais favorável para a consumação do ato perverso, sem maiores riscos de acabar sendo flagrado por alguém em um dos mais nobres bairros do Rio de Janeiro, a Lagoa Rodrigo de Freitas, o qual, em razão disso, tenderia a dispor, com maior probabilidade, tanto de um melhor sistema de iluminação quanto de um fluxo mais intenso de carros e/ou pessoas, o que é próprio, especialmente nesse último caso, de áreas dessa natureza nas grandes cidades.

Essas problematizações reforçam ainda mais a incapacidade de o narrador sustentar qualquer aparência de refinamento ou civilidade, mesmo a mais elementar, representando ele a desfaçatez de classe que, segundo Schwarz (1992), caracteriza a formação social brasileira, ostentada, sem nenhum disfarce, por uma elite responsável pelo aviltamento de segmentos sociais mais desfavorecidos economicamente.

De acordo com os indícios encontrados nas duas narrativas ora analisadas, percebemos que as vítimas preferenciais do executivo pertencem à classe social menos favorecida economicamente, habitante dos bairros suburbanos das grandes cidades, e se caracterizariam por serem mulheres.

O conto *Passeio Noturno Parte II*, ao relatar um contexto excepcional na rotina de assassinatos do protagonista, não somente reforçaria essa questão de gênero, mas também indica outro aspecto revelador relacionado à vítima dessa narrativa: o fato de a personagem em questão se apresentar como atriz. Essa preferência do executivo em assassinar mulheres economicamente mais desfavorecidas não nos parece um aspecto gratuito nas duas narrativas de *Passeio Noturno* estando relacionada a questões presentes na formação da sociedade brasileira.

Durante o período da escravidão, as negras costumavam ter seus corpos explorados sexualmente, constituindo isso uma forma de exploração a mais em relação aos sofrimentos infligidos aos negros escravizados nesse mesmo contexto. Como destaca Viegas (1996), a

literatura brasileira do período romântico recorrentemente camuflava a violência existente nessas relações de dominação dos brancos sobre as escravizadas mediante a difusão da figura da mulata ‘brejeira’ e ‘faceira’ nos poemas daquele período literário, atribuindo a esta a pecha de sedutora responsável por despertar o fascínio de todos os homens ao seu redor.

Apesar de o personagem principal não aparecer atacando seus alvos mediante uma violência sexual de caráter manifesto, como usualmente faziam seus antepassados com as escravizadas de então, o possante carro utilizado pelo personagem principal, ao evidenciar o status e o prestígio socioeconômico de quem o detém, pode ser considerado, do ponto de vista simbólico, como uma representação fálica cuja utilização visa a propiciar para o proprietário daquele bem de consumo instrumentalizado uma sensação de prazer intenso, não obstante efêmero, decorrente dos ataques letais desferidos contra os corpos daquelas mulheres.

Assim, segundo a lógica encontrada nas duas partes de *Passeio noturno*, se o fato de alguém pertencer a mais economicamente desfavorecida das classes sociais o torna, historicamente, mais vulnerável às investidas supressivas de uma sociedade autoritária, essa situação de vulnerabilidade se potencializaria no caso de o indivíduo ser considerado do gênero feminino. Esse fator relacionado ao gênero, por sua vez, também contribuiria para potencializar a vulnerabilização de outros grupos sociais marginalizados, a exemplo dos estudantes e artistas em geral. Esse fator enfatiza questões de ordem sexual promovida pela ditadura brasileira contra a literatura produzida naquele período.

Ao finalizar o conto, o autor deixa para futuros analistas o desenvolvimento de uma explicação acerca dessa hipótese, a qual pode ser, inclusive, explicada segundo abordagem diversa da sua. Essa lógica repressiva apontada por Candido (2000), representa um fator externo relacionado ao momento histórico no qual as duas partes de *Passeio noturno* foram produzidas e que ajuda a compreender o real motivo das ações letais realizadas pelo executivo, pois tal motivação configura uma representação simbólica de questões relativas à formação social brasileira encontradas naquele período.

Por outro lado, no contexto de ambas as narrativas, a própria inexistência de características que permitam uma identificação e, conseqüentemente, individualização do protagonista nos parecem apontar para dois sentidos: aquelas condutas perversas, bem como suas motivações, não são exclusividade de um ou alguns casos patológicos, podendo qualquer outro indivíduo daquela classe social, com vida e rotina semelhantes, realizar todas aquelas atrocidades.

