



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Larissa Camargo Castro Alves Muranaka

Violência e espaço urbano em Rubem Fonseca

São José do Rio Preto
2024

Larissa Camargo Castro Alves Muranaka

Violência e espaço urbano em Rubem Fonseca

Tese apresentada como requisito para o exame geral da Defesa junto ao curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria

São José do Rio Preto
2024

M972v	Muranaka, Larissa Camargo Castro Alves Violência e espaço urbano em Rubem Fonseca / Larissa Camargo Castro Alves Muranaka. -- São José do Rio Preto, 2024 177 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto Orientador: Gentil Luiz de Faria 1. Rubem Fonseca. 2. Discurso marginal. 3. Banalização da violência. I. Título.
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Larissa Camargo Castro Alves Muranaka

Violência e espaço urbano em Rubem Fonseca

Tese apresentada como requisito para Exame Geral de Qualificação junto ao curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro
UFU– Uberlândia-MG

Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues
UEMS – Campo Grande-MS

Prof^a. Dr^a Claudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a Nilce Maria Pereira
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto-SP
09 de agosto de 2024

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me fez enxergar que seus planos são infinitamente maiores do que os meus, e diante de todas as dificuldades enfrentadas neste percurso, não soltou a minha mão e caminhou comigo.

Aos meus familiares que sempre acreditaram em mim.

Ao meu orientador, Prof. Gentil Luiz de Faria, que com muita paciência e empatia, compreendeu todas as minhas angústias e dificuldades durante esta longa jornada.

A todo o corpo técnico e docente do Ibilce pela parceria e apoio durante o período em que permaneci inscrita no programa de pós-graduação.

Ao meu menino Bruno, meu maior motivo de inspiração. O único filho enviado para trazer leveza e alegria aos meus dias.

“A violência, seja qual for a maneira como ela se manifesta, é sempre uma derrota” (SARTRE, 1989, p. 201).

RESUMO

O presente estudo tem como foco a hipótese de que a violência humana é histórica. Ela é um elemento que constrói e transforma as estruturas, as conjunturas e os cotidianos de distintas formas em várias temporalidades. Nesta perspectiva, abordaremos que no Brasil, a história foi marcada pelo constante uso da violência, tendo suas origens com o processo de colonização. Ademais, diante da prática de escravidão ocorrida durante séculos, construiu-se um país pautado na concentração de riquezas refletidas na desigualdade social que se proliferou no cotidiano, marcada, também, pelo uso constante da violência urbana. A análise dos métodos aplicados por Rubem Fonseca em sua escrita e o modo como estes contribuem para a sua presença na literatura atual, justifica-se pela sua abordagem da violência em temas cotidianos e pela sua maneira de narrar, que atrai o leitor para dentro das histórias. O elemento do discurso marginal, oriundo do romance policial, reflete um movimento cultural atrelado à cultura marginal, onde os indivíduos desse meio expressam, através da arte, o ambiente deteriorado em que se encontram. A pesquisa procura, ainda, explorar as relações ideológicas inerentes ao plano narrativo, analisando as vozes marginais que ressoam nos grandes centros urbanos, emergindo de um conflito entre as experiências dos marginalizados e a realidade burguesa. Além disso, sob uma perspectiva histórico-cultural brasileira, através do estudo dos contos “Feliz Ano Novo”, “Passeio Noturno parte 1 e 2” e “Nau Catarineta”, da coletânea Feliz Ano Novo. A escolha dessas narrativas e o suporte teórico forneceram bases para identificar elementos que constituem a escrita de Rubem Fonseca, evidenciando os temas por ele adotados e explicando sua relevância contínua como um autor significativo na literatura contemporânea. Para embasar a pesquisa, adotou-se o método bibliográfico, apoiado em análises comparativas que enriqueceram as considerações sobre as obras do autor e sua posição literária. Assim, esta tese trouxe novas perspectivas para o processo de escrita na literatura contemporânea brasileira, desafiando convenções narrativas estabelecidas e sugerindo a possibilidade de novas texturas ficcionais.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Discurso marginal. Banalização da violência.

ABSTRACT

The present study focuses on the hypothesis that human violence is historical. It is an element that builds and transforms structures, situations and everyday life in different ways in various temporalities. From this perspective, we will address that in Brazil, history was marked by the constant use of violence, having its origins in the colonization process, firstly, in the violent policy of subjugating the indigenous subsidized by the ideology of just war, of the jurisdictions. tions and villages. With the practice of slavery that occurred for centuries, they built a Brazil based on the concentration of wealth reflected in the social inequality that proliferated in everyday life, also marked by the constant use of urban violence. The analysis of the methods applied by Rubem Fonseca in his writing and the way in which they contribute to his presence in current literature, is justified by his approach to violence in everyday themes and by his way of narrating, which attracts the reader into the stories. The element of marginal discourse, originating from the detective novel, reflects a cultural movement linked to marginal culture, where individuals in this environment express, through art, the deteriorated environment in which they find themselves. The research also seeks to explore the ideological relationships inherent to the narrative plan, analyzing the marginal voices that resonate in large urban centers, emerging from a conflict between the experiences of the marginalized and bourgeois reality. Furthermore, from a Brazilian historical-cultural perspective, the trivialization of violence is investigated from different perspectives, through the study of the short stories "Feliz Ano Novo", "Passeio Noturno parte 1 e 2" and "Nau Catrineta", from the collection Feliz new Year. The choice of these narratives and the theoretical support provided the basis for identifying elements that constitute Rubem Fonseca's writing, highlighting the themes he adopted and explaining his continued relevance as a significant author in contemporary literature. To support the research, the bibliographic method was adopted, supported by comparative analyzes that enriched the considerations about the author's works and his literary position. Thus, this thesis brought new perspectives to the writing process in contemporary Brazilian literature, challenging established narrative conventions and suggesting the possibility of new fictional textures.

Keywords: Rubem Fonseca. Marginal Discourse. Banalization of violence.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	CONTEXTO HISTÓRICO, CULTURAL E IDEOLÓGICO DA VIOLÊNCIA	13
2.1	História e ideologia em Feliz Ano Novo	13
2.2	A lógica da marginalidade em Rubem Fonseca.....	16
2.3	A recepção da obra Fonsequiana.....	18
2.4	A violência e seus múltiplos olhares	20
2.5	A narrativa da metrópole.....	23
2.6	O marginal como sujeito urbano	25
2.7	A voz do sujeito marginal.....	30
2.8	Narradores marginais.....	31
3	A MATERIALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA.....	37
3.1	Conceitos.....	37
3.2	Violência na Europa no final da idade média	38
3.3	Violência no estado absolutista	40
3.4	Brasil: uma sociedade violenta	42
3.5	A representação da violência através da linguagem	49
3.6	A violência na perspectiva da vingança	53
3.7	A violência motivada pela tradição familiar.....	63
3.8	A violência como fuga.....	71
4	METRÓPOLE E SUBÚRBIO: UM PANORAMA SÓCIO-LITERÁRIO	81
4.1	A degradação do subúrbio na cidade maravilhosa	84
4.2	Bondes, trens e ônibus: a dura maratona dos cariocas.....	86
4.3	Os suburbanos e suas moradias.....	91
4.4	Trabalho ou malandragem?	98
4.5	Violência na “Princesinha do Mar”	102
5	SUBÚRBIO X CENTRO URBANO: O CHOQUE PELA PRÁTICA ESPACIAL.....	111
5.1	Os bairros.....	113
5.2	As ruas.....	120
5.3	O elo criminoso entre espaço e personagens.....	127

6	VIOLÊNCIA MATERIALIZADA	133
6.1	A literatura ruidosa e violenta.....	136
6.2	Delineando estatutos: da poética do silêncio à poética do ruído	142
6.3	Referências à culturas urbanas afro-brasileira e popular	150
6.4	Memória e recordação: nomeações do passado	152
6.5	Da civilização à malandragem	159
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	163
	REFERÊNCIAS	166

1 INTRODUÇÃO

Este estudo fundamenta-se na premissa de que a violência é um fenômeno histórico e constitui um fator transformador das estruturas, conjunturas e cotidianos sociais em diversas temporalidades, sendo, portanto, um agente propulsor que dá significado à vida social. A violência cria e recria os espaços sociais, culturais, tradições, gêneros, classes, Estados, regimes políticos, etc., estando presente nos mínimos detalhes do cotidiano.

O autor Rubem Fonseca desempenhou um papel crucial na consolidação da literatura brasileira desde 1963, abordando a violência nos espaços urbanos. Em suas temáticas, tanto nos contos quanto em outras obras, ele explorou as angústias humanas relacionadas à perda, frustração e degradação, vistas como consequências do crescimento desenfreado e caótico da sociedade contemporânea.

O contexto ideológico predominante durante a criação de *Feliz Ano Novo* (1975) foi o Regime Civil-Militar (1964–1985), marcado pelo autoritarismo, violência e censura, guiados pela doutrina de Segurança Nacional. Esta doutrina tinha como objetivo combater os supostos agentes subversivos e, para tal, adotava medidas arbitrárias que geraram uma cultura de medo e censura a qualquer forma de expressão considerada subversiva. Economicamente, essa doutrina promoveu um capitalismo dependente e associado a interesses estrangeiros, exacerbando as disparidades sociais.

A coletânea foca na violência urbana, contendo quinze contos e fora publicada em 1975 e prontamente censurada pelo Departamento de Polícia Federal, sob a justificativa de imoralidade. Destacou-se as disparidades entre os extremos sociais do Brasil, representando tanto os economicamente privilegiados quanto aqueles marginalizados pelo sistema, incluindo criminosos, prostitutas, moradores de periferias, entre outros.

Nas narrativas do autor, o que mais impacta é a indiferença dos criminosos em relação aos atos de violência cometidos. Não há a demonstração de culpa ou remorso, justificando internamente suas ações cruéis. Esses personagens são retratados como seres desprovidos de ética, tanto entre os intelectuais e economicamente superiores quanto os das camadas populares. As cidades nas quais vivem são descritas como lugares eticamente estagnados, onde o desenvolvimento acelerado caminha lado a lado com a degradação do ser urbano.

Nessa literatura marginal, de raízes realistas, é comum encontrar-se personagens como ladrões, assassinos, estupradores e psicopatas, todos carregados de vingança, rancor e perversidade, em um espectro vasto de comportamentos socialmente marginalizados.

Desse modo, esta tese tem como foco a realidade brasileira e sob a ótica ficcional, o conto literário brasileiro nas histórias de Rubem Fonseca, buscando-se analisar a representação das diversas facetas da violência e a marginalização do indivíduo urbano, confrontando com as representações da cidade moderna, seus conflitos e dilemas, à luz das teorias de especialistas nessa literatura, que expõem e banalizam os diversos tipos de violência sob a perspectiva dos contos de Fonseca.

A tese está estruturada em cinco capítulos. No primeiro, estabelece-se a conexão entre o contexto histórico-cultural da literatura na obra *Feliz ano novo*. O segundo capítulo dedica-se à exploração da violência sob várias óticas, incluindo a violência como forma de vingança, originária de tradições familiares e como escape para as tensões do homem moderno; neste contexto, analisam-se os contos “*Feliz ano novo*”, “*Passeio noturno – parte I*”, “*Passeio noturno – parte II*” e “*Nau Catarineta*”. No terceiro, traçou-se um panorama socio-literário entre a metrópole e o subúrbio. O quarto capítulo aborda a relevância dos espaços nas narrativas do autor, como bairros, ruas, favelas e prostíbulos, que servem de palco para os embates entre personagens marginais e os mais privilegiados. No capítulo final, discute-se a influência da cultura afro-brasileira e urbana popular, bem como a realidade dos personagens suburbanos, visando compreender como o choque de interesses entre diferentes classes sociais resulta em desafios como moradias inadequadas, escassez de transporte, falta de trabalho e escalada da violência.

Seguindo a visão de Candido (1970), que postula a vocação urbana intrínseca à literatura brasileira, voltada para o tumulto e desordem das metrópoles, propõe-se a desvendar e expor a metrópole moderna retratada por Fonseca, investigando o despertar do homem através da violência explícita. A partir disso, através dos contos selecionados para análise, investiga-se a opressão do indivíduo diante da inalcançabilidade de sonhos e projetos pessoais, destacando subtemas como brutalidade, descrença na humanidade, marginalização e trivialização da violência e sexualidade.

Na obra em estudo, nota-se um paralelo entre o conteúdo narrativo e as escolhas estilísticas de Fonseca. Pólvora (1971, p. 38-39) descreve acuradamente a condição do homem como produto da massificação nas grandes cidades:

O ser humano, em sua universalidade, é refletido em suas aflições, desejos e buscas, mas o homem da era atual, deste tempo específico, apresenta-se de maneira contraditoriamente civilizada, sendo um fruto da convivência coletiva e das influências da cultura de massa, constituindo-se, assim, em um microcosmo intelectualmente condicionado.

Apesar de Feliz Ano Novo ter sido liberado apenas em 1989, seu conteúdo permanece atual, pois os contos retratam a sociedade de maneira crua, sem hipocrisia ou disfarces, com protagonistas violentos, sarcásticos e cruéis. Mesmo abordando intensamente várias situações de violência urbana, o leitor experimenta um sentimento de impotência, já que pouco pode ser feito frente às fraturas sociais que fortalecem o sistema de degradação humana. A maneira como o autor descreve a destruição humana, em razão dos assassinatos, passa a ser percebida de forma lúdica e natural.

Ao avançar na análise da representação da violência nos contos selecionados de Fonseca, destaca-se inicialmente “Feliz Ano Novo”. Neste conto, o autor revela de maneira crua a disparidade entre a classe marginalizada e a burguesa, esta última distante das realidades das periferias urbanas. A narrativa adota um estilo realista, através de uma linguagem direta e característica de Fonseca, que imerge o leitor em cenas impactantes, como por exemplo, um assassinato descrito com uma normalidade perturbadora. A atribuição ao “panetone”, aludindo ao tamanho da ferida aberta no peito da vítima, é um elemento que atribuiu ao leitor uma liberdade interpretativa e ilustra a banalização da violência na narrativa.

Nos contos “Passeio noturno – parte I” e “Passeio noturno – parte II”, a trama gira em torno de um homem abastado, pai de família, que percorre as ruas noturnas e desoladas em seu carro de luxo, buscando alguém para atropelar e assim aliviar o estresse de seu trabalho. Mesmo pertencendo à elite, este personagem é prisioneiro de suas emoções e da necessidade de cometer homicídios com seu carro importado.

Já em “Nau catarineta”, o conto revisita um ritual de canibalismo familiar, no qual um sobrinho é preparado pelas tias para liderar a família. A trama detalha o planejamento do envenenamento da noiva do sobrinho e a preparação de seu corpo para um jantar familiar, culminando em um ritual de passagem marcado pela entrega

de um anel, simbolizando a transição do sobrinho de uma posição submissa para dominante.

Essas narrativas refletem uma perda da fé na humanidade em que os personagens se desapegam de qualquer expectativa de um futuro melhor e mais igualitário, antevendo um cenário de terror, desigualdades e decepções. O ideal de perfeição é substituído pelo horror.

A tese conclui que o discurso marginal é explicitamente apresentado nos ambientes dessas narrativas em que os personagens expressam a degradação de seu entorno através da violência. Assim, Fonseca destaca a frieza, o erotismo e a brutalidade em suas obras, denunciando a realidade já normalizada e deteriorada em que seus personagens estão inseridos.

Dessa maneira, a pesquisa avança sobre questões sociais relevantes, que, materializadas na narrativa do autor, permitem o conhecimento da violência enraizada no passado que continua a prevalecer no presente.

2 CONTEXTO HISTÓRICO, CULTURAL E IDEOLÓGICO DA VIOLÊNCIA

2.1 História e ideologia em Feliz Ano Novo

Durante a década de 1970, o Brasil testemunhou um fluxo migratório significativo do campo para as cidades. Desde os anos 50, houve um aumento progressivo da população urbana, culminando na década de 1980 com a maioria dos brasileiros residindo em áreas urbanas (BOSI, 2004, p.13).

Diversos fatores impulsionaram a urbanização no país. A expansão das oportunidades de trabalho no setor industrial e, particularmente, no setor de serviços, a partir dos anos 50, foi um desses fatores. A marginalização dos pequenos agricultores, o avanço da mecanização agrícola, as transformações nas atividades rurais e a reduzida demanda por mão de obra rural foram elementos cruciais que direcionaram a população rural para as cidades.

O desenvolvimento industrial do Brasil pós-Segunda Guerra Mundial esteve vinculado ao crescimento econômico e ao aumento da população urbana, apesar da inflação evidente. As cidades expandiram-se rapidamente devido ao desenvolvimentismo econômico, mas a melhoria das condições de vida urbanas, como moradia e acesso a serviços, não acompanhou esse crescimento acelerado.

A desigualdade na distribuição de renda e altos níveis de inflação caracterizaram um contexto social de disparidades acentuadas entre as classes. Durante a década de 1960, o Brasil vivenciou um clima de instabilidade socioeconômica e política.

No âmbito econômico, destacaram-se os investimentos de multinacionais e algumas políticas governamentais, como reformas estruturais. Observou-se também um aumento nas reivindicações e greves de trabalhadores assalariados. Esse cenário gerou um confronto de classes, culminando no golpe militar de 1964.

O regime militar coincidiu com uma fase de grande crescimento econômico, o chamado “milagre econômico” (1969-1973), mas também foi um período de disparidades sociais significativas. Na literatura, essa época viu a emergência de temas urbanos na prosa brasileira, estabelecendo um espaço ficcional predominantemente urbano. Nesse contexto, Rubem Fonseca iniciou sua trajetória literária em 1963, refletindo em sua escrita a evolução de uma sociedade formada a

partir de cidades industrializadas, representando uma realidade brasileira bastante distinta daquela de décadas anteriores.

Portanto, novas percepções do mundo emergiram nesse contexto histórico, proporcionando uma avaliação crítica dos textos literários. As metrópoles, impactadas pela industrialização, tornaram-se o foco, com suas multidões e pessoas aglomeradas, ilustrando a desigualdade socioeconômica e problemas ambientais como a poluição.

Dentro do contexto das metrópoles densamente povoadas, evidenciam-se desigualdades sociais que frequentemente levam a conflitos e atos de violência. Essa realidade era notável no Brasil dos anos 1960 e persiste até hoje, mas não é exclusiva do país, sendo um fenômeno comum em toda a América Latina. Conforme Candido (1989) aponta, na segunda metade do século XX, os países latino-americanos compartilhavam características semelhantes devido à urbanização rápida e desumanizada e à industrialização similar, transformando populações rurais em massas empobrecidas e marginalizadas, privadas de suas tradições estabilizadoras e subjugadas à neurose do consumo, insustentável diante de sua precariedade econômica:

Sobre este panorama, levita o capitalismo agressivo das poderosas multinacionais, que em alguns momentos mostram-se mais influentes do que os governos de suas nações de origem, nos transformando em um novo tipo de colônias dirigidas por governos militares ou com tendências militaristas, mais aptos a salvaguardar os interesses internacionais e das classes dominantes locais (CANDIDO, 1989, p. 201).

Nas décadas de 1960 e 1970, ela refletia, sob diversos aspectos, as tensões da época. Com os intensos movimentos sociais no início dos anos 1960, a linguagem utópica e transformadora de muitos se tornou um instrumento de intervenção cultural e política.

A criação dessa linguagem utópica não apenas respondia às novas dinâmicas sociais resultantes do deslocamento de papéis entre jovens e adultos, mas também às rupturas no seio da juventude. Queiroz (2013, p. 13) esclareceu:

As palavras, como armas do consumo cultural inovador deste período, desconstruem as estruturas rígidas das décadas passadas, que foram o cenário das vivências dos pais desses jovens, categorizados como puritanos ou progressistas, tradicionais ou desviantes, subversivos ou o futuro da nação.

Segundo Queiroz (2013), a década de 1960 foi moldada pela seletividade do tempo, consumida no implacável processo de transformação dos significados – compreendidos, porém, igualmente desgastados e minimizados pela mutação histórica.

Hoje, desenraizadas e deslocadas, muitas das expressões dos anos 1960 são meros simulacros, já que as palavras detêm vida e força, sendo produzidas e consumidas como quaisquer outros artefatos sociais. De um lado, pode-se conceber os anos 1960 como a construção de um novo mundo e novos significados, não integralmente abrangentes, para os jovens, onde novas palavras e significados atuam como matéria-prima e condutas do tempo. De outro, é possível enxergar a linguagem como um veículo e instituição de poder que vai além do mundo juvenil. A linguagem é o espaço de identidade, de encontro entre pares, mas simultaneamente, o cenário de tensão, confronto e conflito (QUEIROZ, 2013, p. 57).

A criação de uma nova linguagem representa, acima de tudo, a inovação de uma ferramenta potente que fragmenta e divide o social, atuando principalmente nos distanciamentos e nas delimitações de espaços no tecido social e em suas subdivisões. Isso corresponde, de forma mais ampla, a uma dialética da língua, com dialetos sendo empregados como expressões de identidades, marcando deslocamentos e estabelecendo novos alicerces.

As novas formas de expressão ultrapassam os limites da fala, uma vez que a construção de novas subjetividades na época impossibilita separar esses novos modos de expressão dos objetos e representações que os simbolizam.

Com o progresso econômico do Brasil, por um longo período persistiu a dicotomia entre os poetas engajados, populistas, que buscavam democratizar a cultura, mesmo que isso implicasse concessões estéticas, e os vanguardistas, focados na renovação da forma poética em meio à era da industrialização, mesmo que tal experimentação linguística resultasse em obras pouco acessíveis ao público geral (BOSI, 2001).

Os poetas marginais emergiram com uma produção independente, distanciando-se das editoras tradicionais e envolvendo-se intensamente na criação de suas obras, resultando em uma poesia inovadora, livre de excessos formais ou ideologias políticas (BRITO, 1992). Contudo, essa inovação gerou certo desconforto na recepção das obras, a ponto de, em 1976, “Feliz ano novo” ser retirado de circulação, num momento em que a literatura demonstrava seu poder e capacidade de influenciar.

A obra de Fonseca, informativa e militante, suscitava discussões sobre violência, crime, corrupção e repressão social, temas que raramente encontravam espaço para debate. Os escritores tornaram-se vozes dos setores silenciados da sociedade, expressando o que muitos reprimiam devido à censura.

O mercado literário começou a acolher a literatura “marginal”, que se diferenciava dos textos convencionais focados apenas em grandes questões históricas. Essa nova forma de ficção passou a expor as inquietações humanas da época. Sussekind fez uma comparação intrigante, descrevendo essa “nova poética” como uma “receita” de best-seller:

Com limitadas edições, lacunas e nuances de humor, esta literatura-testemunho cumpriu fielmente seu pacto catártico com o leitor, repleto de culpas a serem expurgadas, interessado em experimentar, por meio da ficção, a história alheia, que por sua vez, fez a sua parte: converteu essa meticulosa exibição de feridas políticas em uma 'fórmula' de best-seller, um sucesso assegurado. Daí vem a importância de textos capazes de transformar esse acordo compensatório-comercial em um “contrato” de natureza ficcional (SUSSEKIND, 2005, p. 49).

A literatura dos anos 1970 tinha suas raízes profundas no cenário nacional e funcionava como um instrumento crítico à política do país. Nos anos 1960 e 1970, loucura e drogas eram vistas como desafios à ordem institucional e social. Esse enfoque temático reflete a força da contracultura na expressão artística e experiência existencial da época, evidenciando que a obra literária, carregada de críticas, utiliza uma linguagem impactante e violenta. Essa linguagem é usada de forma paródica, permitindo ao leitor reinterpretar o universo criado pelo escritor, no qual ele se integrava. Logo, a ficção atingira o seu objetivo: incluir o leitor à realidade vivenciada na época.

2.2 A lógica da marginalidade em Rubem Fonseca

Nascido em Juiz de Fora, Minas Gerais, Rubem Fonseca concluiu sua graduação em Direito pela Universidade do Brasil, hoje conhecida como Universidade Federal do Rio de Janeiro. Aos 27 anos, ele foi nomeado comissário de polícia do 16º Distrito Policial, localizado em São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Sua atuação na polícia foi marcada por um breve período, focando principalmente nas funções de relações públicas, sem atuação direta em operações de rua. Em 1954, Fonseca ampliou seus estudos para a área de Administração de Empresas na New York

University (FRAZÃO, 2022). Após seu retorno ao Brasil, ele se desvinculou da polícia para assumir a função de relações públicas na empresa de energia elétrica Light, no Rio de Janeiro.

Na edição da obra “Os prisioneiros”, publicada pela Editora Círculo do Livro, encontra-se uma análise perspicaz acerca das habilidades literárias de Rubem Fonseca:

Ex-boxeador, ex-jogador de basquete, ex-nadador, ex-dragão da independência, ex-ajudante de mágico, ex-delegado de polícia e ex-professor de administração de empresa da Fundação Getúlio Vargas, José Rubem Fonseca é [...] nas horas vagas, exímio intérprete da vida urbana brasileira e um dos mais aclamados escritores brasileiros de todos os tempos. Desde os anos da infância, o futuro contista de renome já devorava com olhos ávidos todo e qualquer livro que lhe aparecesse nas mãos. [...] [Entremeava] momentos do cotidiano com suas muitas leituras e primeiras tentativas de produção literária. Jamais lhe faltariam temas, assuntos ou enredos: as múltiplas facetas de sua experiência como homem e profissional lhe bastavam para tanto (FONSECA, 2012, p. 9).

“Feliz ano novo” alcançou a marca de trinta mil cópias vendidas. Em 1976, após seu lançamento, a obra foi proibida sob a justificativa de apresentar conteúdo imoral e contrário aos bons costumes. Consequentemente, foi vetada sua distribuição e venda em todo o Brasil, e determinada a recolha de todos os exemplares disponíveis no mercado, mantendo-se essa restrição por treze anos.

O estilo narrativo de Rubem Fonseca, particularmente entre as décadas de 1960 e 1970, destacou-se por sua inovação, empregando uma linguagem crua inspirada no cinema, na TV, na publicidade, na imprensa e na cultura popular. Esta abordagem conta com um propósito claro para com o leitor: apresentar a violência de tal forma que se tornasse indiscutível, expondo de maneira direta, áspera e aflitiva a existência penosa do indivíduo em luta pela sobrevivência.

Alfredo Bosi descreveu o estilo de Fonseca como “brutalista”. Tanto Antonio Candido quanto Alfredo Bosi reconheceram sua obra literária como um realismo ferrenho (BOSI, 1986), argumentando que a clareza de seus contos retrata de modo direto, rápido, áspero e doloroso, a dura e miserável realidade presente em diversos aspectos nos países subdesenvolvidos, como o Brasil: em suas narrativas, são evidentes as explosões de vingança do sujeito marginalizado, a busca incessante pela sobrevivência e a miséria econômica do indivíduo.

Fica evidente que o texto de Fonseca se caracteriza pela brutalidade, ou seja, na linguagem agressiva e na dicção rápida que, conforme Moisés (1984), conferem a

Fonseca uma visão simultaneamente sofisticada e impiedosa, lembrando uma crônica policial.

Suas obras destacam os sofrimentos humanos, sugerindo que a função do escritor é desvelar aos leitores tudo aquilo que fere, machuca e perturba, revisitando toda essa descrença na melhoria dos tempos. Suas narrativas proporcionam ao leitor uma vivência direta do objeto, dispensando a mediação de um narrador intérprete. Sem rodeios ou didatismos, a realidade é desnudada, incumbindo ao leitor o afastamento e a formulação de suas próprias interpretações.

Mesmo com o narrador ligado ao conteúdo narrado, seja pela própria presença como personagem, pela voz em terceira pessoa em diálogos, ou pelo uso do discurso indireto livre, é possível ao leitor desenvolver um olhar crítico, distanciando-se dos eventos da trama para assumir uma postura reflexiva.

