

**HANS STANDER LOUREIRO LOPES**

**CONTEMPORANEIDADE, SUBALTERNIDADE E VIOLÊNCIA EM *FELIZ*  
ANO NOVO, DE RUBEM FONSECA**

**CAMPO GRANDE  
2012**

**HANS STANDER LOUREIRO LOPES**

**CONTEMPORANEIDADE, SUBALTERNIDADE E VIOLÊNCIA EM *FELIZ ANO NOVO*, DE RUBEM FONSECA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado – em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito final à obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos.

**CAMPO GRANDE  
2012**

Dedico esta Dissertação:

A Deus, pela vida, pela saúde e pela força para suportar tantas investidas e retaliações dos que se sentem dominantes.

À minha mãe, Waine, que sempre acreditou em mim, e ao meu pai do coração, Vili, que, da sua maneira, nunca deixou de torcer pelo meu sucesso.

Aos meus filhos, Rômulo, Jéssica, Laura e Daniel, motivos de inspiração, persistência e que me incentivam a nunca desistir.

À minha esposa e companheira, Renata, que com paciência e compreensão me animou nos momentos de desânimo, caminhando sempre ao meu lado, e, às vezes, à minha frente.

## AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta e indireta de muitas pessoas. Destaco minha gratidão a todas elas, de forma particular:

- aos docentes do Mestrado em Estudos de Linguagens, incluso minha orientadora, incentivadora e ajudadora, Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos;
- aos Professores Geraldo Vicente Martins e Wagner Corsino Enedino, membros da Banca de Qualificação, e que muito colaboraram para este resultado;
- aos colegas do Mestrado em Estudos de Linguagens;
- à Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, pelo afastamento que me foi concedido, a fim de cursar o Mestrado em Estudos de Linguagens;
- à FUNDECT, pela concessão de bolsa de estudos.

## RESUMO

A partir da análise dos contos “Feliz Ano Novo”, “Passeio Noturno parte 1”, “Passeio Noturno parte 2”, “Nau Catrineta” e “74 Degraus” do livro *Feliz Ano Novo* (1989), de Rubem Fonseca, pretendemos demonstrar como os traumas que atingem o corpo físico das personagens também se refletem no desencadeamento do processo narrativo, para além de simples consequências socioeconômicas, marcando um estilo de escrever, característico da obra fonsequiana. Esses traumas acabam marcando a trajetória de violência contra si e contra os outros, inscrita no corpo e na história do ser humano. Para a análise desses contos, também fomos levados a refletir sobre o lugar do escritor na contemporaneidade e sobre o lugar que o subalterno tem ocupado em uma sociedade dominante e fragmentada. Para o desenvolvimento desta dissertação, relacionamos a noção de contemporâneo, como estudada por Giorgio Agambem (2009), ao conceito de subalternidade, com ênfase nos estudos de John Beverly (2004) e de Gayatri Chakravorty Spivak (2010), na obra de Rubem Fonseca, especificamente *Feliz Ano Novo*. Tivemos ainda como aliados os estudos literários, com aporte em Alfredo Bosi (1997) e outros estudiosos brasileiros cujo interesse volta-se para a obra de Rubem Fonseca e temas que lhe são caros, como a violência, o trauma e a (in)subordinação de muitos à vontade de poucos. Também utilizamos alguns autores inclusos na teoria crítica como Hannah Arendt (2009), essencial na discussão da violência, e Theodor Adorno (2003), primordial no entendimento da posição do narrador na prosa contemporânea.

**Palavras-Chave:** Conto; Rubem Fonseca; Contemporaneidade; Subalternidade; Violência.

## RESÚMEN

A partir del análisis del Año de los cuentos “Feliz Año Nuevo”, “Passeio Noturno parte 1”, “Passeio Noturno parte 2”, “Nau Catrineta” e “74 Degraus” del libro Feliz Año Nuevo (1989), de Rubem Fonseca, tenemos la intención de demostrar como los traumas que afecta el cuerpo físico de los personajes se reflejan también en el desencadenamiento del proceso de la narración, más allá de meras consecuencias socio-económicas, que marca un estilo de escritura característica del fonsequiano trabajo. Estos traumas terminan marcando el camino de la violencia contra sí mismos y contra los demás entraron en el cuerpo y la historia humana. Para el análisis de estas historias, que nos llevó también a reflexionar sobre el lugar del escritor en la sociedad contemporánea y el lugar que el subalterno se ha involucrado en una sociedad dominante y fragmentado. Para desarrollar esta tesis, nos relacionamos con el concepto de contemporáneo, como se estudió por Giorgio Agambem (2009), el concepto de subordinación, con énfasis en los estudios de John Beverly (2004) y Gayatri Spivak (2010), en la obra de Rubem Fonseca, especialmente Feliz Año Nuevo. Asimismo, tuvo como aliados los estudios literarios, con inversiones en Alfredo Bosi (1997) y otros especialistas de Brasil, cuyo interés se convierte en la obra de Rubem Fonseca y los temas que tiene valor para usted, tales como la violencia, los traumatismos y la (en)subordinación de muchos a la voluntad unos pocos. También utilizamos algunos autores incluidos en la teoría crítica como Hannah Arendt (2009), esencial en la discusión de la violência, y Theodor Adorno (2003), de suma importancia en la comprensión de cómo el narrador se pone en la prosa contemporánea.

**Palabras-Clave:** Cuento; Rubem Fonseca; Contemporánea; Subalternidad; Violencia.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	4
RESÚMEN .....	5
INTRODUÇÃO .....	7
CAPÍTULO 1 – A LITERATURA E O CONTEMPORÂNEO .....	11
1.1. O conceito de contemporâneo .....	11
1.2. A obra contemporânea de Rubem Fonseca .....	21
CAPÍTULO 2 – QUESTÕES DE SUBALTERNIDADE .....	33
2.1. A subalternidade em discussão .....	33
2.2. O subalterno em Rubem Fonseca .....	43
CAPÍTULO 3 - NA VIOLÊNCIA, OS TRAUMAS NO CORPO LITERÁRIO EM <i>FELIZ ANO NOVO</i> .....	59
3.1. A violência na mídia e na produção artístico-cultural brasileira .....	59
3.2. A violência, a dor física e os traumas no corpo literário .....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	81
REFERÊNCIAS .....	84

## INTRODUÇÃO

Apesar de ter sido publicado há mais de três décadas e ter sua circulação permitida apenas em 1989, o livro *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, apresenta textos bastante atuais. Os contos apresentam um retrato da sociedade, sem hipocrisia ou disfarces, nos quais os protagonistas são violentos, sarcásticos e cruéis.

Percebemos, então, que nesses mais de trinta anos quase nada mudou em uma sociedade na qual o individualismo e o desejo de consumo só aumentaram. Embora os contos relatem de maneira intensa situações de violência urbana extrema, levando o leitor a um sentimento, por vezes, de repugnância, passamos de um conto para o outro de forma quase “canibalesca”, como espectadores impotentes diante das fraturas sociais expostas, porém sem querer – ou não conseguir – deixar de observar o final de cada cena e na expectativa do próximo “capítulo”/conto.

No primeiro conto, que leva o mesmo nome do livro, *Feliz Ano Novo*, Rubem Fonseca expõe a diferença entre a classe pobre marginalizada e a rica burguesia alheia ao que acontece na periferia da cidade. Enquanto as “granfas” bem nutridas e de boa aparência compram roupas, joias e preparam jantares com comidas e bebidas finas, os três protagonistas, pobres e moradores da periferia, estão afundados em suas misérias sociais, vivendo em lugares fétidos, entre armas e drogas, subalternos a uma condição de vida subumana. Quando resolvem invadir uma casa em São Conrado, a ação vai muito além de um simples assalto – eles se tornam predadores e cobradores implacáveis da classe que julgavam dominante e responsável pela situação de miséria em que viviam. Apesar de sonharem em ter uma vida como a dos “bacanas”, demonstram desprezo pelo ambiente de luxo que veem. Pisam, sujam, destroem e defecam sobre a colcha de cetim do quarto de uma das vítimas, como se quisessem dizer: “Não podemos ter, então destruimos, violentamos, matamos”. Tal desprezo chega ao extremo da violência quando uma das vítimas diz: “podem também comer e beber a vontade” (FONSECA, 1989, p.19). Então o marginal faz toda uma preparação da sua vítima, fazendo-o dizer o

nome, levantar-se e posicionar-se perto da parede, “encostado não, uns dois metros de distância”, para atirar bem no peito dele, esvaziando os dois canos da carabina doze.

Em mais de um conto, Rubem Fonseca mostra a revolta das classes social e economicamente menos favorecidas/subalternas. Por outro lado, retrata também a violência que se instala entre os privilegiados financeiramente. Nos contos “Passeio Noturno parte I” e “Passeio Noturno parte II”, um homem bem sucedido, da classe média alta, pai de dois filhos, casado, sai à noite com seu carro de “para-choques salientes e reforço especial duplo de aço cromado”, sem saber para onde ir, em meio a ruas mal iluminadas e com pouco movimento. Procurava alguma pessoa – “Homem ou mulher”? Realmente não fazia grande diferença” – para atropelar com seu carro de luxo e aliviar sua tensão do dia de trabalho estressante. Mesmo pertencendo 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. Em tempo: não desconsideramos o fato de as pessoas atropeladas também serem subalternas, porém, neste trabalho, nos interessa o protagonista na sua condição de subalternidade.

Ainda sobre os contos “Passeio Noturno parte I” e “Passeio Noturno parte II”, sabemos que a condição do subalterno pode ser também socioeconômica e política, no entanto, entendemos que no caso do empresário ele é presa das afetividades que estão em jogo em sua vida profissional e particular.

Impressiona como os contos de Rubem Fonseca conseguem despertar no leitor revolta e ao mesmo tempo curiosidade em saber o seu desfecho, mesmo quando o final trágico é previsível. É como se por meio da leitura e do pensamento de evitar a violência que está por acontecer fosse possível alterar o final, mesmo sabendo ser este inalterável. Essa atração pela repulsão também acontece no conto “Nau Catrineta”, no qual as tias preparam o sobrinho para assumir o comando da família por meio de um ritual de canibalismo. Os quatro planejam minuciosamente o envenenamento da noiva

do sobrinho e também o preparo da carne da moça, para que ela seja “degustada” num jantar em família. Nesse jantar o sobrinho recebe o anel que representa a ascensão de subalterno à dominante.

Essa atração pelos contos de Rubem Fonseca, às vezes, pode ser vista como mera curiosidade; talvez vontade de mudar os rumos de uma sociedade violenta; ou, simplesmente, a identificação do ser humano com o trágico, com o violento e com o traumático, como se vê no conto “74 degraus”, em que Tereza e Elisa, aparentemente mulheres comuns e felizes com seus maridos, arquitetam e executam o assassinato de seus companheiros, com o propósito de assumirem um relacionamento amoroso. Ambas eram subalternas em seus relacionamento e sentimentos, porém, ao eliminarem aqueles que simbolizavam a “classe dominante” (os maridos) que as subjugava, passaram a assumir o controle da situação. A partir desse momento, tornaram-se independentes e livres para decidirem o próprio destino.

Rubem Fonseca também explora a ironia e a pornografia na composição de suas obras. A ironia como meio de expressão e a pornografia, no plano do conteúdo, apontam para o embate de valores morais que convergem para cenas de sexo e de violência. Há uma desmitificação e um desmascaramento dos mitos sob os quais o homem tenta sobreviver, revelando que a tensão entre o real e o ideal se dá por meio de um breve liame que separa a vida da morte. Então, a vida configura-se como um desafio, por indiferença à própria morte.

Encontramos nos contos de *Feliz Ano Novo* alguns traumas como forma de violência física, que podem ocorrer com o corpo e que estão presentes no estudo da etiologia. Traumas que comprometem o funcionamento do corpo humano, colocando-o em risco de morte. Os contos de Rubem Fonseca são repletos de asfixias, convulsões, lesões abdominais, torácicas, entorses, ferimentos, fraturas, hemorragias, paradas cardiorrespiratórias etc. Em cada um dos cinco contos estudados – “Feliz Ano Novo”, “Passeio Noturno parte I”, “Passeio Noturno parte II”, “Nau Catrineta” e “74 Degraus” –, detectamos o que, em cada um deles, é a violência causadora do mal físico que se abate sobre as personagens e como ele se desenvolve em trauma, não apenas corporal, mas

também emocional, que avança sobre o percurso narrativo das personagens, instaurando o mal estar, a violência, a dor, o sofrimento, ou, por outro lado, o êxtase, a felicidade, o sentido de um “dever cumprido”.

Para o desenvolvimento desta dissertação, tivemos como objetivo principal relacionar a noção de contemporâneo, como estudada por Giorgio Agambem (2009), ao conceito de subalternidade, com ênfase nos estudos de John Beverly (2004) e de Gayatri Chakravorty Spivak (2010), na obra de Rubem Fonseca, especificamente *Feliz Ano Novo*. Além disso, tivemos também como aliados os estudos literários, com aporte em Alfredo Bosi (1997) e outros estudiosos brasileiros cujo interesse volta-se para a obra de Rubem Fonseca e temas que lhe são caros, como a violência, o trauma e a (in)subordinação de muitos à vontade de poucos. Também não nos furtamos em utilizar alguns autores inclusos na teoria crítica como Hannah Arendt (2009) e Theodor Adorno (2003), a primeira essencial na discussão da violência e o segundo no entendimento de como está posto o narrador na prosa contemporânea.

Em face do exposto, este trabalho foi dividido em três capítulos: o primeiro volta-se para o estudo do contemporâneo e como ele se presentifica na obra de Rubem Fonseca; o segundo centrado no conceito de subalternidade e de sua presença nos textos literários fonséquianos; e o terceiro com uma análise pormenorizada dos contos “Feliz Ano Novo”, “Passeio Noturno parte 1”, “Passeio Noturno parte 2”, “Nau Catrineta” e “74 Degraus” do livro *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca. Demonstramos como os traumas que atingem o corpo físico das personagens também se refletem no desencadeamento do processo narrativo, para além de simples consequências socioeconômicas, marcando um modo de fazer literatura, característico não somente da obra fonséquiana, mas também da narrativa contemporânea na literatura brasileira.

## CAPÍTULO 1

### A LITERATURA E O CONTEMPORÂNEO

#### 1.1. O conceito de contemporâneo

Giorgio Agamben (2009, p. 57) pergunta: “O que significa ser contemporâneo? De que e do que somos contemporâneos?” Roland Barthes (*apud* Agamben, 2009, p. 58) resume a questão deste modo: “O contemporâneo é o intempestivo”. Já em 1874, Friedrich Nietzsche, ainda um jovem filólogo, situa a sua exigência de “atualidade” como desconexão e como dissociação temporal. “É verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, exatamente por isso, capaz de perceber e apreender o seu tempo.” (*apud* AGAMBEN, 2009, p. 58)

A contemporaneidade é a relação com o tempo que a este adere “[...] através de uma dissociação e um anacronismo”. (AGAMBEN, 2009, p. 58) No Brasil, por exemplo, o golpe militar de 1964 é uma referência histórica, pois influenciou não somente a literatura, mas também diversas manifestações artísticas. Uma grande quantidade das produções literárias pós-64 apresenta fortes demonstrações de resistência ao poder estabelecido pelo regime militar. Houve uma preocupação dos escritores em trazer à luz a realidade vivida por uma parcela da população reprimida pela ditadura. Porém, em dezembro de 1968, as produções artísticas tiveram seus direitos de expressão censurados pelo Ato Institucional número cinco (o AI5). Essa repressão às artes permaneceu de forma implacável até 1974 e, somente após esse período, as produções literárias, especialmente a prosa ficcional, reingressaram no cenário brasileiro com uma crítica e uma liberdade renovadas. Edu Teruki Otsuka, em seu livro *Marcas da catástrofe*, escreve:

Nos primeiros anos do regime militar, a presença e atuação da literatura foi apenas discreta; as principais manifestações artísticas - que, de modo geral, apresentavam intenção política - concretizaram-se em outras artes, como o teatro, a música

popular e o cinema. Essas manifestações culturais eram motivadas pelo acirramento da consciência política e pela inquietação que mobilizou artistas e público para a reflexão sobre temas sociais. (OTSUKA, 2001, p.15).

Gradativamente, a narrativa brasileira passou a retomar espaço e os escritores começaram a escrever sobre temas que o regime militar insistia em esconder atrás de discursos cheios de demagogia, mas alheios à realidade da população do País. A crítica literária também foi muito influenciada pelo momento sociopolítico que a ditadura ocasionou. O posicionamento dos críticos possibilitou e incentivou a busca de um maior conhecimento sobre as consequências da relação entre censura, causada pelo regime ditatorial, e literatura. A expansão das artes, em especial dos romances, voltou a despertar nas pessoas o interesse pela leitura, trazendo a literatura de volta às páginas dos jornais e das revistas especializadas. No entanto, esse aumento no interesse pelas artes literárias não significava que todas as classes sociais estavam desfrutando de um possível crescimento intelectual. Apesar de alguns fatores como o aumento do poder aquisitivo da classe média, a diminuição do número de analfabetos, o crescimento do ensino superior e a significativa evolução do setor literário industrial e comercial, apenas uma pequena parcela da população brasileira pôde desfrutar desse *boom*.

Todo o esforço em retomar um espaço que fora obscurecido pela repressão militar encontrou sua oportunidade pelo viés literário da contística. Sobre isso, Otsuka, baseado no livro de Antonio Candido, *A crise na literatura brasileira*, escreve:

[...] conto, que, por ser uma forma curta, está integrado ao espírito moderno ligado à rapidez, além de favorecer a experimentação (que seria mais difícil de sustentar em textos muito longos). (OTSUKA, 2001, p.22).

É importante citar o próprio Antonio Candido:

[...] o conto tem uma grande virtude: ele é, pela sua própria natureza e origens, tudo o que o autor quiser. Hoje em dia chama-se conto aquilo que antigamente se denominava crônica, impressão flagrante do cotidiano, história, novela. (CANDIDO, 1975, p.44).

Entre os anos 1960 e 1970, o conto destacou-se pela receptividade como gênero de narrativa e, especialmente, por ter sido prestigiado pelos mais

variados escritores. Devido a essa expansão, o conto tradicional passou a ser diferenciado do novo conto pela maneira como o mais recente estilo expandiu os limites desse gênero.

Uma das vantagens do conto em relação a outros gêneros mais longos de escrita é o fato de sintetizar e potencializar em seu contexto a maioria (senão todas) as alternativas da ficção. O conto tem a capacidade de abranger vários temas. Alfredo Bosi (*apud* CARDOSO, 2011, p. 1) denominou o novo estilo apresentado, especialmente por Rubem Fonseca, de “narrativa brutalista”.

Sobre o surgimento desse novo conto, em contraponto à antiga forma do conto tradicional, Sérgio Sant’Anna fala em seu depoimento *O conto não existe*:

Aquilo que se convencionou chamar de CONTO está irremediavelmente agonizante, quase defunto. Os processos tornaram-se repetitivos, redundantes. E mesmo o inesperado (aquelas brincadeiras) é quase sempre previsível. O tipo de pessoa que antigamente se dedicava ao soneto agora escreve contos. (SANT’ANNA, 1973, p.6).

Enquanto a narrativa do conto tradicional valia-se de descrições longas e detalhistas, o conto contemporâneo apresenta uma forma breve, única e direta de expressão. É estabelecida uma nova relação entre escritor e leitor, revelando uma nova alternativa de apresentar a narrativa ficcional contemporânea, por meio de obras breves, contundentes, porém de qualidade literária valiosa.

O poema “O século”, escrito em 1923 por Óssip Mandelstam, e citado como exemplo de contemporaneidade por Giorgio Agamben (2009), contém a relação entre o poeta e o seu tempo, isto é, sobre a contemporaneidade. Leiamos a primeira estrofe do poema de Mandelstam:

Minha era, minha fera, quem ousa,  
Olhando nos teus olhos, com sangue,  
Colar a coluna de tuas vértebras?  
Com cimento de sangue - dois séculos – (2011, p.75).

Um dos temas essenciais do poema é o paralelismo entre o tempo do homem e o tempo da história/da cronologia:

Todo ser enquanto a vida avança  
 Deve suportar esta cadeia  
 Oculta de vértebras. Em torno  
 Jubila uma onda. E a vida como  
 Frágil cartilagem de criança  
 Parte seu ápex: morte da ovelha,  
 A idade da terra em sua infância (2011, p.75).

