
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A VIOLÊNCIA COMO DISCURSO EM *FELIZ ANO NOVO* DE RUBEM FONSECA

Rodrigo da Silva Cerqueira (UFJF)
rodrigoscercq@gmail.com

RESUMO: Após as considerações de Antonio Candido no ensaio *A nova narrativa*, buscamos estabelecer um patamar comparativo entre as preocupações do crítico em relação à geração de ficcionistas que têm como base as grandes cidades e as relações humanas elaboradas neste espaço e a criação narrativa de Rubem Fonseca, focando a análise em seu livro *Feliz ano novo*. Considerando parte dos contos dessa importante obra buscamos entender de que maneira esta busca refletir sobre a contemporaneidade, bem como sua matéria narrativa utiliza a violência não só como recurso representativo, mas como base do domínio discursivo.

PALAVRAS-CHAVE: contemporâneo – narrativa – violência - discurso.

Ao tecer considerações sobre a narrativa brasileira contemporânea, Antonio Candido (1989) exprime sua preocupação com as inovações trazidas pelos novos contistas nacionais, no que tange à utilização de artifícios relativamente surpreendentes nos moldes da repetição ou de cacoetes tanto formais quanto temáticos. Em análise mais apurada, a preocupação revelada por Candido ao fim do ensaio *A nova narrativa* traduz-se em alerta, que vai ao encontro dos mecanismos explorados em verso e reverso pelos escritores da atualidade e os remanescentes da década a qual o crítico faz alusão como época de afirmação da tal nova narrativa (década de 1980):

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

pitoresco. Mas seja como for, estão operando uma extraordinária expansão do âmbito literário, como grandes inovadores. Os ficcionistas dos anos 30 e 40 inovaram no temário e no léxico, assim como no progresso rumo à oralidade. Estes vão mais longe entram, pela própria natureza do discurso ficcional, mesmo quando não alcançam a eminência daqueles predecessores. (1989: 213)

O alerta é o da inovação literária superada pela banalização, o retrato cotidiano não como meio de expressão, mas como fórmula. Esta é até certo ponto compreensível se concebermos a literatura como (tentativa de) “retrato” da sociedade e do processo de construção social. Num país onde vencer pela escrita é um acinte, dado o fato do número de analfabetos funcionais ser bem maior do que o número de letrados, a letra é o instrumento de poder por vezes mais utilizado para punir do que para propiciar ganhos pessoais e/ou profissionais; além disso, o número de crimes registrados, hediondos ou não, é indubitavelmente superior ao de livros publicados, ou seja, um retrato da sociedade passa inevitavelmente pela violência e seus mecanismos no cerne do processo social. Este, falho, aglutina contradições em seu conteúdo, casebres e barracos aos fundos de prédios luxuosos, turistas estrangeiros pagando alto por *safaris* às favelas; extremos colidindo-se nos múltiplos espaços de convivência da metrópole, realidades díspares aos olhos umas das outras. É essa nova configuração (nova, não recente) das grandes cidades brasileiras que molda o olhar do sujeito ao mundo, seja ele de dentro do carro importado com ar-condicionado e dispositivos anti-furto monitorados por satélites, seja do sinal de trânsito entre a preocupação com as luzes do semáforo e as bolas gastas do malabarismo a troco de um qualquer. Esta nova configuração se traduz como elemento base para uma nova dialética cultural explorada por João Cezar de Castro Rocha em artigo ao Caderno Mais da Folha de São Paulo a 29 de Fevereiro de 2004 intitulado “Dialética da marginalidade – caracterização da cultura brasileira contemporânea”:

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

Polícia rima com milícia (combinações atuais). Na falta de espaço, a metrópole se re-elabora em diversos locais de convivência. Polos opostos, ricos e podres, sorridentes e banguelas, confrontam-se à sombra dos monumentos de concreto: “Vemos a multidão de posse dos lugares e dos instrumentos criados pela civilização” e o problema crasso é a falta de espaço, lugares, diz José Ortega y Gasset (1973). “Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas em ci-

dades enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” brada o Autor, entrevistado a um jornal, no conto “Intestino Grosso” de Rubem Fonseca (1989).