2.3 A recepção da obra Fonsequiana

A obra de Rubem Fonseca é reconhecida pela crítica e analisada academicamente. Sobre este autor, Wood (2012, p. 40) comenta:

O romancista opera constantemente com pelo menos três dimensões de linguagem. Há a linguagem do autor, seu estilo, seus meios de percepção; há a linguagem imaginada, o estilo hipotético, as percepções presumidas do personagem; e existe o que poderíamos chamar de linguagem do mundo – a linguagem que a ficção adota e transforma em estilo literário, a linguagem do cotidiano, dos meios de comunicação, dos ambientes profissionais, da publicidade, dos blogs e dos e-mails.

Considerando a recepção crítica, Fonseca se insere na categoria de escritores “prejudicados” pela dinâmica atual, onde a velocidade e o formato da informação interferem no conteúdo, exigindo do autor constante adaptação. É relevante destacar algumas opiniões sobre a escrita de Rubem Fonseca. Segundo Moisés (2005, p. 98), Fonseca é considerado “[...] um dos mais talentosos ficcionistas contemporâneos [...] e desfruta atualmente de um reconhecimento merecido tanto nacional quanto internacionalmente”. Barbieri (2003, p. 29) o vê como “[...] um dos autores de maior impacto nas últimas décadas, um exemplo do escritor inserido no mercado”. Martínez (2005, p. 10) afirma que “[...] nenhum autor é tão cinematográfico quanto Fonseca. A transição entre cenas ocorre de forma fluida e natural, sem necessidade de explicações”.

Fonseca é apelidado pela crítica de “maldito”, como Viegas (1996, p. 132) descreve: “Rubem Fonseca é um maldito em voga. Ele não entrega o esperado pelo público, mas surpreende seus leitores com algo que eles ansiavam. Ele retrata personagens malditos em uma linguagem crua, sem recorrer a metáforas”.

Na introdução aos 64 contos de Rubem Fonseca, Martínéz menciona que ele escreve no território do medo:

Fonseca insere o medo ou o Mal dentro da própria linguagem, com cada palavra funcionando como uma nota extraída da sinfonia do Mal. Como os poetas, ele leva as palavras aos seus limites extremos de significado. Ao lê-lo, sente-se o poder dissuasivo ou perverso que até a palavra mais desgastada pode carregar. Poucos conseguiram, como ele, criar personagens com poucos traços e tramas cujas costuras são invisíveis (MARTÍNEZ, 2005, p. 10).

Barbieri, por sua vez, o compara aos grandes nomes da literatura nacional:

Na ficção contemporânea brasileira, várias abordagens dão continuidade à tradição machadiana; contudo, dificilmente se encontrará, após Marques Rebelo e Nelson Rodrigues, alguém com a envergadura de Rubem Fonseca. Ele soube penetrar, com olhar aguçado, a complexidade da sociedade carioca, revelando suas contradições, misérias e grandezas (BARBIERI, 2003, p. 104).

Bosi classifica Fonseca como seguidor do “neorrealismo violento” e explorador do “universo urbano e marginal”:

Há autores que submetem percepções e lembranças à análise materialista clássica, dissecando os motivos, geralmente perversos, dos comportamentos de seus personagens, que ainda refletem tipos sociais. Este é o caso de Rubem Fonseca, cuja carreira iniciada nos anos 60 mostrou força e vigor em suas páginas cruas e impactantes (BOSI, 2006, p. 436).

Ao discorrer sobre a narrativa brasileira contemporânea, Candido (2000) expressa sua preocupação com as inovações dos novos contistas nacionais, especialmente no uso de técnicas surpreendentes, seja na forma de repetições ou de certos maneirismos formais e temáticos. Uma análise mais profunda das observações de Candido (2000) no ensaio “A Nova Narrativa” revela um alerta sobre os métodos utilizados tanto pelos escritores modernos quanto pelos da década referida pelo crítico:

Escritores como Rubem Fonseca destacam-se ao empregar esta técnica, mas quando transitam para a terceira pessoa ou narram situações de sua própria classe social, parece haver uma redução na intensidade. Isso suscita a questão de estarem talvez criando um novo tipo de exotismo, que se tornará mais claro para os leitores do futuro; de serem parcialmente eficientes por

abordarem temas, situações e linguagens do marginal, da prostituta, do inculto urbano, que atraem o leitor de classe média como qualquer outra peculiaridade. Contudo, é indiscutível que estão promovendo uma notável expansão do campo literário, atuando como inovadores excepcionais. Os autores dos anos 30 e 40 inovaram em temas e vocabulário, bem como na aproximação com a oralidade. Estes, porém, avançam ainda mais, adentrando, pela natureza do discurso ficcional, mesmo sem atingir a proeminência daqueles predecessores (CANDIDO, 2000, p. 213).

Quanto às críticas negativas sobre a obra de Fonseca, as mais frequentes apontam para um desgaste provocado pela tendência do autor à repetição de certos recursos expressivos. Nesse contexto, é importante mencionar as palavras de Candido (1989), em um ensaio sobre a obra de Fonseca. O crítico convida à reflexão “[...] sobre os limites da inovação que se torna rotineira e perde força com o tempo”, alertando que essas mesmas técnicas inovadoras podem se transformar em “[...] clichês desgastados nas mãos da maioria, que apenas seguem e perpetuam a moda” (CANDIDO, 1989, p. 112).

Constata-se, assim, que, após cerca de cinquenta anos de sua jornada literária, Fonseca continua aprimorando sua autocrítica e técnica, atraindo a atenção da maioria dos críticos que o veem como uma espécie de autor maldito, um arauto da marginalidade e das emoções suprimidas, manifestadas em suas impactantes representações da violência.

2.4 A violência e seus múltiplos olhares

A coletânea de contos analisada possui uma diversidade temática, abordando assuntos claros como a violência urbana, o erotismo e a marginalidade. Assim, busca-se examinar algumas peculiaridades na narrativa de Rubem Fonseca e, para exemplificar, selecionam-se trechos de suas obras.

As temáticas de Fonseca serão analisadas para que os leitores deste estudo possam mergulhar em seu universo ficcional. Uma característica notável é a maneira como Fonseca utiliza uma linguagem clara e direta. Sobre isso, Vidal comenta:

As narrativas de Rubem Fonseca, assim como as de outros autores contemporâneos, têm como objetivo recuperar um modo de narrar, utilizando uma linguagem despida de metáforas ou eufemismos como recurso para abordar o homem contemporâneo. Esse recurso linguístico, a linguagem enxuta, adotado por Fonseca, pode ser exemplificado através do conto "Cidade de Deus", no qual o autor descreve a relação sexual entre Zinho e Soraia de maneira incisiva, sem qualquer pudor ao narrar o fato, sem substituir termos por expressões menos agressivas ou suavizar suas ideias:

"Foram para a cama. Zinho era rápido e rude e depois de foder a mulher virava as costas para ela e dormia. Soraia era calada e sem iniciativa" (VIDAL, 2000, p. 131).

Acerca do impacto dessa linguagem direta e sem rodeios sobre o leitor, Martínez identifica traços que definem o estilo do escritor:

Toda leitura das obras de Fonseca provoca um intenso efeito de realidade. Sua escrita possui a liberdade de um falcão ou de um abutre, mas as palavras que ele tece criam uma trama da qual o leitor não consegue escapar, semelhante às moscas presas pela voracidade de uma aranha (MARTÍNEZ, 2005, p. 14).

Nos contos de Fonseca, percebem-se contradições expressas por habitações humildes ao lado de edifícios luxuosos, a abundância contrastando com a miséria, representando extremos que se chocam nos diversos ambientes da metrópole, retratos distintos de uma mesma realidade. Esse panorama das grandes cidades brasileiras influencia a percepção do indivíduo sobre o mundo, quer seja de dentro de uma mansão, um carro de luxo com ar-condicionado e dispositivos de segurança avançados, ou de uma moradia simples.

Esse panorama atual serve como fundamento para caracterizar a cultura brasileira contemporânea. Segundo Rocha, a insegurança das metrópoles brasileiras já não causa mais estranhamento:

Assim, nas últimas décadas, um crescente sentimento de desconforto e insegurança passou a integrar o cotidiano das metrópoles brasileiras. A resposta dos mais afortunados a essa realidade manifesta-se em condomínios fechados e carros blindados, em reação aos sequestros-relâmpago; às neofavelas como pontos de tráfico internacional de drogas; e aos grupos criminosos que instauram o terror em bairros de classe média, como já fazem nas periferias há anos. O cenário é diversificado, pois não é coincidência que criminalidade rime com criatividade. Enquanto isso, as forças de segurança pública parecem desconhecer tanto rimas quanto soluções eficazes para o problema. A solução pode estar na criação de um novo modelo de análise (ROCHA, 2004, p. 2).

Com a escassez de espaço, a metrópole se reinventa em variados cenários de convivência. Extremos opostos, ricos e pobres, alegres e desamparados, se encontram sob as sombras das construções de concreto, como Antônio Cândido observa:

Observa-se a multidão apropriando-se dos espaços e instrumentos criados pela civilização, e o problema crucial é a falta de espaço e lugares... "Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas em cidades enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado",

declara o Autor, em entrevista a um jornal, no conto "Intestino Grosso" de Rubem Fonseca (CANDIDO, 1989, p. 32).

A metrópole brasileira é palco de um confronto social incessante. Mal planejada e concebida, a cidade revela paisagens desoladoras, poluição e o ruído ensurdecedor do tráfego intenso, com a violência se destacando no dia a dia. Representar essa realidade urbana é um desafio e reflete claramente o ceticismo quanto a um futuro melhor.

A reflexão sobre a realidade contemporânea, por meio de um discurso desprovido de utopias, acaba negando a grandiosidade e as esperanças revolucionárias das vanguardas, redirecionando o discurso crítico para o momento presente, sem grandes expectativas, mas com uma atenção precisa à realidade:

O discurso literário, nesse contexto, observa o presente pelos olhos do cidadão comum, percebendo neste tempo suas deficiências e méritos, sempre sob um prisma de desconfiança, enraizado na falta de esperança, focando no momento atual – aparentemente passageiro. Essa perspectiva contemporânea, na literatura brasileira pós-64, privilegia o desencanto com a magnificência, a desvalorização do heroísmo e uma atenção redobrada à fidelidade com a realidade. As grandes cidades, com seus conflitos complexos, tornam-se o foco desta nova narrativa, da qual Rubem Fonseca é, se não o pioneiro, certamente um dos principais expoentes; em sua obra, o pormenor é vital para a crítica em meio à utilização exacerbada da violência como recurso (CERQUEIRA, 2009, p. 16).

Fonseca, ao abordar a violência em seus contos, não a apresenta de forma única: ela é explorada sob várias facetas e perspectivas múltiplas. Essa violência se manifesta através da linguagem, da escrita, da descrição das cenas, dos diálogos e das inserções do narrador:

Rubem Fonseca revigora o tema da violência, apesar do desgaste derivado da nossa convivência diária com a própria violência. Assim age, com frieza, o personagem, anteriormente mencionado, dos contos "Passeio Noturno – Parte I" e "Passeio Noturno – Parte II", ambos de "Feliz Ano Novo". Para se distrair de um dia tumultuado, ele atropela pessoas nas ruas por puro sadismo (VIEGAS, 1996, p. 132).

Em “Feliz ano novo”, o primeiro conto da coletânea homônima, três criminosos invadem uma celebração de ano novo em São Conrado, Rio de Janeiro. Eles roubam, violentam e matam os presentes na festa. Dois homens são eliminados de forma trivial para sanar uma dúvida dos assaltantes: se alguém fosse baleado perto de uma parede, ficaria preso a ela:

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No meio do peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone (FONSECA, 2012, p. 19).

O primeiro homem assassinado não adere à parede, mas o segundo, após o tiro, é fenomenalmente lançado e fixado, pois atrás dele havia uma porta de madeira. Este é um exemplo claro de que a violência em Fonseca reside explicitamente na linguagem. Leitores iniciantes se surpreendem ao ler os textos de Fonseca. Vale ressaltar que a violência aqui não é apenas temática, mas também se expressa na linguagem, ou seja, a linguagem empregada nas obras de Fonseca carrega em si a violência:

Abordada de diversos ângulos e em suas nuances mais subtis, a violência, no universo ficcional do autor, é percebida como um aspecto histórico recorrente, permeando várias esferas do comportamento humano, podendo ser sempre justificada ou explicada em nome do progresso civilizatório, dos costumes, dos direitos, ou até da busca pelo conhecimento. Portanto, a violência tem um papel significativo nas narrativas de Fonseca, pois o ato violento é um componente crucial da estrutura narrativa, funcionando como um elemento de caracterização do personagem e definindo o desenrolar da trama, suas tensões e conflitos. Ao explorar a violência, Fonseca confere maior credibilidade ao que é narrado no texto (FIGUEIREDO, 2003, p. 19).

Nesta reflexão, identifica-se o papel do narrador moderno: priorizar a voz de outra personagem é seu objetivo principal, mesmo que isso signifique abdicar do domínio narrativo e permitir a manifestação da personagem na história. Esta decisão do escritor em dar voz às personagens gerou uma preocupação em censurar e suspender a divulgação dos contos de Fonseca em todo o Brasil.

2.5 A narrativa da metrópole

As metrópoles sempre exerceram um fascínio constante sobre os seres humanos. Nestes centros urbanos, a vida se torna mais mecanizada, mas também mais estressante e complicada. O convívio social, atrelado a um espaço geográfico específico, estabelece conexões diretas entre dois polos da existência humana: a vida e a morte. O cenário urbano, sempre em evolução e conflito, tem sido um motor para a história, filosofia, sociologia, política e outras áreas do conhecimento humano.

Portanto, a cidade tem sido, de forma histórica e universal, um tema recorrente na literatura. Ao longo de sua jornada na representação do humano, a ficção tem se

dedicado a examinar a cidade e seus habitantes, os modos de vida e as características do indivíduo urbano. Candido descreve a literatura urbana da seguinte forma:

Desde a década de 1840, a ficção brasileira tem se orientado para uma forma alternativa de identificação nacional por meio da literatura: a representação da vida nas grandes cidades, principalmente no Rio de Janeiro e suas áreas de influência, substituindo a diversidade do regionalismo pitoresco por uma visão mais unificadora. Na literatura regional brasileira, o aspecto pitoresco, rural e único, que ressalta e isola, nunca foi o elemento principal; desde o início, houve uma tendência estética para as formas urbanas e universalizantes, que enfatizam a conexão com questões supra-regionais e internacionais (CANDIDO, 1993, p. 203).

Dessa forma, é inegável que a literatura brasileira se formou mediante uma identidade urbana, mesmo que às vezes esse foco seja deslocado. É uma literatura que se nutre da cidade e está constantemente voltada para ela.

A cidade do Rio de Janeiro, devido às suas características topográficas, históricas e políticas, e à sua importância para a memória histórica do Brasil, tem sido um símbolo em nossa literatura, representada nas obras de autores como José de Alencar e Machado de Assis. No entanto, essas representações diferem drasticamente das cenas vívidas na literatura contemporânea de Rubem Fonseca. Alencar e Machado, em sua época, com suas habilidades ficcionais e estilos distintos, retrataram a cena urbana carioca em seus primórdios; posteriormente, em fases de projeção e perspectiva futura.

Rubem Fonseca, por sua vez, apresenta ao leitor uma metrópole crua, em declínio, deteriorada e ameaçadora. Uma cidade corrupta que inspira medo, tensão e insegurança contínuos. A obra do autor, de natureza urbana e majoritariamente situada no Rio de Janeiro, usa essa cidade como sua principal fonte de inspiração, explorando todos os aspectos do cenário carioca em seus temas.

Na narrativa de Fonseca, a metrópole é retratada como um projeto fracassado, onde tudo que poderia dar errado deu. Longe das promessas de modernidade, equilíbrio, ordem, progresso e igualdade, sua literatura pinta a cidade com ruas sinuosas, favelas, morros dominados pelo tráfico, becos promíscuos, esgotos ao ar livre, calçadas povoadas por prostitutas e mendigos. Nesse contexto decadente, as relações sociais são permeadas por corrupção moral, criminalidade, hipocrisia, violência, miséria e solidão.

Por estas razões, Candido (1993, p. 36) caracteriza Fonseca como “o grande mestre do conto”. Acompanha-se também a visão de Bosi (1986), que na teoria

literária valoriza a narrativa breve. Ele classifica a obra de Fonseca em seu artigo “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo” como transformadora do conto, no estilo, na estrutura e na realidade da composição:

Encontrando-se na encruzilhada entre as demandas do realismo narrativo, o encanto da fantasia e as tentações do jogo verbal, o conto tem adotado formas de notável diversidade. Ora apresenta-se como quase um documento folclórico, ora como uma crônica quase real da vida urbana, ora como um drama quase real do cotidiano burguês, ora como um poema quase real do imaginário desregrado, e, por fim, como uma escrita brilhante e requintada, dedicada às celebrações da linguagem (BOSI, 1986, p. 132).

Voltada ao leitor urbano, os contos de Fonseca abordam as problemáticas da metrópole com todas as suas vulnerabilidades. Comum é a representação da cidade por meio de figuras como bandidos, estupradores, mendigos, psicopatas e prostitutas, todos vítimas de sofrimento. A utopia de que a vida na cidade seria promissora desmorona, não simbolizando liberdade, proteção, sucesso ou oportunidades. Ao contrário, o espaço urbano é marcado por angústia, medo, frustração e uma violência onipresente e trivializada, configurando um cenário de horror.

O cenário urbano se apresenta ao leitor como algo sombrio, sem perspectivas, solitário, intimidador e violento. A obra de Fonseca busca chamar a atenção do leitor para essa realidade trágica, parte da qual ao mesmo tempo que normalizada, é intrigante. Além de retratar essa realidade, o autor almeja inquietar, confrontar e provocar conflitos e descontentamentos no leitor.

2.6 O marginal como sujeito urbano

Ao abordar este tema, é pertinente discutir algumas representações literárias brasileiras, onde, nas décadas de 1960 e 1970, prevaleceu uma abordagem que idealizava a figura do malandro, percebido como alguém à margem da lei, bom de briga, mas que, conforme Candido (1989), mantinha a “dialética” entre ordem e desordem.

Segundo Schollhammer (2009), na literatura brasileira, o “malandro” era descrito como um ser cordial e astuto, encarnando o mito da cordialidade, não da violência. O autor aponta que este mito se manteve mesmo diante de evidências de violência na história do país, como a resistência quilombola e a própria escravidão.

No período subsequente à ditadura militar, a violência tornou-se uma questão explícita em âmbito nacional. De modo similar, a literatura alterou a percepção do malandro, antes idealizado como astuto e sempre bem-sucedido. Conforme Schollhammer (2009), essa figura do malandro foi gradativamente substituída pelo marginal, em paralelo às transformações sociopolíticas do país.

Segundo Candido (1970), em seu trabalho “Dialética da malandragem”, analisa-se o arquétipo do malandro através do personagem Leonardo Filho, de “Memórias de um Sargento de Milícias” de Manuel Antônio de Almeida, escrito em 1854. Nessa obra, o malandro é retratado como alguém que vive de sua sagacidade, geralmente dependendo mais do seu talento pessoal do que de associações criminosas.

Durante a década de 1930, conforme Schollhammer (2009), ressurgiu a temática da vingança como elemento central do sertão. Figuras como cangaceiros, jagunços e vaqueiros, na ausência de uma lei formal, exerciam violência em defesa de suas comunidades. Neste contexto, eram vistos como defensores coletivos, uma forma de “justiceiros”. A literatura regionalista desta época destacava o abismo entre o mundo sertanejo e a nova realidade das cidades brasileiras em modernização.

A partir da década de 1960, o foco literário se desloca da violência regional para a violência urbana. A divisão preexistente entre rural e urbano cede lugar à concepção de uma cidade marginalizada. Essa nova vertente literária, correspondente ao contexto de autoritarismo político, surge com o intuito de denunciar a opressão estatal. Nesse período, a arte se estabelece como um veículo de crítica social e política.

De acordo com Schollhammer (2009), as contestações ao regime militar ganharam visibilidade com a inclusão de fragmentos do cotidiano nas obras literárias, influenciadas pelo movimento *pop-art* internacional e seu conteúdo político crítico. Este período também coincide com as manifestações do Movimento Tropicalista.

Oiticica (1970, p. 31), ao analisar o conceito de “violência”, propõe que sua prática seria um esforço para alcançar a felicidade, especialmente para o indivíduo marginalizado, sem esperanças de êxito. Em 1968, a frase de Hélio Oiticica, “seja marginal, seja herói”, adquiriu uma forte dimensão política, interpretada como um manifesto contra a ditadura instaurada pelo Golpe de 1964, segundo o autor:

Minha intenção foi homenagear o que considero ser a revolta tanto individual quanto social: a dos chamados marginais. Há um contraste, uma dualidade no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma sensibilidade

aguçada, observa-se uma tendência à violência e, frequentemente, o crime surge como um anseio desesperado por felicidade (OITICICA, 1970, p. 31).

As representações e interpretações da violência social, envolvendo criminosos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos, começaram a integrar a identidade social desses personagens. A obra “Feliz ano novo” ilustra o perfil do novo criminoso, que:

A marginalidade, o crime e a violência são vistos como formas de expressão e identidade, um protesto que, apesar de irracional e injustificável, emerge como resultado da perda de legitimidade das instituições sociais e da erosão dos princípios democráticos (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 37).

Com a escalada da criminalidade e do comércio ilícito de entorpecentes, percebe-se o deslocamento da imagem do malandro para a do marginal, este último retratado como o indivíduo que reside na clandestinidade e emprega métodos violentos para satisfazer as exigências inerentes à sociedade consumista, a qual simultaneamente disponibiliza e restringe o acesso aos seus recursos.

Zaluar (1996) esboça a figura do malandro como um ícone do Rio de Janeiro, ligado à pessoa que valoriza o ócio e desdenha do labor. Ele é descrito como alguém em oposição ao “sistema”, resistindo a ele por meio da recusa ao universo laboral capitalista. Os criminosos que tomaram o lugar do “tradicional malandro”, conforme Zaluar (1996), visam primordialmente à aquisição e posse de bens materiais; e para isso, veem no crime, cuja ferramenta é a violência, a única alternativa. Impedidos de recorrer à Justiça pela ilegalidade de suas ações, frequentemente recorrem ao uso de armas de fogo para intimidar suas vítimas:

O emergente criminoso simboliza o resultado de uma nova estrutura do crime, onde o mercado limitado da maconha, dominado pelo Malandro, é substituído pelo mercado mais lucrativo da cocaína, movimentando vastas somas financeiras e sustentado por facções armadas, que passam a exercer um poder informal nas comunidades urbanas (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 38).

Ao discutir a representação literária do indivíduo imerso na criminalidade, logo se nota uma ligação direta com a trajetória histórica da literatura e sua interação com a sociedade. Candido (1993) salienta que a sensação de realismo na obra literária advém da evocação de um ritmo social abrangente, que confere substância tanto aos elementos reais quanto aos fictícios, e, como em todo “romance representativo”, está atrelada à percepção e à ilustração de uma dinâmica histórica abrangente.

O ambiente social, formado por indivíduos, suas classes e esferas sociais, é caracterizado por uma divisão tanto geográfica quanto ideológica. É nesse contexto

que se observa o par centro/periferia, permitindo que certos grupos habitem o centro devido a suas características predominantes (econômicas, sociais e culturais, por exemplo), que são consideradas normativas nesse meio, enquanto outros são postos à margem, na periferia: são os excluídos, desprovidos dos elementos da cultura hegemônica.

Este espaço não só representa uma área de segregação, mas também atua como um veículo para a difusão de discursos que ganham validade e reforçam o imaginário social de uma comunidade, influenciando os personagens a adotarem novas perspectivas sobre o mundo fictício em que se encontram. Dessa forma, a sociedade estabelece um padrão de aceitabilidade, privilegiando aqueles que se alinham às suas normas estabelecidas e reforçadas. Cuche (2002, p. 185) destaca justamente essa noção:

Indivíduos que não se adequam a esses padrões e não estabelecem conexões com outros modelos são relegados às margens, adotando uma identidade negativa que muitas vezes é vista como vergonhosa e rejeitada, levando frequentemente a tentativas de eliminar quaisquer sinais externos dessa diferenciação.

O Rio de Janeiro constitui o cenário ficcional nas obras de Rubem Fonseca. Neste ambiente, desenrolam-se tramas permeadas por violência, erotismo e pornografia, dentre outros temas. Apesar das discrepâncias socioeconômicas evidenciadas, por exemplo, pela zona sul, habitada majoritariamente por ricos, e pela zona norte, caracterizada pelos subúrbios e moradores de baixa renda, é pertinente ressaltar que tal divisão é atenuada pela geografia do crime, que reúne indivíduos sob regras distintas, aproximando os marginalizados e os influentes na sociedade.

Em cada canto do espaço urbano carioca, a violência se faz presente, abrangendo áreas tanto pobres quanto ricas, e nestas últimas, a violência emerge como meio de sobrevivência, vingança ou até alívio da tensão, conforme ilustrado nos contos aqui analisados, onde assassinatos ocorrem de forma natural, desprovidos de medo ou remorso:

O carioca respira um ambiente em que a violência está sempre presente, como um insistente barulho de fundo que nunca se dissipa por completo. Nesse a violência está entranhada no cotidiano das grandes cidades e tornou-se um elemento permanente da cultura nacional e das expressões artísticas e literárias (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 22).

Neste contexto de degradação e violência, o realismo brutal emerge como uma resposta à crescente onda de violência urbana, resultado, segundo Candido (2011), de fatores como superpopulação urbana, fruto do abandono do campo, que levou ao incremento da criminalidade e à marginalização econômica e social.

Candido (2011) traça uma notável relação de interdependência entre os personagens e suas ações, enquanto Fonseca apresenta uma narrativa inovadora, repleta de crueldade violenta típica das metrópoles e seus moradores, estabelecendo relações perturbadoras. Schollhammer (2009, p. 56) caracteriza o estilo narrativo do autor de maneira singular:

Um estilo contundente e cru, quase pornográfico em sua implacável revelação das mazelas da psique humana. Seus textos vão além do social, explorando os paradoxos da existência humana e evocando as origens do mal que os perturba.

Os paradoxos e motivações por trás das ações dos personagens são evidentes nos contos que serão examinados nesta tese, focando em como eles são retratados. Portanto, busca-se entender o que motiva esses personagens a recorrerem à violência como instrumento de força.

Essas histórias, ao apresentarem semelhanças na representação da violência, assim como nas condições sociais e psicológicas de seus personagens, que lutam incessantemente por um lugar em um mundo ao qual parecem não pertencer, exploram a inversão da dinâmica do poder, através da força e da violência.

Também é possível afirmar que tais narrativas são emblemáticas na obra de Fonseca no que tange ao tratamento da violência, tanto pela delineação das cenas e a revelação crua dos atos violentos no texto, quanto pela linguagem pungente que facilita a visualização dessas cenas. Nas histórias de Fonseca, todos os comportamentos dos personagens são reflexo do ambiente em que residem, assim como das circunstâncias a que estão sujeitos, seja por questões sociais, vulnerabilidade emocional, ou mesmo pela não-conformidade com a existência. Paralelamente, é esse mesmo ambiente que possibilita a transição de um estado a outro, aspecto que será explorado nas análises do terceiro capítulo.

2.7 A voz do sujeito marginal

Pode o marginal falar? O leitor vê a realidade pela perspectiva de quem cometeu o crime, questionando-se qual seria o crime, de fato. Quem lê os contos pode, muitas vezes, demonstrar uma impotência diante dessa realidade, porque não pode transformá-la (MURANAKA; RODRIGUES, 2017).