Outro grande tema – e uma imagem da contemporaneidade – é, como já dito, a obra literária como “a sutura provisória das fendas do tempo”:

Junta as partes nodosas dos dias:  
 Soa a flauta, e o mundo está liberto,  
 Soa a flauta, e a vida se recria.  
 Angústia! A onda do tempo oscila  
 Batida pelo vento do século.  
 E a víbora na relva respira  
 O ouro da idade, áurea medida (2011, p.75).

Uma segunda definição proposta por Agamben (2009) para o contemporâneo é aquela que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não somente as luzes, mas também o escuro. O escritor/o poeta é aquele que sabe ver essa obscuridade, sendo capaz de escrever ainda imerso nas trevas do presente. “Ver as trevas” pode ser, numa primeira visada, uma atividade e uma habilidade particulares, equivalentes à neutralização das luzes que provêm do nosso tempo para descobrir as trevas, que não são separáveis das luzes.

Assim, contemporâneo, segundo Agamben (2009), é quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas partes da sombra, a sua íntima obscuridade. É aquele que percebe o escuro do seu tempo e não cessa de interpelá-lo, recebendo em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo.

O compromisso do escritor contemporâneo, na esteira da proposta de Agamben (2009), é estar no presente, superá-lo e transformá-lo, reconhecendo e escrevendo sobre o poder das trevas e a luta da luz contra elas, uma luta muitas vezes, sem glória ou vencedores.

Não perdendo de vista o seu tempo, o escritor/o poeta contemporâneo pode reatualizar qualquer momento do passado. Ele pode (re)chamar,

(re)evocar e (re)vitalizar aquilo que foi declarado esquecido ou morto pela história.

O contemporâneo busca o que Michel Foucault teria em mente quando escreveu que as suas buscas históricas sobre o passado eram apenas o que restou, no presente, do próprio passado. Ou Walter Benjamin quando escrevia sobre as passagens, os subterrâneos que o passado não enxergou, porque era o seu presente, ficando para o nosso presente enxergar as imagens obscuras daquele passado.

Karl Erik Schollhammer comenta, em sua obra *Ficção brasileira contemporânea*:

[...] a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente que se afastam de sua lógica (2009, p. 10).

Essa relação com a realidade histórica parece ser a grande motivação e a urgência do escritor contemporâneo, mesmo sabendo da dificuldade em assimilá-la em seu presente. Em seu livro *Rasif: mar que arrebenta*, citado por Schollhammer (2009, p. 10), Marcelino Freire escreve: “De fato, escrevo curto e, sobretudo, grosso. Escrevo com urgência. Escrevo para me vingar. E esta vingança tem pressa. Não tenho tempo para nhenhênhs. Quero logo dizer o que quero e ir embora.” Notamos na obra de Freire a presença de elementos que demonstram a influência de Rubem Fonseca sobre uma geração posterior que se dedicou e se dedica a escrever sobre uma temática ao modo fonsequiano.

Percebe-se a junção da urgência de escrever sem demora com a necessidade de atingir um objetivo. Uma característica essencial da literatura contemporânea é a necessidade de ser eficaz e pontual naquilo que se escreve. Não é uma escrita apressada, como se pode pensar à primeira vista. É a tentativa de captar o instante, o momento que já é passado.

Tal urgência torna-se mais explícita na dificuldade de alguns escritores em trabalhar com o atual e na falta de sincronia com o presente. Como se a “realidade” mais verdadeira que eles pudessem capturar nunca pudesse ser

vista de frente. Na literatura brasileira, a consciência dessa dificuldade tem aumentado a procura por um realismo pessoal e sociológico, bem como da memória histórica.

Além da busca pela inovação, percebe-se na produção literária atual um imediatismo no processo criativo de uma realidade presente. Porém, há uma profunda diferença entre o presente moderno e o presente contemporâneo. Schollhammer escreve:

Se o presente moderno oferecia um caminho para a realização de um tempo qualitativo, que se comunicava com a história de maneira redentora, o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso nem conciliação. (2009, p. 12).

A literatura contemporânea sai de sua “zona de conforto” e parte em busca de respostas para o anacronismo tanto do passado vivido quanto de um futuro imaginado. Essa busca nos proporciona uma visão nova (ou pelo menos diferente) dos acontecimentos presenciados por gerações passadas. A expectativa de desenvolvimento da década de 1950 ou o ceticismo pós-moderno da de 1990 servem como matéria-prima para serem (re)construídos literariamente. Já o futuro toma forma não por esperança salvíficas ou libertadoras, porém pela ausência delas.

No presente temporal, a literatura está repleta de escritores focados em criar o *best seller* da ficção e tornarem-se reconhecidos por sua capacidade de impactar o leitor e o mercado literário – mais o segundo do que o primeiro. Porém, esse impacto literário não condiz com a eficácia literária que se deveria atingir. Citamos Schollhammer (2009, p. 13):

[...] percebe-se a intuição de uma dificuldade, de algo que os impede de intervir e recuperar a aliança com o momento e que reformula o desafio do imediato tanto na criação quanto na divulgação da obra e no impacto no contato com o leitor.

Esses esforços tiveram seu caminho facilitado devido às diferentes e inovadoras formas tecnológicas para divulgação de textos, como a internet, por exemplo. Por meio dessa opção informatizada, alguns escritores tiveram a oportunidade de publicar e ter os seus textos conhecidos antes mesmo de serem contratados por alguma editora. Os *blogs*, apesar de serem também

uma opção para escapar ao tradicional e seletivo, financeiramente, mercado literário, não oferecem uma noção factual de como funciona a concorrência na venda de livros. A diminuição dos custos na impressão das obras literárias e não literárias tem proporcionado aos novos escritores a oportunidade de fazer o lançamento de seus primeiros livros por meio de editoras de pouca expressão, porém não tem resolvido o grande problema da falta de divulgação crítica de suas obras.

Outra característica da contemporaneidade literária brasileira é a confluência entre os gêneros literários: os escritores desconstroem e reconstróem formas em obras que abordam os principais problemas do País, ou seja, desigualdade social, violência, drogas, corrupção, crimes diversos, miséria etc. Essa necessidade em falar sobre a realidade é expressa no uso de uma linguagem objetiva, fragmentada e breve.

Se por um lado, alguns escritores contemporâneos focam temas com a pretensão de expor uma determinada realidade social; por outro, outra corrente literária escreve sobre os detalhes mínimos da vida cotidiana, autobiográfica e banal. Schollhammer observa que,

Entre essas duas vertentes parece haver, [...]. De um lado, [...] a brutalidade do realismo marginal, que assume seu desgarramento contemporâneo, e, de outro, a graça dos universos íntimos e sensíveis, que apostam na procura da epifania e na pequena história inspirada pelo mais dia, menos dia de cada um. (2009, p.15).

Porém, cabe aqui uma pergunta: é necessário que haja essa divisão literária? Acreditamos que uma vertente precisa da outra e, por que não dizer, que uma completa a outra. Seria uma maneira para se escrever obras que não privilegiassem apenas questões pessoais e íntimas, mas também a realidade social e as ligações entre o privado e o público. Privilegiar uma linha de pensamento é negligenciar a outra. E quem perde é a literatura.

A questão não é saber qual das duas vertentes traria um maior entendimento, mas sim se ambas, ao se complementarem, proporcionariam melhor entendimento tanto dos problemas sociais quanto de intimidade de uma autobiográfica ficcionalizada.

Falar de literatura contemporânea é colocar em pauta, também, os recortes temporais. Eles são décadas da história que definem determinadas gerações, como por exemplo, 1990, a década de “transgressores”, num período marcado pela escrita de computador e pela globalização da Internet. Para Flavio Carneiro,

[...] o traço marcante da prosa brasileira deste início de milênio, num processo que, como vimos, começou a se deflagrar no anos 80, tornando-se mais denso nos 90, é o da convivência pacífica dos mais diversos estilos (2005, p.33).

Italo Moriconi, entrevistado por Paula Barcellos, fala sobre a relevância do suporte da internet e da falta de parâmetros literários para a escrita dos anos 1990 e início do século 21:

Às vezes, nem existem referências literárias, a inspiração pode estar vindo do próprio umbigo do escritor, como no caso dos blogueiros. Mas num ponto eles concordam: não há mais espaço para uma nova Clarice Lispector ou um novo Guimarães Rosa. Essa cobrança por um novo cânone, que normalmente parte dos próprios críticos, é por eles condenada (BARCELLOS, 2004, s.p.).

Acreditamos sempre haver espaço para o aparecimento de novos escritores que se tornem referência literária. A nova geração talvez olhe sim para o próprio umbigo, buscando inspiração, porém não se pode negar que essa procura também é fruto de uma grande mistura de temas e estilos múltiplos. Em algum momento, no início de sua trajetória literária, a nova geração foi influenciada por este ou aquele escritor, mas não aceitou a imposição de nenhuma vertente que alterasse seu estilo próprio e o individualismo literário no momento de escrever.

Uma nova leva de escritores aos poucos conquista seu lugar no mercado literário e também na opinião dos críticos. A diversidade de temas e de estilos na composição, proporciona a ideia de como a economia editorial se expandiu com a chegada de novos talentos. A contemporaneidade literária “contaminou” com o vírus da criatividade e da ousadia pessoas de várias faixas etárias, que tomaram gosto pela escrita e pela leitura. Atualmente, a estabilidade econômica do País tem incentivado e facilitado não somente a venda de livros, mas também o surgimento de novas livrarias e editoras e o crescimento no número e no tamanho das feiras de livros. A quantidade e a

dimensão dos eventos literários nacionais têm crescido consideravelmente na última década. Em 2006 e 2007 foram mais de cem eventos entre feiras, encontros e festivais literários. Segundo o portal do Plano Nacional do Livro e Literatura (disponível em <http://www.pnll.gov.br/>); em 2008 o número chegou a quase 200 promoções distribuídas em pequeno, médio e grande porte. Além disso, as feiras de livros tomaram proporções comerciais nos moldes dos megaeventos internacionais, realizando o lado promocional das obras e aumentando a venda de livros.

A diminuição dos custos tecnológicos e o acesso cada vez mais fácil a ferramentas de produção colaboraram no surgimento de micro e pequenas editoras, que oferecem oportunidades para que novos escritores lancem suas obras a um custo acessível de impressão. Outra opção interessante são as revistas literárias e sobre isso Schollhammer comenta:

Com as revistas literárias como 'Ficções' (Rio de Janeiro), 'Inimigo Rumor' (Rio de Janeiro/São Paulo) e 'Rascunho' (Paraná), uma opção variada de outras publicações virtuais e as revistas culturais mais comerciais como 'Cult', 'Trip' e 'Bravo', abriram-se opções flexíveis de publicação e crítica, assumindo-se parte da função de divulgação antes garantida pelos suplementos literários, hoje muito prejudicados pela crise dos jornais. (2009, p.18).

A "geração 00" ainda não ganhou nenhuma identificação específica como as gerações das décadas anteriores, mas com a crescente valorização do escritor/autor, a escassa homogeneidade no que se escreve e a grande diversidade das publicações que chegam ao mercado literário poder-se-ia identificá-la como a "geração da diversidade e heterogeneidade literária contemporânea". Se por um lado, a grande quantidade de novos escritores e obras que chegam às livrarias proporciona ao leitor uma variedade incontável de temas para leitura, por outro se percebe que poucos autores se destacam e permanecem em evidência. Schollhammer (2009, p. 19) escreve:

O número de escritores estreados, a partir da década de 1990, é muito maior do que na década de 1970 e não para de crescer. Um magro volume de contos às vezes basta para converter o aspirante em escritor de qualidade, até o contrário ser comprovado. E, embora muitos desapareçam com a mesma facilidade com que despontam, o talento literário parece ter, hoje, mais chance de ser identificado pelo garimpo das editoras comerciais.

Mesmo que a trajetória desses novos escritores não seja tão longa ou brilhante quanto eles desejem; mesmo que desabrochem e murchem quase que instantaneamente; mesmo que a qualidade do que se lê nem sempre satisfaça o leitor que se aventura a comprá-las, não se pode negar que esses “aventureiros literários” abriram novos caminhos, mudaram conceitos e, especialmente, contribuíram de maneira positiva para o crescimento econômico do mercado literário. Não raramente vemos em canais fechados alguns desses “talentos”, dando entrevistas e divulgando suas obras. Falam com despreendimento, com convicção (mesmo que seja uma convicção solitária), como alguém que se liberta das amarras histórico-discursivas de um determinado período temporal e que passa a olhar a si próprio e a sua geração de uma maneira diferente. Essa atitude tem feito com que o abundante material ficcional contemporâneo seja visto nos detalhes, nas lacunas, nas hesitações. É como se voltar para si mesmo, por meio da descoberta, da percepção, do reconhecimento e, especialmente, da vivência da própria trajetória histórica.

Edu Teruki Otsuka, no capítulo I de seu livro *Marcas da Catástrofe*, disserta sobre a importância do conjunto de ideias, sentimentos, interesses, atitudes e hábitos mentais na movimentada e incerta vida contemporânea:

Com efeito, a literatura expressa e dá corpo não só aos dados visíveis do mundo e às ideias que nele circulam, mas também aos aspectos mais profundos e frequentemente menos tangíveis de nossa experiência vivida. (2001, p.13).

Os escritores contemporâneos enfrentam o grande desafio de transformar a enorme quantidade de matéria-prima disponível, em obras literárias de qualidade. As cidades e a vida contemporânea urbana no Brasil tornaram-se grandes fornecedores dessas matérias-primas, pois nelas se acumulam o centro dos problemas enfrentados pelas pessoas e, também, das diversas formas de resolução desses conflitos tanto por parte das pessoas que os enfrentam quanto por parte dos artistas que buscam compor suas obras.

Apesar da variedade de temas explorados, essas obras têm em comum a experiência moderna da alienação, do isolamento, da violência contra si e contra o outro. É também com apego e apelo a essas temáticas que Rubem Fonseca é visto por nós como um contemporâneo.

## 1.2. A obra contemporânea de Rubem Fonseca

Diante do momento vivido pela literatura brasileira, especialmente nos anos 1960 e 1970, Rubem Fonseca teve importante participação na mudança da forma de narrar que predominava no período. A postura de Fonseca como escritor ajudou na inovação e na ampliação de um estilo literário não muito explorado no Brasil.

A utilização de linguagens oriundas do cinema, da televisão, da propaganda, do jornal e da cultura de massa passou a fazer parte da narrativa experimental que surgia. Porém, o que mais marca a obra de Rubem Fonseca é sua inspiração na violenta realidade urbana do Rio de Janeiro. Sobre essa maneira de escrever, Otsuka comenta no capítulo I do seu livro *Marcas da Catástrofe*:

[...] uma escrita ágil, de movimentos compulsivos, impuros, por vezes obscena. [...] uma maneira de escrever que se formou no Brasil pós-64, durante o período que conheceu grande expansão do capitalismo e a consolidação dos meios de massa. [...] assemelhada à crônica do grotesco e aos modos de expressão do jornalismo norte-americano, veio a configurar uma tendência saliente do conto brasileiro do período, tendo grande número de praticantes, sobretudo entre os escritores mais jovens. (2001, p.58).

Em 1975 Rubem Fonseca faz surgir na literatura brasileira contemporânea uma nova corrente que, por meio de Alfredo Bosi, ficou conhecida como “brutalista” (*apud* CARDOSO, 2011, p.1).

Rubem Fonseca enfatiza uma forma realista de narrar, não se valendo mais de um realismo plasmado nos modelos do século 19. Os enredos policiais caracterizados por um estilo “brutalista” de apresentar a violência ganharam evidência no modo fonssequiano de escrever.

Segundo Edu Teruki Otsuka:

[...], a formulação da crítica enfatiza o problema da limitação do tratamento de temas como a violência e o sexo pelo uso de técnicas narrativas provenientes da tradição da história criminal. A questão pode ser pensada tendo em vista o contexto histórico em que surgiu o brutalismo. Em confronto com o contexto brasileiro do período, a representação

brutalista dos temas da violência, da sexualidade e do interdito conheceu um momento de força potencialmente desmistificadora. [...] a narrativa brutalista possuía significado bem definido, explorando aspectos da realidade brasileira que o discurso oficial sistematicamente deixava de fora. (2001, p.98-99).

Fonseca evidencia a crítica pela limitação realista de como esses assuntos eram tratados, visando a abortar a mitificação de temas como desenvolvimento, modernização e prosperidade repentinos que eram propagados pelo governo de então. Sua narrativa trata de temas que os órgãos oficiais da época insistiam em esquecer, dissimulando-os sob um discurso de “ordem e progresso”.

Contra-pondo-se a outros escritores que se valeram da cultura de massa com visível apelo político, Fonseca utilizava as histórias policiais como literatura denunciativa, um modelo de narrar que lembra o *hard-boiled*. Esse tipo de romance policial, geralmente suspense, caracteriza-se pela ação e pela violência, mas nem sempre apresenta em seu enredo um mistério. O policial clássico é substituído por um detetive sarcástico e durão, cuja maneira de agir e falar o faz parecer um delinquente. Porém, esse comportamento aproxima o leitor da personagem, derrubando o mito de que toda história policial possui um detetive inteligentíssimo e com um poder dedutivo extraordinário, transformado em um herói cuja moral e coragem estão acima de qualquer suspeita.

Em suas obras, Fonseca propõe a existência de uma realidade intrínseca ao conto, determinada pelo texto e baseada no universo ficcional em que vivem as personagens, mas que leva o leitor a se identificar com o cotidiano violento vivido nas grandes metrópoles.

Uma das principais características de seus contos e romances é a maneira de narrar, com destaque para as personagens que são simultaneamente narradores. Suas inúmeras obras, especialmente os romances, apresentam a forma de uma narrativa policial com marcantes elementos de oralidade como, por exemplo, o uso dos palavrões:

[...] 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, 1989, p. 15).

Em meio a uma conversa entre amigos, num jantar em família, num jogo de futebol, numa investigação pacífica pode acontecer um assassinato, um suicídio, uma briga ou uma revelação, e a trama seguirá outro rumo. Nesse momento, o leitor torna-se cativo da perspicácia imaginativa deste ex-policia que é Rubem Fonseca, como no conto “Nau Catrineta”:

Com gesto elegante levou a taça aos lábios e sorveu um pequeno gole. A taça caiu de sua mão sobre a mesa, partindo-se, e logo o rosto de Ermê abateu-se sobre os fragmentos de cristal. Seus olhos permaneceram abertos, como se ela estivesse absorta em algum pensamento. Ela nem teve tempo de saber o que aconteceu. (FONSECA, 1989, p. 135).

Ao passear pelo universo urbano, repleto de possibilidades absurdas e inquietações humanas, Rubem Fonseca introduz o leitor em uma viagem de sentimentos que, em geral, remetem à frieza e ao desequilíbrio de seus personagens. Dentro de toda uma natureza mundana, que ele criou como sua marca registrada, há uma sagacidade proeminente na voz do narrador. Do leão-de-chácara ao empresário assassino, os acontecimentos tornam-se inacabáveis, à medida que se aproximam da realidade urbana, quase sempre ambientados no Rio de Janeiro, cidade onde Fonseca vive há muitos anos. A linguagem direta que Rubem Fonseca usa para escrever as histórias do submundo carioca está diretamente ligada ao fato de o escritor, além de ter aprendido medicina legal, também ter atuado como advogado e como comissário de polícia nos subúrbios do Rio de Janeiro nos anos 1950. Em tom especulativo, pois este não é um dos objetivos deste trabalho, talvez por isso a maioria de suas obras seja protagonizada por inspetores, detetives, delegados ou advogados criminalistas, todos marcados por inquietações pessoais em tempos de censura e de opressão/repercussão.

Flora Süssekind, em sua obra *Literatura e vida literária*, escreve:

Por vezes é no aproveitamento mesmo de uma linguagem quase de livro de registro de ocorrência, num tom frio e numa ampliação generalizada do campo de ação da violência policial que se procura representar literariamente o cotidiano de um país sob regime autoritário (1985, 48).