No empilhamento de classes e identidades suspensas, na confrontação social constante, é que surge a metrópole brasileira. Concebida em ventre equivocado (as idéias estão fora de lugar), a cidade suspende seus tentáculos o quanto pode, mas o espaço é restrito, e abaixo a multidão se desfigura através dos signos do erro e do mau planejamento. O resultado estampa as paisagens desoladas, destruídas, o gás néon e o som intermitente dos automóveis, a violência como um dos intermináveis pontos do cotidiano. Retratar esse processo de vida na grande cidade é tarefa, sem dúvida, das mais inglórias, pois é enorme o risco de banalização e de opção por estratégias facilitadoras de um retrato “acurado” da realidade. Então qual o termo levará a ficção de encontro a seu tempo? Quais seriam as estratégias para esta outra interpretação cultural que a época exige? O que diferenciaria na vasta produção literária (outro paradoxo nacional) o banal do válido? Que é este tempo?

Fredric Jameson (2004) sugere quatro correntes circundantes em torno do termo pós-modernismo. A primeira basear-se-ia num rechaço ao modernismo como movimento estético, indicando por sua vez o pós-moderno como superação ao moderno. A segunda definição traria em seus principais articulistas a defesa incontestada do modernismo e conseqüente rechaço ao pós-moderno. A terceira acepção acerca do tempo pós-moderno e suas características estéticas e ideológicas pertence a uma corrente de intelectuais (dentre os quais o autor cita Jean-François Lyotard) que aborda o pós-modernismo como continuação e reafirmação do modernismo; para os intelectuais desta corrente, o tempo pós-moderno “prepara e precede” o modernismo como explicação de todos os valores estéticos dessa época. Por fim, uma quarta acepção daria conta da corrente intelectual que vê o pós-modernismo como forma e época de se criticar a modernidade, tendo como base discursiva a descrença, ou ao menos a desconfiança nas antigas utopias.

Fiquemos com a última corrente, ou seu ponto principal, a descrença, já que Jean-François Lyotard, mesmo restringido por Jameson à corrente anterior, versa sobre esse tema ao dar conta de que a pós-modernidade prefere os pequenos relatos às grandes narrativas, e que “[a] própria nostalgia do relato perdido desapareceu para a maioria das pessoas” (1998: 74), caracterizando assim o desengano como premissa de qualquer reflexão crítica acerca do tempo pós-moderno. O pequeno relato, não formal mas tematicamente, é preferência do pós-moderno como olhar, identificado como primazia por seus críticos. Sobre este uso sóbrio e cru do relato, que afirma muito mais do que reflete, diz Antonio Candido em *A nova narrativa*: “O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque ao leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade” (1989: 214).

Não à emoção, sim ao choque; não à contemplação, mas o significado rápido, o retrato instantâneo do cotidiano, banhado, obviamente, nas águas da descrença. É

este o sentimento que permeia as reflexões críticas do pós-moderno, época em si mesma novidade e calvário, ou o tempo da pós-utopia:

Sem perspectiva utópica, o movimento vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou anti-moderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador de vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamente ancorado no presente. (Campos 1984: 5)

A necessidade de refletir sobre o presente torna-se a necessidade de reavaliar todo o discurso agora ausente do aparato oferecido pelas utopias; o “tempo pós-utópico” nega a grandiosidade e a esperança de revolução trazida no cerne das vanguardas, e remonta o discurso crítico, direcionando-o ao instante, ao agora, sem grandes anseios, mas com precisa preocupação com a realidade. A quarta linha crítica a que se refere Jameson, e a qual possivelmente está atrelada parte do discurso de Lyotard, faz-se mais forte no contexto de análise da contemporaneidade. Longe das utopias, dos ideais de vanguarda, dos grandes manifestos, das grandes esperanças, o mundo, por consequência a arte, entra em outro patamar semântico; subsequentemente a realidade entra em outro campo, experimenta uma espécie de deslocamento, termo tratado por Flávio Carneiro em *No país do presente – Ficção brasileira no início do século XXI*:

Deslocamento das ideologias estabelecidas – esquerda e direita – para uma postura múltipla, multifacetada, herança talvez dos movimentos de contracultura. Deslocamento dos grandes projetos para os projetos particulares, formulados numa perspectiva menos pretensiosa, em que o posto de *missionário*, porta-voz do novo, é preenchido pelo cidadão comum, preocupado menos com rupturas radicais do que com a convivência possível com o presente. (2005: 18-19; grifo no original)

O homem comum é o herói. Não importando a forma, heróico é ser um dos muitos sobreviventes do cotidiano. O discurso crítico, ou, em nosso caso, o literário, olha para o tempo pelos olhos do cidadão comum, enxergando neste período (pós-moderno, pós-utópico, a nomeação parece não ser o fator mais importante) suas falhas e virtudes estruturais sempre pelo olhar da descrença, arraigado na ausência de esperanças, preocupado com o instante – efêmero apenas na superfície. O olhar deste tempo-hoje preferirá, na literatura ficcional brasileira do pós-64, o desencanto com a grandiosidade, a desvalorização do heroísmo e a maior preocupação com a semelhança com o real. As grandes cidades, através dos grandes conflitos gerados e intrincados nas metrópoles, serão o cerne dessa nova narrativa da qual Rubem Fonseca é, senão o precursor, o grande artífice; em sua ficção, o detalhe será a chave para o discurso crítico em meio ao uso desenfreado da violência como fórmula.

Tanto os defensores do termo pós-modernismo quanto os do pós-utópico como radiografia da época atual concordam num aspecto: o contemporâneo abre alas para a não dissociação entre cultura de massa e alta cultura. Inflado pelas *medias*, novas ou velhas, a arte busca acima de tudo a fácil comunicação com seu público (tentamos enfim o chão à torre de marfim). Entre comuns, o artista tenta ampliar o raio de ação de seu discurso. Na literatura, observa-se propriamente o fenômeno da *desliteralização*, uma tentativa de aproximação do discurso escrito ao discurso oral, cujo resultado visa uma maior aproximação do “território privilegiado” às massas. No caso brasileiro, a tentativa é recorrente, romantismo e naturalismo com alguma margem, modernismo em abundância, tentaram (e por vezes conseguiram) a aproximação do discurso escrito ao oral; porém, e principalmente nas escolas do século XIX, a restrição do homem culto às camadas populares era imensa. Com isso, a aproximação se dava no plano do discurso indireto, tendo o narrador seu orgulho e capacidade intelectual ancorados no discurso elitista, no narrador em terceira pessoa e onisciente. A diferença atual é a inversão da própria pessoa do discurso, deixamos de lado o narrador clássico e convocamos ao ringue o próprio personagem a narrar, personagem por vezes iletrado. Essa talvez seja a principal distinção entre literatura contemporânea e modernismo, a matéria narrada. O discurso principal da narrativa ganha ares orais justamente pela aproximação da posição de narrador à voz das personagens e pela transformação do clássico narrador onisciente, que enxergava de fora as personagens, e desta posição distanciada lhes impunha seu olhar, em um narrador mais próximo do outro, que em determinado momento da narração dá voz a esse cidadão para que ele mesmo se exprima de modo diferenciado ao olhar de fora.

Esta aproximação entre narrador e personagem pelo olhar está, de certa forma, abordada no artigo de Silviano Santiago intitulado “O narrador pós-moderno”. Para esse crítico, o interesse pelo outro parece ser a principal característica do narrador inserido no pós-modernismo: “a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado)” (Santiago 2002: 49-50). A partir desta reflexão podemos identificar outro papel do narrador na contemporaneidade: dar voz ao outro parece ser o seu desejo, mesmo que acarrete abandonar a função de controle, permitindo a interferência da voz da personagem na narrativa.