O realismo impregnado de humor “negro” minimiza e trivializa a violência presente ao longo do conto e a afronta às instituições, através da exposição da insegurança, sendo um dos fatores que levaram à censura da obra.

Embora Feliz Ano Novo tenha sido escrito em 1975, quem o lê tem a sensação de que sua história se passa nos dias atuais. A linguagem nua e crua de características, realistas, retratam a sociedade de forma objetiva denunciando seus problemas tal como é apresentada, levantando dúvidas se seria ou não um exagero; a linguagem choca, por vezes mais do que a própria situação em si.

Desde os títulos até o desenvolvimento das histórias, as analogias empregadas desvelam uma profunda ironia perante o leitor, que só a compreende ao longo da leitura. Assim, ele percebe que a obra pode não ser tão otimista. A escolha do autor pelo Ano Novo para ilustrar a desigualdade evidencia a inventividade de Fonseca, pois muitos acreditam que, nesse momento, todos estão em festa, esquecendo-se da classe marginalizada em busca de seu “lugar ao sol”.

Não se trata apenas do relato de uma era marcada pelo colapso das instituições e das grandes esperanças, mas também dos que sobreviveram a ela: criminosos e empresários, marginais e menores infratores, travestis e detetives, todos lutando para tirar proveito da situação, sem triunfos ou vitórias, apenas buscando sobreviver. Esta é outra faceta da violência presente nos textos de Fonseca.

Na obra de Rubem Fonseca, a violência é o ponto central de expressão, não apenas servindo ao discurso, mas constituindo-o de tal modo que o descrédito nas instituições e a futilidade das grandes esperanças se tornam o foco crítico da ficção, revelando-se nas diversas formas de violência presentes nas sociedades contemporâneas. A brutalidade nos textos deve ser vista como um ponto crítico onde a sociedade se debruça sobre suas próprias feridas (CERQUEIRA, 2009, p. 26).

Rubem Fonseca dá voz aos personagens periféricos e constrói suas narrativas retomando aspectos individuais, da infância, do trabalho, do bairro, ou nostalgias da liberdade, que funcionam para atualizar ou comprovar aspectos dos espaços sociais

retratados e empresta voz aos que são silenciados na sociedade. A banalização da violência se encontra não só nas ruas, mas também nas instituições governamentais (corrupção, coação, tortura, etc.).

No âmbito da comunicação, as emissoras de TV salientam que a felicidade se encontra na posse de bens, e, conseqüentemente, o que se observa nessa sociedade não é um anseio por mudar o mundo, mas sim por fazer parte dele. Integrar-se ao mundo do consumo significa também integrar-se a essa sociedade, que cada vez mais fomenta lutas individuais, pois o consumo é, em sua essência, uma prática individual e representa uma batalha entre os indivíduos.

Ao examinar detalhadamente o desenvolvimento da narrativa, constata-se que as citações são elaboradas com ampla liberdade, algo inédito para a época. Pela ausência de punição aos personagens por seus atos, uma análise superficial pode classificar o conto como transgressor dos padrões morais e éticos, por aparentemente incitar ao crime. No entanto, é evidente a representação da desigualdade social, da violência e da sexualidade, profundamente enraizadas no contexto histórico brasileiro, e evidenciado nas obras de Fonseca.

Os personagens dos contos fonsequianos demonstram um isolamento diante das circunstâncias que enfrentam: são a encarnação do indivíduo perturbado e insatisfeito com seu papel neste cenário caótico e decadente. Neste aspecto, enquanto a mídia tenta propagar a exclusão das periferias, Rubem Fonseca aborda a marginalização em todas as esferas da sociedade, e os indivíduos marginalizados pelas instituições, alvos de segregação, expressam suas vozes através da violência.

2.8 Narradores marginais

A literatura de Fonseca está intimamente ligada ao contexto nacional da época em que foi escrita. Desde o início das narrativas, a conduta dos personagens induz à reflexão sobre a deterioração do país. Esse estilo literário marginal surge de um descontentamento social e estético, gerando obras repletas de desafio e provocação aos setores mais tradicionais.

Na década de 1970, a esfera artística estava a serviço das demandas das grandes corporações. Condições eram impostas para a profissionalização da arte, e a perda de autonomia delineava um novo panorama na época, onde a identidade marginal se destacava no contexto social (FIGUEIREDO, 1996).

Trabalhadores e camponeses, os segmentos mais politizados, exigiam que os artistas se alinhassem às lideranças populares, que liderariam a construção de um novo mundo, apoiados pela arte comprometida, cuja retórica deveria exaltar o heroísmo da luta coletiva e atuar como um estímulo para esse combate.

As narrativas analisadas não alimentam esperanças na edificação de um novo mundo. Elas não sugerem direções para o futuro, mas focam na busca pela sobrevivência individual dentro das lacunas do sistema, como fica evidente no início de um dos contos a serem explorados no terceiro capítulo:

Vi na televisão que as lojas estavam vendendo freneticamente roupas de luxo para as madames usarem no réveillon. Vi também que as delicatessens tinham esgotado todo o seu estoque. Pereba, vou ter que esperar o amanhecer para pegar cachaça, galinha morta e farofa dos rituais de macumba (FONSECA, 2012, p. 2).

Desde o início do conto, é perceptível a atmosfera dominante que se manterá ao longo da narrativa. Através da perspectiva do narrador, percebe-se a existência de uma sociedade bifurcada em duas realidades distintas e opostas. Além disso, a narrativa ultrapassa a mera descrição das desigualdades sociais típicas do Brasil, frequentes em obras documentais da época, para recriar literariamente as profundas distorções estruturais já marcantes na sociedade brasileira da década de 1970. Narrada por uma voz que pertence a um dos grupos sociais, o universo fictício é imediatamente caracterizado pela sua natureza parcial. É por meio deste ponto de vista que os dois espaços sociais são retratados como partes inconciliáveis de um mesmo conjunto.

O narrador utiliza uma linguagem que reflete o povo e adota um discurso que minimiza as distâncias sociais previamente existentes. Candido (1989), sobre a nova narrativa latino-americana emergente nos anos 1960, declara:

Este nivelamento visa eliminar as distâncias sociais, procurando uma identificação com o popular. Por isso, utiliza-se da primeira pessoa como um meio de confundir o autor com o personagem, empregando uma forma de discurso direto contínuo e não convencional, que promove uma integração maior do que a do discurso indireto livre. Esta renúncia estilística é um aspecto fundamental na ficção brasileira contemporânea (e certamente em outras também) (CANDIDO, 1989, p. 213).

As obras de Fonseca destacam-se pelas marcas ideológicas que, através do discurso literário, revelam personagens populares com atitudes até então condenadas, uma abordagem não usual nos textos engajados da época. Em um

contexto de endurecimento das práticas ditatoriais, que excluía a sociedade civil das decisões políticas, a associação do autor com figuras desordeiras cria um contraponto ficcional às regulamentações que, naquele momento, definiam a ordem nacional:

No naturalismo, o narrador onisciente buscava se aproximar do personagem popular através do discurso indireto livre. No Brasil, a complexidade social impedia isso: o autor evitava associar-se ao status do personagem devido à instabilidade das classes sociais e ao estigma do trabalho escravo. Assim, recorria à linguagem culta no discurso indireto (que o caracterizava) e utilizava a linguagem popular, entre aspas, no discurso direto (que caracterizava o outro); no discurso indireto livre, após a definição de ambos, tentava uma fusão cautelosa. Esse fenômeno conferia um aspecto exótico ao regionalismo e a muitos romances urbanos, onde o desejo de manter a distinção social fazia com que o escritor, apesar da empatia literária, impusesse sua superioridade, adotando uma abordagem paternalista em relação à linguagem e aos temas populares. Portanto, optava pela terceira pessoa, marcando o ponto de vista do realismo tradicional (CANDIDO, 1989, p. 113).

Em “Feliz ano novo”, a distância social entre o personagem marginalizado e o escritor é inexistente, e a representação do elemento popular abandona o paternalismo comum, emergindo uma autêntica fusão de papéis. Ao descrever o bandido, o autor também fala de si mesmo, de seu desejo reprimido de autonomia perante o sistema e de sua aspiração de manter-se perigoso.

Fonseca instiga o leitor a se imergir em sua obra ficcional, convencendo-o de que é impossível permanecer alheio, acompanhando de perto as motivações daqueles que nada têm a perder. A abordagem direta ao leitor assemelha-se à literatura policial norte-americana:

No âmbito cultural, é perceptível a marcante influência dos Estados Unidos em diversos países, abrangendo desde a poesia contestadora até as técnicas narrativas do romance, além da presença dominante da televisão, que propaga a exibição de uma violência fictícia, correspondente (CANDIDO, 1989, p. 201).

Este estilo literário foca no submundo da pobreza, cujos protagonistas são não apenas de baixa renda, mas também violentos. A narração é uma denúncia crua, quase um dialeto, repleta de jargões. Busca também afirmar-se como um artefato cultural de consumo, apresentando-se de forma simples e rápida, ao gosto do leitor habituado ao ritmo acelerado da TV e de seus videoclipes.

A marginalidade, como tema central das narrativas, é explorada ao extremo, mas combinada com um rigoroso tratamento linguístico que, sob a aparência de

simplicidade, oculta um elevado nível de elaboração textual, capaz de gerar excelente literatura a partir da fala limitada dos bandidos.

A abordagem adotada para construir um léxico preciso confere à escrita uma natureza áspera e ágil, evidenciando a presença de um escritor que renuncia aos artifícios estilísticos, visando dismantelar a esfera elevada da arte. Talvez, o anseio do narrador por satisfações materiais e emocionais seja um objetivo lúcido, mas ele arrasta os demais para esta busca de prazer antes negado.

Como previamente mencionado, a cena se insere em um estilo referido como brutalista por Bosi (1986, p. 18), descrito da seguinte forma: “[...] a dicção manifestada nesse universo é veloz, em algumas ocasiões compulsiva; impura, por vezes obscena; direta, em contato com o gestual; dissonante, beirando o ruído”.

Segundo Lima (1981), em oposição à linguagem convencional, que tende a espelhar somente a ideologia burguesa, a poética é marcada pela falta de polimento verbal:

Toda a proliferação dos clichês, a clichização das ambições e dos mecanismos compensatórios, todos se intensificam na expansão da linguagem trivial. Em outras palavras, não é possível transcender o trivial através de estilos literários tradicionalmente valorizados na modernidade. Pelo contrário, a superação ocorre pela própria expansão do entulho verbal que a poética moderna tenta limpar, mas aqui se vê uma fermentação desse entulho, não uma purificação (LIMA, 1981, p. 147).

O estilo conhecido como brutalista conduziu a reflexão ao hiper-realismo, um realismo cru, descrito como “[...] que ataca o leitor enquanto o atrai. E essa atração agressiva parece ser uma das chaves para compreender a nossa ficção contemporânea” (COUTINHO, 1979, p. 221).

Assim, os textos ficcionais em análise buscam nivelar seu conteúdo, alinhando-se aos pensamentos dos marginais, alcançado não somente pela agressividade manifesta do texto, mas também por uma agressividade simbólica oriunda desse nivelamento. A descrição de um simples objeto em uma residência assaltada já ilustra essa abordagem. Por exemplo, a banheira, descrita como um grande buraco quadrado de mármore branco, é uma informação dispensável para o leitor médio. Entretanto, essa explicação não é considerada excessiva, pois serve para nivelar o leitor aos assaltantes. Da mesma forma, menciona-se “[...] o dedo da idosa que foi cortado pelo anel” – a classe dominante não só entregaria os anéis, mas também os

dedos –, e a defecação na colcha, que trouxe satisfação, “um alívio legal” (FONSECA, 2012, p. 14).

Os desfavorecidos e marginalizados reivindicam seu espaço, marcando sua presença sujando tudo por onde passam. Neste estilo de ficção, a reconciliação social é inexistente. Neste cenário de desacordo, a intensidade da violência cresce ao longo do enredo, culminando no momento em que o narrador se dá conta da inutilidade de seus atos e de sua vingança. Ele percebe sua posição segregada quando uma das vítimas lhe oferece comida e tudo o mais que tinha na casa. Revela-se sua consciência: “Filha da puta”. “Bebidas, comidas, joias, dinheiro, tudo isso era insignificante para eles. Possuíam muito mais no banco. Para eles, éramos apenas como três moscas no açucareiro” (FONSECA, 2012, p. 14).

Os personagens, desprovidos de qualquer compaixão, celebram o homicídio cometido com sarcasmo e brutalidade, embora sem excessiva animação, deixando o cadáver aderido à porta. A narração mantém um tom de desapego gélido. No conto “Feliz ano novo”, o narrador se distingue nitidamente, controlando a estrutura fictícia. Sem ser contestado pelos colegas, meros coadjuvantes na narrativa, é ele quem os confronta nas rápidas ações que formam o enredo.

Embora sua presença seja evidente pela focalização, suas emoções são quase imperceptíveis. As particularidades narrativas e a sequência dos eventos priorizam as ações externas, deixando a voz do narrador quase desprovida de subjetividade. Seu discurso, isento de impressões pessoais, retrata um panorama humano de sentimentos adormecidos.

A acurácia da escrita está ligada à velocidade de sua expressão, ressaltando precisão e clareza. A coloquialidade é meticulosamente alcançada, fruto de um esforço deliberado para tornar o texto ficcional comunicativo. Procura-se estabelecer uma conexão com o leitor através da simplicidade da forma, e mesmo diante de situações extremamente adversas, o narrador não se deixa levar e por mais que os contos examinados utilizem uma linguagem semelhante à literatura popular, distanciam-se totalmente dela em termos de conteúdo ideológico. Atuando os criminosos como narradores e protagonistas, desenrolam-se em cenários de miséria, tanto social quanto emocional, envolvendo-se em ações lícitas ou ilícitas que subvertem os padrões convencionais de interpelação e reconhecimento do indivíduo.

A violência, manifestada de diversas formas nos contos estudados, ora como vingança, ora como herança, ora como alívio das tensões da época, demonstra o

estilo brutalista nomeado por Candido e Bosi (1989). Este estilo reflete e reconhece as contradições do momento intelectual, marcado pelo ceticismo em relação ao ser humano. Os contos fazem uso dessa escrita autoconsciente. A linguagem, que o autor pretende minimalista, acaba se impondo e, em sua brevidade, destaca-se mais do que os eventos e situações a que rapidamente alude.

3 A MATERIALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA

3.1 Conceitos

Etimologicamente, a palavra violência deriva do ato de “violar”, sugerindo danos e destruição típicos de experiências traumáticas, como estupro, assassinato, terrorismo, genocídio ou guerra. Assim, em seu sentido fundamental, violência implica em lesão e infração a indivíduos ou propriedades.

Foi no século XX que o termo violência adquiriu significativa presença nos discursos culturais. Consequentemente, além de definir violência, os pensadores sociais têm se dedicado recentemente à justificação moral e cultural dessa prática como meio de alcançar objetivos pessoais, sociais ou políticos.

Mesmo após extensas análises filosóficas desde a antiguidade, ainda não se chegou a um consenso sobre a natureza exata da violência. Basicamente, é o exercício físico de força contra pessoas, grupos ou nações. Contudo, sua definição tem se expandido, com um interesse filosófico crescente que se estende além de suas formas fisicamente óbvias para abarcar práticas psicológicas e institucionais mais sutis e dissimuladas.

As abordagens filosóficas que justificam a violência geralmente focam em objetivos que supostamente compensam os danos e violações causados. Por outro lado, os proponentes da não-violência contestam as justificativas da violência, apontando o sofrimento e o caos que ela gera. Isso pode ser reflexo do aumento dramático dos casos de violência na Era Moderna, que trouxe consigo uma carnificina sem precedentes, algo que o mundo tem testemunhado com frequência. Em contraste, há movimentos de não-violência influenciados pelas ideias e ações de figuras como Mahatma Gandhi e Martin Luther King.

Utilizando as teorias de poder de Michel Foucault, o ensaio de Newton Garver, “*What Violence Is*” (1975), amplia o conceito de violência ao incluir formas ocultas, psicológicas e institucionais dessa conduta. Ele afirma: “[...] qualquer instituição que sistematicamente priva certas pessoas de opções legitimamente acessíveis a outras comete violência contra essas pessoas” (GARVER, 1975, p. 420, tradução nossa).

Garver (1975), apesar de simpatizante da não-violência, não a vê como um objetivo socialmente realizável. Assim, os conflitos entre nações podem ser reduzidos, mas não completamente erradicados. Estudiosos destacam a relevância histórica da

violência no período pós-Segunda Guerra Mundial, quando poetas e romancistas expressaram desalento com um mundo imerso em conflitos, onde a agressão ameaçava aniquilar todas as qualidades humanas.

Com o fim do século XX, a representação imagética da violência em todas as formas de mídia se tornou comum. O cinema, a televisão, a mídia impressa e digital, as redes sociais, especialmente, estão saturadas de imagens de violência familiar, envolvendo mulheres e crianças, assim como de violência comunitária, dirigida a grupos étnicos e minoritários. Além disso, há a prática da violência institucional nos locais de trabalho, em escolas, em hospitais e em diversos espaços públicos e privados.

3.2 Violência na Europa no final da idade média

Durante o feudalismo, a maior parte da população europeia era composta por camponeses. Nos caminhos que ligavam os feudos, transitavam os comerciantes, mas esses locais careciam de segurança e apresentavam perigos, como a presença de saqueadores e bandidos. Além disso, guerreiros frequentemente travavam batalhas nos campos. As lutas resultaram no “aumento de suas posses de poder militar, uma posição de predominância sobre outros guerreiros” (ELIAS, 1994, p. 207).

Assim, “nasceram as Casas individuais, cujos líderes alcançaram vitórias em inúmeras batalhas” (ELIAS, 1994, p. 217). O acúmulo de riquezas e o reforço de certas casas levaram à formação de cortes, que incrementaram progressivamente o número de pessoas à procura de “oportunidades” em funções cortesãs ou no comércio e troca de bens (ELIAS, 1994).

Portanto, o estabelecimento das casas individuais foi um catalisador para uma mudança política. Ao longo do tempo, em várias partes da Europa, a estrutura feudal começou a decair e um novo sistema político ganhou independência, principalmente porque as cortes facilitaram a ascensão do Estado Absolutista. Gradualmente, as cortes expandiram-se, criando uma “rede de interdependência entre as pessoas, que desencadeava, por exemplo, processos de feudalização” (ELIAS, 1994, p. 195). Esse fenômeno intensificou a interconexão entre as cortes, impulsionando a divisão de funções sociais, uma vez que um feudo era autônomo e mantinha pouca comunicação com outros. Com o crescimento e o fortalecimento de suas redes de dependência, as

cortes impulsionaram o surgimento de um novo regime político. Para Elias (1994, p. 198):

Com a crescente complexidade das interdependências sociais e a maior divisão de funções, os espaços sociais onde tais redes operam se expandem, integrando-se em estruturas funcionais ou institucionais. Isso aumenta a vulnerabilidade social do indivíduo às pressões para moderar impulsos e emoções espontâneas. A vantagem social, portanto, pertence àqueles capazes de controlar suas paixões, intensificando o controle sobre cada indivíduo desde a infância para considerar os efeitos de suas ações ou das ações de outros em uma ampla rede social.

Dentro das cortes, seguindo Elias (1994), a moderação das pessoas aumentava à medida que elas controlavam seus impulsos mais básicos, buscando se diferenciar umas das outras. Os códigos de comportamento nas cortes levavam a uma “reformulação no gerenciamento das pulsões” (ELIAS, 1994, p. 217), com cada vez mais restrições sobre a maneira de comer, andar e se comportar socialmente. Desta forma, o controle dos comportamentos sociais surgia como formas de violência simbólica, delineadas por normas de conduta autocontroladas e passíveis de racionalização.

Segundo a interpretação de Elias (1994), a civilização e o Estado Absolutista estavam interligados, já que a corte era a residência do monarca. Com a centralização do poder, o rei adotava o lema “o Estado sou Eu”. Assim, ele tinha o poder de controlar as pessoas que habitavam o território sob o domínio do Estado Absolutista, conquistado através de guerras. A violência física também era empregada, visível nos suplícios em locais públicos, para punir os infratores e demonstrar a soberania do Estado. Esperava-se que essa intimidação reduzisse as transgressões.

O Estado Nacional também exercia controle social através da violência simbólica, com a substituição dos suplícios físicos pelas prisões. Com o tempo, as estratégias de controle social se aprimoraram, sendo empregadas nas “fábricas/indústrias para regular o tempo e a eficiência dos trabalhadores” (FOUCAULT, 1997, p. 79).

Ao longo do tempo, essas técnicas de controle foram refinadas, de modo que, na contemporaneidade, os indivíduos se sentem controlados e vigiados pelo Estado Moderno e pelo sistema capitalista, onde a privacidade diminui a cada dia, conforme a sociedade de controle prevista por Foucault e pelos pós-estruturalistas.

Desse modo, na Europa, a civilização começou a apresentar um novo panorama com o estabelecimento das cortes dos guerreiros cortesãos e a formação

de burgos, enquanto as comunidades tribais rurais ainda persistiam. A civilização gradualmente criou um novo contexto e foi caracterizada pelo avanço nas técnicas de controle social. Durante este período, a violência era predominantemente masculina, manifestando-se fortemente entre homens principalmente na faixa etária de 20 a 29 anos, que utilizavam armas brancas e frequentemente se envolviam em conflitos com tribos vizinhas (MUCHEMBLED, 2012, p. 7). Muchembled (2012, p. 13) discute a "agressividade predadora, impulsionada pela necessidade de assegurar a sobrevivência de sua espécie, uma característica genética dos homens caçadores em busca de fecundar o máximo de parceiras".

Tais práticas, juntamente com os duelos entre guerreiros, eram vistas como traços de sociedades "primitivas" sob a ótica dos padrões civilizados.

3.3 Violência no estado absolutista

À medida que as cortes consolidavam seu poder e começavam a governar seus territórios, o Estado Absolutista centralizava a autoridade para punir. Este Estado formulava novos métodos punitivos, que substituíam os antigos métodos retributivos familiares. A política absolutista favorecia suplícios como métodos exemplares e dramáticos de punição, um fenômeno que Foucault descreve em *Vigiar e Punir* (1997). Com o estabelecimento dos Estados Nacionais, esses suplícios foram gradualmente substituídos por prisões modernas, onde as punições perdiam seu aspecto espetacular, alinhando-se ao novo ethos burguês.

Os suplícios marcaram presença em toda a Europa e até nas monarquias tupiniquins. Eram espetáculos sangrentos encenados em público, atraindo pessoas de lugares distantes para assistir às execuções que duravam horas, conforme o relato a seguir:

Damiens foi condenado em 2 de março de 1757, levado numa carroça, nu e de camisola, segurando uma tocha de cera de duas libras; [em seguida], na mesma carroça, na Praça de Greve, e sobre um patíbulo que seria erguido, foi atezado nos mamilos, braços, coxas e barrigas das pernas. Sua mão direita, que segurava a faca usada no parricídio, foi queimada com fogo de enxofre, e nas partes onde foi atezado aplicaram-se chumbo derretido, óleo fervente, piche em fogo, cera e enxofre derretidos em conjunto. A seguir, seu corpo foi puxado e desmembrado por quatro cavalos, e seus membros e corpo foram consumidos pelo fogo, reduzidos a cinzas, e estas lançadas ao vento (FOUCAULT, 1997, p. 9).

As execuções públicas eram marcadas pela severidade com que as penas eram aplicadas. A notificação aos criminosos ocorria pouco antes da execução. No séculos XVI e XVII, “crimes vistos como imperdoáveis incluíam homicídio, infanticídio e parricídio”, com raras possibilidades de absolvição (MUCHEMBLED, 2012, p. 15).

Conforme Foucault (1997, p. 56), “nas cerimônias de suplício, o povo era o protagonista”, e o objetivo era consolidar a moralidade do Estado, ainda em formação. O Estado buscava controlar a população, esperando que, ao presenciar os suplícios, as pessoas refreassem seus impulsos de cometer atos criminosos. Embora essas cerimônias coibissem delitos, não os eliminavam completamente. Elas foram abolidas devido à pressão social, incluindo a influência dos pensadores do “Iluminismo, que criticavam severamente os suplícios por suas crueldades” (FOUCAULT, 1997, p. 55).

Durante a evolução do Estado Absolutista para o Estado Moderno, observou-se a substituição gradual dos suplícios por formas de punição contemporâneas. A violência física cedeu lugar à simbólica. Este desenvolvimento pode ser rastreado através da reformulação dos códigos penais em várias jurisdições: “Rússia, 1769; Prússia, 1780; Pensilvânia e Toscana, 1786; Áustria, 1788; França, 1791, Ano IV, 1808 e 1810, marcando uma nova fase para o direito penal” (FOUCAULT, 1997, p. 13).

Cada país desenvolveu seu código específico de punição, onde cada pena passou a ser calculada com base na gravidade do crime e no grau de periculosidade passada e futura do criminoso. Assim, “não é mais o corpo a ser punido, mas a alma” (FOUCAULT, 1997, p. 21). O código penal do Brasil, inclusive, tem suas raízes nesse processo.

No Estado Absolutista, a prática de um crime ofendia diretamente o poder real, justificando a necessidade de punição em um espetáculo público. Já no Estado Moderno, o criminoso lesava a sociedade e era processado e julgado por um corpo jurídico (perito, delegado, juiz, etc.). A intenção era punir a moral do delinquente. Enquanto o regime absolutista eliminava o transgressor, o Estado Moderno visava corrigir a falha do indivíduo, confinando-o na prisão para refletir sobre seu erro.

Após a penalidade ser cumprida, esperava-se que o indivíduo reintegrado possuísse uma moralidade restaurada, alinhada com a ressocialização. A “Modernidade” e a civilização impulsionaram avanços em áreas como Medicina, Psicologia, História e Sociologia, que auxiliaram na administração racional dos ambientes sociais. Paralelamente, o avanço científico favoreceu o surgimento de

instituições que segmentaram e disciplinaram os espaços, limitando severamente a liberdade individual. Foucault descreve este fenômeno como um enquadramento onde “o corpo se encontra restrito por poderes rigorosos, que impõem limites, proibições ou deveres [...], detalhando extremamente o tempo, o espaço e os movimentos” (FOUCAULT, 1997, p. 133).

Na Modernidade, os indivíduos eram moldados para atender aos interesses dos Estados Nacionais Capitalistas, resultando em corpos dóceis e submissos, conforme delineado por Michel Foucault (1997). As instituições sociais, incluindo "conventos, exércitos, fábricas, escolas, hospitais" (FOUCAULT, 1997, p. 133), desempenharam papéis cruciais no controle social, com a missão de "a cada instante vigiar o comportamento de cada um, para sancioná-lo" (FOUCAULT, 1997, p. 138).

Os trabalhadores passaram a ser monitorados por sentinelas – uma tarefa que, no final do século XX, foi assumida pelas câmeras, presentes em quase todos os espaços sociais. Progressivamente, o Estado Moderno aprimorou suas técnicas de vigilância e disciplina, controlando ações através de dispositivos disseminados por toda a sociedade.

3.4 Brasil: uma sociedade violenta

A violência prevalente no Brasil contemporâneo é uma consequência direta de seu processo histórico, enraizado na colonização. Portugal, com suas ambições expansionistas, "dominava o comércio marítimo na Ásia e África no século XIV e no início do século XV, começou a estabelecer os primeiros contatos de domínio com os ameríndios na América" (VIEIRA, 2009, p. 7). Isso deu início a uma colonização marcada pela violência, cujos efeitos ainda são visíveis hoje, manifestando-se em uma sociedade caracterizada por desigualdades acentuadas.