Geralmente em primeira pessoa, Rubem Fonseca leva o leitor a percorrer a trajetória de personagens que oscilam entre boêmios, empresários, milionários, assassinos, jornalistas, médicos, escritores, jogadores de futebol, ex-detentos e tantos outros, havendo um narrador onisciente que observa e que atua entre o universo urbano e as tramas bem elaboradas que conduzem o leitor da primeira linha até a última sem dispersar sua atenção. O estilo de Fonseca é o diferencial: sem firulas e com a objetividade marcante de um bom observador da violência e de casos esdrúxulos, no papel de ex-policial que realmente foi na capital fluminense. Há contos em que as conclusões devem ser tiradas pelo leitor e que, dessa forma, parecem ser histórias interrompidas. Citamos o item 74 do conto “74 degraus”:

74. Quando o Pedro esteve comigo no sítio ninguém o viu. Nós não tínhamos cara de assassinas. Nunca seríamos descobertas. É tão fácil matar uma ou duas pessoas. Principalmente se você não tem motivo para isso (FONSECA, 1989, p. 159).

Alguns desses contos são como ficções futuristas que relatam uma sociedade rodeada por assassinos, polícias secretas, armas paralisantes, sistemas de vigilância e de segurança repressivos. Todo esse cenário, digno de filmes de agentes secretos, ainda envolve muitas cenas de torturas, não tão ricas em detalhes, mas cheias de dramatização, frieza e humor. Rubem Fonseca carrega algumas de suas obras, ora com detalhes, ora com explicações e parênteses, contrariando a maioria das obras de ficções políticas escritas na década de 1970. Sobre o estilo fonsequiano de escrever com interrupções, Flora Süssekind comenta:

Como se o narrador parasse subitamente de dar chaves para uma leitura alegórica de sua ficção futurista de uma sociedade onde a violência se teria generalizado. Como se o código que inicialmente se dá para o leitor se tivesse modificado bruscamente. E dado lugar a uma irônica trapaça. (1985, 49).

Outra característica marcante da obra de Fonseca é o tom policialesco, sendo visto por muitos como uma paródia do gênero policial tradicional, já que há sempre um crime ou um mistério a ser desvendado. Os crimes servem como um disfarce, já que o objetivo principal de Rubem Fonseca não é desvendar o ato criminoso, mas sim fazer de suas histórias uma crítica à sociedade opressora do ser humano. Mais do que simplesmente deslindar o

ato criminoso, interessa-lhe registrar o cotidiano terrível das grandes cidades e, simultaneamente, explicitar os dramas humanos desencadeados pelas ações transgressoras da ordem, muitas das vezes, pelos donos do poder e dignitários da própria ordem. Num mundo sujo e infame, onde a moral e a ética foram dissolvidas, onde o vilão e o mocinho desaparecem, os personagens erguem um protesto quase solitário contra a realidade que, apesar de tudo, continuará suja e infame, seja o criminoso eliminado ou não. Os tempos são outros e os leitores que se aventuram por alguns dos contos contemporâneos em busca de detetives com cara de herói correm o risco de abandonar o livro antes do final, não encontrando a redenção que procuram por via do castigo aos maus.

Quanto ao gênero policial tradicional, citamos Fernanda Cardoso, referindo-se à obra *O romance policial*, de Pierre Boileau e Thomas Narcejac:

No gênero policial tradicional o mistério funciona como uma casca que encerra um caroço; ali a 'morte não é nada'. O assassinato não é nada. O que transtorna é a selvageria do crime, porque ela parece inexplicável (2009, p. 2).

Além disso, é inevitável perceber algumas semelhanças entre a literatura de Rubem Fonseca, de Edgar Allan Poe com suas *Histórias extraordinárias* e de Sir Arthur Conan Doyle, criador de Sherlock Holmes. Geralmente os dois se valem de um homicídio brutal para criar um enigma e o clima de mistério e tensão, fazendo que o leitor fique atento a cada página do livro, na expectativa do desfecho da história. As semelhanças também podem ser vistas na forma como as investigações começam, ou seja, um detetive com a perspicácia de Sherlock Holmes ou um investigador acostumado às delegacias do Rio de Janeiro como Mandrake, Guedes, Mattos e tantos outros criados por Rubem Fonseca, vai até o local do crime em busca das primeiras pistas que nortearão as diligências investigativas. Vemos também outras semelhanças não tão significativas, mas que não podem deixar de ser citadas, como as parcerias entre Sherlock e Watson e entre Mandrake e Wexler, responsáveis pela solução de vários crimes.

Porém, mais relevantes que as semelhanças são as diferenças que Rubem Fonseca apresenta em relação ao gênero policial tradicional, em que há “[...] um investigador portador da graça metafísica e guiado pelo

pensamento positivista” (BOILEAU; NARCEJAC, *apud* CARDOSO, 2011, p. 2). Nos romances e contos de Rubem Fonseca, há um detetive simples, que não tem uma mente dedutiva brilhante, nem possui uma genialidade demolidora.

Com uma vasta amplitude de experiências e de observações, Fonseca escreve com a mesma verossimilhança sobre marginais e poderosos, delegados de polícia e assassinos profissionais, garotas de programa e pobres diabos que vagam sem destino pelas ruas. A matéria-prima de seus contos possui os dois extremos do País: os que vivem à margem do sistema e os que constituem seu núcleo privilegiado.

O que mais chama atenção nas histórias é o amoralismo das personagens. Em quase nenhum momento eles são atormentados por qualquer remorso ou culpa. Vindos das camadas sociais superiores ou das populares, são frios e implacáveis. A brutalidade meticulosamente narrada torna a leitura quase insuportável, atraindo por repulsão, como em “Nau Catrineta”, em que o ritual antropofágico torna-se um ritual de passagem, sem causar qualquer constrangimento às tias ou ao sobrinho. Intriga, em suas obras, a condição de existência de seus personagens, sempre dominada por uma atmosfera de violência expressa ou latente. Em meio ao caos de violência urbana, a ética e o sentimento de justiça estão presentes em alguns poucos cidadãos que se mobilizam em busca de uma solução para tais situações. Nas obras de Rubem Fonseca, torna-se difícil (e, às vezes, impossível) definir com exatidão quem é herói ou vilão, mocinho ou bandido, polícia ou marginal. Em *A grande arte*, por exemplo, Wexler supõe que o criminoso poderia ser o próprio Mandrake: “Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake”. (FONSECA, 1983, p.296).

Outras relações entre herói e vilão são encontradas n’*O Caso Morel* (1973), entre o ex-delegado e escritor Vilela e Morel; em *A Grande Arte* (1983), o criminalista Mandrake e Lima Prado/Ajax e Camilo Fuentes; em *Bufo e Spallanzani* (1985), o detetive Guedes e Eugênio Delamare; em *Agosto* (1990), o comissário Mattos e “O Anjo Negro” ou Fortunato; em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), Mandrake e Gustavo Flávio.

Porém, Rubem Fonseca está longe de ser um mero retratista da violência urbana que assola, não somente a cidade do Rio de Janeiro, mas todo o País e o mundo. Suas obras apresentam sutilezas, temas complexos e ricos, como a solidão dos indivíduos na grande metrópole fluminense. A maioria de seus protagonistas vive oprimida, aturdida pela sensação de isolamento e de vácuo na alma – reside nesse ponto outra forma de violência, a violência do indivíduo contra si, contra os outros por sua condição e de outros contra esses indivíduos solitários. Outra maneira de expressar essa hostilidade é pela utilização dos recursos de conteúdo, que cercam as personagens nas situações-limite em que elas vivem. As inúmeras opções eróticas que as cidades oferecem proporcionam aos personagens de Fonseca a obsessão sexual como a única saída para a compreensão da existência sem sentido. É como se a última certeza de que ainda se está vivo somente encontrasse confirmação na satisfação do desejo sexual. No conto “74 degraus”, Tereza e Elisa juntam-se para assassinar seus maridos e poderem desfrutar de sua relação amorosa.

A hostilidade do narrador contra o leitor também está presente nos contos de Rubem Fonseca. Esse estilo discursivo demonstra-se por meio de frases curtas e de um tom seco e entrecortado. Outra forma de expressão desse estilo ocorre por meio dos recursos de conteúdo: apesar de sermos acostumados a abrandar a violência por meio de vários mecanismos – o silêncio, por exemplo –, ficamos surpresos diante de uma linguagem tão avessa a atenuações. Fonseca presentifica diante do leitor a violência e a falta de alternativas vividas pelos personagens, acusados por si próprios e por forças externas.

A maneira diferenciada como Rubem Fonseca escreve sobre a miséria humana e a violência que aflora em cada personagem não é um tema proposto aleatoriamente pelo autor. É uma problemática que se espalha na nossa sociedade devido às crescentes diferenças sociais que se disseminaram por todo o mundo e pelo Brasil, sobretudo nos grandes centros urbanos a partir dos anos 1970, e em face dos regimes ditatoriais e seus mecanismos de repressão que represaram por décadas a liberdade dos cidadãos.

Rubem Fonseca escreve não somente sobre a violência que percorre as ruas brasileiras, mas também explora a ironia (como forma expressiva) e a pornografia (como conteúdo) na composição de suas obras. Ambas apontam para o embate de valores morais que convergem em cenas avassaladoras de sexo e de violência. Há a desmistificação e o desmascaramento dos mitos sob os quais o homem urbano tenta sobreviver, revelando que a tensão entre o real e o ideal se dá no pequeno liame que separa a vida da morte.

A desmistificação também ocorre no sentido de 'reabrir a arte à vida, enraizá-la no corpo, desublimar a cultura, denunciando os julgamentos demasiado virtuosos que a justificam' (WARRIN *apud* CARDOSO, 2011, p.1).

O fascínio pela morte, que aflora especialmente na transposição da atitude comum à do desejo, é a manifestação extrema da lembrança da preservação da espécie. Para Rubem Fonseca, o erotismo está enraizado na raça humana e, por esse motivo, tal tema encontra-se tão presente em seus contos e romances. Em *O caso Morel* (1973), por exemplo, o artista de vanguarda Paul Morel é acusado pelo assassinato de Joana e acaba usando personagens fictícias para contar a história de sua vida ao ex-delegado Vilela. Por meio de histórias cheias de pornografia, erotismo, arte e morte, o delegado Matos pretende chegar ao verdadeiro culpado do terrível crime, do qual Morel é o principal suspeito.

A confirmação da vida pela erotização das personagens também é acentuada no romance *Bufo e Spallanzani* (1985). Fonseca direciona sua intenção desde a escolha do nome da obra. Spallanzani foi um cientista italiano que se dedicou ao estudo da preservação do Bufo – uma espécie de sapo –, comprovando que o macho não deixava sua companheira mesmo que com as duas patas traseiras totalmente queimadas. No primeiro capítulo, a personagem deixa explícito que tal obsessão sexual estará presente em todo o romance. Citamos um trecho da carta de Gustavo Flávio para sua namorada Minolta:

Você fez de mim um sátiro (e um glutão), por isso gostaria de permanecer agarrado às suas costas, como Bufo, e, como ele, poderia ter minha perna carbonizada sem perder essa obsessão (FONSECA, 1985, p.7).

O prosador contemporâneo mineiro tem a capacidade de transformar ficções cheias de cenas de horror, repugnância, escatologia, brutalidade e sexo em obra literária de grande qualidade, graças aos recursos linguísticos e estilísticos aos quais ele recorre: a ironia, o sarcasmo, a rapidez, a concisão, entre outros. Diante disso, a contemporaneidade presencia a ruptura de temas literalmente canônicos.

A escrita fonsequiana pode ser “[...] entendida como a exploração e a representação dos conteúdos de uma subjetividade em forte tensão com a realidade objetiva” (LAFETÁ, 2004, p.378).

As obras desse ex-policia, ao serem vistas apenas como uma denúncia sociológica que enfatiza o caráter violento, chocante e brutal de uma sociedade em crise nas grandes cidades, veem negligenciadas a importância de seu texto literário e o efeito que se abate sobre o leitor.

No final da década de 1970, o “brutalismo” passou a fazer parte de um modismo literário que teve grande influência mercadológica, mas começou a enfraquecer com a gradativa abertura política e a diminuição da repressão. Os temas antes interditos tornaram-se corriqueiros e banais, sendo constantemente explorados pela cultura de massa e pela mídia. O horror tornou-se algo natural e a violência passou a ser tema cotidiano nos noticiários televisivos.

No contexto de seu surgimento, o estilo “brutalista” intencionava dar voz aos excluídos e narrar a realidade não mostrada pela mídia, então controlada pelo regime ditatorial e pelas influências culturais manipuladas pelos donos do poder. Ao contrário do objetivo inicial do “brutalismo”, que utilizava a violência como elemento de crítica, o romance policial moderno narra o mesmo tema como forma de entretenimento. A busca por um caminho alternativo visa potencialmente desmitificar as ideias prontas e os esquemas cristalizados das narrativas anteriores, que ‘mascaravam’ a realidade e a complexidade da sociedade. No entanto, a externalização crua e direta da miséria vivida pelas pessoas à margem da sociedade não é suficiente para uma compreensão permanente do significado da existência. Mas essa incompreensão não ocorre pela incapacidade literária e, sim, como recurso do texto em narrar por meio da

dissimulação e da opacidade. A morte violenta e sem motivo é um acontecimento extremo que expressa a opacidade e a dissimulação literárias. Edu Teruki Otuka escreve em suas considerações finais:

Devido a esse aspecto não-cotidiano do interdito, há uma carga de obscuridade já embutida nos próprios temas, na medida em que as motivações dos eventos extremos parecem situar-se num plano inacessível ou incompreensível, quando confrontados com a normalidade civilizada da sociedade esquecida de sua própria natureza (2001, p. 203).

As obras de Rubem Fonseca poderiam servir como parâmetro de vários aspectos literários, como por exemplo, na montagem da narrativa, no aleatório, no imprevisível, no surpreendente, nos diversos níveis de objetividade do discurso e no autoquestionamento da linguagem seca e sem firulas.

Por outro lado, é necessário valorizar o lirismo, bem como a complexidade e as reflexões apresentadas por Fonseca em sua ficção, principalmente no que diz respeito à posição do autor, do narrador e do leitor. Em suas obras há uma mistura dessas categorias, um questionamento de si mesmo, explicitando as incertezas da contemporaneidade. Em alguns romances de Rubem Fonseca, como por exemplo, *O Caso Morel*, há uma fragmentação visual evidente, que coloca certa ordem em textos tão diferentes, de diferente enfoque e origem. A forma de compreensão desses textos narrados de maneira áspera, brutal e seca, faz lembrar o modelo de representação do jornal moderno. Esse modelo traz uma apresentação formal das páginas de jornal, com sequências de assuntos distintos, unificados pela continuidade da obra.

Esses diversos tipos de fragmentação vistos em algumas obras de Fonseca interligam-se a outras situações do mundo contemporâneo, como o cotidiano do próprio sujeito e sua vivência com a realidade social. Vários elementos que fazem parte da existência desse sujeito, como solidão, violência, sexo e outros acontecimentos, assumem posição central nesses textos. A narrativa “brutalista” contribuiu para essa mutação do realismo, que foi a combinação dos temas nacionais com as inovações inspiradas pela vanguarda europeia. A representação “brutalista” visa a aproximar a linguagem

daquilo que narra: à violência do representado corresponde a violência da linguagem que o representa (OTSUKA, 2001, p. 200).

Os contos e os romances de Rubem Fonseca expressam imagens distorcidas e borradas, como em uma superfície coberta por pedaços de espelhos quebrados, formando um quebra-cabeça grotesco e desfocado. Vera Figueiredo escreve:

[...] é pelo jogo de espelhamento entre as posições do autor, do personagem e do leitor que a fantasia volta para desregular a boa relação da ordem do discurso, recusando-se a divisão que organiza a ficção dentro da realidade, quebrando a convenção do relato (2003, p. 81).

Mesmo tendo seu livro de contos *Feliz Ano Novo* censurado em 1975, Rubem Fonseca nunca deixou de usar suas obras como uma maneira de criticar a sociedade sem qualquer abrandamento ou convencionalismo artístico. Aliás, esse é um dos motivos pelos quais seus contos e romances têm atingido cada vez mais leitores e admiradores, apesar de a crítica brasileira tê-lo deixado meio de lado. Porém, a academia – e este trabalho é uma demonstração disso – e a crítica internacional continuam reconhecendo seu valor para as letras universais.

Porém, o estilo “brutalista”, ao utilizar recursos narrativos para demonstrar a violência, apresenta certa fraqueza em concretizar tal violência sempre pelo rótulo da gratuidade, independentemente de como ela aconteça. Não há um porquê, nem uma causa concreta, e isso, às vezes, dificulta o entendimento e a análise reflexiva do texto. Essa intensa exploração da violência por escritores medianos contribuiu para que a narrativa “brutalista” se tornasse um espetáculo e perdesse a força de questionamento socioeconômico e político que possuía na década de 1970.

Rubem Fonseca, contudo, não se encaixa na lista dos exploradores da violência gratuita. Guardadas as diferenças de época, país e linguagem artística, a influência fonsequiana na cultura brasileira é comparável à de Frank Sinatra na música e a de Pablo Picasso na pintura. O escritor mineiro radicado no Rio de Janeiro tornou-se um ícone da cultura nacional e um dos escritores brasileiros vivos mais estudados fora do Brasil. Rubem Fonseca passou a ser o

ideal de inúmeros ficcionistas por causa da sua maneira seca e contundente de escrever, sendo considerado um mestre da ficção em âmbito mundial.

Rubem Fonseca foi um dos primeiros escritores brasileiros a estudar profundamente a literatura anglo-saxônica, especialmente a norte-americana, sendo influenciado por ela. Fonseca instituiu uma revolução na literatura brasileira, com sua escrita em ordem direta e violenta. Parte disso originou-se da literatura popular – *pulp fiction* – nos aproximando dos Estados Unidos e deixando um pouco de lado o legado ibérico (PETRIK; PORTO; LIMA, 2009, p. 30-42).

## CAPÍTULO 2

### QUESTÕES DE SUBALTERNIDADE

#### 2.1. A subalternidade em discussão

Michel Foucault (2010) já situava as sociedades disciplinares que caminhavam de um lugar fechado a outro, após terem organizado os grandes meios de confinamentos. A começar pela família, depois a escola, a fábrica, eventualmente o hospital e, finalmente, a prisão, este o lugar de confinamento por excelência. O subalterno/indivíduo passava (ou passa) incessantemente por esses espaços, que não somente possuíam leis próprias, mas parecem transformar as pessoas em condenados. Porém, Foucault sabia que esse modelo de sociedade não demoraria a ser substituído progressivamente pelas sociedades de soberania, cujo objetivo era alavancar a produção e decidir sobre a morte mais do que gerir a vida. (FOUCAULT, 2010).

Atualmente, há uma crise geral em todos os meios de confinamento. A família, assim como a escola, a fábrica, o hospital e a prisão, são instituições em crise, tendo reforçado o seu caráter de controle. Essa sociedade de controle é um passo à frente da sociedade vista por Foucault como disciplinar. Não que a sociedade disciplinar tenha deixado de existir, mas foi ampliada para o campo social da produção. Segundo Foucault, a disciplina é interiorizada. Esta é exercida fundamentalmente por três meios globais absolutos: o medo, o julgamento e a destruição.

Logo, com o colapso das antigas instituições imperialistas, os dispositivos disciplinares tornaram-se menos limitados. As instituições sociais modernas produzem indivíduos sociais mais móveis e flexíveis que antes. Essa transição para a sociedade de controle envolve uma subjetividade que não está fixada na individualidade. O indivíduo não pertence a nenhuma identidade e pertence a todas. Mesmo fora do seu local de trabalho, continua a ser intensamente governado pela lógica disciplinar. A forma cíclica e o recomeço

contínuo das sociedades disciplinares modernas dão lugar à modulação das sociedades de controle contemporâneas, nas quais nunca se termina nada, mas exige-se do homem uma formação permanente. A sociedade de controle é caracterizada pela invisibilidade e pelo nomadismo que se expande junto às redes de informação. A casa de família, o prédio da escola, o edifício do quartel, o edifício da fábrica dão lugar a uma espécie de anti-arquitetura. A ausência da casa, do prédio, do edifício é fruto de um processo em que se caminha para um mundo virtual.

Os confinamentos, que pela reclusão e pelo isolamento devem traduzir sentimentos verdadeiros, são moldes que se autodeformam continuamente, tornando controle e controlados variações inseparáveis. Forma-se, então, um sistema de geometria variável de linguagem numérica, mas não necessariamente binária. A fábrica levava o indivíduo ao mais alto nível possível de produção e ao mais baixo nível para os salários.