Observemos as características explicitadas acima no conto “Feliz ano novo” de Rubem Fonseca. Na estória, três marginais decidem assaltar uma casa de classe alta na noite da passagem de ano. O fundamental da narrativa é quem a narra, um dos marginais. Além dos períodos curtos, frases secas, a matéria narrada ganha ares de oralidade na escrita em toda sua constituição; nas falas, “É antigo mais não falha, eu disse” (Fonseca 1989: 15) e na própria constituição narrativa:

Puxamos um Opala. Seguimos para os lados de São Conrado. Passamos várias casas que não davam pé, ou tavam muito perto da rua ou tinham gente demais. Até que achamos o lugar perfeito. Tinha na frente um jardim grande e a casa ficava lá no fundo, isolada. A gente ouvia o barulho de música de carnaval,

mas poucas vozes cantando. Botamos as meias na cara. Cortei com a tesoura os buracos dos olhos. Entramos pela porta principal. (Fonseca 1989: 17)

No primeiro exemplo, a fala da personagem substitui a conjunção adversativa “mas” pelo advérbio “mais”. Já no segundo exemplo o caso é ainda mais interessante. Não só o uso abreviado das formas verbais (“tavam”) como toda a maneira de descrição das cenas tornam a literatura mais semelhante ao discurso oral. O conto passa pelos olhos do leitor como simples relato de uma “aventura” de fim de ano, e este ponto dá-se justamente pela aproximação entre narrador e personagem. Em verdade, pela substituição do primeiro pelo segundo. Neste processo, a conjunção entre oralidade e escrita mostra-se artifício para um emparelhamento entre sujeito portador de um alto discurso (literário) e sujeito rechaçado deste mesmo domínio. O que, em determinado momento, mostrava-se em caráter apenas investigativo de linguagem, transmuta-se para uma posição crítico-reflexiva em que os olhos do discurso focalizarão a realidade de seu centro de ação. Pela voz do cidadão marginalizado, e não mais pelo possuidor da alta cultura, a sociedade exibirá suas fissuras, falhas que ganham maior dimensão se expostas pelos que por elas são mais atingidos.

Consideremos tudo o que foi dito até aqui acerca da literatura praticada por Rubem Fonseca e concatenaremos que o autor escreve sobre seu tempo. Mas o que o fará perdurar, ou melhor, o que o fará abandonar o ramerrão do uso banal do retrato cotidiano, preocupação maior de Antonio Candido. Continuemos tendo como exemplo o conto Feliz ano novo, não mais apenas nele centrado, mas nele como primeiro passo para a leitura do volume de estórias homônimo. Ao início do conto a natureza do crime está basicamente explicitada, o ano novo se aproxima, as lojas bacanas anunciam produtos em queima de estoque, festas de grã-finos são organizadas e os marginais nada têm que fazer, ou melhor, querem também participar do processo que engloba as atividades do reveillon. Mas como unir classes díspares num processo festivo? Nem show da virada nem fogos em Copacabana, a solução trazida a lume por Rubem Fonseca é a violência como forma de participação dos marginais à cena protagonizada pelas elites. Não que a violência, nessa e em muitas outras passagens da ficção fonsequiana, necessite de justificativa. Pelo contrário. A inovação narrativa está na validação da violência sem aviso prévio. Ao não justificar-se o ato violento é mais contundente. No caso de Feliz ano novo é meio de expressão e participação da marginalidade numa festa restrita aos ricos. O fim do conto retrata o fato de maneira exemplar:

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.

Dona Candinha, eu disse, mostrando a saca, é coisa quente.

Pode deixar, meus filhos. Os homens aqui não vêm.