A subjugação dos povos nativos, que durou séculos, contou com o envolvimento ativo da Igreja Católica Ibérica (HANSEN, 1998), com o propósito de converter à fé cristã aqueles que eram externos aos códigos culturais ocidentais, como os povos indígenas.

A estratégia de conversão religiosa variou ao longo do tempo. Durante o período colonial brasileiro, os jesuítas eram os principais responsáveis pela catequização indígena, agindo com considerável independência. Mais tarde, durante o Império, esta tarefa foi assumida pelos capuchinhos sob a supervisão do Estado

Imperial. A Igreja teve um papel central na colonização, apoiando a expropriação das terras indígenas através da “guerra justa” promovida pela Coroa Portuguesa nos séculos XVI e XVII (HANSEN, 2001, p. 74).

Os povos indígenas foram, portanto, submetidos ao processo de catequização, civilização e progresso, o que permitiu aos colonizadores recrutá-los e confiná-los em aldeamentos, apropriando-se de suas terras. Essa política de dominação continuou durante o período do Império. A colonização dos indígenas no Brasil durou séculos, sendo apoiada pela legislação com várias leis que a tornaram legal, confinando as pessoas e esquadrihando as terras indígenas. Os indígenas foram agrupados nos aldeamentos, permitindo aos colonizadores tomar posse das terras indígenas com respaldo legal, auxiliados pela atuação dos religiosos católicos.

De modo geral, a violência empregada contra os indígenas na espoliação de suas terras foi desumana, e a maioria das reservas indígenas remanescentes está reduzida, quando não ameaçadas por latifundiários que pretendem expropriá-las. A violência praticada pelos colonizadores contra os indígenas foi intensa, gerando conflitos decorrentes desse processo. Devido à resistência dos indígenas aos padrões culturais impostos pelos colonizadores, em termos gerais, os colonizadores espoliaram as terras indígenas, mas não os civilizaram, como evidenciado na seguinte citação:

A instrução religiosa é considerada essencial, porém, deve ser complementar e não anteceder a educação cívica. A abordagem dos Jesuítas com os índios não alcançou o controle desejado. Isso é evidenciado pela experiência histórica, onde índios deixados nos matos de Guaíra pelos Jesuítas, ao serem expulsos pelos Paulistas, rapidamente retomaram seus costumes antigos e reverteram ao estado selvagem de seus antepassados pré-descobrimento do Brasil. Para avaliar o impacto da civilização jesuítica promovida pelo Estado, é suficiente refletir que, após duzentos anos de catequese e redução, nenhum cidadão útil emergiu dessa prática (CIMITILE, 2007 *apud* BERNASKI; SOCHODOLAK, 2018, p. 51).

Pode-se afirmar que os indígenas tiveram suas terras dominadas e foram aglutinados nos aldeamentos. No entanto, a civilização imposta há séculos, através de diferentes políticas indigenistas, tanto no período colonial quanto no imperial, foi rejeitada pelos indígenas, que mantinham seus princípios culturais desenvolvidos ao longo de séculos. Em resumo, pode-se afirmar que os indígenas tiveram, quase que completamente, suas terras espoliadas, mas resistiram ao processo de colonização.

A violência presente no cotidiano brasileiro moderno tem suas raízes nas relações sociais instauradas pelos colonizadores, que afetaram indígenas, africanos, judeus e brancos pobres durante o período colonial sob domínio português.

No decorrer do processo de colonização, "milhares de africanos foram retirados da África e transportados para o Brasil como escravos" (SIQUEIRA, 2010, p. 137). Com o término da escravidão no final do século XIX, a mão de obra escrava foi substituída por trabalhadores imigrantes, configurando um novo panorama socioeconômico.

Com a abolição da escravidão e a transição do Império para a República, determinados setores da sociedade brasileira almejavam progresso, industrialização e construção nacional. Contudo, a elite não via nos africanos libertos as qualidades necessárias para impulsionar o Brasil ao desenvolvimento, considerando-os um entrave social. Esse tema foi debatido entre políticos no fim do século XIX, período em que "existia um consenso evidente entre os deputados de que a Abolição representava um espectro de desordem" (CHALHOUN, 2001, p. 66).

Os africanos foram escravizados legalmente pelos colonizadores durante os períodos Colônia e Império. Quando a escravidão já não se adequava ao contexto social e foi abolida por mudanças políticas e socioeconômicas, tanto internas quanto externas, aqueles que antes eram valorizados por sua capacidade laboral, uma vez libertos, passaram a ser vistos como um problema pela elite, que desejava forjar um Brasil com uma população majoritariamente branca.

As adversidades encontradas pela elite para moldar um Brasil alinhado com esses ideais foram significativas. Os desafios herdados da época colonial não se dissiparam magicamente durante a era Republicana. É possível interpretar que a aspiração de controle da elite, evidente em todas as eras, gerou uma série de problemas sociais que se intensificaram ao longo do tempo, incluindo a acumulação de riquezas, desigualdade social, pobreza e criminalidade. Esses problemas foram majoritariamente provocados pela própria elite, que então atribuiu a culpa desses males à população em geral. Portanto, no final do século XIX, o Brasil estava imerso em um período de transição política, durante o qual a elite buscava integrá-lo ao crescente regime capitalista industrial da Europa. Entretanto, as mazelas sociais originadas no período colonial tornaram-se evidentes e foram imputadas às camadas mais pobres, negras e mestiças da sociedade, que além de subjugadas por um grupo

social restrito, foram também responsabilizadas pelos desafios impostos por essa minoria dominante.

Durante os primeiros anos da República no Brasil, foi adotada uma ordem capitalista, conforme descrito por Hansen (2001, p. 62). A estratégia visava impulsionar o Brasil ao desenvolvimento e incutir na população a valorização do trabalho por si só, "independente dos benefícios materiais derivados" (HANSEN, 2001, p. 69). A ideia era que, apesar dos problemas sociais, o incentivo ao trabalho deveria ser um princípio central, seguindo o modelo da Revolução Industrial adotada em muitos países, incluindo o Brasil (SIQUEIRA, 2010, p. 138).

No início da República, a industrialização era incipiente, começando a se consolidar no Brasil com mais força na década de 1930. Nesse contexto, os empregos disponíveis no setor, no início do regime republicano, eram predominantemente destinados aos brancos com melhor situação econômica. Consequentemente, após o fim da escravidão, os negros não foram absorvidos nos espaços produtivos, permanecendo à margem da sociedade, que começava a adotar os princípios capitalistas, como a valorização do trabalho, beneficiando principalmente os imigrantes europeus.

Os afrodescendentes, marginalizados pela sociedade, encontraram refúgio em habitações inadequadas conhecidas como "cortiços, favelas e morros" durante o final do século XIX e início do século XX (SIQUEIRA, 2010, p. 144). Esses espaços acumulavam tanto os economicamente desfavorecidos quanto imigrantes que não podiam se permitir condições de moradia melhores.

Concebida sob os preceitos de civilização e progresso desde o período imperial, a sociedade brasileira foi, contudo, estruturada para beneficiar apenas segmentos seletos. Isso gerou uma concentração de indivíduos em certos locais, o que levou a elite a classificar os estratos mais pobres como "classes perigosas". Eles eram vistos como inclinados à inatividade, predispostos a vícios e possíveis degradações até o crime (CHALHOUB, 2001, p. 76).

Os problemas enfrentados pela elite eram na verdade projeções de um legado de subjugação colonial estabelecido pelo Império. Com a virada para um sistema republicano no fim do século XIX, que aspirava ao capitalismo, ficou evidente que o mercado não era capaz de absorver todos os indivíduos equitativamente.

[...] Este modelo não abrange os milhares de pessoas que, incapazes de se tornarem trabalhadores assalariados, sobrevivem à margem do referido

mercado, sustentando-se como vendedores ambulantes, operadores de jogo do bicho, mendigos, faz-tudo, entre outros. (CHALHOUB, 2001, p. 55).

Ao final do século XIX, o Brasil, ainda predominantemente agrário com indústrias escassas, buscava se inserir no cenário capitalista global. Nesse contexto, as oportunidades de emprego eram limitadas, intensificando a competição entre imigrantes e libertos. Chalhoub (2001) explora a dinâmica interétnica que se formou, particularmente tensa no Rio de Janeiro, em sua obra "Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque", utilizando processos criminais como fontes de pesquisa.

A violência simbólica praticada pela elite, que resultou em conflitos entre as diversas etnias na busca por emprego, é destacada. Os imigrantes europeus foram os mais privilegiados em comparação com os indígenas e africanos. No entanto, a violência continuou a ser uma realidade, pois eles viviam em "péssimas condições e também se sujeitavam na disputa por vagas de trabalhos, e quando preenchidas eram de baixa remuneração" (SILVA, 2010, p. 10), e frequentemente acabavam contraindo dívidas impagáveis com os empregadores.

É claro que a formação do Brasil está profundamente enraizada em práticas violentas, destacando-se as "inclinações históricas de uma nação moldada pelo regime de trabalho escravo" (CORRÊA, 2013, p. 58). Acrescente-se a isso a dominação de várias etnias nativas, principalmente os indígenas, que viram a maior parte de suas terras serem confiscadas, culminando em uma drástica concentração fundiária nas mãos de poucos. Como resultado, a sociedade brasileira evoluiu para uma estrutura altamente hierárquica, onde a riqueza, especialmente a fundiária, está fortemente concentrada.

Deste modo, a distribuição de renda ficou restrita à elite, que conseqüentemente limita o acesso à educação e outros direitos sociais para a vasta maioria da população, incluindo grupos tradicionais como indígenas, quilombolas, faxinalenses, além de uma grande parcela dos trabalhadores pobres do século XXI, que subsistem com salários mínimos em um contexto político que oferece limitadas perspectivas de avanços sociais.

Essas práticas produziram e consolidaram um país violento. A desigualdade socioeconômica é evidente e é um fator determinante na produção da violência. Essa disparidade foi construída pela exclusão social ao longo do processo histórico. A

violência foi engendrada no cotidiano, nas práticas sociais, exemplificada por conflitos entre ex-escravos e imigrantes no final do século XIX e início do século XX.

As rivalidades étnicas foram intensificadas principalmente pela escassez de empregos disponíveis. Eulalia M. L. Lobo observa que "a abolição da escravidão liberou mão de obra do campo para a cidade, resultando em um mercado de trabalho saturado" (CHALHOUB, 2001, p. 61), juntamente com a chegada de várias etnias europeias, que eram incentivadas pelo governo como parte de um projeto para aumentar a população branca no território nacional. A economia, ainda se recuperando do impacto da escravidão e com uma industrialização incipiente, não tinha capacidade para absorver essa força de trabalho ampliada, o que acirrou as disputas e tensões entre os diversos grupos étnicos.

A análise dos conflitos étnicos no Rio de Janeiro, através de processos criminais, revela como o cotidiano se tornou conflituoso e frequentemente marcado por atitudes racistas, especialmente dos imigrantes em relação aos afrodescendentes. Esse contexto é evidenciado no seguinte caso:

Um depoimento específico ilustra essa dinâmica: Antônio José Teixeira, um jovem de 20 anos, solteiro e industrial, que gerencia uma olaria na Rua Capitão Félix, relatou ser responsável pelo local. Ele mencionou que entre seus funcionários havia um homem negro chamado Ramiro Costa. Devido ao comportamento problemático e temperamento instável de Ramiro, Teixeira foi forçado a demiti-lo. Oito dias após a demissão, Ramiro, estando fora da empresa, agrediu alguns empregados com um pau de carroça ao entrarem no portão e subsequente disparou dois ou três tiros de revólver, ferindo o trabalhador Germano José Pinto (CHALHOUB, 2001, p. 90).

Com base na narração desse processo criminal, observa-se que o conflito teve início no espaço da olaria e terminou nas suas proximidades, onde quase todos os empregados eram brancos, exceto Ramiro, que era negro. Assim, os empregados brancos acusaram Ramiro de causar distúrbios no trabalho, conforme descrito por Chalhoub (2001, p. 90): "todos condenam a conduta de Ramiro, que tinha maus instintos e era muito desordeiro". Essa afirmação sugere uma possível conspiração contra Ramiro, devido à sua cor.

O comportamento provocativo dos empregados brancos contribuiu para a exaltação de Ramiro, que, em um surto de raiva, disparou contra um colega branco. Este incidente levou à sua demissão, abrindo espaço para a contratação de outro imigrante. Esse tipo de interação diária ajudou a moldar o Brasil como uma nação que emula as características das sociedades europeias, predominantemente brancas.

Esse processo consolidou uma ideologia racista direcionada aos afrodescendentes, ainda perceptível mesmo um século após a abolição da escravidão. A análise dos processos criminais, como os descritos em "Trabalho, lar e botequim", revela que o Brasil foi forjado através de rotas violentas que se estenderam até a segunda metade do século XIX.

Claramente, a violência não se restringiu àquele período, mas continuou a permear as diversas etapas da construção da nação brasileira republicana. A sociedade foi edificada sob paradigmas violentos em todos os seus estratos, com a violência permeando o dia a dia e exacerbada por uma gestão política falha. Marcondes Filho apontou que a violência no Brasil é uma herança cultural:

influenciada pela sociedade escravocrata, pelo modelo de colonização estabelecido e pela adoção de práticas opressivas e cruéis da metrópole, manifestando-se no século XX através de características típicas de uma nação periférica do capitalismo (MARCONDES FILHO, 2001, p. 21).

Assim, os locais de violência proliferaram, especialmente nas periferias urbanas. Essa realidade é comum em todo o território brasileiro, incluindo as cidades menores e até mesmo nas vias de trânsito, onde as práticas violentas definem um ambiente hostil:

A agressividade no trânsito concretiza a violência da cultura fundadora do Brasil, através da exclusão e da imposição autoritária nas pistas, evidenciada em comportamentos agressivos, fechadas e na total anulação das normas de respeito e convivência. A violência é exercida através da alta velocidade (MARCONDES FILHO, 2001, p. 24).

As rodovias se tornaram máquinas de gerar vítimas. A modernização, representada pela potência e velocidade dos veículos, aliada à impaciência e intolerância dos motoristas, transformou as estradas em palcos de violência, onde milhares de vidas são perdidas, tanto em dias comuns quanto em feriados. Esta violência é classificada como "*hard*"¹ na visão de Marcondes Filho (2001).

Em síntese, a violência pode ser manifestada tanto fisicamente quanto simbolicamente, e esteve presente em todos os períodos históricos, impactando todas as esferas sociais, inclusive no cotidiano. Com o avanço da globalização e a crescente interconexão entre as sociedades, a violência se intensificou devido ao anseio de

¹ Marcondes Filho usou a expressão *hard*, em seu trabalho *Violência fundadora e violência reativa na cultura brasileira* (2001), como forma de caracterizar a violência que é estabelecida de forma física.

domínio, impelindo a humanidade a considerar a possibilidade de aniquilação do planeta Terra.

3.5 A representação da violência através da linguagem

Para escritores como Rubem Fonseca, a violência forneceu uma fonte irônica de criatividade, mudança e uma visão articulada. Indubitavelmente, o contexto histórico no qual produziu parte de sua ficção foi marcante para o retrato da violência em sua obra.

Em “Feliz ano novo”, nota-se que a linguagem possui características específicas que provocam no leitor sentimentos de desconforto e repulsa. A brutalidade manifestada pela violência, o uso de linguagem vulgar e a trivialização do sexo constituem um espetáculo impactante. Ipiranga assim declarou:

O envolvimento emocional e elevador, tradicionalmente associado à absorção de conteúdo artístico de uma obra, se transforma em uma experiência marcada por respiração acelerada, expressões faciais de desgosto e movimentos bruscos da mão que segura o livro, refletindo a maneira como os movimentos dos personagens são experimentados pelo leitor (IPIRANGA, 1997, p. 14).

As cenas embora desagradáveis, já é culturalmente normalizada. A violência na linguagem, é uma das técnicas empregadas pelos narradores fonssequianos para construir esse universo fictício fragmentado e corrompido: a violência, apresentada de maneira polifônica e compulsiva, é retratada com força e estilo em uma prosa sucinta, refinada e vibrante.

Em quase todos os contos escritos por Rubem Fonseca, aparecem atos de extrema violência, praticada sem qualquer pudor ou arrependimento, por meio da palavra. A própria linguagem é munida de violência, o que funda a narrativa.

Já no conto de abertura da coletânea e o primeiro a ser analisado, a prática exacerbada de atos extremamente violentos, executados com total frieza, circundam o enredo. Os leitores são contaminados por essa violência, de modo a experimentar sensações

É crucial destacar que os atos de violência nos contos da obra não demandavam censura, visto que se constrói o processo de fabulação que passa pela construção de um imaginário da violência a partir de uma visão do contista. Por mais realista que seja essa representação não era fruto da imaginação do autor, mas sim

uma representação autêntica do cotidiano. Coutinho (1979) argumenta que o erotismo e a pornografia explorados por Rubem, constroem um processo de fabulação elementos da realidade circundante, comuns a todos nós.

A violência, criminalidade, abuso, dependência química, permissividade e libertinagem não são invenções recentes, mas estão presentes nas ruas, praias, prédios de apartamentos e favelas. Manifestam-se na falha ou ausência da educação, na pobreza que atinge cerca de 70% de uma população deixada à própria sorte (COUTINHO, 1979, p. 225).

A violência e o erotismo são interpretados como formas de protesto e denúncia contra as inúmeras injustiças sociais. Sob essa ótica, a ficção de Fonseca pode ser vista como um reflexo da nossa realidade mais áspera e desesperançada, a mais desumanizada possível.

O foco estilístico dos narradores de Fonseca recai sobre o que é mais repulsivo e feio, aquilo que ninguém deseja, o brutal, violento e cruel. A linguagem, característica do autor, é essencial para a construção das histórias, que não poderiam ser narradas de outra forma. Os personagens criados por Fonseca são marginais, transgredindo ética e moral.

Embora haja pouca presença de metáforas e uma linguagem predominantemente violenta, que em certo sentido desafia o discurso literário tradicional, essa linguagem ganha valor estético, sendo um trabalho artesanal minucioso e bem executado sobre temas e épocas específicas, como uma pesquisa detalhada, conferindo às tramas ficcionais um efeito de autenticidade.

Na obra de Fonseca, encontram-se descrições de vidas de pessoas comuns, vivendo no anonimato, em um mundo poluído e decadente. Ele traz para a escrita personagens marginais, corrupção nos sistemas político e religioso, violência e erotismo exacerbados, e uma descrença completa na humanidade.

A linguagem de Fonseca reflete a realidade cotidiana, através da descrição precisa e nada metafórica desses seres marginais, criando personagens desprovidos de significado, simbolizando a crise do homem contemporâneo, em um processo que sugere a degeneração da espécie humana. Assim, suas narrativas desafiam tanto o discurso literário consagrado quanto o próprio leitor.

No segundo conto, que será analisado no próximo capítulo, “Passeio noturno – parte I”, da coletânea de contos, as ações giram em torno de um empresário bem-

sucedido que, num ritual noturno, dirige seu carro luxuoso, escolhendo aleatoriamente uma vítima para atropelar, de forma impassível:

Ela percebeu que eu avançava em sua direção quando ouviu o som dos pneus raspando no meio-fio. Atropelei a mulher acima dos joelhos, exatamente entre as pernas, um pouco mais à esquerda, um golpe preciso, ouvi o som dos ossos quebrando [...] (FONSECA, 2012, p. 50).

Após aliviar suas tensões diárias, o personagem retorna ao lar, pronto para recomeçar no dia seguinte:

Ainda pude ver o corpo desengonçado da mulher, colorido de sangue, caído no chão. Examinei o carro na garagem. Passei orgulhosamente a mão pelos pára-lamas e pára-choques, sem nenhuma marca. Poucas pessoas no mundo tinham minha habilidade com aquelas máquinas. A família estava assistindo à televisão. “Deu a sua voltinha, agora está mais calmo?” perguntou minha esposa, deitada no sofá, com os olhos fixos no vídeo. “Vou dormir, boa noite para todos,” respondi, “amanhã terei um dia difícil na empresa” (FONSECA, 2012, p. 50).

A violência, expressa e praticada pelos personagens de Fonseca, surge como um meio para aliviar o cansaço, as tensões e os inúmeros compromissos do homem moderno. Ela atua como um desafoamento, um alívio para as neuroses e descontentamentos desse personagem, retratado na ficção como “moderno”, onde o impulso sexual desorientado evolui para uma agressão contra si mesmo e contra os outros; a agressão e o sexo, exibidos como espetáculo ou jogo, são formas de sublimação das mesmas tensões que confundem esses indivíduos em crise.

A realidade é retratada através da linguagem objetiva e direta de Fonseca, que busca capturar o real, tecendo sua narrativa com elementos humanos frágeis, complexos, porém possíveis.

Para Coutinho (1979, p. 26), “[...] a literatura é um reflexo do contexto social no qual emerge”. Assim, Fonseca foca na realidade contemporânea, representando-a através de descrições detalhadas, ora eruditas, ora violentas, ora eróticas, ora científicas, criando cenas pictóricas de forte impacto visual, visando expressar o indivíduo em seus momentos de prazer ou insatisfação. Conforme Perrone-Moisés (1997, p. 102), “[...] parte de uma realidade que busca expressar, falhando sempre em fazê-lo, mas ao falhar, revela algo mais, desvendando um mundo mais real do que o inicialmente pretendido”:

A literatura falha porque está relacionada à dupla falta: a falta do indivíduo em seu simples estar-no-mundo, insatisfeito com a vida, buscando o autoconhecimento, e a falta da própria linguagem em tentar expressar aquilo

que ela não é. Para que o signo exista, é necessário que a coisa morra, deixe de existir, e que a palavra tome o seu lugar. Mas a literatura compensa, um pouco, essa dupla falta, porque, ao representar o mundo e expressar o indivíduo com suas realidades físicas e temores existenciais, ela emite uma visão do real, tendo como ponto de partida o próprio mundo (PERRONE-MOISÉS, 1997, p. 104).

Fonseca, em seus contos e romances, dramatiza essa crise da contemporaneidade: consumismo, violências, injustiças, sexualidade exacerbada, por meio de uma trama astuciosamente elaborada, que deixa o leitor em um estado de incerteza. Os elementos extraídos da realidade impulsionam o leitor a reavaliar o próprio real. Dessa forma, o discurso de Fonseca pode ser interpretado como um que desestabiliza a realidade, através de discursos marginais, com os quais o autor constrói suas narrativas, explorando os caminhos tortuosos da história, construindo seres e acontecimentos anônimos, escrevendo uma história alternativa.

A representação da realidade nas obras de Fonseca é sempre profunda, hiper-realista, penosa e até mesmo angustiante, não só como moldura para cenários historicamente plausíveis e reais, mas também como elemento central da narrativa, que desmonta as normas vigentes, a clareza e a linearidade. Coutinho, ao analisar as narrativas de Fonseca, observa:

Os contos de Rubem Fonseca, em geral, apresentam casos que poderiam ser extraídos dos fait-divers dos jornais diários: casos de violência sexual, sedução, assassinatos, roubos, assaltos, exploração da mulher, corrupção social, problemas juvenis, exploração de menores, tráfico de drogas, violências de várias naturezas, tudo isso e muito mais é exposto sem reservas pela imprensa falada, televisada ou escrita, com riqueza de detalhes e informações despudoradas (COUTINHO, 1979, p. 29).

Não existe lugar para a representação da alegria, do amor genuíno, das maravilhas naturais e do fantástico. Invariavelmente, um ato atroz irá manchar o texto, impactando o leitor com a marca da violência, refletindo o estilo do grande construtor dessa linguagem do caos, que busca incansavelmente retratar a realidade da forma mais direta possível, abordando temas que muitos discursos literários ignoram, destacando e iluminando aqueles marginalizados pela sociedade. A estética de Fonseca, portanto, foca no feio, no grotesco e na violência, aspectos que já eram objeto de representação desde o Romantismo.

A realidade é descrita de forma violenta e nua, pois o ser humano retratado não pode ser dissociado do seu contexto, estando entrelaçado em uma rede complexa de relações políticas, sociais e econômicas, em crise ou num estado de degeneração.

Assim, escrever sobre o indivíduo comum, à margem da sociedade, é também abordar seus traumas, medos, relações, paixões, sentimentos, perdas e danos.

Nas narrativas há uma detalhada observação da realidade vivida pelos personagens, com o objetivo de esclarecer suas intenções, eliminando dúvidas para o leitor. Ele se detém nos menores detalhes da vida íntima de suas personagens, explorando seus desejos, ações e pensamentos mais profundos, capturando cada aspecto de suas vidas de maneira extremamente realista, transmitindo ao leitor a sensação de que a realidade cotidiana e o mundo real estão sendo descritos.

O homem comum, com seus defeitos, insatisfações e desconfortos, é o foco central de Fonseca, representando uma metonímia do desvio ético, moral e social, um anti-herói, uma figura insignificante que não mereceria destaque. A história do narrador fonssequiano começa com uma transgressão ao corpo humano ou ao texto: morte e uma linguagem “descarnada” de metáforas belas são elementos vitais para este autor provocador:

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

Ipiranga (1997, p. 10) comenta que “[...] apenas como recriação podemos entender a prosa de Rubem Fonseca; uma prosa que se dedica a ocultar, sob uma aparência ‘hiper-realista’, a reinterpretação ficcional da realidade”. Isso se deve ao fato de seus textos serem formados por elementos reconhecíveis e identificáveis em nosso mundo real; os atos violentos e transgressores retratados em cada conto ou romance são parte do nosso cotidiano.

3.6 A violência na perspectiva da vingança

O primeiro conto a ser examinado é “Feliz ano novo”. O cenário narrativo se passa na cidade do Rio de Janeiro. Três jovens de baixa renda estão reunidos em um apartamento, num lugar chamado “cafofo”. O “cafofo” pertence ao narrador-personagem, um miserável sem dinheiro, sem comida, sem água, usuário de maconha, assistindo televisão na véspera de Ano Novo.

Após diálogos infrutíferos entre os personagens, surge o plano de ir ao centro da cidade para assaltar uma residência de família rica durante as celebrações de Ano Novo. Na execução do plano, matam quatro pessoas, sujam os lençóis, comem a ceia da família, roubam joias e relógios e, por fim, cometem um estupro. Após os delitos, retornam ao cafofo para comemorar a chegada do novo ano.

Os eventos ocorrem em uma casa onde vinte e cinco pessoas celebram a virada do ano. Após o primeiro homem ser baleado no peito, a crueldade dos criminosos fica evidente. A narrativa descreve a cena:

[...] Você aí, levante-se, disse Zequinha. O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos.
Por favor, o sujeito disse, bem baixinho.
Fica de costas para a parede, disse Zequinha.
Carreguei os dois canos da doze. Atira você, o coice dela machucou meu ombro. Apoia bem a culatra senão ela te quebra a clavícula.
Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira (FONSECA, 2012, p. 20).

O sarcasmo entre os assaltantes manifesta-se em um desafio/jogo cruel, decidindo se um dos homens ficaria cravado na parede após ser alvejado por uma espingarda calibre 12. Escolhem aleatoriamente um rapaz e o assassinam, com o narrador-personagem comentando que foi um ato “lindo”. A narrativa normaliza o assassinato, a violência gratuita motivada pela consciência de classe do protagonista.

Como mencionado, o conto “Feliz ano novo” atua como um signo refletindo o contexto ideológico do regime militar, com foco crítico na violência urbana. O conto aborda temas censuráveis naquele período de Ditadura-Militar, exagerando no uso de palavras consideradas de “baixo calão”, o uso de drogas até a prática de crimes como assassinato, roubo e estupro.

Observa-se também que a perspectiva narrativa em primeira pessoa se concentra no personagem central/narrador-eu e em sua visão subjetiva da realidade. Esse enfoque evidencia claramente uma postura ideológica do sujeito enunciativo, inserido em um mundo de conflitos. O narrador-eu, conhecedor e inconformado com as contradições sociais, é quem delineia as oposições conflituosas.