Ao contrário das sociedades de controle, em que o essencial não é mais uma assinatura, nem um número, mas uma cifra, as sociedades disciplinares têm dois pontos básicos: a assinatura, que significa o indivíduo, e o número de matrícula, que representa sua posição na massa. Assim, o que melhor expressa a diferença entre as duas sociedades é o dinheiro. O indivíduo torna-se um eterno subalterno da necessidade de adquirir bens, ter *status* e ser reconhecido por aquilo que ele possui na carteira, na conta bancária, pelas roupas que veste, pelo carro que usa e pela casa onde mora. O seu valor, assim como ele mesmo, tornou-se “dividual”, divisível, cifra de dados bancários e dos mercados financeiros. Um animal confinado em uma sociedade de controle, no qual passamos da toupeira ao leão pela necessidade de sobrevivência, mas também pela maneira de viver e de se relacionar com o outro.

Para qualquer lado que olhamos, vemos a subalternidade expressa de diversas e absurdas formas. A máquina, que deveria servir à humanidade, passou a escravizá-la. Igualmente acontece com a tecnologia, da qual o indivíduo tornou-se tão dependente, que não consegue dormir, tomar banho ou fazer suas necessidades fisiológicas sem estar conectado a um celular de

última geração, *notebook*, *i-pod*, *bluetooth* ou *mp qualquer coisa*. Tudo isso impulsionado por um serviço de vendas que representa a “alma” da empresa. O marketing é atualmente uma ferramenta de controle social rápido, contínuo e ilimitado. O indivíduo não é apenas confinado, mas um subalterno endividado, excluindo-se três quartos da humanidade que são dominados pela extrema miséria, não podendo sequer se endividar.

John Beverley faz uma leitura do subalterno no Capítulo I, intitulado *El subalterno y los límites del saber académico*, que compõe o livro *Subalternidad y Representación* (2004). Beverley faz alusão a Jacques Lacan que um dia contou a seguinte história em um de seus seminários em Paris: em sua juventude, como queria viajar e ter alguma experiência prática do mundo, juntou-se a pequenos pescadores em sua embarcação também pequena. Em certa ocasião, estando no mar para recolher a rede com os pescados, um dos companheiros, por nome Petit Jean, lhe mostrou uma lata a boiar no mar. Era uma lata de sardinhas. Petit Jean lhe disse: “Você vê a lata? Você a vê? Pois bem, ela não o vê!” Lacan, sem entender o porquê do companheiro se divertir com o que disse, concluiu que estava fora do lugar, deslocado em meio aos pescadores (LACAN *apud* BEVERLEY, 2004, p. 53).

A história de Lacan é utilizada para ilustrar como é o sujeito dono de um suposto saber. Lacan ilustra com a narrativa a relação entre o sujeito e o campo visual, como parte de suas leituras sobre a imagem e o objeto. Porém, essa também é uma história sobre a subalternidade e a representação, nesse caso, sobre como o sujeito subalterno se (re)apresenta ao sujeito dominante e, nesse processo, há a troca mediante uma negociação ou deslocamento – ao perceber a divertida reação de Petit Jean diante da lata de sardinhas, boiando no mar, Lacan diz: “Eu estava fora do lugar no quadro” (LACAN *apud* BEVERLEY, 2004, p. 53).

Para Ranajit Guha<sup>1</sup>, subalterno é um nome para o atributo geral da subordinação, que se expressa em termos de classe social, etnia, idade,

---

<sup>1</sup> Ranajit Guha (1922) é historiador e nasceu na Índia. É dos maiores estudiosos da subalternidade do mundo, sendo o fundador da Revista de Estudos Subalternos. Migrou na década de 1960 para a Inglaterra.

gênero, trabalho, entre letrados e não-letrados, entre os que frequentam ou não a Academia. A proposição de Guha coincide com o que fica da história de Lacan: ele, um jovem intelectual, que podemos classificar como pertencente à classe dominante, querendo conhecer o mundo dos subalternos, materializado no pequeno barco dos pequenos pescadores. A ideia de Lacan é a de intercâmbio: ele queria estar do lado de lá, ao lado “[...] do mundo de trabalho [prático] e de sua materialidade, na posição do escravo” (BEVERLEY, 2004, p. 54).

Segundo a leitura de Beverley acerca de Guha, o subalterno, ou melhor, sua identidade reside na negação. Pode se entender o subalterno como alguém que não somente não possui poder socioeconômico ou cultural, mas também não tem uma representação clara de si. Assim, a proposição de Guha é resgatar o subalterno como sujeito da história, sobretudo de sua própria história. Segundo Beverley, que usa como exemplo o campesino rebelado,

O problema é que os feitos empíricos [históricos] dessas rebeliões [as rebeliões campesinas] são transcritos na linguagem e pelas correspondentes pautas culturais da elite – pautas tanto a nativa quanto a colonial – contra as quais as rebeliões precisamente se dirigiam (BEVERLEY, 2004, p. 54).

Portanto, os insurgentes/os subalternos se veem falados, traduzidos e retratados por aqueles contra quem se insurgiram, o que fatalmente criará uma imagem negativa ou opaca do subalterno.

O projeto de Guha é recuperar o re-apresentar do subalterno como um sujeito histórico – ‘uma entidade cuja vontade e razão constituem uma prática chamada rebelião’ – desde a confusão da documentação até os discursos historiográficos que lhe negam o poder de autogestão (BEVERLEY, 2004, p. 55).

O subalterno é uma entidade em estado de rebelião. Ele pode falar e sua fala é a marca da rebelião contra aqueles que, como Gayatri Spivak<sup>2</sup>,

---

<sup>2</sup> Gayatri Chakravorty Spivak (1942) é indiana, também estudiosa da subalternidade, e conhecida por seu ensaio *Pode o subalterno falar?*, considerado um texto fundamental sobre o pós-colonialismo e a subalternidade. Leciona na Columbia University. É membro-visitante do *Centre for Studies in Social Sciences* de Calcutá.

dizem que o subalterno fala, porém não altera “[...] as relações de poder/saber que o constituem como subalterno” (BEVERLEY, 2004, p. 57).

A intelectual indiana levanta a questão em relação à consciência e à conscientização de resistência do subalterno. Spivak defende que os interessados em reivindicar a subalternidade de fato estão absorvendo outras formas de identificação à maneira de discursar do dominante. Em *Pode o subalterno falar?* (2010), o panorama do qual Spivak escreve é a colonização da Índia pela Inglaterra e suas consequências na possibilidade de ação de uma intelectualidade periférica, ou na oportunidade de fala do subalterno em geral. Ela aborda em detalhes um exemplo real da cultura indiana tradicional, chamado sati, satee. Nesse ritual, Gayatri Spivak relata, há o suicídio da viúva na pira funerária de seu marido para salvar seu próprio corpo em encarnações futuras, concluindo que o subalterno não pode falar, e que a situação da mulher subalterna é ainda pior. Para Spivak, a classe trabalhadora, apesar de oprimida, não é necessariamente subalterna. Subalternos são aqueles que não atuam, ou que atuam de forma muito restrita ao imperialismo cultural. Assim, a mulher subalterna é duplamente colocada à margem. Para a intelectual indiana, continuam as dificuldades relacionadas ao processo de construção de uma classe de “subalterno” que possa fazer frente tanto às práticas e estratégias coloniais quanto às tentativas de homogeneização dos diversos tipos de subalternidade.

Em face da globalização<sup>3</sup> e sua capacidade de produzir novos modos de exploração e de dominação, seja pela visão de Guha, seja pela de Spivak, os estudos sobre a subalternidade não somente contribuem para a produção de conhecimento sobre o tema, mas também podem intervir politicamente em favor da discussão sobre o subalterno e sua mudança de *status* no mundo.

Ainda que no meio acadêmico se depreenda com certa dificuldade em representar o subalterno, não é necessário recorrer ao que os pesquisadores dizem do subalterno. As falas dos subalternos estão aí para serem lidas, escutadas e compreendidas. Beverley cita como exemplo a narrativa *Me llamo*

---

<sup>3</sup> Aqui não teceremos quaisquer comentários sobre se o processo de globalização é positivo ou negativo. Somente dizemos que ele existe.

*Rigoberta Menchú*, dizendo que se textos como esse são admitidos em centros de hegemonia acadêmico-intelectual, como foi sua inclusão em um curso de Cultura Ocidental na Universidade de Stanford, em plena era Reagan, é porque então se torna possível aceitar suas reivindicações pelo direito à diferença e à autoridade que cada um tem na sua diferença (BEVERLEY, 2004, p. 58).

O que de fato interessa politicamente não é a verdade do sujeito, porém o que é a verdade para esse sujeito. O certo é que “A subalternidade é uma identidade relacional muito mais do que ontológica; trata-se, pois, de uma identidade (ou identidades) contingente e sobredeterminada” (BEVERLEY, 2004, p. 59).

Há que se considerar, hoje, que os EUA são o terceiro país de fala hispânica no mundo. Aqui não nos referimos ao espanhol, como o da Espanha, mas a um registro eivado de espanhol, de inglês, de *black english* e outros falares de populações que vivem em território norte-americano e são consideradas subalternas. Perguntamos: será que com um número como esse de falantes – e aí consideramos também suas práticas socioculturais – o subalterno de fato não tem voz?

Uma das maneiras de proporcionar ao subalterno à oportunidade de falar não é “doando-lhe voz”, ou falando por ele, mas oferecer espaço para que o subalterno se expresse de maneira espontânea. Ao escrever que o subalterno não pode falar Spivak não quer dizer que não há clamor ou protesto por parte do subalterno, e sim que não há uma relação dialógica, ou seja, não existe comunicação entre falante e ouvinte. O subalterno de Spivak não diz respeito aos oprimidos em geral, nem ao proletariado em particular, e sim a um “sujeito subalterno” que se defina e fale por si mesmo.

Em meio a questões como a posta acima, Beverley faz referência a Richard Rodriguez<sup>4</sup>. De ascendência latino-americana, em seus tempos de colégio na Califórnia ressentia-se dos comentários sobre seu parco vocabulário

---

<sup>4</sup> Richard Rodriguez (1944) é estudioso norte-americano de literatura de língua inglesa, nascido em uma família de imigrantes mexicanos. Até seu ingresso em uma escola católica na Califórnia, onde nasceu, falava somente espanhol.

em língua inglesa, tornando-se, mais tarde, especialista em literatura inglesa. Seu livro *Hunger of memory: the education of Richard Rodriguez* foi recebido por Henry Staten, citado por Beverley (2004, p. 58-59), da seguinte maneira:

Apesar de sua familiar distinção ideológica dos pobres, apesar de sua metafísica transcendental, Richard sente uma profunda conexão com os mexicanos, percebidos de maneira mais abjeta, e deseja manter contato com eles [...] Em parte, esses sentimentos constituem o 'paroquianismo da classe média' contra o qual ele mesmo nos adverte (*Hunger* 6): um romance cultural interclasses no qual a burguesia anseia a corporeidade e a imediatez dos trabalhadores. Porém, no caso de Richard, é muito mais do que isso, por pelo menos duas razões: primeiro porque ele compartilha o fenótipo dos trabalhadores e, segundo, porque seu pai, ainda que 'branco' e identificado com a burguesia, fala inglês precariamente, tem as mãos calejadas pelo trabalho e foi humilhado na vida por ser subalterno (*Hunger* 119-20), como os mexicanos de pele morena que Richard retrata. A identidade de Richard divide-se com relação a seu pai, que por um lado representa a pessoa que permite a Richard ser diferente dos pobres e, por outro, representa os pobres dos quais Richard é diferente.

O que se percebe na leitura de Staten é que o sujeito de ascendência latino-americana Richard não consegue escapar à contradição que paira sobre o subalterno. É um estado constante de tensão: como a subalternidade é, de modo geral, confundida com a pobreza socioeconômica, quando os subalternos querem participar da cultura hegemônica, tornando-se assimilados, há uma tendência a separar-se de seu grupo pela condição econômica – eles não são pobres – e a fazer parte dele pela cultura familiar, pelas histórias (de sofrimento, de humilhação, de ódio étnico) que carregam seus ascendentes.

Assim, o subalterno é o rebelde que contradiz as verdades de seus inimigos, do dominante, tentando abolir as marcas de sua própria condição. O que a história, como área de saber, deveria fazer é se aprofundar nos estudos sobre a subalternidade, compreendendo-a politicamente e procurando modos, a partir dela, de mudar as condições de subordinação na sociedade.

Estudar a subalternidade é diferente de fazer a história dos que vêm “de baixo”, considerando esta expressão social, econômica e culturalmente. O subalterno traz consigo algumas características que podem não ser encontradas naqueles que vêm “de baixo”. Isso cria um registro débil nos estudos sobre a subalternidade, dificultando à academia/à universidade

representar o subalterno não somente para o outro, mas também para ele próprio. Dipesh Chakrabarty<sup>5</sup> adverte sobre aquela confusão em três áreas:

[...] (a) uma relativa separação entre a história do poder e qualquer história universalista do capital, (b) uma crítica da forma nação, e (c) uma interrogação da relação entre saber e poder (e por meio dela do arquivo mesmo e da história como forma de saber) (*apud* BEVERLEY, 2004, p. 67).

Beverley critica a história no seu apego ao passado pelo passado:

Nada é trocado no passado porque o passado é o passado; tampouco também nada é trocado no presente enquanto a história como tal – ou seja, como uma forma de saber – não modifica as relações existentes de dominação e de subordinação. De alguma forma, é o contrário: a acumulação de conhecimento histórico como capital cultural por parte da universidade e dos centros de saber aprofunda as subalternidades já existentes. Paradoxalmente, então, haveria que se produzir um momento em que o subalterno se insurja contra os estudos subalternos [...] (BEVERLEY, 2004, p. 63).

Nessa encruzilhada, Beverley volta à questão levantada por Chakrabarty:

[...] se a educação ‘superior’ – a academia – em si mesma produz e reproduz a relação dominante/subalterno (porque se é superior deve haver outra educação que é inferior), como ela pode ser um lugar onde o subalterno adquira hegemonia? (BEVERLEY, 2004, p. 63).

A partir desse questionamento, Beverley passa a ler o livro *Campesino y nación (Campesinato e Nação)*, de Florencia Mallon<sup>6</sup>, no qual a autora deseja mostrar “[...] como os subalternos [...] ajudaram a definir os contornos do que foi possível na construção dos Estados-nação [na América Latina]” (*apud* BEVERLEY, 2004, p. 64).

Mallon observa que o imaginário iluminista, herança do século XVIII europeu, tomou conta das revoluções pós-colonialistas do Peru e do México no

---

<sup>5</sup> Dipesh Chakrabarty é historiador nascido em Bengali e que muito tem contribuído para os estudos pós-coloniais e de subalternidade. Ele ensina na Índia. Tem colaborado decisivamente para a intersecção entre a história e os estudos pós-coloniais.

<sup>6</sup> Florencia Mallon nasceu em Santiago (Chile) em 1951. Historiadora, sua área de interesse é a história moderna da América Latina.

século XIX. No entanto, a promessa de liberdade, de igualdade, de autonomia e de dignidade era para poucos, os poucos que estavam em acordo com critérios de exclusão de classe e étnica. Pergunta, pois, Beverley:

Como então recuperar os projetos e as vozes dos excluídos? O ponto de partida de Mallon é uma noção de 'hegemonia comunal', baseada no parentesco e na autoridade das gerações (especialmente o patriarcal) e em formas coletivas ou semicoletivas de propriedade dos grupos indígenas (BEVERLEY, 2004, p. 64).

A recuperação das vozes locais, das vozes dos excluídos, deve partir, dentre outros pontos, da devolução às comunidades rurais de sua condição de sujeito de sua própria história, possibilitando uma relação simétrica entre o intelectual e o sujeito campesino que rompa "[...] com a divisão artificial entre o analista como intelectual e o campesino como sujeito" (BEVERLEY, 2004, p. 65).

Para Beverley, o trunfo das proposições de Mallon é perceber que os habitantes locais – campesinos/rurais – tanto do México quanto do Peru atuaram de fato na formação dos Estados modernos em seus países. Porém, há um problema nessas proposições: Mallon "[...] mantém uma forma narrativa diacrônica, isto é, um sentido da história como desenvolvimento, amadurecimento [...]" (2004, BEVERLEY, p. 66).

Em face de todas as leituras feitas, Beverley propõe

Assumir como possíveis o projeto de representar o subalterno na academia e o projeto de auto-representação do subalterno como ele próprio é, simplesmente, isso: uma assunção. Na verdade, seria mais correto dizer que estes são projetos diferentes e antagônicos. [Beverley crê] que a universidade deve 'servir ao povo'; para isso, deve ser mais acessível, democratizada, oferecendo mais possibilidades de resistência (BEVERLEY, 2004, p.68).

Referindo-se à Teologia da Libertação, Beverley observa que os estudos subalternos acadêmicos devem mostrar um novo modo de falar sobre os subalternos e também construir relações solidárias entre os pesquisadores/os acadêmicos e os sujeitos subalternos. Para tanto, cita o teólogo Gustavo

Gutiérrez<sup>7</sup> quando ele fala de “[...] uma amizade concreta com o pobre: não pode ser simplesmente um assunto de ter uma ‘conversa com’ [...] ou romantizar ou idealizar o subalterno” (BEVERLEY, 2004, p. 69-70).

Beverley conclui que

[...] nós não reivindicamos o direito de representar (‘fazer um mapa cognitivo’, ‘deixar falar’, ‘falar por’, ‘escavar’) o subalterno. Os estudos subalternos tratam, ao contrário, de como o saber que nós produzimos e compartilhamos como pesquisadores/acadêmicos está estruturado pela ausência, pela dificuldade ou pela impossibilidade de representação do subalterno. Isso é reconhecer, sem dúvida, a inadequação fundamental de nosso saber e das instituições que o detêm e, por outro lado, a necessidade de uma mudança radical em direção a uma ordem social mais democrática e igualitária (BEVERLEY, 2004, p. 70-71).

Neste sentido de representação, a literatura possui papel fundamental, tanto no entendimento da subalternidade através de autores e suas obras, quanto na representação desses sujeitos socialmente marginalizados. O “invisível social” ganha forma e fala por meio da voz do outro. Os intelectuais realizam o desejo da “visibilidade” dos que se acham nos substratos e também de si mesmos. Ainda que alguns considerem mero modismo, a sociedade necessita de escritos com abordagens múltiplas e originais sobre o tema subalternidade.

---

<sup>7</sup> Gustavo Gutiérrez Merino é peruano. Teólogo é considerado por muitos como o fundador da Teologia da Libertação. Na década de 1980 sofreu processo da Cúria Romana, que acusava sua obra de reduzir a fé à política.

## 2.2. O subalterno em Rubem Fonseca

De modo geral, a violência envolve os protagonistas dos contos de Rubem Fonseca, pois:

Do ponto de vista temático, a narrativa fonssequiana explora as experiências humanas dos indivíduos que se embatem nas grandes cidades. A violência física que envolve os protagonistas sustenta-se numa forma outra, de ordem econômica e estrutural, criando uma atmosfera de confrontação e hostilidade que permeia as relações entre os indivíduos tanto na esfera da vida pública quanto nas relações pessoais, afetivas e familiares (CONCEIÇÃO, 2010, p. 2).

O conto “Feliz ano novo”, que abre o livro homônimo de Rubem Fonseca, à primeira vista pode parecer a narrativa de um simples assalto seguido de alguns homicídios, estupros e outras situações de violência. Aliás, seria mais fácil dar conta da literatura fonssequiana se assim o fosse. Porém, na maioria dos encontros entre os protagonistas e os demais participantes da narrativa, há um embate (ou seria um combate?) entre dominação e subordinação.

A vontade de dominação está sempre presente. Porém, o narrador e seus comparsas não serão mais subalternos, ignorados ou dominados, pelo menos naquele momento. Se os ricos e os poderosos dominam pelo poder do dinheiro ou do *status* social, os protagonistas dominam pela violência e pela força que emana do arsenal de guerra que utilizam para aquele assalto.

A violência, que, aliás, sempre teve papel importante no convívio humano, é algo corriqueiro no cotidiano desses protagonistas. No entender das personagens, os termos poder, força, autoridade e violência são sinônimos por terem a mesma função, ou seja, mostrar “quem domina quem”. A visão que predomina é que a violência multiplica o vigor natural através dos instrumentos e ferramentas utilizados. Esse sentimento de poder e domínio sobre o outro proporciona um novo vigor e estabilidade, através da sensação de decidir quem “vive e quem morre”. Que fique claro que a violência não gera a subalternidade nem o contrário.