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: 21)

Tudo certo com o assalto. Jóias e dinheiro pegos aos montes, Zequinha e o protagonista divertem-se verificando se os tiros da doze realmente grudam o alvo na parede; Pereba tem um jantar dos deuses. Mas na hora da confraternização, conseguida em decorrência e como comemoração ao assalto, a tradição assume seu patamar de importância nas festividades, “que o próximo ano seja melhor. Feliz ano novo”, com todos à mesa, reunidos, comportados tradicionalmente. A violência neste caso traduz-se em resposta ao exagero dos ricos e também em tomada de patamar social, mesmo que por pouco.

Resposta que, se restrita à marginalidade, às classes menos abastadas sugeriria algo de paternalismo no retrato cotidiano, o que, todavia, a ficção fonsequiana não realiza. Exemplo desta consideração são “Passeio noturno partes I e II” que se encontram pouco após “Feliz ano novo”. Os dois contos deslocam a violência de sua origem “natural” para outro centro de exercício, a classe alta. O protagonista-narrador (a primeira pessoa novamente marcada) é um executivo que, atabalhado com o excesso de trabalho e desinteressado com o teatro de bonecos familiar, tenta se livrar do nervosismo atropelando inocentes em ruas desertas ao volante de seu carro importado.

É fundamental fazermos duas considerações sobre esses contos. Primeiro o cinismo, marcante na redação de todo o livro – após demorar mais do que o habitual num de seus passeios o protagonista ouve da esposa: “Hoje você demorou mais. Estava muito nervoso?” (Fonseca 1989: 71). O olhar cínico dá ares de insólito ao realismo feroz. Ao fechar ambos os contos “Passeio noturno” com este tipo de abordagem, o autor lança olhar descrente à realidade, usando a banalização da violência como aliada, criticando quem somos pelo retrato de onde chegamos, sem, no entanto, revelar a contestação a olhos abertos. A chave da reflexão proposta está no detalhe:

Na arte realista crítica, o ‘efeito do real’ e a retórica da verossimilhança deveriam ser acionados não para meramente configurar o quadro mimético dos costumes, mas para mascarar os próprios processos de ficcionalização e assim garantir ao leitor-espectador uma imersão no mundo da representação que, entretanto, contivesse uma análise crítica do social e da realidade. (Jaguaribe 2007: 27)

O conceito exposto por Beatriz Jaguaribe (2007) sobre a arte realista vai ao encontro do que consideramos na análise da ficção fonsequiana. Enredado na verossimilhança, mesmo que em sua exploração máxima, o texto nos leva a algo de insólito. O discurso mantém em seu conteúdo, principalmente nos detalhes presentes na narrativa, forte crítica social – fala, analisa, seu tempo.

Histórias do tempo. Pós-utópico. Não que o termo alcunhado por Haroldo de Campos seja o único que fale sobre a contemporaneidade com competência. A pós-utopia definida pelo concretista apenas abraça de maneira mais satisfatória a época em que Rubem Fonseca desenha as histórias de seu “Feliz ano novo”, a saber, o fim dos anos

setenta. Deixada a euforia dos anos cinqüenta e calcada na realidade do golpe militar, da repressão a qualquer processo utópico, e, principalmente, longe das vanguardas e seus manifestos revolucionários, a época modula-se amplamente direcionada ao fim do sonho: olhamos muito mais o chão do que o céu. Impulsionado por este choque de realidade, a ficção busca novos meios, um novo raio de ação que redescubra a relação entre arte e público, mesmo que esta se encontre na aproximação máxima entre discurso ficcional e realidade. Terminadas as vanguardas dos gabinetes universitários, findos também os manuais simplificadores da arte cepecista, o tempo é outro, hoje. Largadas as utopias o que importa é fazer do relato algo próximo de quem o lê, por isso o início de um interesse dos ficcionistas nacionais pela literatura policial norte-americana, símbolo de sucesso nos anos da depressão estadunidense, e o relato autobiográfico dos ex-combatentes da ditadura (já no início dos anos 80 com a abertura política), vasculhando os porões da memória nos anos de chumbo.