Quanto ao papel da linguagem na construção dos conteúdos ideológicos neste conto, percebe-se que a linguagem é utilizada para recriar uma realidade palpável, com o intuito de conceber uma realidade convincente, sem abstrações factuais, proporcionando clareza nas cenas retratadas.

É imprescindível notar a peculiaridade no conto: a criação de um mundo marginal através de uma linguagem característica. Com um vocabulário popular repleto de jargões, os três “criminosos” da história são parte integrante do enredo ambientado no Rio contemporâneo, retratando as adversidades das grandes cidades, no dia a dia, em meio ao progresso, que contribui para a desumanização do homem, evidente tanto nas favelas quanto nos residenciais de baixo padrão, disfarçados de favelas.

Dentre os personagens em foco na narrativa, apenas Pereba é detalhadamente descrito pelo narrador: é desdentado, estrábico, negro e pobre, ou seja, possui uma série de traços que o marginalizam. Sobre Zequinha, faltam informações claras e, quanto ao narrador, suas características são inferidas através de suas próprias palavras: “[...] tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada” (FONSECA, 2012, p. 11); sua aparência física não é mencionada.

A menção às suas habilidades intelectuais ressalta a construção da identidade do narrador por meio dessas declarações. Implicitamente, rejeita vários marcadores de identidade, evidenciando claramente sua diferença em relação aos seus cúmplices. Isso legitima seu discurso com base na educação que alcançou. Sendo assim, tem-se um processo muito interessante: o narrador Lambreta, embora se coloque em uma posição de exclusão com relação aos participantes da festa na casa de classe média, situa-se, a partir da sua noção de aquisição de bens culturais, como relativamente superior à Pereba e Zequinha. Isso justifica, do ponto de vista ficcional, o porquê ele, sendo bandido e pobre, consegue se manter como “superior” ao demais e relatar as suas façanhas.

Além disso, os disparos e atos violentos confirmam as narrativas da classe dominante, especialmente do narrador-personagem, já que é notável que, dentre as personagens do conto, ele é o único consciente das relações de poder envolvendo os marginalizados e do controle exercido pela classe dominante dos anos 1970.

Essa consciência é nutrida pela televisão, que serve como elo entre realidades excludentes. A impressão de que somente o narrador-personagem possui essa percepção das relações de poder na sociedade vem do fato de que o leitor apenas conhece seu ponto de vista sobre os eventos. Como se observa, a capacidade de ler e escrever o qualifica a narrar a história sob sua ótica, guiando a sequência narrativa e as ações da trama.

Pereba e Zequinha são retratados apenas com o desejo de roubar, obter dinheiro e alimentar-se, sem nenhuma indicação de revolta, ao contrário do narrador-personagem. Esse sentimento de revolta começa a surgir discretamente no início do conto, quando ele e Pereba assistem à televisão. Posteriormente, o narrador reflete, possivelmente influenciado pelos programas de TV, sobre as escolhas de vestuário das mulheres da alta sociedade para as festas de fim de ano.

A revolta se manifesta como inveja, levando a difamações contra essas mulheres:

As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o Ano-novo dançando com os braços pro alto, já viu como as branqueiras dançam? Levantam os braços pro alto, acho que é pra mostrar o sovaco, elas querem mesmo é mostrar a boceta mas não têm culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí? (FONSECA, 2012, p. 11).

A narrativa também inclui linguagem vulgar, empregando termos como “sovaco”, referindo-se às axilas, e palavras vulgares para vagina e testículos, grafadas conforme a fala popular, em contraste com a forma correta na escrita.

O discurso machista é notável na história, usando o termo popular para testículos como sinônimo de coragem, insinuando que as mulheres não possuem coragem por falta de um órgão biológico específico, atribuindo exclusivamente aos homens a bravura e a confiança.

A imagem negativa da mulher na classe alta é construída pelo narrador-personagem, marcada por decalques ficcionais da realidade. Enquanto assiste à televisão e observa anúncios que promovem o consumismo, ele se sente novamente invejoso. Figueiredo (2003, p. 6) comenta: “[...] as imagens da televisão constantemente sugerem que a felicidade reside na aquisição de bens, acentuando a lacuna entre aqueles que desejam e os que podem satisfazer seus desejos”. Percebe-se que o incentivo ao consumismo é quase uma forma de violência, especialmente para espectadores marginalizados sem meios financeiros para adquirir os produtos anunciados.

O assalto é justificado como meio de satisfazer seus desejos de consumo. Os personagens buscam reduzir a disparidade entre os que podem comprar os produtos anunciados e os menos favorecidos, sem recursos financeiros, optando por tomar à força os bens dos mais afortunados.

Interessante é observar que o narrador-personagem se vê como um estranho na situação em que se encontra, buscando distinguir-se dos parceiros, como se vê no trecho:

“Onde você afanou a TV? Pereba perguntou. Afanei porra nenhuma. Comprei. O recibo está bem em cima dela. Ô Pereba! você pensa que eu sou algum babaquara para ter coisa estarrada no meu cafofo?” (FONSECA, 2012, p. 11).

Diante da indagação, fica claro o incômodo do narrador com a suspeita de seu parceiro, o que o leva a prosseguir diferenciando-se dos outros marginalizados, processo iniciado com a ênfase na sua educação. Assim, ele usa o recibo como prova de sua integridade, evitando associação direta com o crime.

Este segmento revela simultaneamente a busca por afirmar sua identidade e o desejo de negar as diferenças internas, evidenciando um conflito de identidades entre dominantes e marginalizados. No âmbito da marginalização, surge um personagem que resiste à total associação com seu status social, enfatizando aspectos que o distinguem dos outros no seu meio.

A conotação negativa é a de ser rotulado como ladrão, já que o narrador-personagem busca se desvincular de acusações criminais, utilizando o recibo da TV, visto que sua palavra isolada não é suficiente. Assim, percebe-se uma relação entre as dinâmicas de poder e as lutas identitárias.

Ao analisar com base na teoria de Foucault (2011), entende-se que o exercício do poder pode emanar de uma classe social privilegiada em direção a uma classe marginalizada, e vice-versa, ou ser disputado dentro desses mesmos espaços sociais.

De acordo com Machado (2015, p. 17/18), o poder possui um caráter relacional difundido por toda a sociedade:

O poder é uma força ativa, que se manifesta, opera e age. Funciona como um mecanismo ou uma máquina social, não localizada em um espaço exclusivo, mas espalhada por toda a estrutura social. Não é um objeto ou uma entidade, mas uma relação. Esta natureza relacional do poder implica que a resistência ao seu exercício não pode ocorrer externamente, pois nada está imune ao poder.

A mutabilidade do poder, que não se origina de um único local ou espaço, possibilita sua subversão, conforme os discursos e instrumentos usados por cada indivíduo. Existe uma luta contínua pela afirmação de identidades entre classes sociais, ou seja, um grupo se define pelas negações estabelecidas em relação a outro.

Cuche (2002) reflete sobre a classificação dos grupos privilegiados, observando que o poder de caracterizá-los resulta na “etnicização” dos grupos subalternos. Estes são definidos por características culturais externas, vistas como intrínsecas e específicas, e, portanto, quase imutáveis.

É sabido que dentro de um grupo, mesmo com ideias comuns, há disputas menores para estabelecer diferenças entre seus membros, além da existência de processos de distinção de marcadores identitários de uma classe para outra. Essas disputas são evidentes no conto, uma vez que o narrador-personagem luta para mudar sua condição de vida e, simultaneamente, para não ser totalmente associado ao ambiente que o envolve.

Na obra, fica evidente que, mesmo entre os marginalizados, há um que busca elevar-se para não ser completamente associado a eles. A descrição física de Pereba exemplifica a etnicização mencionada por Cuche (2002). Esta personagem é marcada por atributos que a cultura dominante classifica como excêntricos: falta de dentes, estrabismo, pobreza e ser negro, descrito na narrativa pela palavra “preto”.

A impotência diante das circunstâncias da vida é expressa com revolta e inconformismo no discurso dos personagens. Veja-se: “[...] eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido” (FONSECA, 2012, p. 11). Esse sentimento motiva o desejo de mudar suas condições de vida, especialmente do narrador, que sugere esperar o amanhecer para comer os alimentos dos despachos de macumba nas encruzilhadas. Essa ideia, embora sarcástica, enfatiza a marginalização das personagens, que dependem de restos deixados nas ruas para sobreviver.

A busca por escapar da marginalização motiva a violência contra os mais ricos. Simultaneamente, isso justifica a brutalidade no conto, onde a desigualdade social é marcante, definindo os ricos como detentores de tudo e os pobres como despossuídos. Há uma troca que envolve o direito à vida de outras personagens, uma troca justificada pela desigualdade imposta pela sociedade e negociada entre grupos específicos.

Os personagens de “Feliz ano novo” empregam diversos instrumentos para a violência, incluindo uma submetralhadora Thompson, uma carabina calibre 12 de cano serrado e duas armas Magnum. Todas pertencem a Lambreta, assaltante de bancos com um roubo planejado para 2 de janeiro, após retornar de São Paulo.

Influenciados por Zequinha, Pereba e o narrador-personagem, munidos dessas armas, decidem invadir uma casa de pessoas ricas, simbolizando a classe dominante. Escolhem uma residência afastada, construída nos fundos de um terreno. Com rostos cobertos por meias, Pereba, Zequinha e o narrador-personagem invadem a casa e anunciam o assalto.

O medo instaurado nos convidados da festa ilustra a subversão das relações de poder. Os convidados, normalmente vistos como dominantes, tornam-se dominados ao serem surpreendidos pelo assalto, tentando reagir pacificamente e dialogar com os assaltantes, oferecendo seus bens e implorando pela vida:

[...] subitamente, um dos indivíduos falou de maneira tranquila: "não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada". Observava-o atentamente. Ele adornava seu pescoço com um colorido lenço de seda. "Podem também comer e beber à vontade", proferiu ele. "Filha da puta." Bebidas, alimentos, joias e dinheiro eram meras migalhas para eles. Possuíam vastos recursos no banco. Para eles, éramos insignificantes como três moscas em um açucareiro (FONSECA, 2012, p. 16).

Até esse ponto, o narrador-personagem direciona a história fazendo o leitor crer que o objetivo era apenas roubar a casa, sem ferir nenhum dos presentes. Isso é evidenciado quando anuncia o assalto de maneira calma: "[...] se vocês ficarem quietos ninguém se machuca" (FONSECA, 2012, p. 15). Ele é um narrador ambíguo, típico em outras narrativas de Fonseca.

É notável o discurso de uma das vítimas do assalto, Maurício, que ilustra a disparidade entre as classes. Através dele, a narrativa reflete a etnicização discutida por Cuhe (2002), pois ao oferecer comida aos assaltantes, Maurício reforça o estereótipo cultural dos marginalizados: pessoas miseráveis sem o que comer. Implicitamente, ele os rotula como famintos ao oferecer bebidas e comidas.

Maurício e os outros convidados, rendidos no chão, ainda assim procuram manter uma posição de domínio. Mesmo em situação desfavorável, ele, representante da classe dominante, oferece aos ladrões a liberdade de escolherem o que levar.

O narrador-personagem, consciente das relações de poder na sociedade, percebe essas nuances. Seu entendimento é mais aprofundado do que o dos outros marginalizados, talvez pela sua maior escolaridade ou astúcia. Ele entende que Maurício oferece apenas migalhas, reduzindo-os a seres insignificantes e inferiores, satisfeitos com restos. A resposta irônica e violenta do narrador a essa atitude surge-se imediatamente por intermédio sua resposta reativa:

Seu Maurício, poderia levantar-se, por favor? Ele se ergueu. Desatei seus braços. "Muito obrigado", ele agradeceu. Era evidente que Seu Maurício era um homem educado, instruído. Os senhores podem ir embora, que não daremos queixa à polícia." Essas palavras foram ditas enquanto olhava para os outros, que jaziam apavorados no chão, e gesticulava com as mãos abertas, sinalizando calma (FONSECA, 2012, p. 17).

Maurício vivencia na pele a humilhação sofrida. Esse momento desestabiliza-o emocionalmente, levando-o a agir violentamente. Maurício, tentando controlar a situação, negocia com os assaltantes, ironicamente sugerindo que seriam misericordiosos e não chamariam a polícia. O narrador, atento, percebe a verdadeira imagem que Maurício construiu dele, Zequinha e Pereba. Diante disso, toma uma decisão e inicia a execução do crime:

Peguei a carabina calibre doze e carreguei ambos os canos. "Seu Maurício, por favor, aproxime-se da parede. [...] Um pouco mais para cá. Isso. Muito obrigado." Disparei diretamente em seu peito, os canos liberando um estrondo ensurdecedor. O impacto lançou-o violentamente contra a parede, descendo lentamente até ficar sentado. Um orifício vasto marcava seu peito, suficiente para encaixar um panetone. "Viu, não colou o sujeito na parede, porra nenhuma. Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não funciona", Zequinha explicou (FONSECA, 2012, p. 17).

Segue-se então o assassinato de Maurício. O narrador opta por eliminar o personagem visto como "superior" e decide testar a teoria de Zequinha sobre a carabina 12. Esperava que o impacto do tiro fizesse a vítima ficar presa à parede por instantes. Ansioso para comprovar isso, posiciona Maurício junto à parede e dispara, mas o efeito não é o esperado.

A totalidade do assassinato é encarada como uma combinação de diversão e retaliação. Adicionalmente, comentam sobre preencher o ferimento de Maurício com um panetone e debatem o insucesso do tiro como se participassem de uma competição de tiro, desconsiderando o valor da vida humana, evidenciando a indiferença das personagens marginalizadas.

As narrativas do narrador-personagem impedem que o leitor crie uma perspectiva negativa sobre suas ações. De fato, elas relatam que a violência é um reflexo da desigualdade social e da falta de oportunidades.

Figueiredo analisa a violência no universo literário do autor:

Na visão do autor sobre a violência no universo ficcional, esta é percebida como um aspecto constante na história, podendo ser sempre justificada ou explicada em nome do progresso civilizatório, dos costumes, dos direitos ou até da busca pelo conhecimento (FIGUEIREDO, 2003, p. 19).

Durante o roubo, além de um estupro, ocorre outro homicídio cometido por Pereba contra uma senhora, identificada pelo narrador-personagem como a dona da casa. O desejo de Pereba era satisfazer sua vontade sexual com uma mulher da classe alta e depois matá-la, conforme revelado no início da história ao observar, pela televisão, as “madames granfas”. A mãe da suposta dona da casa também é assassinada:

[...] a idosa estava no corredor, caída. Removi colares, broches e anéis. Um anel resistia. Com repugnância, umedeceu o dedo da idosa com saliva, ainda assim, o anel resistia. Irritado, mordeu e arrancou o dedo dela (FONSECA, 2012, p. 16).

Os assaltantes manipulam a vida humana para assegurar sua voz, recorrendo à violência como único meio. Como os personagens de “Feliz ano novo” não conseguem atingir suas necessidades por vias legítimas, veem na violência uma forma de invadir espaços e pessoas para reivindicar esse direito à voz.

Após não confirmarem a teoria de Zequinha sobre o corpo aderir à parede, os ladrões tentam novamente: escolhem outra vítima, colocando-a perto de uma porta, onde a madeira proporcionaria as condições ideais para que a vítima ficasse presa após o tiro:

[...] O sacana havia selecionado um sujeito esguio, de cabelos longos [...]. Recarreguei ambos os canos da espingarda. "Atire você, o recuo machucou meu ombro. Segure firme a coronha, ou ela vai quebrar sua clavícula. Veja como ele vai colar." Zequinha disparou. O homem foi lançado ao ar, os pés deixando o chão, num movimento que parecia um salto para trás. Colidiu com a porta, onde permaneceu preso temporariamente pelo chumbo denso na madeira. "Eu não disse?" Zequinha massageou o ombro dolorido. "Esse canhão é foda" (FONSECA, 2012, p. 17-18).

A vítima escolhida é um jovem magro, de cabelos longos. A menção do narrador a Zequinha como “sacana” sugere que a escolha de alguém magro foi proposital, já que um corpo mais esbelto teria mais chance de ficar preso. Isso também reflete a astúcia intelectual do narrador-personagem.

O narrador descreve o momento em que a vítima é atingida e presa à porta, ressaltando a beleza desse movimento e confirmando a afirmação de Zequinha. O desenvolvimento da cena intensifica a violência e choca o leitor, mostrando que a violência é um prazer para os criminosos.

É importante notar que os personagens marginais encontram prazer na morte, espalhando medo e terror ao invadirem residências e tornarem a classe dominante

sua refém, buscando controlar a situação. Assim, afirmam-se como agentes nas relações de poder. Antes do clímax do conto, na sequência de assassinatos na festa de ano novo, percebe-se a narrativa fria do estupro como algo trivial:

Não vais comer uma bacana destas? perguntou Pereba. Não estou a fim. Tenho nojo dessas mulheres. Tô cagando pra elas. Só como mulher que eu gosto. E você... Inocência? Acho que vou papar aquela moreninha. A garota tentou atrapalhar, mas Zequinha deu uns murros nos cornos dela, ela sossegou e ficou quieta, de olhos abertos, olhando para o teto, enquanto era executada no sofá (FONSECA, 2012, p. 18).

Outro estupro é descrito no conto. A vítima, uma “moça moreninha”, é usada para satisfazer os desejos de Zequinha, que a viola sem consentimento e a agride por resistir, estabelecendo uma relação de poder onde ele domina uma mulher possivelmente de situação social superior à sua.

Ao fim da narrativa, após a cena de estupro, os personagens recolhem os itens roubados e agradecem ironicamente aos presentes: “[...] muito obrigado pela cooperação de todos, eu disse. Ninguém respondeu” (FONSECA, 2012, p. 18). Esse discurso reflete, mais uma vez, a subversão das relações de poder e a naturalidade com que o narrador encara a situação, exibindo a educação formal que recebeu. Em seguida, os criminosos retornam ao “cafofo” para celebrar o sucesso de seus atos delituosos e perversos.

O discurso no conto é apresentado como uma vingança e representa a reação do marginalizado à opressão sofrida, onde ódio e confronto são respostas de quem se vê como oprimido. A narrativa é contada sob a perspectiva de quem se sente historicamente vítima de um sistema opressor e desigual.

Esse olhar sobre o indivíduo que adentra o “mundo do crime”, isolando o problema no sujeito e excluindo-o da sociedade, foi intensamente retratado na literatura sob o conceito de “Dialética da Malandragem”, conforme descrito por Candido (2003, p. 21):

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

Na visão desse sujeito marginalizado, a violência que ele exerce é uma reação à agressão sofrida ao longo do tempo. Assim, o discurso marginal se torna uma forma de oposição ao discurso dominante, que rotula os pobres, favelados e periféricos

como “maus” por natureza, responsabilizando-os exclusivamente pela crescente violência, como se a criminalidade fosse uma escolha voluntária.

3.7 A violência motivada pela tradição familiar

Um dia muito especial na vida de uma excêntrica família luso-brasileira caracteriza a temática do conto “Nau Catarineta”. Nesse dia, José, protagonista e narrador, teria de cumprir um ritual para se tornar o chefe daquela família. Inspirado pela tradição familiar, esse ritual seria cumprido por todo filho primogênito, como em seu caso.

Existia um manuscrito chamado “Decálogo secreto”, transmitido de pai para filho ao longo das gerações. Esse documento delineava todos os procedimentos a serem seguidos para realizar um certo ritual. Apenas o destinado a cumprir a “missão” tinha acesso a esse manuscrito, perpetuando assim uma herança familiar secular: “Era uma tarefa árdua, que meu pai havia realizado, assim como meu avô, meu bisavô e todos os predecessores” (FONSECA, 2012, p. 236).

As páginas iniciais do Decálogo sublinham a obrigatoriedade do ato, que confere ao primogênito sua posição de liderança dentro da família: “Todo primogênito de nossa família deve, prioritariamente, seguir essas normas, acima de quaisquer leis sociais, religiosas ou éticas” (FONSECA, 2012, p. 236).

Assim como ocorreu com seus ancestrais, José deveria escolher um indivíduo para ser seu alvo, assassiná-lo e depois consumi-lo. Após executar o ritual, ele receberia um anel, símbolo de sua nova posição como líder da família. A eleita foi Ermelinda Balsemão, carinhosamente chamada de “Ermê” por José. Após envenená-la com uma gota de veneno letal no champanhe, entregou-a às suas tias. Nenhuma parte de Ermê foi desperdiçada: sua carne, vísceras e ossos foram integralmente utilizados.

O Decálogo prescreveu que José seguisse à risca todas as instruções do ritual. Ele obedeceu meticulosamente às diretrizes estabelecidas. Em um ambiente de grande solenidade e requinte, degustou a carne de Ermê. Ao ingerir o primeiro pedaço, foi-lhe entregue o anel, conferindo-lhe o título de novo líder da família.

Julieta, a tia de José, era a encarregada de supervisionar o ritual. Ela também cuidava do precioso anel que havia sido removido do dedo de seu pai quando este se suicidou, impulsionado pela morte de sua esposa, que falecera enfraquecida pelo

parto do filho. A tradição familiar havia sido interrompida com esse suicídio. Assim, temporariamente, a família ficou sem um líder, até que José, vinte e um anos mais tarde, restabeleceu o pacto ancestral, derivado de uma violência puramente ritualística, cujo único propósito era a manutenção de um costume ancestral.

A passagem da liderança na família poderia ter sido feita por meio de rituais mais amenos, mas a tradição exigia violência contra um ser inocente, que não tinha chance de defesa. O ritual não se limitava a matar, mas também a devorar a vítima, sem deixar vestígios de sua existência.

Durante o século XVI, a relação conflituosa entre os portugueses os nativos do que viria a ser o Brasil, teria inspirado essa tradição violenta e macabra na família de José, coincidindo com o período de colonização sangrenta. Desde então, a cada geração, uma vítima era sacrificada e consumida. A tia Helena revela que o veneno usado nos rituais se fortalecia com o tempo: “[...] temos esse veneno há séculos e ele cada vez fica mais forte” (FONSECA, 2012, p. 242). Fonseca aponta assim a herança de violência dos colonizadores, que se intensifica a cada geração, desde as origens do Brasil.

José é preparado para conquistar o anel, uma missão que remete à saga do herói. Fonseca o retrata como um herói frio, calculista e sanguinário, refletindo os valores macabros da família. Este anel deveria ser entregue ao primogênito masculino, que se tornaria o chefe. Com a morte precoce do pai de José, a família ficou composta apenas por mulheres e um menino, interrompendo a sucessão. Cabia a José, o único varão, restaurar a ordem.

O enredo de “Nau Catarineta” se divide em três etapas: a preparação de José para o destino, a execução da missão e o desfecho vitorioso com o assassinato e a “degustação” da vítima pela família.

Desde a infância, José é treinado para seu destino fatal: “José está sendo treinado desde garotinho para ser um artista e carnívoro” (FONSECA, 2012, p. 242).

Após vinte e um anos de preparação, José cumpre sua missão, matando e devorando Ermê. O desfecho ocorre quando recebe o anel em uma cerimônia majestosa, sob o olhar emocionado e orgulhoso de suas tias, restabelecendo a ordem no clã. No mesmo dia em que realiza o ritual de assassinato e canibalismo, José completa vinte e um anos, alcançando a maioridade.

E assim, quando tia Julieta entrega a José o “Anel” (destacado em maiúscula), simbolizando sua ascensão como líder da família. Esta entrega marca a realização da

sua missão primordial e o fim da relevância de sua história. O anel não é um objeto comum; ele carrega o brasão da família e representa o poder transmitido através das gerações. Com a posse do Anel, José se vincula a todos os seus antepassados que o portaram, perpetuando assim a tradição familiar, uma sequência interminável de violência.

Para entender a formação do personagem principal, José, é crucial analisar seu contexto. Ele é descrito como um homem de personalidade débil e espírito corrompido. Sua referência familiar são as tias, mulheres com egos fortes e personalidades dominantes.

As tias de José nunca tiveram filhos, viviam reclusas em casa, sem trabalho, amigos ou relacionamentos amorosos. Mantinham a tradição horripilante, impulsionadas por suas raízes portuguesas. Mesmo residindo no Brasil há anos, a família fazia questão de preservar os costumes portugueses, orgulhando-se de sua herança.

Em relação à linguagem, os personagens utilizavam um tratamento formal entre si, um vestígio de suas raízes portuguesas: “Usamos você para os empregados e para os desconhecidos sem importância [...]. Era assim em Portugal e continuou no Brasil quando a família veio para cá” (FONSECA, 2012, p. 237).

O estilo de vida da família de José era ditado pela tradição. As receitas culinárias eram heranças familiares, e os móveis seguiam o estilo português. Nada externo era aceito. Dona Maria Nunes, a criada, era a única não-familiar na residência, estando com eles desde os tempos da avó Maria Clara. Os casamentos ocorriam dentro da família; os pais de José eram primos. Ermê foi introduzida na família somente para ser consumida. A família vivia isolada do mundo exterior, sem “janelas” para o contato com outros valores ou culturas, conhecendo apenas “espelhos” que refletiam sua própria realidade.

O conto faz alusão ao processo de colonização do Brasil, onde culturas indígenas e africanas foram subjugadas. Neste enredo, a família de José demonstra total incapacidade de aceitar valores externos. Para evitar qualquer mistura ou fusão cultural, evitavam qualquer contato com não-portugueses, a menos que fosse para serem consumidos em seu ritual macabro.

José, desde sua tenra idade, foi moldado pela visão idealizada de sua família, que o via como o protetor do Anel, uma figura central na tradição familiar de criar espelhos. Este papel predefinido forjou sua personalidade ao longo dos anos. Ele

estava certo de seu papel na continuidade da tradição familiar, mas, ao se olhar, via apenas a imagem do guardião do Anel. Essa visão de si mesmo refletia uma tradição de narcisismo, falta de comunicação com os outros e uma espécie de morte espiritual.

No enredo, os personagens são egocêntricos, valorizando acima de tudo o sangue lusitano e as tradições familiares, sem dar importância ou respeito a qualquer outro ser humano. Ermê, uma vítima nessa história, era vista pela família como insignificante e até dispensável, ao ponto de ser considerada como mera comida, assim como os animais criados para consumo. A prepotência da família lhes dava a sensação de estar “[...] acima das leis de circunstâncias da sociedade, da religião e da ética” (FONSECA, 2012, p. 240).

O ritual de canibalismo e a loucura grotesca dos personagens, incluindo as tias e o anti-herói José, provocam repulsa no leitor. As cenas e figuras são tão extremas que parecem impossíveis fora da ficção.

Historicamente, os colonizadores europeus cometeram atrocidades contra os povos indígenas durante a colonização, incluindo assassinatos, saques e destruição cultural. Os indígenas foram as primeiras vítimas, como Ermê, na América Latina, um continente nascido sob o signo da violência, que se perpetua até hoje, semelhante ao ritual de canibalismo da “Nau Catrineta”. Tia Helena, ao dizer que “[...] o veneno cada vez fica mais forte” (FONSECA, 2012, p. 239), alude à perpetuação dessa violência ao longo dos séculos.

O Brasil, desde o seu início, tem produzido seus próprios “Josés”, figuras sanguinárias, frias e obscuras, que são considerados heróis. Estes “heróis” são os que triunfam e, por isso, se colocam “[...] acima das leis de circunstâncias da sociedade, da moral e da ética. Os primeiros foram os colonizadores, seguidos por senhores de engenho, políticos corruptos, ditadores e capitalistas gananciosos” (FONSECA, 2012, p. 238).