Em “Feliz ano novo”, os marginais/marginalizados se lançam em uma luta incansável não por um lugar ao sol, mas contra o fim da subordinação e da exclusão social. Eles são os subalternos que decidem fazer e contar as próprias histórias. Eles têm conhecimento do lugar de onde vieram e sabem que após o assalto devem voltar ao “buraco” de onde saíram.

Entre eles há cumplicidade, consentimento e aprovação na execução da barbárie, como uma forma de reconhecerem que são iguais em tudo, inclusive no “direito” de serem violentamente iguais. As brutalidades do estupro, do homicídio e do terror estavam destinadas aos donos da casa e aos frequentadores da festa.

Sua violência física é destrutiva, porém, para eles, se justifica por toda uma vida de relações assimétricas, na qual a promessa de liberdade, de igualdade, de autonomia e de dignidade era para poucos, muito poucos. E eles não estavam entre eles. O(s) subalterno(s), então, reivindica(m) tudo o que têm direito ou pensam ter.

Rubem Fonseca, ao contar em “Feliz ano novo” a trajetória dos três moradores do subúrbio do Rio de Janeiro, remete o leitor, de uma forma crítica e irônica, a pensar na fragmentação da sociedade, independente da classe social, bem como, no hiper-realismo<sup>8</sup> sem firulas e grotesco que assola a sociedade massificada. Fonseca nos leva a refletir sobre situações que ocorrem frequentemente nas cidades brasileiras, ficcionalizando-as.

Os vários pontos de vista da cidade do Rio de Janeiro são transmitidos por diferentes formas de expressão que estão adequadas a eles. Rubem Fonseca pretende demonstrar, por meio da linguagem específica de cada personagem, seja a do delinquente miserável, seja a do homem de classe média, a realidade tal como é percebida por personagens vindos de diferentes estratos sociais urbanos.

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon.  
Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber

---

<sup>8</sup> Aqui se entende hiper-realismo como um estilo que procura mostrar uma abrangência grande de minúcias, tornando a obra mais detalhada do que a própria realidade.

tinham vendido todo o estoque. [...] As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o ano novo dançando com os braços pro alto [...]. Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica por aí e eu fudido. (FONSECA, 1989, p.13-14).

Fui para a biblioteca, o lugar da casa onde gostava de ficar isolado e como sempre não fiz nada. [...] A copeira servia à francesa, meus filhos tinham crescido, eu e a minha mulher estávamos gordos. [...] 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. [...] Os carros dos meninos bloqueavam a porta da garagem, impedindo que eu tirasse o meu. Tirei os carros dos dois, botei na rua, tirei o meu, botei na rua, coloquei os dois carros novamente na garagem, [...] (FONSECA, 1989, p.61-62).

O conto expõe o sujeito contemporâneo que – devido à desestruturação da sociedade e de seus membros como indivíduos que não se comunicam entre si – tornou-se fragmentado, isolado e, simultaneamente, massificado. Indivíduos que perderam as suas referências enquanto sujeitos, pois além dos protagonistas não terem nome são eles quem conduzem o relato em primeira pessoa, centrando-o em si mesmos.

No conto “Feliz ano novo”, conforme as “verdades” vão sendo desacreditadas, a linguagem que as constrói também vai se tornando desacreditada. Essas são características relevantes dos contos, tornando-se imprescindível que haja o contato com a realidade por meio dos modos de expressão das próprias personagens. Vejamos, por exemplo, o uso dos palavrões pelos marginais, um recurso estilístico prescrito expressar não somente a indignação das personagens, mas também o lugar de onde elas falam, seja ele socioeconômico, político ou cultural.

O entendimento do real acontece pela desconstrução das farsas da linguagem. O conto provoca espanto, estranhamento, horror e choque. Conforme a linguagem vai sendo descontaminada pela sua inadequação às situações, um desequilíbrio acontece na recepção do leitor. Cria-se uma distância enorme entre a realidade e as “verdades”, pois os discursos simulam situações que de fato não lhes correspondem. Por esse motivo, essa linguagem se amplia e agride, tornando-se uma revelação irônica e grotesca.

A narrativa em primeira pessoa anula o distanciamento entre personagem e autor, proporcionando uma visão interna da sociedade. Essa proximidade entre autor e personagem ocorre por meio de um discurso direto permanente e desvinculado de convenções, o que talvez não pudesse ser tão explorado no discurso indireto livre, mediado por alguém que está fora do narrado. É como se o leitor passasse a fazer parte, não somente do ambiente, mas do grupo que desenvolve a ação violenta, participando ou, pelo menos, acompanhando-a.

Os subalternos de “Feliz ano novo”, representados pelos três responsáveis pelo assalto, estupro e homicídios, descontroem na sociedade o significado de superioridade cultural. Em artigo de significativo título “Sol da Meia-Noite”, Oswald de Andrade percebia, por detrás da Alemanha nazista, os valores de superioridade cultural, e comentava:

A Alemanha racista, purista e recordista precisa ser educada pelo nosso mulato, pelo chinês, pelo índio mais atrasado do Peru ou do México, pelo africano do Sudão. E precisa ser misturada de uma vez para sempre. Precisa ser desfeita no meltingpot do futuro. Precisa mulatizar-se. (1972, p.63)

Guardadas as devidas proporções, os dominados instituem seu lugar na sociedade pelo desvio da norma, quer justificável ou não. Eles transfiguram os elementos aparentemente imutáveis que a sociedade transpira. Porém, há muito tempo é fato que a sociedade não pode mais fechar as portas e nem os ouvidos à fala (e porque não dizer aos gritos) dos dominados/subalternos. A condição de “paraíso” e de isolamento da classe dominante não pode mais sustentar-se nem pelo cinismo, nem pela insistência em ignorar o que acontece à sua volta.

No conto “Feliz ano novo”, evidencia-se o confronto dos subalternos com a sociedade. Um efeito de estranhamento e choque é provocado no leitor pela linguagem do narrador, que descreve com detalhes e em períodos rápidos, tudo o que se passa à sua volta. Não há diferença entre os significados de “emoção” ou “crime” e todas as informações se nivelam. A narração é feita da maneira como o mundo fragmentado é visto. O protagonista e seus comparsas encontram-se envoltos em um movimento cíclico de horror. As vítimas em potencial, que são as pessoas que rodeiam os personagens principais do

assalto, mas insistem em ignorar a sua existência miserável pelos guetos e pelas favelas da cidade, não estabelecem a diferença entre subalterno – subordinado, dependente de outrem, inferior, secundário – e marginal – indivíduo que se põe fora das leis, que vive à margem da sociedade; indigente, vadio, delinquente – sofrendo naquele momento a cobrança dos dominados que resolveram reivindicar seus “direitos”.

Outra grande força do conto está na linguagem objetiva, direta, impregnada de cinismo dos subalternos que executam com crueldade e frieza os golpes fatais sobre as pessoas que participavam da festa de réveillon. Ao leitor, atônito, resta a impotência diante da violência dos assassinatos e das ações cínicas dos protagonistas.

Rubem Fonseca, nos contos “Passeio noturno – parte I e parte II”, narra, sempre em primeira pessoa, a trajetória de um empresário bem sucedido, pai de uma família envolvida em futilidades.

Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você está com um ar cansado. Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinando empostação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho. Você não vai largar essa mala?, perguntou minha mulher, tira essa roupa, bebe um uisquinho, você precisa aprender a relaxar. (FONSECA, 1989, p.61).

Os contos relatam as “aventuras” de um executivo da classe média alta, que vive no Rio de Janeiro e sai todas as noites para dar um passeio, após jantar com os filhos e a esposa, para relaxar das tensões de um cansativo dia de trabalho:

Vamos dar uma volta de carro?, convidei. Eu sabia que ela não ia, era hora da novela. Não sei que graça você acha em passear de carro todas as noites, também aquele carro custou uma fortuna, tem que ser usado, eu é que cada vez me apego menos aos bens materiais, minha mulher respondeu. (FONSECA, 1989, p.61).

Os contos colocam em destaque um modelo de família egoísta, em que cada integrante está envolvido e preocupado apenas com os seus interesses. O vínculo entre os membros dessa família está baseado na relação

socioeconômica. A linguagem familiar, que deveria estabelecer uma relação entre eles, inexistente. A comunicação acontece por clichês. O olhar não é uma forma de as pessoas dessa família se comunicarem. O “ar cansado” do protagonista é comentado por sua mulher sem que ela tire os olhos das cartas. Essa família não se vê, não se fala e não se conhece. Vivem imersos em uma rotina sufocante e mesquinha. Isolam-se em lugares da casa – sala, quarto ou biblioteca – que representam a prisão de si mesmos. O objetivo principal é possuir bens materiais, dinheiro e posição social. Mudos e isolados, o ato de pedir dinheiro é um gesto que se repete sistematicamente nos jantares, como, ironicamente, o protagonista relata: “Meu filho pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nos tínhamos conta bancária conjunta”. (FONSECA, 1989, p.61).

De forma sarcástica o narrador se refere à mãe de sua família como alcoólatra e aos filhos como adultos fúteis que são representados no conto por meio de sons, já que não existe diálogo entre eles:

Minha mulher, [...], um copo de uísque na mesa de cabeceira, [...]. Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinando empostação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho. (FONSECA, 1989, p.61).

As características dessa família são o consumismo e a futilidade. Segundo Alfredo Bosi,

A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca. (BOSI, 1997, p.17).

É um fato que as sociedades na cultura de massa são marcadas pelo consumismo. A família relatada nos contos “Passeio noturno – parte I e parte II”, além de possuir um padrão de vida elevado é, também, excessivamente consumista. O consumo é a maneira que essa família/sociedade encontra para preencher os vazios da falta de diálogo, amenizar os conflitos pessoais e disfarçar a falta de vínculos afetivos. A demonstração de riqueza ocorre em vários momentos:

A copeira servia à francesa, [...]. (FONSECA, 1989, p.61).

[...] Os carros dos meninos bloqueavam a porta da garagem, impedindo que eu tirasse o meu. Tirei os carros dos dois, botei na rua, tirei o meu, [...] (FONSECA, 1989, p.62).

Rubem Fonseca, ao descrever essa família, remete-se ao passado, quando esse modelo instituído de família “aparentemente” perfeito, bem sucedido e feliz era considerado a base da sociedade. No conto, Fonseca tenta demonstrar as inúmeras alterações negativas e degradantes que ocorreram ao longo dos tempos, como a fragmentação do indivíduo e da família, tornando-os massificados e isolados.

Nos contos, o relato é feito em primeira pessoa e o protagonista não tem nome. Ele é visto como um bem sucedido executivo e pacato pai de família que dá suas “voltinhas” diárias para aliviar a tensão e o estresse. Porém, por trás de algo aparentemente inofensivo, ocultava-se uma enorme sensação de prazer/poder, a começar pela maneira como o simples ato de contemplar o seu possante carro importado levava-o a sentir certo grau de euforia. O carro é sua extensão e complemento. Por meio de seu possante Jaguar, o executivo alienado, impotente e reprimido recupera e revitaliza suas forças. O carro lhe possibilita sentir momentos de enorme tensão/excitação e “alívio”. O homem urbano é complementado pela máquina, que lhe proporciona a sensação de orgulho e poder. O Jaguar preto assume, para o protagonista, dimensões mágicas e lhe oferece a ilusão de domínio e de potência. Suas relações com a família e o trabalho não possuem nenhum sentido e são substituídas pela intensa relação com a máquina. Seu carro o individualiza, pois é único e não há outro igual na cidade do Rio de Janeiro. É como se ele lhe devolvesse as emoções que sua vida profissional e familiar não lhe proporcionam mais:

[...] mas ao ver os pára-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. Enfiei a chave na ignição, era um motor poderoso que gerava a sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico (FONSECA, 1989, p.62).

Os passeios noturnos do executivo atingem o ápice quando ele escolhe e atropela vítimas indefesas com seu carro importado, deixando-as mortas em ruas desertas e voltando para casa relaxado e satisfeito.

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, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso acontecia, eu até gostava, o alívio era maior. (FONSECA, 1989, p.62).

No “eu” do narrador-protagonista de “Passeio noturno – parte I e II” convivem o burguês e o criminoso, ambos subordinados a uma rotina, à primeira vista, auto afirmativa. Após o jantar em família, as noites tornavam-se carregadas de emoções e de desafios. Afinal de contas, ele põe à prova sua perícia como motorista de um possante carro importado, que vence os desafios das ruas mal iluminadas, e sente prazer ao atropelar e estilhaçar corpos com golpes que considerava perfeitos. As “voltinhas” conseguem acabar, temporariamente, com a sua irritação, nervosismo e estresse. “Passeio noturno”, “voltinha”, “demonstração de perícia” são as palavras que encobrem os termos violência, assassinato e perturbação:

Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que mulher fosse menos emocionante, por ser mais fácil. Ela caminhava apressadamente, carregando um embrulho de papel ordinário, coisa de padaria ou de quitanda, estava de saia e blusa, andava depressa, havia árvores na calçada, de vinte em vinte metros, um interessante problema a exigir uma grande dose de perícia. 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 e passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. (FONSECA, 1989, p.62).

Os contos “Passeios noturnos – parte I e parte II” ficam mais intensos narrados separadamente. A segunda parte inicia um novo ciclo tão violento e brutal quanto à primeira. Nos dois contos se evidencia o confronto do narrador com a família e a sociedade, bem como a farsa, a falta de comunicação entre as pessoas da família e a transformação do homem em objeto que caracteriza a vida urbana.

Um efeito de estranhamento e choque é provocado no leitor pela linguagem do narrador, que descreve com detalhes e em períodos rápidos tudo o que se passa à sua volta. Não há diferença entre os significados de “habilidade”, “passeio”, “emoção” ou “crime”, e todas as informações se nivelam. A narração é feita da maneira fragmentada como se fosse uma ação cinematográfica:

Eu ia para casa quando um carro encostou no meu, buzinando insistentemente. Uma mulher dirigia, abaixei os vidros do carro para entender o que ela dizia. Um lufada de ar quente entrou com o som da voz dela: Não está mais conhecendo os outro?

Eu nunca tinha visto aquela mulher. Sorri polidamente. Outros carros buzinaaram atrás dos nossos. A avenida Atlântica, às sete horas da noite, é muito movimentada. (FONSECA, 1989, p.67).

O narrador encontra-se envolto em um movimento cíclico de horror. Os familiares, os sócios e até as vítimas em potencial, que são os elementos que rodeiam a personagem principal, não conhecem a diferença executivo / assassino, de onde se origina a grande força dos contos. Porém, a linguagem objetiva, direta, impregnada de cinismo, do empresário que “leva a pasta cheia de papéis, estudos, propostas, relatórios, contratos, pesquisas” são as mesmas do que planejam com crueldade, frieza, habilidade e eficiência os golpes fatais sobre os que andam em ruas desertas.

A gente não vai se ver mais?, Ângela perguntou.

Acho difícil.

Todos os homens se apaixonam por mim.

Acredito.

E você não é lá essas grandes coisas. O teu carro é melhor do que você, disse Ângela.

Um completa o outro, eu disse.

Ela saltou. Foi andando pela calçada, lentamente, fácil demais, e ainda por cima mulher, mas eu tinha que ir logo para casa, já estava ficando tarde.

Apaguei as luzes e acelerei o carro. Tinha que bater e passar por cima. Não podia correr o risco de deixa-la viva. Ela sabia muita coisa a meu respeito, era a única pessoa que havia visto o meu rosto, entre todas as outras. E conhecia também o meu carro. Mas qual era o problema? Ninguém havia escapado. (FONSECA, 1989, p.71).

O que mais importava para o protagonista era confirmar, além da sua perícia, a eficiência, a resistência e a robustez do seu Jaguar. Após os crimes

ele poderia voltar tranquilamente para o “ambiente familiar” sem sofrer qualquer tipo de pressão. O criminoso voltava para a mesma monotonia que o motivava a sair. A violência era uma maneira de aliviar seu estresse vivido na empresa e se preparar para o trabalho na manhã seguinte.

Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelos para-lamas, os para-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas.” [...] Deu sua voltinha, agora está mais calmo?, perguntou minha mulher [...]. Vou dormir, boa noite para todos, respondi. Amanhã vou ter um dia terrível na companhia. (FONSECA, 1989, p.62).

Hannah Arendt (2009) já havia feito uma reflexão sobre a violência e alertado para a banalização do conceito. Segundo a autora, o que caracteriza a violência é a instrumentalidade, diferenciando-se da força, do poder e da autoridade. Para as sociedades e indivíduos deste final de século, a violência surgiu como um grande problema.

Porque consciente dos seus crimes, o “eu” não pode fugir de si mesmo, logo, não pode escapar do horror praticado. Por estarem irremediavelmente interligados, o “eu” de “Passeio noturno” está condenado tanto à função que desempenha na companhia quanto ao comportamento criminoso que assume à noite. Para que subsista o burguês integrado à sociedade, é preciso que o assassino do volante cumpra o seu *relax*. Apesar do seu rosto não revelar nenhum tipo de arrependimento ou mudança no comportamento, era o estilo que denunciava e confirmava serem o executivo e o assassino a mesma pessoa. Afinal de contas, o criminoso é gerado diariamente nas “terríveis” funções de executivo bem sucedido. Esse protagonista visualiza a cidade de uma forma peculiar, em que os subalternos devem ter consciência do lugar social no qual estão inseridos, ou seja, seres invisíveis à sociedade e abandonados à própria “morte”.

Em nenhum dos contos o narrador tem nome e em “Passeio noturno – parte II”, o protagonista é visto pela personagem “Ângela”, uma de suas vítimas, pelo cargo que ela imagina que ele ocupa.

O que você faz?

Controlo a distribuição de tóxicos na zona sul, eu disse.

Isso é verdade?  
 Você não viu o meu carro?  
 Você pode ser industrial.  
 Escolhe a sua hipótese. Eu escolhi a minha, eu disse.  
 Industrial.  
 Errou. Traficante. (FONSECA, 1989, p.70).

Além do protagonista, os componentes de sua família são representados numa relação de posse e de pertencimento e também não têm nome: “minha mulher”; “meu filho”; “minha filha” (FONSECA, 1989, p.61).

“Ângela”, que nem é da família, é a única personagem que tem nome. Aliás, uma mulher jovem cujo nome lembra anjo, mas que não tem nada de angelical. O conto dá a entender que Ângela é uma prostituta que sai pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro “à caça” de executivos. As relações de Ângela com o narrador, assim como no convívio familiar, baseiam-se no interesse dela nos bens e no dinheiro de seu “novo” cliente. O que ela nem imagina é que o protagonista se interessa por ela como vítima. Ângela ‘persegue’, pela Avenida Atlântica, o homem que seria seu assassino e lhe entrega o número do seu telefone. À noite, Ângela aparece usando uma forte maquiagem e isso a deixa bem diferente da imagem que ela passa durante o dia. Seu rosto torna-se menos humano; ela não é uma respeitada atriz, mas uma prostituta. Para o leitor, tais fatos seriam a justificativa para o protagonista praticar o seu ato criminoso, porém ele não precisava de nenhuma justificativa para cometê-los.

A motivação que levou o narrador a se relacionar com Ângela não foi o interesse pela pessoa, mas pela vítima e pelo crime que cometeria depois. O seu foco central também não estava em ter um diálogo ou um relacionamento sexual com a jovem, mas sim a violência do atropelamento:

Aquela situação, eu e ela dentro do restaurante, me aborrecia. Depois ia ser bom. Mas conversar com Ângela não significava mais nada para mim, naquele momento interlocutório. (FONSECA, 1989, p.70).

O conto nos oferece uma imagem irônica da sociedade. Como um ciclo fatal de interesses, em que Ângela é atraída não pela pessoa, mas pelo carro:

“E você não é lá essas coisas. O teu carro é melhor do que você, disse Ângela”. (FONSECA, 1989, p. 71).

O Jaguar preto que a seduziu seria a “arma” usada para matá-la. Ângela não imagina que seu caso relâmpago com o executivo que acabara de conhecer culminará num trágico e violento desfecho para ela.