Essa inautenticidade das ações do narrador, as quais estão destinadas a somente repetirem um autoritarismo estrutural incessantemente, repercutem no modo de articulação

entre as duas partes de “Passeio noturno”. Assim, se as realizações do executivo não apresentam uma distinção substancial entre si, reiterando apenas uma estrutura social vigente, as narrativas podem ser dispostas em qualquer sequência, segundo uma relação de não causalidade, daí decorrendo, conseqüentemente, a possibilidade de a posição delas ser reversível ou intercambiável.

O esvaziamento da subjetividade que atinge o protagonista, bem como sua família e suas vítimas (todos os personagens desses dois grupos também não têm nome, à exceção de Ângela, cujo prenome, além da veracidade passível de questionamento e do sentido irônico existente no contexto do respectivo conto, surge por contingência de uma situação específica, o flerte no meio da Avenida Atlântica), representa a própria impotência de todos eles, e, extensivamente, de qualquer um de seus semelhantes, a de conseguirem sair da situação de aporia na qual se encontram.

Nos dois contos de *Passeio Noturno*, a forma e o conteúdo literários evidenciam a falta de perspectiva de o executivo alcançar algum tipo de satisfação realmente duradoura para sua vida, por mais que continue perpetrando assassinatos durante seus passeios noturnos, estando condenado a repetir indefinidamente suas tentativas frustradas nesse sentido.

Há uma representação simbólica acerca dos problemas existentes em nosso país que é revelada através da frustração do narrador, que, ansiando e mesmo conquistando certas características de modernidade, podendo usufruir do conforto proporcionado pelo consumo de bens tecnologicamente avançados, não consegue deixar de carregar consigo a angústia vivida naquele momento.

Vale dizer que em *Passeio Noturno I e II*, o cenário urbano é envolvido pela narrativa. Ademais, no personagem principal dos contos *Passeio noturno Parte I e Passeio noturno Parte II*, é evidenciado no protagonista, o papel do burguês e do criminoso, que se vê sempre cercado e atarefado em sua companhia, na cidade do Rio de Janeiro.

Os dias são sempre descritos como “terríveis” e estressantes. Porém, as noites, após o jantar e durante a novela que sua esposa sempre assiste, costumam ser relaxantes, com pitadas de emoção, pois o empresário narrador passeia pelas ruas do Rio de Janeiro com o intuito de atropelar pessoas que, de acordo com a descrição, são consideradas indefesas.

O ápice do prazer é realizado quando se ouve os estilhaços dos corpos ao serem esmagados. O fator mais intrigante do conto é que as pessoas ao redor do empresário jamais desconfiam de seu perfil assassino, familiares, sócios e até mesmo as vítimas, pois o seu semblante nada revela sobre sua real personalidade.

Apresenta um perfil de homem de negócios já no início, apresentando características comum à sua profissão: “Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos.” (FONSECA, 2005, p.61).

Chega a ser inimaginável que este mesmo perfil de empresário ocupado, estressado, dê voz ao assassino que age às sombras da noite urbana, que planeja tudo de maneira fria, eficaz, ao mesmo tempo em que vive momentos de grande tensão e consequente “alívio” após cada assassinato: Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior. (FONSECA, 2005, p.62).

Dessa forma, a retratação e reflexão da violência foi tratada na estética da obra de Fonseca, permanecendo seu traço cotidiano, mas instalando uma posição axiológica de desacordo, sobremaneira na forma escolhida para representar a mesma. Em suma, a narrativa procura chocar e instigar à reflexão precisamente através da forma com que apresenta o conteúdo, construindo então uma posição de contestação ao senso comum.

Evidentemente, o autor labora em sua criação artística com objetos-signo que o circundam, como a violência gratuita, ou seja, com o meio ideológico. Com efeito, nota-se o desregramento de violências e barbaridades que degeneram dentro da obra, deixando indefinidos suas fronteiras e limites na perversidade sem princípio, afastada da razão, em uma condição pura, na qual converte-se em secundário tanto o sujeito como seu o objeto: “É tão fácil matar uma ou duas pessoas. Principalmente se você não tem motivo para isso” (FONSECA, 2005, p.159).