No momento decisivo em que José deveria realizar sua “missão”, foi despertado pela “voz grave e poderosa do contralto” de tia Olímpia, declamando os versos da “Nau Catrineta”. Esta é uma narrativa do folclore português, que descreve em poesia as peripécias de um comandante de navio português, um “herói” que enfrenta o diabo durante uma tempestade violenta e é salvo por um anjo com sua tripulação.

Não está claramente definido o que inspirou os versos do poema; no entanto, a narrativa mais aceita relata a jornada de Jorge de Albuquerque Coelho, filho de

Duarte Coelho Pereira, primeiro donatário da capitania de Pernambuco, em 1565. De acordo com a História Marítima Portuguesa, o navio de Albuquerque Coelho, ao zarpar de Olinda para Portugal, enfrentou corsários franceses que o saquearam e o deixaram à deriva durante uma tempestade feroz. A eventual chegada da tripulação em Portugal foi considerada um milagre divino (GAMBINI, 2000).

Este é outro enigma guardado pelas tias. A verdade sobre os versos da “Nau Catarineta” estava escondida dentro de um livro da família, guardado por um ancestral: “A verdade histórica temo-la aqui neste livro, o Diário de Bordo do nosso avô antigo, Manoel de Matos, imediato do navio que em 1565 levou daqui para Portugal Jorge de Albuquerque Coelho” (FONSECA, 2012, p. 238).

A versão oficial da história diz que os tripulantes enfrentaram muitas adversidades, com muitos morrendo de fome. Contudo, relatos históricos sugerem que o capitão Albuquerque Coelho não permitiu que os corpos dos marinheiros mortos fossem usados como alimento pelos sobreviventes. No entanto, de acordo com as “implacáveis” tias, essa narrativa oculta uma realidade sangrenta, escondida pelos registros oficiais “[...] para proteger o nome e prestígio de Albuquerque Coelho [...]” e manter sua reputação de “[...] católico e disciplinador” (FONSECA, 2012, p. 238).

Segundo elas, o próprio capitão teria recorrido ao canibalismo; além disso, quatro marinheiros teriam sido assassinados para servir de alimento aos demais. Misturando história (a viagem de Albuquerque Coelho), mito (a versão poética da viagem que se tornou uma canção popular em Portugal) e ficção (a verdade conhecida pelas tias no conto), a “Nau Catarineta” convida à reflexão sobre as muitas ilusões que encobrem a verdadeira história do Brasil:

Ao analisarmos a formação de nossa identidade, partimos de uma narrativa fascinante, a de que, ao contrário de outras nações, a nossa emergiu de um acontecimento notável, isto é: fugindo das calmarias mortais, navegadores corajosos encontraram terras até então desconhecidas [...]. A noção de descobrimento sugere que tudo já existia aqui, à espera de ser descoberto, como um pedaço de madeira trazido pela maré à praia, como se essa imensidão fosse terra de ninguém (GAMBINI, 2000, p. 21).

A ilusão do paraíso terrestre se uniu à fantasia do descobrimento, pois, na metade do século XVI, ao descreverem as praias brasileiras, os portugueses imaginaram que a beleza do local, a riqueza da flora e fauna e a visão do nativo nu correspondiam à narrativa bíblica de Adão e Eva no livro de Gênesis (BRITO, 1992).

Na era das grandes navegações e descobrimentos, os europeus encontraram um mundo aparentemente intocado, pronto para ser explorado e aproveitado. Para eles, os indígenas que habitavam essas terras há milênios eram apenas figurantes nesse cenário paradisíaco, disponíveis para serem utilizados conforme a vontade dos conquistadores portugueses. Essa visão utilitarista e desumanizada dos nativos é explicitada na narrativa:

A concepção do paraíso não se refere somente à beleza dos trópicos, sua luminosidade e clima, sua exuberância e tranquilidade, e ao fascínio provocado pela visão de mulheres deslumbrantemente nuas. O paraíso, sendo o local das delícias, é onde o ser humano explora livremente os campos do Senhor até desafiá-lo, e onde tudo é concedido gratuitamente; basta estender a mão para colher o fruto, a mulher, o pau-brasil, o braço escravizado (GAMBINI, 2000, p. 21).

No conto de Fonseca, a violência, que antes se mantinha velada, é exposta em sua forma mais crua. Os personagens, antes mascarados por uma aparência civilizada, revelam-se em toda a sua brutalidade. O enredo nos confronta com uma realidade perturbadora, que desafia nosso conforto e ressoa em nossa história por séculos.

Na perspectiva de violência trazida como herança, observa-se a extração do poema redigido pelo escritor português Almeida Garrett logo no início do conto. O poema descreve a maneira como um anjo salvou um capitão em um barco que estava à deriva, deixando nas entrelinhas a menção de um ato de canibalismo:

Lá vem a Nau Catrineta,
que tem muito que contar!
Ouvide, agora, senhores,
Uma história de pasmar.
Passava mais de ano e dia,
que iam na volta do mar.
Já não tinham que comer,
nem tão pouco que manjar.
Já mataram o seu galo,
que tinham para cantar.
Já mataram o seu cão,
que tinham para ladrar.”
Já não tinham que comer,
nem tão pouco que manjar.
Deitaram sola de molho,
para o outro dia jantar.
Mas a sola era tão rija,
que a não puderam tragar.
Deitaram sortes ao fundo,
qual se havia de matar.
Logo a sorte foi cair
no capitão general
— “Sobe, sobe, marujinho,

àquele mastro real,
 vê se vês terras de Espanha,
 ou praias de Portugal.”
 — “Não vejo terras de Espanha,
 nem praias de Portugal.
 Vejo sete espadas nuas,
 que estão para te matar.”
 — “Acima, acima, gajeiro,
 acima ao tope real!
 Olha se vês minhas terras,
 ou reinos de Portugal.”
 — “Alvíssaras, senhor alvíssaras,
 meu capitão general!
 Que eu já vejo tuas terras,
 e reinos de Portugal.
 Se não nos faltar o vento,
 a terra iremos jantar.
 Lá vejo muitas ribeiras,
 lavadeiras a lavar;
 vejo muito forno aceso,
 padeiras a padejar,
 e vejo muitos açougues,
 carnicheiros a matar.
 Também vejo três meninas,
 debaixo de um laranjal.
 Uma sentada a coser,
 outra na roca a fiar,
 A mais formosa de todas,
 está no meio a chorar.”
 — “Todas três são minhas filhas,
 Oh! quem mas dera abraçar!
 A mais formosa de todas
 Contigo a hei-de casar.”
 — “A vossa filha não quero,
 Que vos custou a criar.
 Que eu tenho mulher em França,
 filhinhos de sustentar.
 Quero a Nau Catrineta,
 para nela navegar.”
 — “A Nau Catrineta, amigo,
 eu não te posso dar;
 assim que chegar a terra,
 logo ela vai a queimar.”
 — “Dou-te o meu cavalo branco,
 Que nunca houve outro igual.”
 — “Guardai o vosso cavalo,
 Que vos custou a ensinar.”
 — “Dar-te-ei tanto dinheiro
 Que o não possas contar.”
 — “Não quero o vosso dinheiro
 Pois vos custou a ganhar.
 Quero a Nau Catrineta,
 para nela navegar.
 Que assim como escapou desta,
 doutra ainda há-de escapar”
 Lá vai a Nau Catrineta,
 leva muito que contar.
 Estava a noite a cair,
 e ela em terra a varar (GARRETT, 2013, p. 03).

A “Nau Catrineta” se concentra no vigésimo primeiro aniversário de José, herdeiro de uma influente família portuguesa. Conforme mencionado anteriormente, neste dia marcante, para assumir seu papel na “sociedade”, ele deveria consumir carne humana. Esse ato bárbaro o coroaria como o novo líder de uma família que se orgulha de ser “[...] carnívoros responsáveis e conscienciosos” (FONSECA, 2012, p. 91).

Dentro desta perspectiva violenta, o canibalismo é justificado como uma tradição ancestral e um princípio familiar inalienável. A morte é apresentada como um requisito para que o protagonista se torne o chefe da família, por ser “[...] o único varão da família” (FONSECA, 2012, p. 90). José, descendente de uma nobre linhagem portuguesa, só poderia herdar o legado familiar se perpetuasse a tradição atroz que exige que cada primogênito, ao atingir vinte e um anos, assassine e devore uma vítima.

É importante destacar também que, antes da “inevitável obrigação” (FONSECA, 2012, p. 90), há um interlúdio de amor e promessas. No conto, o elemento sexual é o catalisador das transgressões. Conforme Almeida (2002) aponta, a representação sexual faz parte do que os relatos oficiais tentam ocultar: sexualidade e antropofagia estão subentendidas, reprimidas nas embarcações e naufrágios, mas não presentes nos registros oficiais. A escrita antropofágica do conto desvela as transgressões escondidas sob as palavras de dor e desespero da história oficial (ALMEIDA, 2002).

Ao longo da narrativa, fica claro que a sobrevivência do nome da família depende exclusivamente dos homens, reforçando a noção de impotência feminina e a incapacidade das mulheres em liderar a família, perpetuando a violência de gênero.

Entre José e sua noiva, Ermelinda Balsemão, delineiam-se dois perfis distintos com propósitos diferentes. Enquanto Ermê, como é chamada no conto, sonha com um amor verdadeiro e intenso, José, o executor, busca uma presa que atenda às exigências para o ritual canibalístico. De acordo com a narrativa, características como boa aparência, ingenuidade e vitalidade parecem ser qualidades ideais para a vítima escolhida para o ritual macabro.

Almeida (2002) salienta que no conto de Fonseca, a perturbação causada pela figura do canibal permanece, mas desaparece a ideia de uma apropriação jubilosa das qualidades alheias. Há uma inversão no cotidiano que se pretendia sereno, revelando uma realidade inquietante e perturbadora.

Ao analisar a personagem da noiva, Ermê é comparada ao pau-brasil. Tal como essa árvore símbolo do Brasil, ela representa o processo de dor e devoração vivenciado pela terra colonizada - dividida, fragmentada. A cena do esquartejamento do corpo de Ermê em um ritual antropofágico é uma representação dessa violência.

Como Ermê, cuja figura é análoga à do país, o pau-brasil tornou-se adubo e alimento de uma devoração que abrange as esferas política, econômica e sexual:

"Tudo será utilizado", afirmou tia Regina. Os ossos serão triturados e misturados com farinha de trigo e sabugo para os porcos. As tripas serão usadas para fazer salpicões e alheiras. Os miolos e as carnes mais apreciadas serão consumidos por ti. "Por qual parte deseja começar?" "Pela mais macia", respondi (FONSECA, 2012, p. 135).

Portanto, "Nau Catrineta" não é apenas uma obra que retrata a antropofagia, mas também uma crítica a um mecanismo de poder e opressão, como aponta Cuche (2002). A obra não se limita à superfície do texto, mas desvela abusos e violências cometidos durante a era da colonização, herdados de nossos colonizadores. A violência, assim, perpetua-se em cada geração, intensificando-se como o veneno mortal do ritual descrito na obra.

3.8 A violência como fuga

Os contos "Passeio noturno – parte I" e "Passeio noturno – parte II" se inserem no conjunto de narrativas que retratam indivíduos de classe média com certo poder aquisitivo. No entanto, a crítica literária tem negligenciado a análise da composição diegética dessas obras, deixando de explorar a relação entre forma e conteúdo nas duas tramas.

Nestas narrativas, observa-se o princípio da não causalidade. Do ponto de vista formal, as duas partes se distinguem e não apresentam uma continuidade causal entre os eventos relacionados ao mesmo narrador: um executivo entediado que encontra prazer, ainda que efêmero, em atropelar pessoas em bairros suburbanos escuros e desertos, atacando de maneira surpresa e impedindo qualquer defesa das vítimas.

Em "Passeio noturno – parte I", o narrador retorna para casa após um dia exaustivo de trabalho, com uma pasta cheia de documentos da empresa (relatórios, estudos, propostas, contratos). Encontra sua esposa jogando paciência no quarto,

com um copo de uísque ao lado, enquanto seus filhos estão em seus respectivos quartos, a filha praticando canto e o filho ouvindo música quadrifônica.

Nesta primeira parte da narrativa, observamos a marcante característica de isolamento entre os membros da família, incluindo o próprio narrador. Ele se dirige à biblioteca e, sob o pretexto de estudar um volume de pesquisas na mesa, aguarda o jantar, numa clara tentativa de minimizar o contato com os demais familiares.

No momento da refeição noturna, a família parece demonstrar um laço emocional, mas logo nas narrativas seguintes, fica claro que os membros estão ali apenas fisicamente próximos. Cada um aguarda a chance, seja durante ou logo após a refeição, para atender aos seus interesses pessoais: os filhos em busca de dinheiro do pai (o filho durante o café e a filha no momento do licor), a esposa ansiosa pela novela na TV, e o narrador aguardando o instante de se libertar da família para seu “passeio noturno”. Este consiste em dirigir seu carro robusto, com para-choques proeminentes e reforçados com aço cromado, em busca de alguém para atropelar e matar, buscando, nesse ato, uma fugaz sensação de prazer.

O narrador descreve o transtorno de ter que mover os carros dos filhos para poder sair com o seu, e depois recolocá-los em suas posições originais antes de iniciar sua excursão habitual. Ele pondera sobre a importância de realizar essa sua atividade não em locais movimentados, mas em uma rua isolada e tranquila.

Ao alcançar uma rua pouco iluminada, cercada por árvores sombrias e muros baixos, o executivo então seleciona sua vítima, embora ele considere que o sexo masculino lhe ofereça menos emoção. Rapidamente, ele escolhe uma mulher, vestida de saia e blusa, apressada e carregando um pacote de papel simples. Em pouco tempo, ela é brutalmente atingida pelo veículo reforçado do executivo, sendo seu corpo lançado contra um muro, onde fica desfigurado e ensanguentado.

Ao retornar ao lar, o protagonista ainda inspeciona seu automóvel na garagem, acariciando com orgulho os para-lamas e para-choques, que não apresentam sinais do atropelamento intencional. Na sala de estar, depara-se com sua família assistindo televisão. Sua esposa, reclinada no sofá, observa atentamente a tela e indaga ao marido, sem grande interesse na resposta, se ele se acalmou após seu passeio. Ele limita-se a dizer que vai dormir, desejando boa noite a todos, pois antecipa um dia complicado no trabalho na manhã seguinte. Esta última declaração ressoa como uma frase marcante, servindo de conclusão tanto no início quanto no fim da narrativa.

“Passeio noturno – parte II” inicia de maneira não convencional, com o mesmo narrador descrevendo um evento distinto do narrado na primeira parte. Nesta sequência, o executivo, ao regressar ao seu domicílio em um dia comum, é abordado por uma mulher. Ambos estão em seus carros na Avenida Atlântica, possivelmente esperando o semáforo, embora os detalhes dessa situação não sejam explicitados.

A pessoa que inicia o contato parece já ter algum conhecimento prévio sobre o narrador, como evidenciado pela pergunta inicial: “Não está conhecendo mais os outros?” (FONSECA, 2012, p. 240). Contudo, esta questão parece mais um pretexto para estabelecer comunicação, visto que a frieza mútua durante a conversa em um restaurante, posteriormente, coloca em dúvida essa abordagem inicial.

Esse encontro fortuito na via pública conclui quando Ângela, a nova figura na história, estende o braço direito e, de dentro de seu veículo, entrega um papel com seu nome e número de telefone ao protagonista. Após passar o bilhete, ela parte rapidamente com seu carro, soltando uma gargalhada.

Naquela mesma noite, o executivo menciona de passagem que saiu para seu costumeiro “passeio noturno”, sem fornecer detalhes adicionais sobre a atividade, já que os pormenores foram descritos anteriormente em “Passeio noturno – parte I”.

No dia seguinte ao inusitado encontro, o narrador liga para Ângela, mas é atendido por outra mulher, talvez uma empregada doméstica, que informa que Ângela saiu para uma aula. Ao saber disso, o executivo questiona se a dona da casa seria uma estudante, descobrindo que ela é atriz.

Posteriormente, ele consegue falar com Ângela por telefone e facilmente descobre seu endereço na Lagoa Rodrigo de Freitas, marcando um jantar com ela para o mesmo dia, às nove horas. O encontro no restaurante começa tranquilo, mas logo se torna tenso quando o narrador faz comentários indelicados e insinuações grosseiras, deixando sua convidada emocionalmente abalada. A fragilidade emocional de Ângela faz com que ela beba rapidamente, tornando-se uma presa mais vulnerável.

Depois do jantar, a caminho do apartamento de Ângela, o narrador pede que ela desça do carro antes de chegarem ao destino. Ele justifica o pedido alegando ser casado e não querer ser visto pelo cunhado de sua esposa, que mora no mesmo prédio que Ângela. E assim que deixa o carro, caminha devagar pela calçada, tornando-se presa fácil para o assassino que, ao passar as duas rodas do lado esquerdo do carro sobre seu corpo, a arremessa para frente devido ao impacto inicial.

Ao finalizar o homicídio, o executivo retorna ao seu lar e encontra sua esposa assistindo a um filme dublado e colorido na TV, uma cena que remete ao final do conto “Passeio noturno – parte I”. Inclui-se aqui a pergunta feita rotineiramente pela esposa, que na verdade não se interessa pelo estado emocional real do marido. Diante da questão, o narrador afirma ter se sentido mais irritado naquele dia, mas que agora só pensa em dormir, antecipando um dia desafiador na empresa.

Esta análise dos dois contos objetiva esclarecer aspectos ainda não explorados pela crítica especializada sobre essas narrativas. Nessa perspectiva, as histórias, embora aparentemente conectadas por uma relação causal, poderiam ser apresentadas em ordem inversa sem prejuízo para a compreensão.

Portanto, um ponto a ser discutido é acerca da relação entre forma e conteúdo nesses contos: a reversibilidade na estrutura está ligada ao estado emocional do protagonista, que parece condenado a uma existência insatisfatória e inalterável, oscilando entre dois extremos complementares: a figura de um alto executivo, símbolo do avanço moderno da sociedade, e a de um assassino que busca satisfação ao eliminar pessoas indefesas.

Levanta-se então a questão: as cenas de violência nas narrativas seriam meras representações de um psicopata que encontra prazer na morte devido à sua natureza perversa, à parte de qualquer contexto social específico em que ele esteja inserido?

Nessa linha, é importante ressaltar que o contexto social no qual o personagem se movimenta nos dois contos não elimina a necessidade de compreender as questões ali retratadas através de uma análise processual, considerando as raízes históricas das contradições sociais expressas esteticamente nas obras literárias.

O narrador, ao se identificar como um executivo bem-sucedido, representa um período histórico em que o Brasil alcançou um avançado, embora tardio, estágio de industrialização. Este desenvolvimento foi mais notável a partir dos anos 1950 e intensificado durante a Ditadura Militar, impulsionado pela participação do capital estrangeiro no país.

Gaspari (2002) destaca que, a partir de 1968, período marcado pelo “milagre econômico”, os militares no Brasil difundiam intensamente o progresso econômico do país e a crescente tendência de consumo das classes médias e altas. Essa narrativa promovia a noção de que o Brasil vivia uma democracia plena, sob a administração de um governo comprometido com o bem-estar coletivo. O regime militar, então, propagava a ideia de que aqueles que não se alinhassem com o amor à pátria

deveriam abandoná-la, como evidenciava o lema da época do general Médici: “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

No entanto, esse avanço econômico foi alcançado a um custo elevado, marcado pelo crescimento da dívida externa do Brasil, a ampliação das disparidades sociais e a repressão severa aos opositores do regime, que incluía prisão, tortura, morte ou exílio. Nesse contexto, a figura do narrador simboliza a contradição de um país que, apesar de demonstrar traços de uma “alta modernidade”, exemplificado pela carreira de executivo do protagonista, não conseguia dissimular seu autoritarismo inerente.

Segundo Schwarz (2000) em suas análises sobre a influência do modelo de romance europeu na obra de José de Alencar, não se deve interpretar essa adaptação de um arquétipo tradicional de outra cultura de maneira superficial e unilateral. É crucial considerar as especificidades que emergem desse processo de “aclimação” à realidade social em questão, as quais podem ser compreendidas através da análise da singularidade das obras literárias produzidas nesse contexto.

Observa-se que as justificativas do narrador quanto ao gênero de suas vítimas podem ser vistas como uma forma de racionalização, ou até mesmo uma falácia, sujeita a questionamentos. Apesar de sua argumentação, percebe-se que apenas mulheres são vítimas do executivo. Além disso, as descrições de suas mortes enfatizam um prazer intenso, porém efêmero, resultante desses assassinatos, como ilustrado nas passagens de “Passeio noturno – parte I” e “Passeio noturno – parte II”:

Desliguei as luzes do veículo e aumentei a velocidade. Ela só notou minha aproximação ao escutar o ruído dos pneus raspando o meio-fio. Agarrei a mulher acima dos joelhos, precisamente entre as pernas, um pouco mais à esquerda, num golpe preciso. O som do choque fraturando seus ossos grandes foi audível; virei rapidamente à esquerda, rasgando próximo a uma árvore e retornei ao asfalto com os pneus zunindo. Meu carro era eficiente, acelerando de zero a cem em nove segundos. Pude perceber que o corpo da mulher, agora desordenado e manchado de sangue, acabou sobre um muro baixo de uma residência suburbana (FONSECA, 2012, p. 397).

Atropelei Ângela com o lado esquerdo do para-lama, lançando seu corpo um pouco mais à frente, e passei por cima, primeiro com a roda dianteira – e percebi o som abafado de seu corpo frágil se desintegrando – e em seguida com a roda traseira, um golpe final, já que ela estava praticamente extinta, possivelmente apenas com um resquício de dor e confusão (FONSECA, 2012, p. 402).

As vítimas do executivo geralmente vêm de áreas suburbanas, com exceção de Ângela, de “Passeio noturno – parte II”. Embora ela tenha uma situação material

um pouco mais favorável que as outras mulheres, ainda pertence a uma classe social inferior à do narrador.

Ao fim do conto, o protagonista opta por deixar sua acompanhante não exatamente em frente ao seu prédio, mas a alguns metros de distância, justificando que o irmão de sua esposa poderia vê-lo com outra mulher se o fizesse. Assim, não há menção a preocupações com o local do assassinato, seja uma rua deserta ou mal iluminada.

Consoante a análise de Schwarz (2000), o narrador em questão é um reflexo do autoritarismo enraizado na estrutura social brasileira. Esse autoritarismo, ativo como política de Estado durante a criação de “Passeio noturno I e II”, é um traço persistente desde os primórdios da sociedade brasileira. Schwarz aponta a ausência de esforços para alinhar, mesmo superficialmente, com os princípios de igualdade, liberdade e fraternidade, preceitos da ideologia burguesa. Esta realidade contrasta com a Europa, onde a fachada burguesa começou a ruir com a Revolução de 1848 e as demandas populares por promessas não cumpridas em Paris.

Ao examinar conjuntamente “Passeios noturnos I e II”, percebe-se que os assassinatos frequentemente ocorrem em locais escuros e pouco movimentados. Contrariamente ao que o executivo sugere, esses atos não são cometidos para evitar detecção e sim por causa da condição socioeconômica das vítimas, mulheres de classes desfavorecidas em áreas suburbanas.

Além disso, questiona-se a afirmação do narrador sobre a seleção de suas vítimas. Este ponto é evidenciado na narrativa “Passeio noturno – parte II”, onde o executivo mata Ângela sem preocupação com a escolha de um local isolado ou pouco iluminado, nem mesmo distante do prédio onde ela residia.

O protagonista poderia ter escolhido outro local para cometer o assassinato de Ângela, que se encontrava embriagada e sob seu controle, em um lugar mais propício para tal ato, com menor risco de ser descoberto, como na Lagoa Rodrigo de Freitas, um dos bairros mais nobres do Rio de Janeiro. Este local, provavelmente, teria melhor iluminação e maior movimentação de pessoas e veículos, características comuns em áreas nobres das grandes cidades.

Estas problematizações evidenciam a incapacidade do narrador em manter qualquer vestígio de refinamento ou civilidade, mesmo a mais básica. Ele representa, conforme Schwarz (1992), a descarada postura de classe que marca a sociedade

brasileira, ostentada sem disfarces por uma elite que deprecia segmentos sociais economicamente menos favorecidos.

As evidências nas narrativas sugerem que as vítimas preferenciais do executivo são mulheres de classes economicamente desfavorecidas, residentes em bairros suburbanos de grandes cidades.

Em “Passeio noturno – parte II”, o relato de uma situação atípica na série de assassinatos cometidos pelo protagonista não apenas evidencia a questão de gênero, mas também destaca uma característica peculiar da vítima desta narrativa: a sua profissão de atriz. Essa escolha do executivo de mirar mulheres de classes socioeconômicas mais baixas nas duas partes de “Passeio noturno” não é aleatória, mas sim reflete aspectos intrínsecos à estrutura social brasileira.

Na época da escravidão, as mulheres negras eram frequentemente submetidas à exploração sexual, uma forma adicional de opressão além dos sofrimentos impostos aos escravizados naquele contexto. Como aponta Viegas (1996), a literatura romântica brasileira muitas vezes ocultava a violência nessas relações de dominação, promovendo a imagem da mulata “brejeira” e “faceira” em suas obras, atribuindo a elas o papel de sedutoras que cativavam todos os homens.

Embora a personagem central do conto não exerça violência sexual explícita contra suas vítimas, como faziam seus antecessores com as escravizadas, o carro de luxo que utiliza, símbolo de status e prestígio, pode ser interpretado simbolicamente como uma representação fálica. O uso desse veículo proporciona ao seu proprietário um prazer intenso, porém passageiro, proveniente dos ataques mortais às mulheres.

Segundo a lógica presente em “Passeio noturno”, pertencer a uma classe social economicamente desfavorecida historicamente aumenta a vulnerabilidade a atos opressivos de uma sociedade autoritária. Essa vulnerabilidade se intensifica no caso de mulheres, ampliando-se também para outros grupos marginalizados, como estudantes e artistas. Esse aspecto ressalta as questões sexuais impostas pela ditadura brasileira sobre a literatura da época.

Na conclusão do conto, o autor deixa aberto para análises futuras a interpretação dessa hipótese, que pode ser compreendida de maneiras diversas. Essa dinâmica repressiva, identificada por Candido (2000), está vinculada ao contexto histórico de produção de “Passeio noturno” e esclarece as razões por trás dos atos letais do executivo, representando simbolicamente os aspectos da formação social brasileira daquele período.

Dentro do escopo de ambas as histórias de “Passeio noturno”, a ausência de traços identificáveis no protagonista sugere dois aspectos fundamentais: as ações cruéis e suas motivações não são restritas a casos isolados ou patológicos, podendo ser replicadas por qualquer pessoa de mesma classe social e rotina.

Essa falta de autenticidade nas atitudes do narrador, que se limitam a reproduzir um autoritarismo estrutural contínuo, reflete na estrutura das duas partes de “Passeio noturno”. Se as ações do executivo não mostram diferenças significativas, apenas ecoando uma ordem social estabelecida, as narrativas poderiam ser organizadas em qualquer ordem, em uma relação não-causal, sugerindo a possibilidade de suas posições serem reversíveis ou intercambiáveis.

O vazio de subjetividade do protagonista, assim como o de sua família e vítimas (todos sem nome, exceto Ângela, cujo nome, embora questionável em veracidade e ironicamente contextualizado no conto, surge de um flerte na Avenida Atlântica), simboliza a incapacidade deles, e por extensão de seus similares, de escapar da aporia em que se encontram.

Nas duas partes de “Passeio noturno”, a forma e conteúdo literários sublinham a inexistência de perspectivas para que o executivo alcance uma satisfação duradoura em sua vida, mesmo continuando a cometer assassinatos em seus passeios noturnos, ficando condenado a repetir indefinidamente suas tentativas frustradas.