O sujeito retratado nos contos “Passeio noturno – parte I e parte II” não tem interesse em se relacionar com pessoas. A busca obsessiva por bens materiais é para suprir sua carência e solidão, porém essa busca o conduz a resultados catastróficos. O relacionamento mais íntimo é com o seu carro importado. É esse relacionamento que lhe dá mais prazer, que lhe traz emoções e que ajuda a preencher seu vazio. Em casa ele se esconde na biblioteca, fingindo trabalhar:

Fui para a biblioteca, o lugar da casa onde gostava de ficar isolado e como sempre não fiz nada. Abri o volume de pesquisas sobre a mesa, não via as letras e números, eu esperava apenas. (FONSECA, 1989, p.61).

Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, escreve: “Encontramos aqui, a figura do indivíduo isolado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo do exilado ou alienado da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (Hall, 2002, p.32). Para Hall, “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno [...]” (2002, p.7)

Rubem Fonseca retrata a identidade fragmentada e contraditória de protagonistas mascarados em torno de um “eu” aparentemente coerente. Theodor Adorno (2003, p.58) afirma que “[...] quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros.” Os contos nos mostram protagonistas que são exemplos, no mundo urbano pós-moderno, de indivíduos alienados, solitários, doentios e com personalidade instável. Na concepção de Stuart Hall (2002), essas identidades constantemente deslocadas caracterizam o sujeito pós-moderno. Outro aspecto marcante do protagonista dos contos “Passeio noturno – parte I e parte II” é a maneira diferente como ele percebe a cidade. O Rio de Janeiro deixa de ser apenas um aglomerado de pontos turísticos e

demais características exteriores, para tornar-se um produto de seu observador, ou seja, um lugar de marginalizados e prostitutas que são apenas meios para aliviar o seu estresse. Na área profissional, o protagonista é um executivo muito ocupado, cheio de trabalho e que chega a casa trazendo sua pasta lotada de papéis, contratos, propostas e pesquisas. Como chefe de família, ele é o pai e o marido que supre as necessidades financeiras de todos. Porém, dentro do seu jaguar preto, circulando pelas ruas do Rio de Janeiro, o protagonista torna-se um assassino implacável e cruel:

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 cantado, de volta para o asfalto. (FONSECA, 1989, p.62);

Apaguei as luzes e acelerei o carro. Tinha que bater e passar por cima. [...] Ninguém havia escapado. Bati em Ângela com o lado esquerdo do para-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 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, 1989, p.71)

Por ter uma personalidade inconstante e que se molda de acordo com a situação, o narrador é um sujeito que não tem nenhum sentimento de culpa pelos assassinatos que comete. Sua consciência não o incomoda, logo, matar pessoas para aliviar seu estresse em nada altera ou influencia o seu trabalho na empresa e nem a sua maneira de agir em casa:

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, 1989, p.63)

Rubem Fonseca também faz uma crítica voltada à impunidade. Afinal de contas, todas as noites o corpo de uma pessoa, vítima de atropelamento, aparece jogado em algum lugar da cidade. O protagonista narra: “Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal” (FONSECA, 1989, p.62);

“Ela morava na Lagoa, na curva do Cantagalo. Um bom lugar”. (FONSECA, 1989, p.68).

Não importava o local, o assassino, por ser um empresário rico, sentia-se acima de qualquer braço da lei, pois continuava saindo todas as noites para fazer suas vítimas: “Vamos dar uma volta de carro?, convidei. Eu sabia que ela não ia, era hora da novela. Não sei que graça você acha em passear de carro todas noites [...]” (FONSECA, 1989, p.61).

O fato de o conto afirmar que ele saía todas as noites é um indício de que os crimes repetiam-se com frequência. Porém, em uma cidade tão grande, ninguém se importaria com a morte de pessoas pertencentes a uma classe menos favorecida, nem de prostitutas. Intimamente as únicas pessoas que sabem o que ele faz são os leitores. Afinal de contas as vítimas são indivíduos que não possuem voz na sociedade dominante. São pessoas com características variadas que vagam pelas ruas em busca de sobrevivência, mas que possuem em comum a indignação e o silêncio dos que permanecem à margem da sociedade. Indivíduos com realidades distintas, destinados à subalternidade pelas diferenças culturais e sociais.

A banalização da morte de seres humanos torna-se motivo de entretenimento para o protagonista, pois matar pessoas tem apenas um significado para ele: “aliviar o estresse”. O autor também ironiza a maneira como o protagonista se refere ao carro como uma representação de poder, sentimento que faz vir à tona suas atitudes violentas. O narrador tem orgulho em usar o seu carro importado e sofisticado para matar pessoas.

Rubem Fonseca tem uma maneira peculiar de escrever sobre o caos urbano; seus heróis estão longe de serem ‘bons moços’; e a transgressão, quase sempre, alcança êxito. O autor esbanja sarcasmo e sagacidade para mostrar o descaso da sociedade com a violência, a impunidade e a desvalorização da vida humana. Um realismo que mescla a normalidade burguesa com uma atitude amoral. Fonseca mistura em seus contos a linguagem coloquial das primeiras linhas com o tom agressivo e ameaçador. Um final, às vezes, inacabado, deixando para o leitor tirar suas conclusões.

Acordei ouvindo tia Olímpia declamar a Nau Catrineta com sua voz grave e possante de contralto. [...] Lembrei-me então de que era o dia do meu vigésimo primeiro aniversário. As tias deviam estar todas no corredor esperando-me acordar. Estou acordado, gritei. Elas entraram no meu quarto. Tia Helena carregava um velho e enebado livro de capa de couro com presilhas de metal dourado. (FONSECA, 1989, p.127).

Tirei do bolso o frasco negro de cristal que tia Helena me havia dado naquela noite e me lembrei do nosso diálogo atrás da porta: Eu mesmo tenho que escolher e sacrificar a pessoa que vou comer no meu vigésimo primeiro ano de vida, não é isso?, perguntei. Sim, tu mesmo tens de mata-la; não use eufemismos tolos, tu vais mata-la e depois comê-la, ainda hoje, [...]. Não pusemos muito tempero para não estragar o gosto. Está quase crua, é um pedaço da nádega, muito macio, disse tia Helena. [...] És agora o chefe da família. (FONSECA, 1989, p.134-135).

Porém, os contos de Rubem Fonseca vão muito além de histórias cheias de ironia, crueldade, violência, erotismo. Por trás dessa linguagem fonsequiana há o objetivo de denunciar como o crime e o embrutecimento das classes sociais, inclusive as mais abastadas, tornaram-se partes de uma realidade que virou rotina no cotidiano das pessoas.

Em “Passeio noturno – parte I e II” os assassinatos são descritos com um hiper-realismo e com requintes de detalhes quase poéticos, aliás, características marcantes do autor:

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, 1989, p.62);

[...] Bati em Ângela com o lado esquerdo do para-lama, jogando o seu corpo um pouco adiante, e passei, primeiro com a roda da frente – e senti o com surdo da frágil estrutura do corpo esmigalhando – e logo atopelei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada [...]. (FONSECA, 1989, p.71)

Rubem Fonseca adota a ironia, a fragmentação do sujeito, o hiper-realismo e a massificação da sociedade para escrever sobre o esvaziamento das famílias burguesas e de como elas se tornaram egoístas. O autor retrata seu desencanto com o mundo contemporâneo e com a família. O relacionamento, que deveria ser familiar e ter sentimento, tornou-se um acordo comercial, com atitudes mecânicas e desprovidas de carinho, sensibilidade e

amor. Não há envolvimento e o sujeito é um simples sujeito. As pessoas que deveriam se conhecer profundamente mal se falam. Ninguém se importa com quem mata ou com quem morre. Os passeios noturnos tornam-se cíclicos e ameaçadores. Os crimes continuarão a acontecer e a normalidade da sociedade não será afetada, pois ela é incapaz de achar soluções para os seus males, perpetuando-se, assim, tanto a violência quanto a subalternidade.

## CAPÍTULO 3

### NA VIOLÊNCIA, OS TRAUMAS DO CORPO LITERÁRIO EM *FELIZ ANO NOVO*

#### 3.1. A violência na mídia e na produção artístico-cultural brasileira

A violência como manchete deixou de ser notícia extraordinária na mídia brasileira e mundial. No Brasil, historicamente, a violência ocupou, e ainda ocupa, um papel formativo. Desde o período colonial o povo brasileiro foi violentado por diversas classes dominantes: colonizadores, senhores de engenho, latifundiários, cafeicultores, banqueiros, entre outros.

Tão relevante quanto factual é afirmar que a violência ocupa lugar de destaque nos meios de comunicação de massa. Ao ligarmos a TV ou acessarmos a Internet, não esperamos necessariamente encontrar como manchete uma notícia sobre as boas ações que as pessoas fizeram em determinado lugar. O que atrai são as tragédias, a violência e o número de crimes, de preferência com mortes, que estampam os noticiários. A violência exerce um poder de atração pela repulsão. Independente de qual seja o meio de comunicação, o fenômeno da violência se tornou uma mercadoria altamente valorizada, bem como a melhor maneira de se aumentar os índices de audiência.

Mesmo que as cenas mais chocantes não sejam mostradas de forma nítida, a distorção das imagens não significa que os produtores da notícia tiveram o cuidado em não chocar o público, mas sim a impossibilidade ética de quebrar um código de conduta que gostariam de ignorar. Esse código de conduta tem como ancestral o preceito aristotélico de que:

Independentemente do espetáculo oferecido aos olhos, a fábula [o enredo] precisa ser composta de tal maneira que o público, ao ouvir os fatos que vão passando, sinta arrepios ou compaixão, como sente quem ouve contar a fábula de Édipo. (ARISTÓTELES, [s.d.] p. 260).

Como espectadores, ficamos à espera que o responsável pela edição da notícia cometa um engano que nos permita ver, pelo menos por uns segundos, a cena chocante, repulsiva e atrativa. Chegar ao ambiente de trabalho, na escola ou em qualquer outro lugar, sendo o portador de uma notícia violenta, que é a manchete do dia, nos torna populares, o centro das atenções. As pessoas nos cercam para saber os detalhes mais sórdidos e cruéis. Tamanho interesse pode conter resquícios da tal compaixão referida por Aristóteles em sua *Poética*. Porém, na sociedade contemporânea, ser o agente divulgador da violência que leva ao horror atrai a atenção de outras pessoas que ainda não souberam dos últimos acontecimentos.

A violência sempre esteve presente na criação literária, bem como em toda produção artístico-cultural humana. Se isso é considerado positivo e revelador ou negativo e obscuro, não importa. O fato é que a representação da violência nas artes é real, dinâmica e constitutiva do objeto artístico. O que aconteceu é que, especialmente a partir do século XVIII, com a queda paulatina dos regimes absolutistas e a ascensão da democracia, foram se escondendo os aspectos considerados negativos da constituição da cultura. Foi somente com os acontecimentos entre-guerras (entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial) que surgiram pensadores capazes de enxergar a importância do ocultado. Dentre eles, destacamos Walter Benjamin e as suas teses “Sobre o conceito da história”. Na tese número três, lemos:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. (BENJAMIN, 1986, p. 223).

A arte pode ser uma das “redentoras” da humanidade caso sigamos o pensamento benjaminiano. A arte (re)apresenta o seu tempo, com todas as suas vicissitudes. A violência não é um fator definidor da arte ou da cultura, mas sim a (re)apresentação viva e interpretativa das situações presentes de/em uma sociedade. A maneira como as produções artístico-culturais tem se apropriado das manifestações de violência demonstra a sua capacidade de relacionar a realidade empírica e a realidade ficcional.

As produções artísticas brasileiras registram nos mais variados graus de complexidade o fenômeno da violência. Citemos: a serigrafia *Seja marginal, seja herói!*, de Hélio Oiticica; o filme *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla; o livro de contos *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca; o filme *Rainha Diaba*, de Antônio Carlos Fontoura; a *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque e Ruy Guerra; o livro *Falcão, meninos do tráfico*, de MV Bill e Celso Athayde, e tantos outros não menos importantes e mais recentemente produzidos.

Apesar das formas artísticas se diferenciarem na (re)apresentação da violência, a ficção literária busca mais além: a compreensão dessa violência, de seus atores e de como ela se materializa por vezes como que ao acaso. Movimentos artístico-culturais tem buscado revelar a desumanização da vida urbana, sob o desenho de um realismo marginal que desnuda várias formas de violência. A linguagem literária é (re)criação, o que acaba por alcançar uma leva de leitores antes inatingível. Barreiras socioculturais são rompidas por meio de uma nova linguagem literária, cheia da vitalidade dos tempos atuais. Numa linguagem grosseira, objetiva e sem rodeios rompe-se o realismo herdado do século XIX e revela-se a realidade urbana contemporânea. E é nesse estilo que Rubem Fonseca forjou sua prosa, personalizada para escrever a violência dos tempos contemporâneos. Diferente de outros escritores, Fonseca estabelece uma forma rústica e visceral para a exposição dos traumas do corpo e da mente humana.

Karl Erik Schollhammer cita uma pergunta do escritor João Antonio na década de 1970 e que pode ser estendida para este trabalho:

A desconhecida vida de nossas favelas, local onde mais se canta e onde mais existe um espírito comunitário; a inédita vida industrial; os nossos subúrbios escondendo quase sempre setenta e cinco por cento de nossas populações urbanas; os nossos interiores – os nossos intestinos, enfim, onde estão em nossa literatura? (*apud* 2007, p.36)

Podemos responder que Rubem Fonseca expõe em seus textos aquilo que João Antonio procurava entre seus pares. A obra fonsequiana revela a violência da metrópole e a subalternidade de personagens sem vocação para o heroísmo ou para o altruísmo. A revolta de seus protagonistas leva-os a cobrar

da sociedade uma dívida nem sempre baseada na aparente relação simétrica entre dominantes e subalternos. Passando por vingadores inconformados, amantes terroristas e executivos assassinos, os personagens de Fonseca direcionam a violência advinda das assimetrias contra as instituições sociais e contra outros indivíduos.

O estilo criado por Rubem Fonseca mostra o embrutecimento da natureza humana que banaliza a violência e acaba sendo levado a destruir-se a si mesmo. Os personagens são agentes de uma realidade que desumaniza e portadores de uma amoralidade que espanta o leitor. Esses ingredientes tornados literários concedem ao leitor inúmeras formas de apropriação do texto. A ficção fonssequiana leva o expectador a uma viagem pela realidade social contemporânea, envolvendo-o no drama de protagonistas em decadência moral e tentando resgatar-se, ainda que inconscientemente, da subalternidade.

A violência cotidiana das cidades brasileiras potencializa as produções literárias por meio de uma narração quase poética. A crueldade da vida ganha visibilidade em obras que promovem uma abordagem real da violência. Obras como o livro de Patrícia Melo, *O Matador*; o conto de Rubem Fonseca, *O Cobrador*; o documentário de Walter Salles e Kátia Lund, *Notícias de uma guerra particular*; o clipe do Rap MV Bill, *Soldados do Tráfico*; e o livro *Falcão, meninos do tráfico*, de MV Bill e Celso Athayde, são alguns exemplos dos autores/artistas que tem promovido a abordagem ficcional dessa realidade documental da violência. A violência tornou-se há tempos um produto da sociedade de consumo e, por extensão, *cult*, ou seja, as pessoas além de sentirem-se atraídas por ela também querem consumi-la.

A relação entre artistas e intelectuais com a violência, visando à produção de obras culturais, não chega a ser uma tendência inovadora. Porém, impactante é a linguagem e a maneira direta e objetiva que tem sido empregadas nessas obras. É a arte sendo utilizada como 'grito de protesto' e 'manifestação social'. Obviamente que a realidade revelada por essas obras não são desconhecidas da sociedade. O cotidiano de violência vivido por todos, há tempos faz parte de documentários, pesquisas e reportagens. A

exclusão dessas comunidades subalternas mostra as condições inumanas a que são submetidas, bem como a ausência de opções que os fazem utilizar a violência como a única forma de serem ouvidos.

Nessas produções culturais, o olhar externo direcionado aos subalternos não é meramente sociológico. A intenção dessas obras vai muito além da necessidade em denunciar as injustiças cometidas todos os dias nas diversas cidades brasileiras. A opinião e a produção intelectual buscam um resultado mais agudo, ou seja, a interação entre os escritores, os produtores culturais e os artistas. Afinal de contas, ninguém mais acredita que o Brasil não seja um país violento. A realidade atual mostra o meteórico aumento dos problemas sociais, entre eles a exclusão de várias gerações que não tiveram acesso a saúde, a educação, ao trabalho e nem as mínimas condições de sobrevivência. Mesmo com inúmeras produções artístico-culturais, a subalternidade necessita de novas ações. Cultura e violência devem encarar que a brutalidade é a materialização da falta de negociação social do excluído, e também, a procura desesperada do subalterno por outra forma de expressão.

Consideramos Rubem Fonseca um dos escritores contemporâneos que trata com maior contundência, e sem esquecer o lado artístico da escrita, a relação entre a brutalidade e o ser humano. No universo urbano das obras de Fonseca, violência, força e poder interligam-se num fenômeno dividido entre a situação marginalizada do subalterno e a ferocidade da classe dominante. Porém, na escrita fonsequiana o subalterno se apodera dessa ferocidade para fazer o dominante sentir-se tão impotente e subjugado como o subalterno se sentira.

Rubem Fonseca tem testemunhado em suas obras um processo de degradação social, político, ético e econômico, que no sentido do contexto ambiental das grandes metrópoles, leva à consequências fatais e cruéis. O livro de contos *Feliz Ano Novo*, publicado pela primeira vez em 1975 e reimpresso em 1989, devido a um moroso processo de liberação provocado pela censura, é uma prova marcante dessa fidelidade ficcional fonsequiana. A deterioração moral da sociedade é apresentada ao leitor de uma maneira em que o diálogo

dá lugar à violência física e emocional, tornando-se o próprio sentido de existência da obra.

Pelo ponto de vista literário, os contos de Rubem Fonseca apresentam a violência escrita de maneira marcante, simples, gritante e ética. Afinal de contas, a ética se revela na imparcialidade e na reflexão a que é levado o leitor ante esse dilema moral, descrito nos contos de maneira ficcional, mas baseado na realidade urbana do Rio de Janeiro. A influência cultural das obras de Rubem Fonseca está no estilo de representação e na maneira como descreve e escreve a violência. Um modo objetivamente descritivo, uma crítica que não condena, mas que mostra os implementos que motivam a violência. Há uma cumplicidade explícita entre escritor-personagem, personagem-leitor e escritor-leitor, pois a inter-relação de horror, de degradação humana e de fatos violentos atingem os três, com a mesma intensidade, porém de maneiras diferentes. Mesmo aquele que não tem a intenção de analisar ou estudar os fatos violentos, se vê atraído pela escrita fonsequiana e também levado a refletir sobre os temas que lhe são caros.

### **3.2. A violência, a dor física e os traumas do corpo literário**

Em geral, imaginamos que a violência é responsável pela dor física que gera um sentimento exclusivamente físico, mas as conseqüências são igualmente mentais. Uma fratura poderia ser explicada pela ruptura parcial ou total de um osso, mas esse fenômeno doloroso ocasiona, no sistema nervoso, traumas psicológicos que se manifestam cada vez que ocorre uma mudança climática.

As repercussões da dor de uma queimadura estão entre as mais devastadoras, moralmente falando. Além do doloroso processo de recuperação, a queimadura desencadeia perturbações psicológicas que podem levar o lesionado a clausura psíquica e social. Mesmo que todos os recursos médicos sejam aplicados na recuperação do paciente, a principal dificuldade é reintegrá-lo ao convívio da sociedade.

A dor transpõe os limites da sensação e chega à emoção. Uma emoção desagradável que revela a existência de uma lesão real e sentida de forma verdadeira. Um amputado sente por muito tempo a dor no membro que não faz mais parte do seu corpo, como se pudesse tocá-lo ou amenizar a dor através de algum procedimento clínico.

Os contos de Rubem Fonseca revelam não somente os traumas físicos oriundos de atos violentos, mas penetram na representação íntima e inconsciente da dor corporal, que atinge o emocional e transfigura o equilíbrio do 'eu'. Lesão, comoção e reação são três itens do fenômeno dor que o estilo literário fonsequiano constrói com precisão por meio de seus personagens.