O perfil do empresário em *Passeio Noturno*, nos revela que há uma ligação que conduz a justificativa de cometer atrocidades nas ruas cariocas: O papel que exerce na companhia, ou seja, o infrator é provocado de forma diária devido ao trabalho árduo que desempenha dentro da empresa.

Há também na narrativa a consciência do personagem de que sua força provém do carro, que o protege, é uma representação de poder. É algo que o complementa, deste modo, a aliviar toda sua tensão, ao mesmo tempo em que se sente orgulhoso da máquina:

(...) ao ver os para-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 a sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico. Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. Na avenida Brasil, ali não

podia ser, muito movimento. Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença(...). (FONSECA, 1990, p. 62)

Por outro lado, analisando o modelo de instituição familiar do personagem assassino, Rubem Fonseca, ao traçar o perfil dessa família nos guias ao passado, por mostrar um modelo de família “tipicamente perfeito” aos olhos da sociedade, representadas pelo sucesso e poder. O casamento ainda faz parte dela, mas é quase sempre considerado como uma instituição obsoleta e antinatural, sustentada por normas sociais e fins materiais.

Na narrativa, Fonseca nos expõe inúmeras alterações negativas e indignas que decorreram ao longo dos tempos, tendo como exemplo a fragmentação do indivíduo e da família, tornando-os massificados e apartados. O desencantamento com o mundo contemporâneo, bem como a formação familiar, é retratado.

O relacionamento entre os membros foge aos padrões convencionais de envolvimento sentimental, retratando, assim, algo frio e comercial, com atitudes mecânicas, repetitivas: “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.” (FONSECA, 2005, 59). Nos contos *Passeio Noturno I e II* as cenas são repletas de hiper-realismo, ao mesmo tempo em que possui um toque requintado e poético.

Neste cenário urbano, são também expressas a ironia, a linguagem seca, cortante. Karl Erik Schollhammer (2007) argumenta que a cidade é interpretada como expressão material de dessimbolização da violência fundadora e produz a violência anárquica e horizontal, sempre mais contagiosa. Os escritores afirmam que a cidade se forma como um sistema de códigos, que reflete a ordem da sociedade racionalista, mas também que se aqui vive em situações extremas.

Embora essa violência seja altamente específica do contexto em termos de suas manifestações, níveis relativos e os atores envolvidos, o que é consistente é a importância das estruturas sociais, políticas e econômicas de nível macro na criação, fomento e transformação da violência. E, por conseguinte, segue-se também que a sociedade que passa por uma transição político, social ou econômica, acabam por terem as suas estruturas até então inabaláveis, perturbadas ou enfraquecidas, o que conseqüentemente gera insatisfação, revolta, crueldade, motivando a violência reacional.

Por fim insta salientar que essas transições convergem de formas muito particulares em diferentes contextos e se cruzam com as condições locais para produzir violência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certamente, algo que se observa ao fim de um trabalho de pesquisa é que há ainda muito a trilhar. Entretanto, dentro dos limites encontrados, foi possível aprofundar consideravelmente o conhecimento daquilo que despertou interesse inicial justamente pelo que aqui abordamos: a violência e marginalidade na perspectiva de Rubem Fonseca.

Após a construção de um paralelo entre o período histórico vivenciado, e o desnude da violência retratado nos contos analisados no presente trabalho, pode-se afirmar que a violência física e/ou simbólica configura-se como um meio útil para a manutenção ou subversão das relações de poder. É possível considerar satisfeita a necessidade de desvendar o que, em Rubem Fonseca, atrai o leitor, despertando inquietação e necessidade de busca.

Confirmou-se principalmente através do arsenal teórico de Antônio Candido, que o escritor articula elementos temáticos e formais: o social aparece transformado em elemento estético e, com força admirável, convida o leitor a investigar a miséria humana, apresentada em um contexto familiar: a sociedade de massas dos tempos recentes em meio à violência.

O aprofundamento do olhar no período histórico em que a literatura urbana passou a ser palco de observação e registro de novos males: a opressão, a violência desmedida e a miséria, vistas sob aspectos variados. Desse modo, o autor revela, de maneira naturalizada, a violência que está arraigada em nossa sociedade devido ao aumento das contradições sociais, sobretudo nos grandes centros urbanos do Brasil, a partir da década de 70.