O narrador simboliza os problemas do Brasil, revelados em sua frustração. Embora anseie e conquiste aspectos de modernidade, e desfrute do conforto de bens tecnológicos, ele permanece imerso na angústia daquela época. Nestes contos, a narrativa envolve o cenário urbano e a personagem central, um burguês e criminoso, sempre ocupado em sua companhia, na cidade do Rio de Janeiro.

Os dias são descritos como “terríveis” e estressantes, mas as noites, após o jantar e durante a novela que sua esposa assiste, são relaxantes e emocionantes, pois o empresário narrador percorre as ruas do Rio de Janeiro com a intenção de atropelar pessoas indefesas.

O clímax do prazer ocorre ao ouvir os estilhaços dos corpos sendo esmagados. Intrigantemente, no conto, ninguém ao redor do empresário, seja por motivos familiares, sócios ou até as vítimas, suspeita de sua natureza assassina, já que sua aparência não denuncia sua verdadeira personalidade.

O protagonista de “Passeio noturno”, conforme delineado por Fonseca (2012, p. 64), exibe inicialmente um perfil típico de homem de negócios, carregado de

atribuições profissionais: “Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos”. Surpreendentemente, essa figura aparentemente absorvida pelos afazeres corporativos também personifica o assassino que opera sob o manto da noite urbana, planejando seus crimes com frieza e eficiência, e experimentando uma tensão seguida de um “alívio” pós-crime:

Alcancei uma via pouco iluminada, circundada por árvores sombrias, o cenário perfeito. Homem ou mulher? De fato, isso pouco alterava, mas como ninguém adequado aparecia, a tensão começou a crescer, algo que até apreciava, pois o alívio subsequente era mais intenso (FONSECA, 2012, p. 62).

A representação da violência é abordada esteticamente de maneira impactante, provocando reflexão através da forma como o conteúdo é apresentado. A narrativa transgride as normas ao exhibir atos violentos e brutalidades, criando uma esfera de perversidade sem limites ou princípios, distante da razão, em um estado onde se trivializa tanto o agressor quanto a vítima: “É tão fácil matar uma ou duas pessoas. Principalmente se você não tem motivo para isso” (FONSECA, 2012, p. 66).

No contexto de “Passeio noturno”, o empresário justifica suas atrocidades nas ruas do Rio de Janeiro através de seu papel na companhia: o estresse diário do trabalho corporativo atua como um gatilho. O narrador reconhece que seu poder emana do carro, seu escudo e símbolo de autoridade, complementando-o e aliviando sua tensão, ao mesmo tempo que lhe confere orgulho:

[...] ao contemplar os para-choques proeminentes do meu carro, com seu reforço especial de aço cromado, senti uma euforia pulsante no coração. Inseri a chave na ignição, ativando um motor robusto que operava silenciosamente sob o capô aerodinâmico. Parti sem destino específico, necessitando de uma rua deserta nesta cidade superpovoada. A avenida Brasil estava fora de cogitação, devido ao intenso movimento. Finalmente encontrei uma rua obscura, arborizada, o local ideal. Indiferente entre homem ou mulher... (FONSECA, 2012, p. 59).

Fonseca (2012), ao construir o ambiente familiar do personagem assassino, nos remete ao passado ao apresentar um modelo de família que aparenta ser “perfeitamente ideal” aos olhos sociais, marcada por sucesso e poder. O casamento, ainda presente, é frequentemente visto como uma instituição desatualizada e artificial, mantida por normas sociais e objetivos materiais.

A narrativa de Fonseca (2012) revela as mudanças negativas e degradantes que afetaram o indivíduo e a família ao longo do tempo, resultando em massificação

e alienação. O desencanto com o mundo moderno também é destacado, juntamente com as falhas na estrutura familiar.

As interações familiares divergem dos padrões convencionais de afeto, caracterizando-se por relações distantes e transacionais, marcadas por comportamentos automáticos e repetitivos: “Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos conta bancária conjunta” (FONSECA, 2012, p. 59).

Nos contos “Passeio noturno – parte I” e “Passeio noturno – parte II”, as descrições são marcadas por um hiper-realismo distinto, mescladas com uma elegância poética. Neste ambiente urbano, destaca-se a ironia e a linguagem áspera e incisiva. Schollhammer (2000) discorre sobre a cidade como uma manifestação concreta da desmistificação da violência originária, gerando uma violência anárquica e disseminada. Ele enfatiza que a cidade constitui um sistema de códigos, refletindo a ordem de uma sociedade racionalista, mas também revela situações extremas vividas nela.

A violência, embora extremamente específica em suas formas de expressão, envolvimento de agentes e níveis de intensidade, é moldada e influenciada por estruturas sociais, políticas e econômicas em larga escala. Portanto, observa-se que a sociedade, em meio a transições políticas, sociais e econômicas, enfrenta a perturbação ou enfraquecimento de suas estruturas anteriormente sólidas, gerando descontentamento, revolta e crueldade, e alimentando assim a violência reacional. Essas transformações se fundem de maneiras distintas em diferentes contextos, interagindo com condições locais para fomentar a violência.

4 METRÓPOLE E SUBÚRBIO: UM PANORAMA SÓCIO-LITERÁRIO

O desenvolvimento das cidades, tanto em tamanho quanto em complexidade, tem influenciado profundamente a literatura, destacando a relevância da temática urbana nas artes e na literatura do Ocidente. O interesse literário pelas metrópoles modernas emergiu, entre outros fatores, da expansão do capitalismo, que teve um papel crucial na configuração desses espaços urbanos.

Surgiu então, no século XIX, com notável evidência, o termo "estética urbana", uma interpretação artística e frequentemente crítica sobre os fenômenos sociais, culturais e econômicos das grandes metrópoles. Um dos esforços literários notáveis na Europa dessa época visava capturar e documentar o ambiente das grandes cidades, ajudando a elucidar as rápidas mudanças que ocorriam nos principais centros urbanos do continente.

De forma similar, a literatura brasileira manifestou um interesse em captar e documentar os cenários urbanos. No século XIX, figuras como Aluísio Azevedo, Jorge Amado, José de Alencar e Machado de Assis exploraram temas relacionados às cidades e seus moradores. No século XX, autores como Mario de Andrade, Jorge Amado e Clarice Lispector, em diversas obras, exploraram suas relações profundas e complexas com as cidades em que viviam.

Deve-se reconhecer que um núcleo urbano é inicialmente definido como um espaço repleto de elementos físicos, como variadas estruturas arquitetônicas, e elementos móveis, incluindo os indivíduos que as ocupam. Uma análise cuidadosa e detalhada, no entanto, revela as singularidades que caracterizam cada cidade, distinguindo uma das outras. As peculiaridades como função, dimensão, tipos de solo, clima e população conferem a cada metrópole uma identidade única.

Particularmente, as grandes metrópoles ocidentais emergem como um fenômeno que se intensificou desde o século XIX, impulsionado pela Revolução Industrial, o êxodo rural e o aumento do comércio. Contudo, antes desses períodos, com raras exceções, as cidades não alcançavam a magnitude, complexidade e extensão das metrópoles contemporâneas. Para compreender essa transformação dos espaços urbanos, é proveitoso examinar a emergência das primeiras aglomerações urbanas e suas características fundamentais.

Em termos gerais, presume-se que a formação desses agrupamentos de indivíduos, organizados em um contexto socioeconômico, político e espacial distinto

do rural, remonta ao início das sociedades humanas, quando o homem sedentário começou a habitar conglomerados urbanos cada vez maiores e mais complexos.

Pode-se dizer que a constituição das cidades representa uma forma de vida artificial e única, escolhida pelo homem que trocou a vida rural, mais "livre" e isolada, por uma coexistência forçada e contra-intuitiva nos centros urbanos. A respeito deste tópico, destaca Holanda (1995, p. 95), que efetivamente "a habitação em cidades é essencialmente antinatural, associada a expressões do espírito e da vontade, na medida em que contraria a natureza".

Com o aumento da relevância das cidades, intensificou-se o já existente contraste dicotômico entre o rural e o urbano, um fenômeno que perdura até hoje. Anteriormente, a maioria ou quase todas as atividades humanas se desenvolviam no campo, não só como local de nascimento e vida contínua dos indivíduos, mas também como cenário para práticas como pastoreio, agricultura de subsistência, caça, pesca, pequenos artesanatos e o comércio baseado em trocas.

Gradualmente, as cidades começaram a centralizar e expandir algumas dessas atividades, como o artesanato em maior escala e o comércio ampliado. Os habitantes rurais se viam obrigados a procurar na cidade os produtos que não cultivavam. O caçador, por exemplo, começou a negociar no meio urbano itens como peles e carnes. A transição de atividades do campo para a cidade não ocorreu de maneira abrupta ou uniforme em todas as regiões, considerando que as cidades muitas vezes desempenhavam funções distintas. Algumas emergiram como centros comerciais para caravanas, portos ou bases militares, evoluindo posteriormente para centros religiosos, comerciais, industriais e até capitais de estado, exemplificado pela "pólis" grega, que constituía o próprio Estado.

Entre o campo e a cidade surgiram diversas concentrações humanas: subúrbios, cidades-dormitório, bairros periféricos ou arrabaldes. Essa variação de agrupamentos humanos gerou sentimentos emocionais, muitas vezes carregados de preconceitos, em relação aos conceitos de rural e urbano. Nas palavras de Williams, a vida no campo passou a ser percebida de forma simplificada:

O campo começou a ser visto como um símbolo de vida natural – de tranquilidade, pureza e virtudes simples. Em contrapartida, a cidade era percebida como um núcleo de realizações – de conhecimento, comunicação e iluminação. No entanto, surgiram também associações negativas: a cidade como um reduto de ruído, mundanismo e ambição; o campo como um local de atraso, ignorância e limitações. Este contraste entre campo e cidade, como

formas essenciais de vida, tem suas raízes na Antiguidade clássica (WILLIAMS, 1989, p. 11).

Com o advento da Revolução Industrial na Inglaterra, no final do século XVIII, houve uma transformação radical no processo de produção agrícola, resultando em um êxodo rural sem precedentes. Essas mudanças impactaram não apenas as áreas rurais e urbanas, mas também a estrutura do trabalho, pois se ancoravam em um capitalismo agrário forte e evoluído, o que, por sua vez, afetou profundamente o campesinato tradicional. Diante dessas circunstâncias, muitos camponeses, privados de suas terras, migraram para cidades industriais em busca de emprego, aumentando significativamente a população urbana devido à mecanização e novos métodos de produção.

As primeiras cidades brasileiras, por outro lado, surgiram como parte do domínio colonial português, destinadas a controlar a produção agrícola e mineral da colônia. É importante destacar que, mesmo durante o período colonial, já existiam no Brasil cidades de considerável tamanho. Contudo, foi apenas no final do século XIX e início do século XX que se iniciou o processo de urbanização propriamente dito no Brasil, principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

Com o crescimento urbano, houve também um aumento significativo dos subúrbios, emergindo como resposta às transformações nos grandes centros urbanos. Historiadores notam que, desde a formação inicial das cidades, já se identificavam áreas periféricas que, pela distância do centro, podiam ser classificadas como subúrbios. Conforme aponta Mumford (1998, p. 522), "o fato é que o subúrbio se torna visível quase tão cedo quanto a própria cidade".

Desde o século XVIII, muitos membros das aristocracias europeias já escolhiam os subúrbios para construir mansões e extensos domínios que ofereciam as vantagens do campo, tais como ar limpo, tranquilidade sonora, alimentos frescos e água pura.

No século XX, a democratização das oportunidades para os moradores urbanos evidenciou plenamente as diferenças entre os subúrbios e os centros urbanos. Os subúrbios transformaram-se em locais de fuga da nocividade das grandes cidades, mimetizando, de forma caricata, os centros urbanos com comunidades de classes sociais homogêneas, casas padronizadas e uma degradação crescente da infraestrutura.

No contexto do Rio de Janeiro, cenário escolhido por Fonseca para situar seus contos, vários eventos influenciaram a distribuição populacional no tecido urbano. Após o fim da escravidão, a cidade enfrentou crises no setor cafeeiro e bancário. Isso elevou os custos de vida, como alimentação e transporte, exacerbando os problemas de pobreza e moradia.

As camadas mais desfavorecidas foram compelidas a abandonar o centro e as áreas adjacentes, migrando para subúrbios distantes ou ocupando morros e áreas periféricas em busca de habitação. A reestruturação governamental fez com que o centro se tornasse mais atraente para a burguesia, levando parte dessa classe a deixar os subúrbios para se estabelecer no centro e em bairros mais abastados. Desde então, a percepção sobre os subúrbios mudou significativamente. Antes vistos como áreas desejáveis para residência, no século XX, passaram a ser vistos como bairros remotos, habitados principalmente por populações marginalizadas, e conectados ao centro principalmente por ferrovias.

A transformação urbana no Rio de Janeiro reforçou a dicotomia entre campo/subúrbio e cidade, trazendo impactos significativos para os residentes dessas áreas. Martins (2008, p. 50) descreve a periferia como "a negação das promessas transformadoras e emancipadoras, civilizadoras e até revolucionárias do urbano, do modo de vida urbano e da urbanização". Este sociólogo distingue o subúrbio da periferia, observando que nos subúrbios, os terrenos são mais amplos, permitindo residências com quintais, jardins e hortas, enquanto a periferia apresenta lotes e moradias menores, construídas em vias estreitas, sem espaços verdes, caracterizando-se por edificações precárias e uma infraestrutura deficitária.

4.1 A degradação do subúrbio na cidade maravilhosa

Os desafios de transporte, moradia, emprego e violência, explorados nas narrativas do Rio de Janeiro, demonstram por meio das ações dos personagens suas respostas aos problemas endêmicos da metrópole.

As obras literárias cariocas, similares às paulistas em sua forma, não seguem uma ordem cronológica estrita e frequentemente utilizam técnicas como retrocessos, repetições e irregularidades. Notavelmente, adotam abordagens jornalísticas em sua estrutura narrativa.

A literatura de Fonseca é conhecida por sua abordagem híbrida, que integra habilmente o realismo e o fictício, seguindo a tendência de experimentação e mistura de gêneros literários. Candido discorre sobre essa técnica híbrida como uma maneira de "penetração veemente no real graças a técnicas renovadoras, devidas, quer à invenção, quer à transformação das antigas" (CANDIDO, 2000, p. 10). Entre os contos que exemplificam essa abordagem estão "Feliz Ano Novo" e "Passeios Noturnos".

Em "Passeios Noturnos", as narrativas são construídas por um personagem-narrador que, em monólogos, descreve as tribulações de sua profissão que o definem como uma figura socialmente perturbada, cujo sucesso financeiro o aprisiona no trabalho e nas suas próprias emoções.

Por outro lado, "Feliz Ano Novo" aborda a violência urbana provocada por criminosos (LACERDA, 2001). Critica constantemente a urbanização implacável do bairro, carente de infraestrutura adequada para sua população e a negligência governamental para com seus habitantes. O conto detalha a sordidez e miséria prevalentes na periferia, concluindo que nesse contexto ninguém realmente se beneficia.

Todas as histórias examinadas apresentam uma representação realista do fracasso tanto social quanto individual diante dos desafios da urbanização contemporânea. Elas narram as vivências tumultuadas dos personagens, que são emocionalmente conflituosos, para depois serem reescritos e transformados em contos marcados pela violência, onde a morte e a crueldade refletem a decadência dos envolvidos. "Feliz Ano Novo"² também combina elementos factuais com técnicas de ficção, caracterizando-se como narrativas que fornecem vislumbres das vidas dos moradores de áreas marginalizadas.

Enquanto em São Paulo, a nomenclatura "subúrbio" referia-se à capital e seus arredores, no Rio de Janeiro, tal termo se relacionava com a segmentação da cidade em "zonas": Norte, Sul, Oeste e Central. Assim, o significado de subúrbio evoluiu de "arredores da cidade" para abrigar residências de classes médias com recursos limitados, como as localizadas na Zona Norte e outras áreas conectadas pelo sistema ferroviário, onde reside uma vasta parcela da população menos abastada. Em contraste, a "Zona Sul" é conhecida pelos bairros litorâneos habitados pelas classes

² Rubem Fonseca, em uma de suas entrevistas, comentou o fato de "Feliz Ano Novo" ter se originado de uma de suas reportagens para o jornal Folha de S. Paulo. 23 de maio de 1996. Hohlfeldt também acentua esta origem violenta do conto em questão (HOHLFELDT, 1994, p. 178).

médias altas e a elite, caracterizados por um estilo de vida contemporâneo e sofisticado.

A valorização excessiva da Zona Sul em detrimento da Zona Norte/Subúrbios origina-se de motivações ideológicas e políticas, visando preservar os espaços mais aprazíveis do Rio de Janeiro para o gozo das classes dominantes:

Observava-se a transformação do espaço público e do estilo de vida carioca, segundo padrões inéditos e incontestáveis. Quatro princípios fundamentais orientaram essa mudança: a rejeição de costumes associados à sociedade tradicional; a exclusão de elementos da cultura popular que pudessem afetar a imagem civilizada da elite; uma política rigorosa de remoção das classes populares do centro da cidade, tornando-o exclusivo para as camadas mais abastadas; e um cosmopolitismo agressivo fortemente inspirado na vida parisiense (SEVCENKO, 1983, p. 30).

Essa distinção tendenciosa entre Zona Sul e Zona Norte/Subúrbios no Rio de Janeiro advém do processo de segregação das classes mais desfavorecidas para áreas afastadas do núcleo urbano. Esse fenômeno iniciou-se com as reformas realizadas pelo prefeito Pereira Passos, que modernizou o centro da cidade, o setor portuário e a região sul urbana, esta última reservada para as camadas sociais mais elevadas (ABREU, 1987). O termo "subúrbio" passou a designar, de forma ampla, tudo que está fora do "centro" ou da "Zona Sul" do Rio de Janeiro.

4.2 Bondes, trens e ônibus: a dura maratona dos cariocas

Os problemas dos subúrbios cariocas com os meios de transporte de massa, sejam estes bondes, ônibus ou trens, são retratados com amplitude de exemplos na narrativa fonsequiana. Em "Passeio Noturno", o narrador relata as precárias condições das vias urbanas incluindo a má iluminação, percorrendo sobre o que denomina "indústria do buraco", presente, em especial, nos bairros em que as ruas esburacadas e mal iluminadas constituem a cena do crime, seguindo a linha de avanço dos buracos produzidos por companhias estatais de urbanização (FONSECA, 2001, p. 31).

A literatura de Fonseca traz à tona uma reflexão acerca do processo de urbanização e remodelagem da cidade do Rio de Janeiro da transição do século XIX para o XX, e àquele de meados dos anos 1960 e que se estendeu até o final dos anos 1970. Tais críticas acontecem através de um sarcástico e bem-humorado comentário sobre as contradições existentes entre o processo de reurbanização da capital carioca.

Nos três contos analisados torna-se nítido a evidência dos malefícios que tal processo acarretou para a população carioca, diante dos aumentos do café, cigarros, pão, luz, gás, massas alimentícias, açúcar, gasolina e arroz e a taxa do lixo e da iluminação das ruas. Mal entrava um novo ano e a população se deparava com um aumento drástico de quinze itens variados.

A menção, quase imperceptível, correlaciona o processo de reurbanização da cidade do Rio de Janeiro, retratado na ficção de Rubem Fonseca, e aquele que ocorreu na mesma cidade na passagem do século XIX para o XX. O sentido de “civilização” não se resumia às mudanças físicas da cidade, mas também ao “espírito” europeu, notadamente francês, com que a cidade procurava se moldar; copiando a linguagem, vestuário e maneirismos franceses. Não por acaso, os contos de Fonseca, relatam os problemas socioeconômicos devido ao processo de urbanização do Rio, nos anos 1960-1970.

O contista não apenas denuncia o abandono dos diversos governos municipais e estaduais em relação aos subúrbios da metrópole carioca, mas enfatiza, sarcasticamente, as ruínas emocionais dos personagens, devido ao processo da modernização que se podem perceber nesta grande cidade brasileira. Mesmo levando em consideração que algumas e importantes mudanças foram feitas, especialmente em termos de avanço tecnológico, a cidade, como um todo, envelheceu, ficou parada no tempo em termos de infraestrutura e igualdade de oportunidades sociais. A cidade “caducou”. Esse posicionamento de Fonseca encontra paridade no de Baudelaire e na aguda visão que o poeta francês possuía sobre o fenômeno da caducidade que atingirá, inexoravelmente, toda grande cidade. A imagem dialética da ruína de Paris comunga com a previsão sombria que o contista alimenta em relação à capital carioca.

Um dos aspectos mais visíveis dessa “caducidade” é a falta de estrutura das ruas e avenidas cariocas para suportar o crescente fluxo de pedestres e meios de transporte coletivo. A respeito desse problema, que afeta visivelmente as populações pobres dos subúrbios, o conto que deu nome à obra *Feliz Ano Novo* principia justamente pela análise daquele que sempre foi o mais prejudicado pelos processos de urbanização: o marginalizado. Não bastasse ter seu espaço para perambulação tomado, usurpado pela crescente frota de carros e caminhões, desde a chegada da indústria automobilística no País, em meados da década de 1950, a mobilidade urbana pelos habitantes das cidades, precisa enfrentar, agora, o incômodo e o perigo promovido, principalmente, pelas empresas estatais de urbanização.

A importância da adaptação dos espaços públicos, em especial das ruas e avenidas cariocas, pode ser avaliada quando se considera que, daí por diante, as multidões de pedestres teriam de dividir vias públicas, que sempre lhes foram preferencialmente reservadas, com o automóvel. O processo de urbanização do Rio possibilitou às novas avenidas e ruas comportarem o tráfego de automóveis, que passaram a competir com os pedestres pela ocupação desse espaço. Na época, segundo o crítico literário José Brito Broca, a era do automóvel havia chegado, e a cidade se transfigurara: “Ruas arrasaram-se, avenidas surgiram, os impostos aduaneiros caíram, e triunfal e desabrido o automóvel entrou, arrastando desvairadamente uma catadupa de automóveis” (BROCA, 2004, p. 38).

As reclamações frequentes sobre a invasão dos carros e a deterioração das condições das vias para os infelizes pedestres são abordadas no conto “Passeio Noturno”. Este descreve Rio de Janeiro como uma metrópole abarrotada de pessoas, mais até do que moscas. A Avenida Brasil é retratada como extremamente movimentada, enquanto as ruas periféricas são mal iluminadas e repletas de árvores sombrias.

Todavia, as dificuldades com as ruas lotadas e transportes se fazem sentir com mais impacto na vida das personagens suburbanas, justamente aquelas que mais dependem das modalidades de transporte coletivo. A razão disso repousa nos programas de reurbanização que se preocupam em apenas expulsar os menos favorecidos para os bairros periféricos, como já acontecia na Paris do século XIX, “obrigando o operário a morar em bairros de periferia havia rompido o laço de vizinhança que o ligava ao burguês” (BENJAMIN, 2007, p. 164).

Distante do centro da cidade, o operário francês se via obrigado a utilizar os meios de transporte coletivo, com todos os seus problemas, para chegar ao seu local de trabalho. As dificuldades desses operários refletem nos personagens moradores de periferias como a vítima do conto Passeio Noturno, que necessita deslocar-se da sua moradia nos longínquos subúrbios da Zona Norte para desempenhar suas funções nos bairros de classe média ou no centro do Rio.

Em contexto semelhante, confirma-se aqui a questão apontada por Fonseca a respeito da mobilidade urbana nas metrópoles e seus efeitos de constrangimento e inquietude nada acolhedores sobre o homem metropolitano. O problema das longas viagens a que trabalhadores são fadados para comparecerem aos seus locais de trabalho, chegando a tornar-se algo desumano.

Uma situação dramática nos é apresentada em relação à questão da distância entre centro urbano e subúrbios, visto que mais de 50 milhões de brasileiros se deslocam a pé desde suas casas até seus locais de trabalho, devido ao alto custo das tarifas do transporte coletivo. Alguns chegam a dormir na rua por não poderem pagar as passagens e, inclusive, para não correrem o risco de demissão no caso de atrasos (FERNANDES, 2008). Essa situação desumana reforça o valor e a contundência das narrativas no conto “Feliz ano novo”, nos quais os personagens denunciam a precariedade da mobilidade metropolitana.

A segregação das pessoas nos subúrbios distantes só foi possível devido à evolução dos meios coletivos de transporte, em especial com a invenção do automóvel, consubstanciado, em termos de transporte de massa, no ônibus. No início do século XX, a moradia de certas parcelas da população de baixa renda na zona central da cidade do Rio de Janeiro ainda era tolerada, em certa medida, pois os patrões não podiam esperar horas a fio pelo deslocamento do empregado desde o subúrbio até a região central da cidade, por meio de bondes puxados a cavalo ou trens. Entretanto, com a invenção do veículo automotor, as distâncias podiam ser percorridas em menos tempo e a segregação espacial se abateu em desfavor desses trabalhadores também. Sobre isso, aponta Silva (2005, p. 24):

A segregação pode se manifestar[...] pelo arranjo socioespacial contido na estrutura da cidade. [...] o subúrbio americano está ligado ao advento do automóvel, que permitiu o distanciamento da habitação burguesa da agitação da cidade. O advento do automóvel permitiu uma espécie de 'retorno à natureza', favorecendo a conquista de porções afastadas da cidade [...]. Entre nós, o bairro-subúrbio tem, inclusive, um sentido pejorativo. Trata-se da área urbana contida na trama da cidade, não dotada de infraestrutura, não dotada de serviços, onde está a classe trabalhadora. A segregação tem esse sentido de isolar. A política de conjunto habitacional, por exemplo, adquire esse caráter segregador, isolando grupos de pessoas da cidade em áreas afastadas.

Outro personagem que descreve as dificuldades vividas em termos de transporte é o narrador-protagonista de Feliz Ano Novo, chamado Pereba, que narra a diferença das vias urbanas da Zona Sul e Norte.

O autor João Antonio, seguindo a mesma linha de Fonseca, em seu conto-reportagem “Pingentes”³ (ANTÔNIO, 1975), por meio dos relatos de seus

³ O conto de João Antônio foi citado segundo a versão mais antiga de “Pingentes”, encontrada na Coletânea “Malagueta”. Nota-se que foi reescrito posteriormente e faz parte do livro Dama do Encantado.

personagens, também denunciou a situação precária da camada pobre da população da capital carioca, que, frequentemente, para ir trabalhar se vê obrigada a se pendurar nos trens da Central do Brasil, pois precisa chegar até os bairros mais centrais da cidade, locais com maiores oportunidades de trabalho.

O narrador destaca o fato de já haver pingentes desde o início do século XX nos trens cariocas. Apesar de, nessa época, a maioria dos escritores se preocupar apenas com “beletrismos” e “pamasianismos”, já havia um mulato pobre, de nome Lima Barreto, um humilde funcionário público, morador no subúrbio de Inhaúrna, que denunciava, em seus romances, as injustiças sociais praticadas contra os pingentes e demais moradores suburbanos.

A voz narradora, ao final do conto, evoca Lima Barreto e considera que, em concordância com a visão do romancista, a situação de abandono dos subúrbios “talvez ficasse assim: toda a Zona Norte, o chamado Rio esquecido, não tem nenhuma representatividade política, tudo é feito e dirigido para a Zona Sul da cidade” (ANTONIO, ano, p. 190).

Embora, em 1975 quando *Feliz ano novo* foi publicado, surgissem projetos para melhorar as condições dos meios de transporte coletivos, inclusive com a implantação de trens para servir o grosso da população dos subúrbios, a situação acabou não se alterando, pois os privilégios e principais medidas de melhoria de infraestrutura continuaram a beneficiar quase que exclusivamente os bairros nobres da metrópole. A figura dos personagens suburbanos, retratada por Lima Barreto, mesmo passados 50 anos da morte do escritor, continuava com sua vida de privações, desesperança e abandono por parte dos sucessivos governos da cidade do Rio de Janeiro. A esses marginalizados, só restavam, infelizmente, os “escombros da modernização” (CHIAPPINI, 2000, p. 159).