As guerras e as revoluções sempre foram uma condição da vida humana. No entanto, a violência alcançou patamares inimagináveis, especialmente no século XX, não somente pelo desenvolvimento técnico dos próprios implementos da violência, mas, especialmente, pelo aprimoramento da humanidade em utilizar esses implementos contra o outro. O fenômeno da violência passa a ser problematizado para os indivíduos e para as sociedades destacadamente depois do final da Segunda Guerra Mundial, assumindo a característica de um debate tanto intelectual quanto popular, exposto em debates acadêmicos e em conversas corriqueiras entre as pessoas, em suas atitudes, em seus sentimentos, e, também, na ordem do dia das instituições que formam a sociedade.

Se o fenômeno da violência passa a ser destaque nos estudos de Ciências Humanas, por outro lado sua versão midiática banaliza-se nos espetáculos televisivos e virtuais. Hannah Arendt (2009) já chamava a atenção que a violência caracteriza-se pela sua instrumentalidade, sendo diferente do poder, da força, do vigor e da autoridade, e por outro lado, um fenômeno caro e grato a espetacularização.

A violência não é natural, pessoal ou irracional, mas relaciona-se à predominância do significado da presença/ausência do outro e como isso se interpõe em sua vida. A predominância de um significa a ausência do outro. Para se entender o fenômeno da violência e sua amplitude, Hannah Arendt (2009) percebe na filosofia política um horizonte para interpretar a violência

partindo de um referencial teórico. A violência não é simplesmente a mais flagrante manifestação do poder, nem o domínio do homem sobre o homem, por meio da efetividade do comando e baseado nos meios da violência supostamente legítima. Ao invés disso, a violência é uma forma instrumentalizada capaz de abalar as estruturas das fontes de onde o sujeito imagina que advém o poder.

Uma diferença marcante entre poder e violência é que o poder manifesta-se econômica e politicamente, enquanto a violência se apoia em implementos, isto é, precisa ser materializada. Na maioria das vezes, o poder se apresenta na forma de todos contra um (o Estado contra um) e a violência na forma de um contra todos (o indivíduo contra todos). Como escreve Rubem Fonseca no conto “Feliz Ano Novo”:

Quais são os ferros que você tem?, perguntou Zequinha.  
Uma Thompson lata de goiabada, uma carabina doze, de cano serrado, e duas Magnum.  
Putá que pariu, disse Zequinha. E vocês montados nessa baba tão aqui tocando punheta? Esperando o dia raiar para comer farofa de macumba, disse Pereba. [...] Eu tava pensando a gente invadir uma casa bacana que tá dando festa. [...] Coloquei a lata de goiabada numa saca de feira, junto com a munição. Dei uma Magnum pro Pereba, outra pro Zequinha. Prendi a carabina no cinto, o cano para baixo, e vesti uma capa. Apanhei três meias de mulher e uma tesoura. [...] Puxamos um Opala. Seguimos para os lados de São Conrado. [...] Até que achamos o lugar perfeito. [...] Botamos as meias na cara. Cortei com a tesoura os buracos dos olhos. Entramos pela porta principal. [...] É um assalto, gritei bem alto. (FONSECA, 1989, p.15-17).

Tanto a violência quanto o poder possuem características destrutivas, porém ambos não se estabelecem somente pelas armas. Diante da incapacidade de agir satisfatoriamente no mundo atual, os governantes utilizam-se da violência para substituir a frustração de ver desaparecer sua autoridade na bolha mercantil sempre fixada por um valor, porém incapaz de melhorar, especialmente as condições de vida social e cultural do ser humano. Por outro lado, os subalternos buscam na violência um modo para suprir o fato de não conseguirem agir em conjunto para descentralizar a detenção do poder aquisitivo nas mãos de uma minoria ligada diretamente ao poder econômico e as políticas de barganha para manutenção de uma pseudo-governabilidade. As

comunidades sentem-se mais protegidas e apoiadas pelo poder do tráfico de drogas e de armas do que pelas autoridades oficialmente estabelecidas.

Tenta-se racionalizar o aumento da violência, por meio de justificativas que a tornam cada vez mais injustificável. Não há um sentido racional na utilização da violência como princípio de ação. O sentido da violência reside na justificativa de uma re-ação em nome da legítima defesa.

A apologia à violência tornou-se globalizada nas sociedades contemporâneas, em face da crise da democracia, que em momentos de perda de auto-confiança dá à população, não mais pão e circo, mas o *reality show* (GORI, 2011, p.89). Não se pode negar que as tragédias cotidianas dão audiência e chamam a atenção das pessoas muito mais do que as notícias políticas. A atração pela repulsão é fato. No caso da mídia, não é o simples fato de levar a notícia, mas de gerar audiência. No caso das pessoas que se aglomeram para ver um acidente ou um corpo estendido no chão, não se trata de solidariedade nem mera curiosidade, e sim, a oportunidade de ter, em primeira mão, um assunto que vai gerar o interesse das pessoas que fazem parte do convívio daquele que presenciou tal tragédia, e que agora é o centro das atenções como divulgador do fato.

A violência não deveria ser glorificada, mas o é. Afinal de contas, tais acontecimentos geram audiência. A tragédia cotidiana gera interesse de quem ouve e aumenta a popularidade de quem a divulga. O ser humano provoca e propaga o horror. Cada ato violento gera prazer em quem o provoca e satisfação em quem presencia ou se torna conhecedor dos detalhes. O assassino não somente tira a vida de alguém, mas decide quem vive e quem morre. Naquele momento ele é o dominador, o juiz que determina e executa a sentença um deus que tem o poder materializado no instrumento bélico que multiplica a força humana.

Ao invés de os cientistas naturais, criadores da “polemologia”<sup>9</sup>, estudarem territorialismo grupal em formigas e outros animais, bastaria que eles passassem um dia nas favelas de qualquer grande cidade do Brasil para

---

<sup>9</sup> Estudo da guerra considerado como um fenômeno de ordem social e psicológica. ([www.dicio.com.br/polemologia/](http://www.dicio.com.br/polemologia/))

certificarem-se que a essas super povoadas comunidades estão repletas de agressividade e irritação.

Os seres humanos, em certas situações, se comportam como os animais. Porém, o inverso não parece verdadeiro. Os animais agem por instinto, necessidade e preservação da espécie. Os humanos fazem da violência um estilo de vida. O instinto que faz dos lobos ferozes defensores do seu território, dá lugar a generosidade de não matar o oponente derrotado.

Ancestralmente, a violência humana tinha origem na luta pela própria sobrevivência ou de um ente querido, e também no medo. Porém, há muito tempo essa violência contra o outro não precisa de motivo aparente. A desumanização não está ligada a condições de vida como as enfrentadas em um campo de concentração. Nem a sofrida em situação de tortura ou de fome extrema.

A reação violenta não depende das condições de pobreza, miséria, desemprego, sofrimento, fome ou doença. A situação social aparentemente imutável e sem esperanças de melhoria não é o fator determinante no emprego da violência. Há muito que o recurso da violência ultrapassou as fronteiras sociais e instalou-se nos diversos níveis da sociedade. A violência da classe economicamente mais favorecida é aplicada as demais classes a partir da utilização do recurso da opressão e humilhação, chegando à morte. Em contrapartida, as classes subalternas buscam o equilíbrio por meio do aumento dos implementos bélicos que as fazem sentir-se poderosas. Nos contos “Passeio Noturno parte I” e “Passeio Noturno parte II”, a classe economicamente dominante alivia seu estresse, atropelando e matando representantes da classe subalterna. Afinal de contas, na concepção do bem sucedido empresário e assassino, numa metrópole tão cheia de gente, a morte de uma mulher “[...] carregando um embrulho de papel ordinário com coisas de padaria ou de quitanda [...]” (FONSECA, 1989, p. 62), provavelmente não seria sentida, porém isso aplacaria o desejo de violência do personagem.

A busca pelo equilíbrio entre dominadores e subalternos está explícita no conto “Feliz Ano Novo”, em que o protagonista e seus comparsas, Pereba e Zequinha, barbarizam em um assalto realizado em uma residência de alto luxo,

em São Conrado. As armas não somente os tornam poderosos, mas os fazem subir de nível na hierarquia da violência. A classe subalterna e moradora da periferia agora se tornou a classe dominadora. Os que empunham as armas decidem quem vive e quem morre. Enquanto para o alto executivo assassino as mortes significavam alívio do desejo de violência gerado pelo stress de um cotidiano entediante, para aqueles moradores da periferia cada agressão, estupro ou assassinato, representava uma demonstração de força e de poder. Algo que passaria a fazer parte de um processo ascensional em suas reputações no meio onde circulavam.

Em *Feliz Ano Novo*, em certas situações, o agir violento é uma questão de tradição e princípio familiar. No conto “Nau Catrineta”, causar a morte de alguém previamente escolhido é obrigação para quem almeja se tornar o chefe do clã. O assassinato de Ermê, planejado por Helena, Julieta e Regina, tias de seu noivo, e o preparo de sua carne para que ele a degustasse não era um simples homicídio ou um ritual de canibalismo. Do ponto de vista da tradição familiar, o sacrifício da moça era algo imprescindível e totalmente justificável para a formação do líder masculino daquela unidade familiar. O discurso tinha fundamento histórico e mesmo literário:

Estávamos em pé, tão próximos que nossos corpos quase se tocavam. Ermê não tinha nenhuma pintura no rosto, no pescoço, nos braços, mas a sua pele brilhava de saúde. Beijei-a. Sua boca era fresca e calorosa, como vinho maduro. [...] Seu corpo tinha a solidez e o odor de uma árvore de muitas flores e frutos, e a força de um animal selvagem livre. Eu nunca poderei esquecê-la.

Por que você não arranja um emprego e não se casa comigo? Ermê perguntou. Eu ri, pois não sabia fazer nada a não ser escrever poemas. (FONSECA, 1989, p.134).

Ermê era a subalterna com *status* de protagonista/dominante que foi sacrificada em razão de um objetivo comum de seus executores. Ermê perdeu a vida para tornar possível ao sobrinho receber o anel que fora de seu pai, para se tornar o chefe da família. A aparente ausência de emoção e desapego pela vida do outro se contrapõe a racionalidade e a serenidade demonstrados diante de uma violência imposta ao leitor, mas necessária ao bom andamento da narrativa.

No conto “74 degraus”, a violência de Tereza e Elisa contra seus companheiros, Daniel e Pedro, parece instintiva, porém trata-se da sobrevivência de ambas e do relacionamento romântico entre as duas dependesse da eliminação deles. Não há planejamento, nem estratégia. Os implementos utilizados para assassinar Daniel e Pedro são utensílios domésticos que decoram a casa. O corpo de Daniel, o segundo a ser morto, seria colocado junto com o de Pedro dentro de uma mala, como diz Tereza no item 70:

70. Digo a Daniel que dentro da mala tem o corpo de um homem. Tereza dá uma gargalhada. Nós estamos muito nervosas.

Sou paciente com a tolice das mulheres Dentro da mala não cabe o corpo de um homem.

Cabem até dois, Daniel, e quando disse isso meus olhos se encontraram com os de Elisa e tudo foi combinado num segundo, sem uma palavra. (FONSECA, 1989, p.158).

A violência das mulheres não precisava de argumento, nem de um discurso que amenizasse as consequências. Para Tereza e Elisa, o assassinato de Pedro e de Daniel era a única maneira de acabar com o desequilíbrio e a injustiça que as mantinham separadas. A sensação que ambas sentiam no momento em que batiam com a estatueta na cabeça da vítima era boa. Quando uma cansava de bater a outra dava continuidade ao espancamento homicida. Além disso, a partir daquele momento Tereza e Elisa descobriram que é muito “fácil matar uma ou duas pessoas. Especialmente se você não tem motivo para isso.” (FONSECA, 1989, p.159).

Os principais motivos que levam à violência não são a injustiça, a raiva, a desigualdade social, a busca pela restauração do equilíbrio ou qualquer outro argumento ‘reparador da injustiça’. A eficácia da violência mascara-se na dissimulação de uma sociedade sem autoconfiança e que vive das aparências criadas, no mais das vezes, por imperativos materialmente inexistentes. A dissimulação disfarça falsos sentimentos de sensibilidade, racionalidade, sensatez, moralismo, compaixão, desejo de justiça e de tantas outras emoções que não revelam o que de fato move o ser humano. Será possível que a própria violência mova o ser humano?

No conto “Feliz Ano Novo”, percebemos uma relação de amizade estabelecida pelos atos ilegais e criminosos. Essas ações de revolta permeadas pela violência se fortalecem numa suposta coerência grupal. Embora esse tipo de amizade seja instável e pouco duradoura, a prática dos homicídios, estupros e espancamentos torna o relacionamento daqueles homens coeso. No momento do assalto cada um deles corresponde a um elo violento que forma uma grande corrente disseminadora do horror. Apesar de nivelados pela condição social e pela realização diária de feitos violentos, a admissão de cada indivíduo nessa ‘associação à violência’ depende não somente da conscientização de que há regras, hierarquia e ética, mas, especialmente, de que esse tipo de relação requer condições extremas de perigo e, às vezes, perda da própria vida. Há um fenômeno de irmandade que gera entre eles uma ética, mesmo que conceitualmente distorcida:

Vamos embora, eu disse. Enchemos toalhas e fronhas com comidas e objetos.

[...] Saímos. Entramos no Opala e voltamos para casa.

Disse para o Pereba, larga o rodante numa rua deserta de Botafogo, pega um táxi e volta. Eu e Zequinha saltamos.

Este edifício está mesmo fudido, disse Zequinha, enquanto subíamos, com o material, pelas escadas imundas e arrebetadas.

[...] Chegamos lá em cima cansados. Botei as ferramentas no pacote, as jóias e o dinheiro na saca e levei para o apartamento da preta velha.

[...] Subimos. Coloquei as garrafas e as comidas em cima de uma toalha no chão. Zequinha quis beber e eu não deixei. Vamos esperar o Pereba.

Quando o Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz ano Novo. (FONSECA, 1989, p. 20-21).

Não menos coeso que “Feliz Ano Novo” é o relacionamento familiar estabelecido nos contos “Passeio Noturno parte I” e “Passeio Noturno parte II”. Todos os dias, e na hora da novela, o executivo de sucesso, chefe de uma família de classe alta e pai de dois filhos adultos, saía em seu carro importado para atropelar pessoas e assim aliviar o estresse do dia vivido na companhia. Não por acaso o horário do seu passeio era o momento em que sua esposa não saía de frente da televisão por causa da novela, assim não o acompanharia em seu passeio noturno. No jantar, o filho pedia dinheiro na hora do cafezinho e a filha no momento do licor. Após terem suas necessidades

financeiras atendidas, trancavam-se em seus quartos e não se importavam com a vida familiar e nem com o mundo lá fora.

Havia uma espécie de acordo entre os membros da família, em que a principal cláusula a ser cumprida era não perguntar, não se importar e não procurar saber o que cada um fazia da própria vida. Temos nos contos “Passeio Noturno parte I” e “Passeio Noturno parte II”, outra ‘associação à violência’ em que há regras, hierarquia e ética, porém niveladas por uma condição social em que não há privação material, nem condições de moradia e alimentação subumanas. Temos ainda a realização diária de atos violentos, com a admissão de cada indivíduo nessa irmandade pelo silêncio, pela omissão e pela não intromissão na vida do outro. Ao contrário de ‘Feliz Ano Novo’, aqui não era obrigatório participar diretamente dos atropelamentos, nem arriscar a vida em nenhuma empreitada perigosa.

Mesmo que em nenhum momento dos contos seja possível verificar que alguém soubesse o que de fato acontecia nas rondas noturnas do protagonista, também não se pode descartar a possibilidade de que toda a família compartilhasse e apoiasse seus atos. Afinal de contas, o alívio da tensão que as mortes por atropelamento proporcionavam, garantiam ao chefe de família um dia de trabalho produtivo, o sucesso da companhia, e, conseqüentemente, a manutenção do padrão elevado de vida, sendo isso o que interessava a todos.

A seqüência desse ciclo era: o pai supria a casa, dava dinheiro aos filhos na hora do jantar, mantinha conta conjunta com a esposa e não a importunava da hora da novela. A esposa, por sua vez, não aceitava o convite do marido para passear, não perguntava onde ele dava suas voltas noturnas, nem o que fazia nelas. Já os filhos recebiam o dinheiro do paterno e deixavam-no em paz tanto no trabalho quanto na vida particular.

No conto “Nau Catrineta” tanto a coesão quanto a participação familiar são plenas. A omissão das tias e a do sobrinho não era permitida. Cada membro da família tinha uma função importante e bem definida na hierarquia da tradição familiar. Contrapondo-se ao relacionamento apresentado no conto “Feliz Ano Novo”, a tradição passada de geração a geração tornava o

relacionamento sólido e duradouro. A participação de todos era fundamental, e porque não dizer obrigatória, para que a cerimônia de ascensão do sobrinho a chefe da família fosse realizada com sucesso e “muita pompa e cerimônia” (FONSECA, 1989, p.136).

A morte de Ermê não era apenas um assassinato, mas um ritual cuidadosamente planejado pelas tias Regina, Helena e Julieta, que deveria ser executado pelo noivo da vítima. A missão dessa irmandade também era organizada hierárquica e eticamente. O sobrinho arrumaria a noiva e a mataria no dia estipulado e com o veneno fornecido pelas tias. O “grande Salão de Banquetes” (FONSECA, 1995, p.136) da família era preparado com todo o requinte pelas tias, que também eram responsáveis pela preparação da carne de Ermê. Finalmente o sobrinho degustaria a carne da (ex)noiva e Tia Julieta, provavelmente a mais velha, colocaria o anel no dedo do sobrinho, tornando-o o chefe do Clã. As regras eram claras, a hierarquia deveria ser rigorosamente obedecida e a ética era o compromisso em manter a tradição familiar.

- Uma gotinha para você, uma gotinha para mim, eu disse, pingando uma gota em cada taça.

[...] Com um gesto elegante levou a taça aos lábios e sorveu um pequeno gole. A taça caiu de sua mão sobre a mesa, partindo-se, e logo o rosto de Ermê abateu-se sobre os fragmentos de cristal. [...] Ela nem teve tempo de saber o que aconteceu.

[...] Estamos orgulhosas de ti, disse tia Helena.

Será tudo aproveitado, disse tia Regina. Os ossos serão moídos e dados aos porcos, junto com a farinha de milho e sabugo. Com as tripas faremos salpicões e alheiras. Os miolos e as carnes nobres tu os comerás. Por onde queres começar? Pela parte mais tenra, eu disse.

[...] Vesti minha casaca, como mandava o Decálogo, e esperei que me viessem chamar.

Na mesa grande do salão de Banquetes, que eu nunca vira ser usado em toda minha vida, foi cumprida a minha missão, com muita pompa e cerimônia.

[...] Não pusemos tempero para não estragar o gosto. Está quase crua, é um pedaço de nádega, muito macio, disse tia Helena. O gosto de Ermê era ligeiramente adocicado, como vitela mamona, porém mais saboroso.

Quando engoli o primeiro bocado, tia Julieta, que me observava atentamente, sentada, como as outras, em volta da mesa, retirou o Anel de seu dedo indicador, colocando-o no meu.

Fui eu que o tirei do dedo do teu pai, no dia da sua morte, e guardava-o para hoje, disse tia Julieta. És agora o chefe da família. (FONSECA, 1989, p. 135-136).

Em “74 Degraus”, não há um acordo pré-estabelecido entre Teresa e Elisa para cometerem o crime. Não há planejamento, regras, hierarquia, nem ética. Porém, o relacionamento das duas é coeso, solidário e ardente. Nem Teresa nem Elisa tinham funções específicas na execução do homicídio de seus companheiros. A ocasião às encorajou ao duplo assassinato. O ato violento foi um acontecimento esporádico na vida de ambas, alimentado pela paixão entre elas. Tal sentimento, apesar de enclausurado por anos, nunca deixou de existir.

64. Pedro cambaleou, tonto, levantando as mãos para se defender e eu bati novamente na cabeça dele com toda força e ele caiu no chão com o rosto coberto de sangue.

Tereza me pergunta qual era a indecência que nós estávamos fazendo no chão. Deitamos no sofá abraçadas. Tereza me diz que ele tentou matá-la.

65. Perguntei a Elisa por que ela me havia repelido naquele dia que parecia tão longínquo e ela me disse que não esperava aquele gesto meu de amor.

Agora estamos juntas. Nós nos amamos. (FONSECA, 1989, p. 157).