Após apresentar essa nova visão da realidade social proposta pelo escritor Rubem Fonseca que acaba por levar o leitor de suas obras a pensar criticamente sobre a situação dos oprimidos em uma sociedade altamente consumista, buscou-se refletir sobre os atos de violência que são muitas vezes erroneamente vistos como parte natural do sistema e da natureza humana, configurando-se, cada vez mais, como um evento banal.

A partir da banalização da violência retratada pelo autor, incitou-se a probabilidade de analisar-se a as perspectivas dessa banalização frente à uma motivação, ocasião em que criteriosamente escolheu-se dentre os quatorze contos, três deles em que dentro do período turbulento da história brasileira, revelariam motivações distintas.

Não é demais afirmar que há a incidência de formações ideológicas marcantes no conto, posto que aparece na narrativa a dicotomia rico/pobre com uma polaridade desta última, ou seja, uma classe marginalizada que recorre à violência para sobreviver. Observa-se ainda que há uma formação discursiva histórica, retratando elementos de ordem social, o espelhismo de uma situação de violência, uma maneira pela qual o escritor acaba

reproduzindo a mesma violência do sistema. Há a incidência ainda da formação discursiva marginal que representa a classe considerada excluída da sociedade brasileira.

Com uma literatura inovadora que ultrapassa os moldes clássicos para se adaptar a uma nova realidade, Fonseca alcança um realismo feroz, cujo estudo demonstra que a literatura está sempre a se transformar, encontrando novos caminhos para satisfazer novas necessidades e tratar de novos tempos.

Portanto, "Feliz Ano Novo" deixa cravado algumas marcas que persistem na literatura contemporânea como a presença do individualismo, linguagem violenta, personagens sem identidade, desigualdade social, influência dos meios de comunicação de massa e motivações distintas para justificar a violência.

A opressão social caracterizada por meio da violência retratada nas narrativas, suscita diversos questionamentos que levam o leitor a repensar a desigualdade social, na degradação do indivíduo frente ao sistema opressor em que vive, e a questionar as atitudes desses seres humanos que agem friamente sem qualquer tipo de pudor, compaixão ou remorso, refletindo claramente a brutalidade de um sistema desigual, que exclui o sujeito marginalizado.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Manuel Antônio. **Memórias de um Sargento de Milícias**, Ediouro Coleção Prestígio: 2002.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de Editorial Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Memória e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004)

\_\_\_\_\_. **Um boêmio entre duas cidades**. In. *Abraçado a meu rancor*. João Antônio. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986 (Ensaio).

\_\_\_\_\_. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. **Literatura e resistência**. Companhia das Letras: 2006.

BRITO, Antônio Carlos de. **Tudo na minha terra: bate-papo sobre poesia marginal**. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992)

BAKHTIN, M; VOLOCHÍNOV. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. Tradução Michel Laudet al. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2012.

BARBIERE, Therezinha. **Ficções impuras**. Prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi. **Na Cena do Crime: Uma Leitura de Bufo & Spallanzani, de Rubem Fonseca**. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 1990. (Dissertação de Mestrado).

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

\_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades. Candido, A. 1995/2004. Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha. Candido, A. 2000a. Tensões críticas do modernismo. *Jornal de resenhas*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 11 mar. p.1- 2.

\_\_\_\_\_. **A nova narrativa**. Rio de Janeiro: Ática, 2011.

\_\_\_\_\_. **Dialética da malandragem**. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

\_\_\_\_\_. **Dialética da malandragem.** Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 8. São Paulo: USP, 1970.

\_\_\_\_\_. **“O direito à Literatura”.** In: Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

\_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira.** 7. ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1993.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à Literatura Brasileira.** São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1989.

CARDOSO, Lúcio. **O universo marginal das cidades.** In: Revista Estação Literária, v. 12. Londrina: UEL, 2014.

CERQUEIRA, Rodrigo da Silva. **A violência como discurso em Feliz Ano Novo de Rubem Fonseca.** In: Revista de estudos literários - Terra Roxa, vol. 15, 2009.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles.** Mimese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

COUTINHO, Afrânio. **O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca.** Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1979.

CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais.** São Paulo, EDUSC, 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado.** Vinhedo: Editora Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

FRAZÃO, Diva. **Biografia de Rubem Fonseca.** Disponível em: <http://www.ebiografia.com/rubem\_fonseca/>. Acesso em: 10 jan. 2018.