Rubem Fonseca certamente é o grande construtor da literatura policial no Brasil. Literatura que, veremos, recebe dos norte-americanos apenas o molde. Em sua concepção, os detalhes da tupiniquim fazem-na potencialmente mais forte que a do Tio Sam. Ao aproximar-se das grandes folhas detetivescas, a primeira escolha de Fonseca é pela semelhança (molde) das narrativas surgidas na depressão americana, anos 30, com nomes como Raymond Chandler. Os detetives, “heróis”, de Chandler, são geralmente opostos aos astutos detetives de outros folhetins policiais; relações com álcool e mulheres, o cigarro constantemente dependurado nos lábios, a intuição mais do que a apuração acurada dos fatos para a resolução de mistérios, a desconfiança e o cinismo, formam o filão de características de sua prosa *noir*, prosa que carrega em si muito do desengano enraizado na ficção brasileira dos dias de hoje. A imagem e semelhança brasileira de Phillip Marlowe (protagonista de muitos dos contos de Chandler) é, possivelmente, Mandrake, o detetive criado por Rubem Fonseca e que em *Feliz ano novo* comparece como protagonista e narrador do conto “Dia dos namorados”. A serviço dos peixes grandes, Mandrake desafia figurões de escândalos, como o que se mete o banqueiro J. J. Santos ao se relacionar com a travesti Viveca. Percebendo o golpe da chantagista (o travesti ameaça cortar-se para extorquir mais e mais dinheiro do banqueiro, porém os cortes são sempre superficiais e não profundos como a vítima imagina), Mandrake não só resolve o caso do banqueiro como fica com seu carro como pagamento pelo serviço. Este detalhe reformula o lugar da ficção policial na literatura brasileira, de apenas entretenimento das massas para irradiador de uma crítica de época. Não há senso de justiça nem fim redentor; o travesti não perde por ser o criminoso, mas por ter sido mais esperto que o banqueiro e menos que o detetive. E se há vitórias neste caso, estas são pequenas, restritamente materiais (ao fim do conto Mandrake se vê com um novo carro, mas sem a companhia feminina a qual teve de abandonar para resolver o imbróglio). No resultado da ficção policial concebida por Fonseca não se exprime apenas o retrato de uma época marcada pela falência das instituições e das grandes esperanças (pós-utópico), mas o sujeito que nessa época sobrevive: são bandidos e empresários, marginais e pivetes, travestis e detetives que chafurdam na mesma lama, buscam apenas a exploração

da situação para seu próprio usufruto, sem vitória nem derrotas, plumas ou paetês, sobrevida somente.

Visitada a literatura de Rubem Fonseca no que tange à sua época e aproximação com o discurso oral em sua forma, há de se tratar por fim a questão de sua linguagem, não a linguagem narrativa que quer se assemelhar à oralidade, mas o domínio discursivo que tem na violência seu ponto crucial. No romance *Cidade de Deus*, em espécie de preâmbulo, Paulo Lins estampa um poema que leva em seu conteúdo muitas das agruras de fabricação do texto, “Falha a fala. Fala a bala” escreve o autor (1997: 21). Sobre esta constatação que regeremos essa última sessão de análise. Acerca da violência no romance de Lins diz Ivete Lara Camargo Walty:

no que se refere à violência, o mais significativo no livro é que ela é elemento fundante não só no enredo mas também da palavra. Sua eficácia maior encontra-se no fato de ter-se alojado na linguagem do romance, isto é, a violência não se encontra apenas praticada pelos personagens, mas também conduzida por um autor que dela se vale para construir seu texto. (2005: 93)