As protagonistas Tereza e Elisa, diferentemente das personagens dos demais contos analisados, eram vítimas de uma sociedade homofóbica, misógina e patriarcal. O amor de uma pela outra era diariamente violentado, e a maneira que encontraram para manter as aparências diante das pessoas era reprimindo seus desejos e sentimentos. E a repressão um dia explode, liberando todas as pulsões armazenadas pelo sujeito.

O que as nivelava não era a condição social miserável, nem a riqueza ou o compromisso em manter a tradição familiar. O amor e a atração mútuos as tornavam cúmplices. Quando elas se encontravam era como voltar ao passado e relembrar os momentos e as brincadeiras que faziam juntas.

12. Tereza não se lembra de nossa brincadeira de limpar a cabeça para que o último pensamento na hora da morte não seja o lixo que acumulamos.

É claro que eu me lembrava da nossa brincadeira. [...]

13. Tereza está próxima de mim e põe a mão sobre o meu ombro e olha fixamente.

Me lembrei de sua pele macia. (FONSECA, 1989, p. 147).

Outro diferencial do conto “74 Degraus” é estopim que deu início a violência do assassinato de Pedro e Daniel. Também não tinha uma postura

justiceira e cobradora como em “Feliz Ano Novo”. Tereza foi estrangulada por Pedro até desmaiar, porque se recusou a casar com ele.

49. Ela me xinga de pobretão miserável e diz que não quer casar comigo. [...]

51. Pedro me agarrou pelo pescoço com suas mãos grandes e brutas e eu fui perdendo o ar. Ela se debate em minhas mãos como se fosse uma boneca de pano.

52. Até que tudo sumiu, se apagou. Coloco ela no chão e me deito em cima dela, colo o ouvido no seu peito e não ouço nada. [...] (FONSECA, 1989, p. 155).

O retorno de Elisa ao local onde houve a violência inicial proporcionou a Tereza a oportunidade de recobrar a consciência e bater na cabeça de Pedro com uma estatueta de bronze, até que ele morresse. A violência utilizada por ambas traz à tona os sentimentos reprimidos, especialmente o de subalternidade em relação à autoridade masculina e a opressão sofrida pela opção sexual. Foi a maneira encontrada para atingirem o objetivo comum do amor.

53. A campainha da porta toca. Carrego o corpo de Tereza para o quarto. Um homem abre a porta. Ele está com o rosto suado e a camisa molhada. Pergunto por Tereza.

55. Você é amigo de Tereza? Pergunto, e ele diz que iam ficar noivos. Absurdo. Tem que estar mentindo.

59. Aos poucos fui voltando a mim.

61. Demorei a me lembrar do que tinha acontecido, até que senti a dor na garganta, dos dedos daquele bruto.

62. [...] Fiquei totalmente consciente e ouvi as vozes deles, Elisa e Pedro na sala.

63. Agarrei a estatueta de bronze que estava na saleta perto do piano. Os dois estavam na sala. [...] Fiquei com tanto ódio que senti um gosto ruim na boca.

64. Pedro cambaleou, tonto, levantando as mãos para se defender e eu bati novamente na cabeça dele com toda força e ele caiu no chão com o rosto coberto de sangue. [...] Deitamos no sofá abraçadas.

65. [...] Agora estamos juntas. Nós nos amamos. (FONSECA, 1989, p. 156-157)

Havia prazer naqueles assassinatos. Tanto Elisa quanto Tereza sentia uma sensação boa enquanto batiam com a estatueta de bronze na cabeça deles. Associadas na e pela violência, elas dividiam a satisfação de se verem libertas da opressão patriarcal e machista, representada na figura dos maridos.

71. Até parece que Daniel quer facilitar as coisas para nós. [...] Ele fechou os olhos e eu, segurando a estatueta com as duas mãos, bati com força na cabeça dele.

72. [...] Tiro a estatueta das mãos da Tereza e bato uma porção de vezes na cabeça de Daniel, que cai ao chão gemendo.

Quando vi que Elisa estava cansada de bater em Daniel e que ele não morria, apanhei a estatueta e golpeei até ele ficar em silêncio.

73. Eu senti uma sensação boa, quando batia nele eu disse para Elisa. Ela também achou bom, mas me disse que estava com medo. (FONSECA, 1989, p. 158-159).

Aparentemente a justificativa de querer viver um grande amor é a única razão para se cometer dois assassinatos. Porém, nos contos de Rubem Fonseca, a própria condição humana justifica a violência, afinal, assim como a criação, a destruição/a morte faz parte da ordem natural das coisas. A atitude violenta individual ou coletiva é uma condição da convivência humana. Na sociedade humana, sobreviver às vezes significa matar.

Em todos os contos até aqui analisados, a subalternidade está implícita no fenômeno da violência. A subalternidade não se restringe às relações socioeconômicas. Ser branco ou negro é um fator biológico natural que não pode ser mudado. Por outro lado, ser pobre ou rico, morar no asfalto ou nos morros, ser homem ou mulher, não são fatores naturais; eles são resultantes de condicionamentos e limites impostos pela sociedade. Nos contos de Rubem Fonseca, a subalternidade abrange tanto a questão natural quanto aquelas (im)postas pelo ser humano.

Em “Feliz Ano Novo”, a relação da classe alta com a classe miserável é de exclusão. Mas quando os subalternos decidem se tornar dominantes, a luta materializa-se em violência. Essa ação não é irracional, e sim, a consequência de relações assimétricas de poder.

Em “Passeio Noturno parte I” e “Passeio Noturno parte II”, a ação do executivo bem sucedido passa pelo assassinato de sujeitos subalternos – a mulher com seu embrulho ordinário e a atriz, qualificada por ele, como ‘Uma puta inteligente’ (FONSECA, 1989, p.69). A intenção do protagonista não era exterminar todos os pobres que andam pelas ruas voltando de seus míseros empregos e levando um embrulho de papel ordinário nas mãos. Ele não se voltaria contra os empresários da classe alta. Temos em cena, a luta de classes num enfrentamento no qual o valor de troca é a vida dos subalternos.

Em “Nau Catrineta” há, aparentemente, o envolvimento emocional entre um homem e uma mulher. Vítima e assassino se relacionam amorosamente com propósitos diferentes. Enquanto Ermê, a vítima, busca um amor verdadeiro e intenso, seu noivo e executor procura uma presa que se encaixe no ritual canibalesco que lhe dará a chefia do clã familiar. Beleza, saúde e ingenuidade parecem ter sido os elementos de seleção de Ermê como a espécie ideal a ser sacrificada e degustada.

“74 degraus” apresenta o embate sutil e normalmente dissimulado que é o das relações de gênero. Tereza e Elisa unidas pelo desejo são alvo da homofobia velada das sociedades patriarcais geridas pelo poder masculino. A violência torna-se um fenômeno de reação do feminino contra o masculino, representado por Pedro e Daniel.

Em todos os contos se percebe que o interesse das personagens está relacionado consigo mesmo. Tal interesse não aceita soluções em longo prazo, nem se preocupa com o bem social ou a paz mundial. O interesse do sujeito é diferente do mundo público. Hannah Arendt escreve:

[...]. Quando quer que se exija do interesse próprio que ele ceda ao “verdadeiro” interesse – isto é, o interesse do mundo, distinto daquele do eu –, este sempre replicará: minha camisa está próxima, mas muito mais próxima está minha pele. Isso pode não ser particularmente razoável, mas é absolutamente realista; ela é a resposta não muito nobre, mas adequada à discrepância temporal entre a vida privada dos homens e a expectativa de vida, totalmente diferente, do mundo público. (ARENDR, 2009, p. 98).

A violência é um instrumento natural de todo ser humano. Para quem a utiliza, a violência é racional a partir do momento em que o objetivo é

alcançado com eficácia. Os objetivos desejados são em curto prazo, sendo a violência, às vezes, a única maneira de conseguir que um argumento seja ouvido.

Para quem pratica a violência e alcança seus objetivos, ela é compensatória. Historicamente, especialmente em Estados ditatoriais, quando os cidadãos comuns foram às ruas e se confrontaram com as forças de defesa institucionalmente constituídas (polícia e exército), a violência explodiu, porém, mesmo que em longo prazo, possibilitou reformas políticas, mudanças educacionais e melhorias sociais, conquistadas por uma eficácia estrutural. Que se pense, por exemplo, nas manifestações diárias noticiadas pela mídia, em relação aos países do Oriente Médio, em prol de governos democráticos.

Apesar de não a localizarmos explicitamente nos contos de Rubem Fonseca, a violência política, que se materializa na burocracia, especialmente nos aparelhos ideológicos dos Estados ditatoriais, existe subliminarmente em todos eles. Este não é um ponto a ser explorado neste trabalho, porém não podemos deixar de referi-lo, considerando o período em que *Feliz Ano Novo* foi publicado, e logo em seguida, proibido (1975). Vale citar a observação de Armando Falcão, ex-Ministro da Justiça na década de 70: “Li pouquíssima coisa, talvez uns seis palavrões, e isto bastou.” (FONSECA, 1989, segunda orelha).

Independente da forma de governo, a burocracia dos governos de exceção priva as pessoas da liberdade política e do direito de agir por conta própria. Essa burocracia viabiliza o exercício da tirania e as pessoas se tornam igualmente subalternas e impotentes.

A busca pela liberdade de expressão é uma das formas de rebelião contra a violência dominante. Os subalternos são massacrados diariamente pela impotência de sua voz em sociedades, que se auto-proclamam democráticas, porém diminuem a cada dia o poder de ação e decisão desses sujeitos. A violência pode ser uma manifestação natural do ser humano, mas são, especialmente, o desejo e a necessidade do sujeito agir na busca do novo e na defesa de suas necessidades básicas.

A liberdade do cidadão deveria ser diretamente proporcional a sua participação na administração democrática do país onde vive. A democracia participativa deveria ser formada por pessoas co-dirigentes e que teriam direito a falar e serem ouvidas. Corremos o risco de ter – se é que já não temos – uma civilização formada por marionetes supercivilizadas, pessoas transformadas em animais de laboratório e governadas por uma classe dominante que impõe o poder, sobrepujando a voz do cidadão. O uso da violência passa a ser uma das formas do subalterno ter voz.

No conto “Feliz Ano Novo”, o assalto, as mortes e os estupros são as maneiras do subalterno da periferia “falar”. Em “Passeio Noturno parte I” e “Passeio Noturno parte II”, o executivo bem sucedido, mas subalterno das pressões familiar e profissional, “fala” por meio dos assassinatos que comete com seu carro importado. Em “Nau Catrineta”, o ritual canibalesco se torna a voz da família que se acha dominante, porém é subalterna de uma tradição que os leva a matar e comer suas vítimas, para manutenção de um poder simbólico. Em “74 degraus”, Elisa e Helena, subalternas de uma sociedade gerida pelo poder masculino, passam a ter voz e a poder expressar seus sentimentos, por meio de um duplo assassinato.

Justificável ou não, a violência do subalterno, que deseja ser ouvido, não é menor que a violência da classe dominante, materializada na evidente degradação da educação, da segurança, da saúde, do meio ambiente, do transporte, da moradia e dos demais serviços públicos. Tão violento quanto o declínio dos serviços públicos é o aumento da corrupção. Superpotências atoladas em dívidas e escândalos políticos, se autodestruindo por fantasmas nascidos de sua própria grandeza. As nações do Velho Mundo, teoricamente bem estabelecidas, dissolvem-se em crises político-financeiras. E a violência explode nas rebeliões populares contra medidas ditadas por organismos internacionais, tornando impotentes os Estados democráticos.

Não é possível determinar em que essas manifestações vão levar, contudo o questionamento dos poderes instituídos é uma forma de violência e que pode levar a mais violência. Não se pode apostar na vitória nem dos dominantes nem dos subalternos. O sucesso ou não dessas revoluções

depende da mudança do comportamento humano, diante do fenômeno da violência. Deveria haver uma conscientização em escala coletiva e não individual.

A violência passa ser uma referência importante na unidade social, uma força que une grupos em busca de objetivos imediatos. Como a regra geral da humanidade é determinada pela necessidade, pela escassez e pela insuficiência de recursos para a sobrevivência de todos. A violência se tornou uma forma da busca por uma vida melhor, ou pelo menos uma forma de ter voz em meio ao silêncio da subalternidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A violência tem sua escalada diretamente relacionada à subalternidade na obra de Rubem Fonseca. O escritor dá voz àqueles que são iguais em suas diferenças e que expressam por meio da violência a busca por essa representatividade. Enquanto a sociedade tira do subalterno o direito da fala e lhe concede a voz do silêncio, a literatura lhe proporciona a interação entre interesses e perspectivas sociais.

O fazer literário de Rubem Fonseca devolve ao subalterno a oportunidade de falar e a noção de que é possível ter voz mesmo quando se está fora de um lugar social de prestígio. Quem fala, em nome de quem se fala e o lugar de onde se fala não possui autoria, nem legitimidade, mas passa a ter importância quando o subalterno ganha poderio de fogo, por meio das armas que possibilitam a violência contra os dominantes.

Nos contos de Rubem Fonseca o subalterno se faz ouvir pela trajetória de violência contra si e contra o outro. A crescente busca por espaço se traduz no embate/combate entre grupos negativamente valorizados – definidos por etnia, cor, orientação sexual, condição social, situação física, entre outras – e os que se identificam coletivamente como um grupo cultural e socialmente dominante.

A exclusão dos subalternos é algo comum nos espaços de representação e de produção da sociedade, assim como a perda da diversidade e da pluralidade de perspectivas sociais, devido à falta de multiplicidade de pontos de vista e à exclusão de pessoas que possuem uma posição diferente na sociedade. Em contrapartida a essa exclusão, o subalterno manifesta-se por meio da violência, provocado pelos traumas sofridos, e da (in)subordinação à vontade dos dominantes.

Apesar de o erotismo não ter sido explorado neste trabalho, ele também é uma característica marcante da obra de Rubem Fonseca. O corpo, os desejos e a pornografia (que não se confunda com erotismo) são intrínsecos ao

ser humano tanto quanto a violência e, por esse motivo, esses temas encontram-se tão presentes em todas as classes sociais.

O escritor mineiro, por meio de uma linguagem seca, quebra tabus literários com suas histórias que relatam a violência, as atitudes repugnantes, o sexo e a brutalidade. A morte, o estupro, o homicídio, a pornografia e a subalternidade são transformados em obras ficcionais que (l)imitam o real. O estilo fonsequiano não é um simples relato de crimes que acontecem numa metrópole, o Rio de Janeiro. Seus contos mostram a realidade que as pessoas enfrentam no cotidiano das grandes cidades e delatam o embrutecimento em todos os níveis da sociedade.

O hiper-realismo é descrito com tamanha riqueza de detalhes que proporciona ao leitor o sentimento de estar dentro do ambiente onde se desenrola a cena. Impressiona como a curiosidade e a revolta são sentimentos que inundam a mente daqueles que, pela leitura, imaginam ser possível evitar um homicídio, um estupro ou um ritual de canibalismo.

Mesmo sabendo que o desfecho trágico é inevitável, a atração pelos contos se dá pela repulsão, pela curiosidade e, especialmente, pela identificação das pessoas com a violência e o erotismo, por vezes, pornográfico. Os contos de Rubem Fonseca criam a expectativa de que a classe dominante será subjugada por meio da violência e da ascensão do subalterno.

Por tratar de questões atuais, os contos “Feliz Ano Novo”, “Passeio Noturno parte 1”, “Passeio Noturno parte 2”, “Nau Catrineta” e “74 Degraus” do livro *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, tornaram-se objeto desta dissertação.

“*Feliz Ano Novo*”, o primeiro conto do livro homônimo, mostra a classe pobre, subalterna e marginalizada em confronto com a classe rica, dominante e burguesa, que não tem noção (ou não que ter) do que se passa na periferia da cidade. O subalterno, então, se manifesta da única maneira disponível, ou seja, por meio das armas que o tornam, naquele momento, visível, audível e dominante.

Por outro lado, os contos “Passeio Noturno parte I” e “Passeio Noturno parte II” mostram que a subalternidade também pode estar entre os privilegiados financeiramente. Um executivo da classe média alta é subalterno da necessidade emocional de matar pessoas, atropelando-as com seu carro importado.

Em “Nau Catrineta”, os dominantes responsáveis pelo ritual de canibalismo eram subalternos de uma tradição familiar que os levou a sacrificar a jovem e bela Ermê. Atitudes de sarcasmo e de desprezo pela vida da subalterna a ser sacrificada, contrapõe-se à maneira racional e planejada com que sua morte é executada, proporcionando à subalterna o *status* de protagonista. Além disso, o conto ganha ênfase pela maneira poética e detalhista com que o narrador descreve esse canibalismo erótico.

Tereza e Elisa, no conto “74 degraus”, eram mulheres comuns, porém subalternas em seus relacionamentos heterossexuais. Ambas planejaram e assassinaram seus companheiros, que representavam a “classe dominante”, em busca do controle de suas vidas. Teresa e Elisa queriam ser livres e independentes para viverem o amor que uma sentia pela outra, e a única maneira que encontraram para terem voz foi por meio da violência.

Quem nunca se sentiu subalterno ou dominante? Quem nunca foi ou pensou em ser violento? Quem não é ou já foi pornográfico alguma vez? Subalternidade, violência, sexo e pornografia fazem parte do cotidiano humano. Em algum momento o subalterno vai se cansar de não ter voz. A necessidade de ser ouvido então se manifestará por meio das ferramentas que ele tiver à mão no momento; a violência é uma delas. Afinal de contas, “é muito fácil matar uma ou duas pessoas. Especialmente se você não tiver motivo para isso.” (FONSECA, 1989, p. 159).

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor, Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* In: \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança: polêmica*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Tradução André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint. [s.d].

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023. Rio de Janeiro: ABNT, 2002.

BARCELLOS, Paula. *Blogueiros na berlinda*. Entrevista com Flávio Carneiro e Ítalo Moriconi. Disponível em <http://www.flaviocarneiro.com.br/entrevistas/blogueirosnaberlinda.html>. Acesso em 15 abr 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 2a. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (v.1).

BEVERLEY, John. *El subalterno y los límites del saber académico*. In: \_\_\_\_\_. *Subalternidad y Representación*. Madrid: Iberoamericano, 2004. p. 53-71.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, Antonio. A crise na literatura brasileira. *Banas – Revista industrial e financeira*, São Paulo, ano 22, n. 1109, p. 42-48, set. 1975. (Entrevista).

CARDOSO, Fernanda. *Rubem Fonseca: violento, erótico e, sobretudo, solitário*. Disponível em [www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/r00004.html](http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/r00004.html). Acesso em 15 abr. 2011.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CONCEIÇÃO, Daniele Barros da. Sob o signo da derrota: os justiceiros desiludidos de Rubem Fonseca. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, CLA – Faculdade de Letras/UFRJ, 3. ed., p. 1-14, jun. 2010. Disponível em: <[www.forumdeliteratura.com](http://www.forumdeliteratura.com)> Acesso em 4 jun.2010.

FIGUEIREDO, Vera. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

\_\_\_\_\_. *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução, Roberto Machado. 28ª Impressão. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

GORI, Roland. Filosofia do ressentimento, sociedade do espetáculo. In: Roudinesco, Elisabeth (Org). *Freud - mais por que tanto ódio?*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 89-91.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução, Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

LAFETÁ, João Luís. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

MANDELSTAM, Óssip. "O século". Tradução Haroldo de Campos. *Revista Humanidades*, Brasília, UnB, n. 58, p. 75, jun. 2011.

Nasio, Juan-David. *A dor física: uma teoria psicanalítica da dor corporal*. Tradução, André Telles e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca*, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

PETRIK, Tiago; PORTO, Malu; LIMA, João Gabriel de. Rubem Fonseca – O Seminarista. *Revista Bravo*, São Paulo, Abril Cultural, n. 147, p. 30-42, nov 2009. (Entrevista).

POMBO, Olga. *Sociedade de Controle*. Disponível em <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/momentos/sociedade%20disciplinar/sociedade%20controle.html>. Acesso em: 14 jun. 2011.

PORTAL DO PLANO NACIONAL DO LIVRO E LITERATURA. Disponível em [www.pnll.gov.br](http://www.pnll.gov.br). Acesso em 20 abr. 2011.

SANT'ANNA, Sérgio. Depoimento: O conto não existe. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, p. 6, 30 jun 1973.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. *Escritas da violência – Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, UnB, n. 29, p. 25-51, Jan./Jun. 2007.

\_\_\_\_\_. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução, Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.