FERRÉZ, **Capão Pecado.** São Paulo: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. **A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca.** Revista Literatura e Sociedade. v.1. n.1. p.88-93, São Paulo, 1996/2003

\_\_\_\_\_. **Rubem Fonseca e o cinema.** Disponível em: <http://www.portalliteral.com.br/>. Acesso em: 07 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. **Feliz Ano Novo.** Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2005/2012.

\_\_\_\_\_. **A coleira do cão.** Rio de Janeiro: Olivé, 1991.

\_\_\_\_\_. **A Grande Arte.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

\_\_\_\_\_. **Histórias de amor.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- \_\_\_\_\_. **Lúcia McCartney**. Rio de Janeiro: Olivé, 1970.
- \_\_\_\_\_. **O buraco na parede**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. **O caso Morel**. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1973.
- \_\_\_\_\_. **O cobrador**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1970.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- GAMBINI, Martha. **Violência e Transgressão: uma trajetória da humanidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- GASPARI, Élio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- GARVER, Newton. **What Violence Is**. The Nation, 1975.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- IPIRANGA, Sarah Diva da Silva. **O mal da língua: a violência como linguagem nos contos de Rubem Fonseca**. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 1997. (Dissertação de mestrado).
- KHOTE, Flávio Rene. **A narrativa trivial**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1981.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.
- MACHADO, Roberto. **Por uma genealogia do poder**. In: Foucault, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2015, p. 199.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **A sinfonia do mal**. In: FONSECA, Rubem. *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004/2005.
- MOISÉS, Massaud. **O conto**. In: *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- \_\_\_\_\_. **A literatura brasileira através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 582/588.
- NUNES, G. **O bom rapaz**. Intérprete: Wanderley Cardoso. In: CARDOSO, W. Rio de Janeiro: Copacabana, 1967.
- OITICICA FILHO; VIEIRA. 2009, p. 31 in SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea**, em PEREIRA, Miguel, GOMES, Renato Cordeiro e FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: EdPUC, 2005.

OLIVA, O. P. **Dossiê as múltiplas faces da violência** – Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca. Montes Claros, v.6, n.2 - jul./dez. 2004.

ORTEGA Y GASSET, José. **A chegada das massas**. Cultura de massa. São Paulo: Cultrix, 1973.

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. **O leitor violentado**. Ensaios de semiótica. Belo Horizonte, v.2, n.4, p.15-18, dez, 1980.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

PEREIRA, P. **Política social, trabalho e democracia em questão**. Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Política Social, Departamento de Serviço Social, 2007.

PERRONE-MOISÉS, L. **Um suplemento de cultura**. In: FARIA, J. R. et al. (Org.). Décio de Almeida Prado: um homem de teatro. São Paulo: 1997.

PÓLVORA, Hélio. **A força da ficção**. Petrópolis: Vozes, 1971.

QUEIROZ, TEREZINHA. **Juventude, cultura e linguagens na década de 1960 57**. Revista Eletrônica informe econômico Ano 1, n. 1, ago. 2013.

REIS, Roberto. **A redoma e o bumerangue: assédios à cultura brasileira**. Porto Alegre:1983.

ROCHA, João César de Castro. **A dialética da marginalidade – Caracterização da cultura brasileira contemporânea**. Folha de São Paulo, Caderno MAIS! São Paulo, 2004, p. 03-08).

SUSSEKIND, Flora. **Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana**. In. *Revista Literatura e Sociedade*, n. 08, n.1 (1996). São Paulo: USP FFLCH/DTLLC, 2005, p. 61-81).

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira**, in: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000/2007.

SCHWARZ, Roberto. **Os Pobres na Literatura Brasileira**. (Org.) São Paulo: Brasiliense: 1992.

\_\_\_\_\_. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas cidades, Edição 34, 2000.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca**. Cotia - SP: Ateliê, 2000.

VIEGAS, Ana Cristina Coutinho. **Rubem Fonseca e a difícil arte de criar leitores**. In: Terceira Margem Revista da Pós-graduação em Letras. Rio de Janeiro: UFRJ, ano IV, n. 4, 1996.

WOOD, Michael. **Um mestre entre ruínas**. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo: 2011.

ZALUAR, Alba. **Da revolta ao crime**. São Paulo: Moderna: 1996.