Tomemos as reflexões de Walty sobre o romance de Paulo Lins por empréstimo ao analisarmos “O outro”, o conto mais contundente de todo *Feliz ano novo*. Nesta narrativa, um homem atarefado com os negócios e a vida em velocidade da grande cidade é importunado constantemente por um pedinte que acredita ser o executivo o único que pode ajudá-lo. O conto, narrado em primeira pessoa pelo “doutor”, traz impressões cada vez mais ameaçadoras acerca do pedinte, sujeito “branco, forte”, de rosto “cínico e vingativo”, “mais alto do que eu, forte e ameaçador”. O cansaço do executivo não se acaba, e o pedinte continua circundando-o, o homem sai de férias e lá está ele, inquirindo-o, exigindo, extorquindo, questionando, um fantasma insólito em meio à multidão da cidade. Eis que um dia o executivo resolve pôr um ponto final em toda a história, nas ameaças constantes, no incômodo, e o resultado o aterroriza:

Fechei a porta, fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse ‘não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo’. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo sua face, conseguia esconder. (Fonseca 1989: 90).

O insólito da constante presença ganha ainda mais em força metafórica quando leitor e narrador descobrem a real face do outro, um menino que por tantas circunstâncias surge ameaçador em meio à metrópole. A violência que age num primeiro momento como resposta a um incômodo, ultrapassagem a um obstáculo, desloca-se semanticamente para o horror de um crime contra a inocência; o homem que ameaça é um simples menino, o homem que é ameaçado e revolta-se contra o outro se define caos, mero produto de um tempo descrente por excelência.

Nesta narrativa, e em todas as outras que compõem *Feliz ano novo* (em especial as que tentamos detalhar neste estudo), a violência não é mera resposta a uma ameaça (como o caso de “O outro”), tentativa de se galgar degraus sócio-econômicos (“Feliz ano novo”) ou divertimento após o trabalho (“Passeio noturno”). Na narrativa fonsequiana a violência é o lugar de enunciação, não agindo em prol do discurso, mas sendo-o de forma que o descrédito em relação às instituições, bem como a inutilidade das grandes esperanças, seja lugar de posição crítica da ficção, e que estes passos da descrença sejam evidenciados nas várias manifestações da violência inseridas nas sociedades contemporâneas. A truculência que permeia os textos deve ser encarada como ponto crítico em que a sociedade inclina-se sobre suas próprias chagas.

Antonio Candido tem razão em se preocupar com os clichês da violência, sua banalização na representação literária atual; decerto muitos a manejam de forma errônea, poucos são capazes de deslocá-la de seu lugar meramente representativo. Fazer com que esta violência fale, elaborá-la em discurso para que a utilização da mesma, em abundância nas linhas, seja não só entretenimento mas arma crítica para uma época cada vez mais atrelada à desilusão, parece ser tarefa única e exclusiva de grandes artífices do discurso, posição que Rubem Fonseca assume com maestria.

OBRAS CITADAS

CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: o poema pós-utópico”. *Folhetim*, 14/10/1984.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente – Ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo – a lógica cultural no capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

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

ROCHA, João Cezar de Castro. “Dialética da marginalidade – caracterização da cultura brasileira contemporânea”. *Folha de S. Paulo*, 29/02/2004.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

WALTY, Ivete Lara Camargo. *Corpus rasurado: exclusão e cânone na narrativa urbana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

VIOLENCE AS DISCOURSE IN RUBEM FONSECA'S “Feliz Ano Novo”

ABSTRACT: Based on Antonio Candido's remarks in *A nova narrativa*, I try to contrast the reviewer's concerns about the generation of the storytellers of the big cities and its human relations and Rubem Fonseca's fiction, analysing *Feliz ano novo*. Taken three shortstories from this book, I try to explain how they reflect the contemporaneity, and also how the author uses violence not just as a representative recourse but as basis of the discourse.

KEYWORDS: contemporaneity - narrative - violence - discourse.

Recebido em 15 de abril de 2009; aprovado em 30 de junho de 2009.