Além dos diversos problemas com as várias formas de transporte coletivo, é interessante lembrar que o crescimento do número de automóveis no Rio de Janeiro, especialmente a partir das décadas de 1960-70, contribuiu para criar uma nova forma de divisão social. A voz narradora de “*Feliz Ano Novo*” destaca o fato da posse ou não de um veículo “OPALA” acabar servindo de parâmetro para estabelecer, em parte, a posição das pessoas na escala social, além de contribuir para uma ainda maior separação entre o indivíduo e seus semelhantes.

Dirigíamos um Opala em direção a São Conrado. Passamos por várias residências inadequadas, algumas muito próximas da via ou com excesso de

movimento. Finalmente, encontramos o local ideal. Havia um amplo jardim na entrada e a casa situava-se isolada ao fundo. Sons de música carnavalesca eram audíveis, embora com poucas vozes cantando (FONSECA, 2012, p. 04).

Sintetizando, é inegável a importância dos meios de transporte para os personagens suburbanos do Rio de Janeiro, tendo em vista que as grandes distâncias entre as residências dos bairros periféricos e a área central, tomam imprescindível o acesso a meios eficientes e baratos de transporte coletivo. Isso é um problema que vem se alastrando desde a belle époque dos tempos de Lima Barreto.

Fonseca (2012), como forma de apreender e compreender o seu “agora da cognoscibilidade”, lança um olhar para as imagens dialéticas que lhe chegam desde o Rio de Janeiro de 1960; imagens estas que se fundem com os problemas sociais dos anos 1970, resultando em um quadro dramático onde se vê acentuada a triste e melancólica situação de abandono das populações dos subúrbios cariocas, material com o qual o escritor retrata a vida e as desventuras de seus personagens.

4.3 Os suburbanos e suas moradias

Em “Feliz Ano Novo”, o narrador evidencia o alto custo de vida na capital do Rio. Alto porque, segundo o narrador, os moradores pagam pelo privilégio de residir na “Zona Sul do Rio de Janeiro, Copacabana, primor dos primores e exemplo de planificação de bairro moderno” (FONSECA, 2007, p. 07). Eis aí, patente, a denúncia do processo de urbanização que desumaniza e maltrata os subúrbios das metrópoles e as pessoas que neles vivem. Os problemas da população com o avanço da especulação imobiliária, foram referendados por Edésio Fernandes, ao argumentar que, naquelas cidades brasileiras e latino-americanas houve intervenções estatais significativas:

Por meio de planos, zonamentos e legislação urbanística, estabeleceu-se uma tradição, ainda que incipiente, de planejamento tecnocrático, fundamentado em normas urbanísticas elitistas que ignoram as realidades socioeconômicas relacionadas ao acesso ao solo urbano e à habitação. Embora possa ser ineficaz em atingir seus objetivos urbanísticos declarados, essa tradição de planejamento tem sido muito eficaz em impulsionar os lucros do mercado imobiliário, especialmente do capital especulativo, e, conseqüentemente, em determinar o lugar dos pobres nas cidades (FERNANDES, 2008, p. 67).

Aprofundando o problema da urbanização, um dos narradores da obra aqui analisada, compara o conjunto residencial em que reside, como “cafofo”, evidenciando as péssimas condições do apartamento (FONSECA, 2007, p. 10). As condições precárias de moradia do século XIX são representadas, especialmente, pela cultura do “quarto-e-sala”.

Não é gratuitamente que o narrador, ao falar sobre o que se costuma chamar de “civilização do quarto-e-sala”, acabe acrescentando com desprezo (FONSECA, 2007, p. 10). Seguindo a mesma linha de Fonseca, o escritor João Antônio, no conto “O Copacabana!” abordou de forma direta e contundente, o problema do isolamento que a modernidade impõe ao homem contemporâneo, especialmente após o triunfo da “era do quarto-e-sala”, em pleno século XX, também evidenciada nos “cafofos” de “Feliz Ano Novo”:

De uma ponta a outra, nosso bairro é feito um paliteiro. Vivemos numa rotina do espeto, num paliteiro de prédios de apartamentos. Haverá pouca invenção moderna, porca e aviltante, que separe um homem de seu semelhante como um prédio desses (ANTÔNIO, 2001, p. 47).

Por outro lado, o isolamento do indivíduo, também retratou no conto “Passeio Noturno (Parte I)” a ação violenta de um executivo da classe média, que escolhe como vítima uma desprevenida pedestre suburbana para atropelar e matar. Sua arma é um carro luxuoso, uma valiosa ferramenta para esse tipo de criminoso, que sai todas as noites e volta para casa finalmente aliviado. O personagem, preso em si mesmo, canaliza suas angústias, solidão e estresse através da violência, que surge como forma prazerosa de transgressão.

Esse problema, reflete a luta pela sobrevivência em uma metrópole marcada pela indiferença e, conseqüentemente, pelo anonimato (SIMMEL, 1979). Entretanto, convém observar que, nas narrativas de Rubem Fonseca, uma casa luxuosa (“Passeio Noturno”) ou um “cafofo” (“Feliz Ano Novo”) ou apartamento podem constituir uma terrível realidade baseada na frustração e isolamento.

Pior do que viver em uma residência pequena, é ter de morar em condições de promiscuidade e falta de bens materiais mínimos, como visto em “Feliz ano novo”. Entretanto, uma casa maior não significa, de forma alguma, uma situação mais confortável diante da miséria da alma. É o que ocorre com o personagem de Passeio Noturno, que diante da situação degradante de imersão no trabalho, constitui-o um personagem refém dos problemas da urbanização.

O grande problema do subúrbio é que, à exiguidade das moradias e precariedade de móveis e utensílios domésticos, ainda pode vir a somar-se a ausência de condições mínimas de higiene das casas e da região em que se localizam. Assim, as condições subumanas de moradia dos personagens reconhecidos como marginais no conto “Feliz Ano Novo”, permitem constatar que o processo de urbanização sempre se mostrou ingrato e cruel para com os habitantes dos subúrbios, inclusive com o fato de considerá-los como cidadãos de segunda categoria. Alba Zaluar corrobora essa denúncia, especialmente no tocante ao preconceito contra as gentes dos bairros pobres, ao comentar que, para nossa fértil imaginação, a comunidade constitui um:

A favela é vista como um antro de banditismo, violência, sujeira, imoralidade e promiscuidade. Os pobres urbanos, duplamente marginalizados por serem 'diferentes' e 'incultos' ou 'perigosos', são percebidos, através dessa visão etnocêntrica e homogeneizadora, como o oposto da civilização (ZALUAR, 2000, p. 12).

A precariedade das habitações dos subúrbios, é fruto de um contexto político, social e econômico que se estende desde o tempo do Brasil Colonial. Sevcenko cita uma chocante narrativa do cronista João do Rio que assemelha às narrativas de Fonseca:

Mulheres apreensivas com a promiscuidade, enrodilhando suas saias. Os oficiais abriam passagem, espantando a multidão com os cacetetes. Eu cobria o nariz. O ar era sufocante. Subindo mais um andar, parecia que íamos explodir. Sentia-se como se todas as exalações subissem, envenenando as escadas, e o odor, um cheiro asfixiante, impregnava nossas mãos, emanava das paredes, do piso roído, do teto, dos corpos sujos. No topo, era um caos. A sala estava lotada. Sem divisórias, sem espaço para caminhar sem tropeçar em corpos vivos (SEVCENKO, 1983, p. 57).

O drama vivido pelos personagens devido ao mau-cheiro das fossas arrebetadas, resultado do abandono por parte das autoridades sanitárias, é uma herança desagradável das condições quase inexistentes de higiene que a capital carioca vivenciara no período anterior à abolição. Com a chegada da República, a urbanização do Rio de Janeiro e o começo da industrialização, as condições de higiene e habitação não apresentaram melhoras significativas.

A partir dessa época, a especulação imobiliária e o alto custo dos aluguéis fizeram com que boa parte da população trabalhadora migrasse para as favelas que cercam o centro da cidade. Sobre isso, as favelas cariocas⁴ se encontram trepadas

⁴ Considerada oficialmente a primeira favela do Rio de Janeiro, o Morro da Providência, batizado no

nos morros, como era o caso das comunidades da Babilônia, Morro da Guarda, Tabajara, Pavãozinho e Cantagalo. Nesses locais, as condições de vida podem ser muito adversas.

Se “Feliz Ano Novo” foi apontado como o mais pessimista e rancoroso dos contos fonsequianos; “Passeio Noturno I e II” podem ser classificados como os que contém um maior grau de violência explícita. Porém, em toda a obra, apresentam-se tonalidades cruas e fortes, sem retoques, retratos assombrosos da miséria a que o processo de exclusão condena os bairros periféricos. Em todos os contos, devido à sua linguagem descritiva direta, que não procura maquiagem a realidade que enfoca, apresenta ao leitor uma série de cenas fortes e perturbadoras.

Para enfrentar essa realidade calamitosa, os personagens usam ao máximo seu poder de adaptação como faz o narrador ao rebaixar o personagem Pereba: “Você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre” (FONSECA, 2007, p. 10). À medida que o texto avança, o narrador denuncia não apenas a precariedade das condições subumanas de moradia dos personagens de “Feliz Ano Novo”, mas também o efeito negativo que este total abandono da comunidade por parte das autoridades sanitárias exerce sobre a disposição e condições de vida desses personagens suburbanos.

Paulo Lins, na obra *Cidade de Deus*, também registra nitidamente as condições insalubres vividas pelos personagens periféricos:

As triagens são descritas como mais insalubres e desorganizadas que as favelas. Segundo relatos de moradores do conjunto, inclusive ex-favelados e outros que estão habituados ao local há anos, a coesão social típica das favelas se perdeu nas triagens. A separação dos moradores resultou na erosão do respeito mútuo e do senso de comunidade ou familiaridade que prevalecia na favela. As moradias nas triagens geralmente consistem em pequenas casas de um quarto com banheiro integrado ou, menos frequentemente, de dois quartos. A falta de higiene é crítica, mas os problemas não param por aí: a insegurança devido a roubos, assaltos e violência contra mulheres também é grave, e a área carece de um posto médico eficaz (LINS, 2011, p. 105-106).

final do século XIX como Morro da Favela, devido à presença de grande quantidade de “árvores de favas”. Os primeiros moradores do Morro eram ex-combatentes da Guerra de Canudos e se fixaram no local por volta de 1897, aguardando o cumprimento da promessa do Governo de ganhar casas na então capital federal. Devido à demora por causa dos entraves políticos e burocráticos os ex-combatentes ocuparam provisoriamente as encostas do morro e por lá acabaram ficando. O escritor Lima Barreto ‘já havia assinalado essa cisão social. Para o escritor, o círculo das favelas que cingia o topo dos morros ao redor da cidade ‘era a coroa, o laurel daquela transformação política’. A população segregada, contudo, não se limitava àquela dispersa pelas ribanceiras íngremes, urna outra parte se compactava pelos meandros esconsos da cidade abaixo” (SEVCENKO, 1998, p. 541-542).

Situações como essas criam e fomentam o crescimento de um perigoso sentimento de revolta por parte dos personagens que habitam os bairros periféricos, seja em relação àqueles personagens suburbanos que se encontram em uma situação um pouco melhor, seja em relação aos personagens que moram nos centros urbanos privilegiados:

Isso aqui? Na favela havia um espírito de alegria, e as pessoas se ajudavam mutuamente. Considere que alguns moradores de favelas que se mudaram para apartamentos agora estão tentando se distanciar de suas origens. Na favela, havia uma igualdade entre todos. Aqui, a comunidade está fragmentada. Alguns moram em casas e se sentem superiores só porque podem pagar pela pintura da casa, colocar ladrilhos e fazer outros melhoramentos, mesmo não conseguindo arcar com os cento e tantos cruzeiros mensais que os moradores dos apartamentos pagam. Por outro lado, aqueles que podem pagar esse valor nos apartamentos se consideram mais refinados que os das casas. E as pessoas das casas se consideram mais importantes que as da triagem. Há um ciclo contínuo de desprezo e deboche em relação aos moradores da triagem (LINS, 2011, p. 101).

As características demonstradas pela heterogeneidade da população de moradores do conjunto habitacional nos contos de Fonseca foram reveladas por um composto por casas típicas de classe média suburbana, com algumas benfeitorias, como acabamentos em cerâmica e ladrilhos, que ficavam lado a lado com casas populares caracterizadas pelas pinturas em cores fortes e desprovidas de embelezamentos.

As residências de “classe média” dispunham-se ao longo da avenida principal do conjunto, ao passo que as outras se espalhavam por toda parte, principalmente em ruas secundárias, de difícil acesso à infraestrutura da região. Eis uma das principais razões para o estado de animosidade e desprezo que reinava entre os moradores das residências melhores, os “suburbanos” e os moradores das casas populares, as chamadas triagens. O mesmo sentimento de revolta se dirige, também, contra as autoridades públicas, responsáveis diretas pela situação degradante vivida pelos personagens. Os personagens relatam, além do sentimento de impotência social e econômica, enfrentam ainda a fome e moradias precárias.

As triagens da comunidade tinham como objetivo, ao serem criadas, alojar temporariamente ex-favelados, até que fosse possível recolocá-los em algum dos conjuntos habitacionais populares que o governo criou nos subúrbios distantes. Entretanto, devido a problemas diversos, algumas famílias passavam anos nas triagens, onde a vida era quase insuportável devido às péssimas condições de

higiene, falta de transportes e risco de violência, como assaltos, roubos e estupros, além da triste realidade da fome:

Estou morrendo de fome, exclamou Pereba. Amanhã vamos nos alimentar com as oferendas dos babalôs, brinquei, na pura malícia... Eu desejava ser rico, escapar da situação deplorável em que me encontrava. Com tantos abastados e eu na miséria... O banheiro está insuportavelmente fétido. Estamos sem água (FONSECA, 2007, p. 10).

Wacquant (1997, p. 167) assinala a estigmatização que se abateu sobre os grandes conjuntos populares, tomando-os lugares malditos, vistos como sinônimos de “indignidade social e de rejeição cívica”. Essa estigmatização agravou ainda mais o peso da dominação simbólica que os seus habitantes sofriam, além da já rotineira exclusão socioeconômica. Portanto, para Wacquant (1997), o abandono do subúrbio e dos conjuntos habitacionais populares é consequência do achatamento das condições de vida da classe operária.

Além disso, a própria campanha de difamação desses locais, mostrando-os à população dos grandes centros como antros de ociosidade, epidemias e vícios de todo tipo reforça, ainda mais, o sentido de dominação e exclusão exercido sobre os núcleos habitacionais e seus moradores (WACQUANT, 1997).

Embora os moradores dos conjuntos habitacionais dos subúrbios distantes sofram com as dificuldades inerentes à falta de infraestrutura desses locais, outros personagens, mesmo morando em bairros privilegiados, também sofrem, ainda que suas privações apresentem outro caráter. Isto pode ser observado no caso da personagem do sexo feminino, vítima fugaz do protagonista do conto “Passeio Noturno I”. Ela não sofre com a falta de água, transporte coletivo e falta de emprego, características próprias da vida nos subúrbios, porém, residia próximo a uma rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, e não possuía condução para retornar do trabalho, já que a sua remuneração não era suficiente para adquirir um veículo. Como consequência, deixar de morar no subúrbio em busca de melhores localizações, não foi suficiente para garantir-lhe a segurança, e nem para poder desfrutar dos outros privilégios que um bairro melhor oferece, como cinema, boates, restaurantes e outras formas de lazer.

O falso status de serem moradores da seleta “Princesinha do Mar” parece ser um fator suficientemente forte para justificar os apertos decorrentes de aparentar um padrão de vida que não é o normal desses personagens. Isso é um reflexo do desejo

de deixar para trás um passado de humilhações e falta de perspectiva próprios da vida nos subúrbios.

Esse desejo ardente de abandonar uma herança de pobreza, ainda que aparentemente, na verdade constitui-se uma ilusão, uma fábula sobre o espírito cosmopolita do local, que veste uma máscara à qual teima em não renunciar. O fato do personagem não residir no subúrbio, não foi suficiente para retirar-lhe um espírito segregador que não precisa necessariamente manifestar-se sob a forma de segregação espacial. Ainda que tais personagens pobres morem bem próximos a uma classe social elitizada, eles são ignorados, rejeitados e excluídos de um convívio mais próximo e íntimo com essa elite. Isso constitui uma forma de segregação tão eficiente quanto um “confinamento” no subúrbio.

Prova disso, é revelada através do mito do cosmopolitismo de Copacabana cuja análise que Gilberto Velho faz da qualidade de vida dos moradores de alguns edifícios residenciais, retrata os compostos por minúsculos apartamentos conjugados: os chamados “quarto-e-sala”.

Segundo o antropólogo, muitas pessoas que abandonam os subúrbios para morar em Copacabana, nesses apartamentos, invocam o sentido ilusório de liberdade e modernidade que experimentam no bairro como argumento para tal escolha. Para elas, Copacabana significa uma fuga do “abafamento”, opressão, atraso e isolamento que experimentavam no subúrbio.

Entretanto, a maioria desses edifícios congrega em tomo de dezesseis apartamentos por andar. Alguns apartamentos medem cerca de 39m² para serem divididos por famílias de cinco, seis e até sete pessoas. Devido a essas características, se revelam extremamente opressivos, desconfortáveis e propícios para o constante surgimento de conflitos de toda espécie (VELHO, 1982). A vizinhança heterogênea desses condomínios não propicia uma melhor convivência entre os moradores, enclausurados, cada qual, entre suas quatro paredes, vendo o outro, e sendo visto por este, com desprezo, desconfiança e receio. O narrador de “Passeio Noturno II” desnuda, ironicamente, o local em que a sua vítima reside, indicando até mesmo quem seria o seu vizinho:

Deixarei você um pouco antes de sua residência, comuniquei. Por quê, indagou Ângela. Sou casado. O irmão de minha esposa reside no seu prédio. É aquele na curva, não é? Preferiria que ele não me visse. Ele reconhece meu carro. Não há outro similar no Rio (FONSECA, 2007, p. 51).

Os problemas relacionados às moradias em bairros ou comunidades do Rio de Janeiro podem ser estendidos a diversas outras localidades ou bairros da dita “Cidade Maravilhosa”. Entretanto, uma certeza não muda: sempre, e em maior grau, são os pobres, os suburbanos, os “miseráveis” de Rubem Fonseca, os verdadeiros órfãos das benesses da modernidade e das atenções das autoridades públicas. Estes “miseráveis” são os que mais sofrem e que veem descortinar-se, diante de si, um futuro sombrio, incerto e desesperançoso, que infinitas vezes os levam para caminhos tortuosos e sem volta.

4.4 Trabalho ou malandragem?

Existe uma clara distinção entre o trabalho dos personagens trabalhadores e as atividades informais exercidas pelos personagens malandros que ali vivem. Os personagens trabalhadores, considerando o trabalho assalariado, de carteira assinada, como praticamente a única forma honesta e ética de ganhar a própria sobrevivência, se submetem a duras jornadas de oito horas diárias ou mais de trabalho árduo, de segunda a sábado. Isso sem falar nos serões e horas extras para complementar o parco salário, ou no tempo gasto com os deslocamentos de ida e vinda até o local de trabalho, o que lhes deixa com praticamente nenhum tempo para o lazer e o descanso, levando-os a miséria emocional como é o caso do protagonista do conto “Passeio noturno I” e “Passeio noturno II”.

As dificuldades do personagem trabalhador em equilibrar questões como família (esposa e filhos), trabalho, pesquisas, letras e números, sem sequer um momento para lazer, podem ser percebidas mais facilmente em trechos do conto:

Retornando do trabalho, carregava uma pasta repleta de papéis, incluindo relatórios, estudos, pesquisas, propostas e contratos. Sua esposa, concentrada em um jogo de paciência na cama e com um copo de uísque ao lado na mesa de cabeceira, observou sem desviar o olhar do jogo: “Parece cansado... Troque de roupa, tome um pouco de uísque, você precisa aprender a relaxar... Não para de trabalhar, e aposto que seus sócios nem trabalham tanto quanto você e recebem o mesmo” (FONSECA, 2007, p. 145).

Diferente do trabalhador executivo, escravo do labor e de suas emoções, os suburbanos passam pelos apertos de quem se vê obrigado a contar exclusivamente, ou quase, com o baixo salário mensal. Se deparam com trabalhos braçais, salários

nada atraentes, a preocupação em mantê-los como forma de garantir a própria sobrevivência.

Os personagens malandros boêmios, por outro lado, não trabalham com carteira assinada, e se o fazem, é apenas para disfarçar suas reais atividades. Sentem aversão pelo trabalho dos assalariados, a quem denominam “otários”, e suas preocupações, além da moradia, dizem respeito, principalmente, à garantia da própria sobrevivência sem precisar recorrer ao trabalho formal.

O objetivo dos malandros boêmios da baixa malandragem é ascender socialmente para se juntar à alta malandragem, onde circulam donos de bordéis, casas noturnas e pontos de venda de drogas (ANTÔNIO, 2002). Em “Feliz Ano Novo”, observa-se que os canais de mediação social estão quebrados. Enquanto aos malandros é concedida alguma mobilidade na sociedade, as personagens socialmente marginalizadas encontram-se sem meios de expressar ou afirmar sua presença na sociedade.

Conforme Rocha, o indivíduo marginalizado, ou o marginal, começa a perder suas oportunidades de integração social, tornando-se um novo estereótipo do brasileiro que exige uma análise mais aprofundada. A habilidade do malandro de mediar conflitos, que antes servia como uma ferramenta para resolver diversos problemas, já não se mostra tão eficaz. Isso sinaliza uma mudança na maneira como a dinâmica social do país é interpretada, apontando para as limitações desse arquétipo na compreensão dos desafios sociais atuais.

As estratégias antes empregadas pelo malandro para suavizar as adversidades do dia a dia e a violência implícita se mostram inadequadas diante dos novos desafios que ele enfrenta. Esta nova realidade – a violência – diverge da representação do malandro descrita por Candido (1989). Além disso, Rocha vislumbra uma nova perspectiva sobre o texto marginal, considerando-o como uma manifestação do Brasil periférico tentando discutir sua própria marginalização. O crítico vê na figura do marginal uma resposta dialética ao malandro, dentro de um sistema complexo que explora a origem e o destino dos personagens na tentativa de retratar uma faceta do caráter brasileiro.

Os personagens de “Feliz Ano Novo” ainda têm outros elementos determinantes; eles são contemporâneos e urbanos – o próprio termo marginal, que inúmeras vezes permeia esse tema, refere-se à distribuição geográfica e econômica da sociedade contemporânea. É marginal quem está à margem do centro

industrializado e desenvolvido da sociedade. Essa analogia entre o malandro e o marginal corresponde, em certa medida, a essa “putrefação passiva dos estratos mais baixos da velha sociedade” (MARX, 2013, p. 156), para usar uma expressão típica de Marx e Engels. Essa “putrefação” seria a escória das escórias sociais, da mesma forma como o malandro consistiria na escória da malandragem.

Os integrantes desse baixo estrato social, que aspiram a se tomarem marginais bem-sucedidos, encontram pela frente um árduo e, na maioria das vezes, frustrante caminho a palmilhar. Apesar de, algumas vezes, ganharem um bom dinheiro através da prática criminosas. A mesma necessidade de estratégias de malandragem que já se mostram duras para os personagens masculinos dos contos cariocas é ainda mais ingrata e degradante para as personagens femininas. Isto porque elas, em geral, se veem condenadas ao comércio de seus favores sexuais, ao preconceito que se volta contra este tipo de “profissão” e à eterna preocupação com as autoridades encarregadas de reprimir o feminicídio, como é exemplificado no conto “Passeio Noturno II”.

A personagem Ângela é um caso emblemático desse jogo de sedução com o empresário casado. Ela praticamente não acalenta sonhos de melhoria de vida, e mesmo se sentido humilhada, acabou por afirmar que não gostaria de se afastar do explorador. Ao final, acabou por ser a vítima potencial do assassino:

Ângela foi atingida pelo lado esquerdo do para-lama, sendo projetada para frente. Ao passar, a roda dianteira do carro atropelou-a primeiro, e um som abafado indicou o esmagamento de sua estrutura corporal. Em seguida, a roda traseira completou o ato com um golpe final, pois ela já estava sem vida, talvez apenas sentindo um resquício distante de dor e perplexidade (FONSECA, 2007, p. 51).

A prostituição também é uma das opções das mulheres como forma de complementar sua pouca renda e garantir a própria sobrevivência. As dançarinas, no entanto, ganham mais porque, além dos shows, também se dedicam a outros expedientes, alguns clandestinos, como o do amor cronometrado, remunerado e com garantias antecipadas, como àquelas viventes nas ruas dos grandes centros, como relata o personagem pereba: “Passamos um tempão em São Paulo na boca do lixo bebendo e comendo mulheres” (FONSECA, 2007, p. 10). Seja Ângela em “Passeio Noturno II”, sejam as mulheres residentes nas periferias ou ruas, as mulheres da roda da malandragem comercializam seus corpos para aumentar suas rendas, assumindo, com isso, a condição de mercadoria: “Na forma assumida pela prostituição nas

grandes cidades, a mulher aparece não só como mercadoria, mas como artigo de massa, no sentido exato do termo” (BENJAMIN, 2007, p. 391).

A opção das dançarinas por complementar sua ocupação normal com “programas” esporádicos acaba sendo encarada por elas como uma extensão de sua rotina de trabalho, pois, “quanto mais o trabalho se aproxima da prostituição, mais tentador torna-se qualificar a prostituição como um trabalho - como já acontece há muito no jargão das prostitutas” (BENJAMIN, 2007, p. 406).

As vicissitudes das dançarinas e das prostitutas são exemplos típicos da vida miserável e desesperançada a que a maioria das personagens femininas dos contos cariocas de Fonseca se vê reduzida. Afinal, se não bastasse a dura vida na prostituição, os personagens ainda enfrentam os riscos inerentes à profissão, como a já mencionada prisão pelo crime de latrocínio ou feminicídio. Também podem morrer assassinadas e estupradas, como aconteceu com uma das vítimas moradoras da mansão no conto “Feliz Ano Novo”.

A vida dos personagens nos inferninhos, cabarés e prostíbulos do Rio de Janeiro é regida pelas leis da oferta e da procura, visto o fato de a “atividade” possuir “um cunho eminentemente capitalista”. O funcionamento da zona de meretrício obedece ao seguinte padrão: ao cair da noite, aumenta a procura de sexo pago por trabalhadores e operários que, antes de voltar para casa, se aventuram em busca de prazer. Então, o preço do “michê” sobe e muitas prostitutas disputam os “otários”. Ao chegar à madrugada, o número de homens cai. Como resultado, as prostitutas, tendo de completar sua “quota” diária de programas, concedem abatimentos aos raros clientes. Então, o preço do “michê” cai, na proporção inversa ao número de prostitutas concorrentes.

A vida na noite carioca, portanto, não é nada fácil para “malandros” de ambos os sexos. Se as chamadas “minas” são obrigadas a se prostituir para sobreviver e sustentar seus amantes, estes também não têm boa vida, pois precisam manter o interesse da mulher através do sexo, de presentes e jantares, e ainda ficar atentos para evitar que outros rufiões lhe tomem a “mina”. Em outras palavras, o cafetão apanha:

Dinheiro vem de uma mulher que o tolera na cama e em seus desejos. Surge o vigarista, o cafetão, e arranca o dinheiro da desafortunada. No entanto, esse explorador também perde terreno se não disciplina, orienta e suporta a mulher; isso tem seu preço. O que traz dinheiro, também traz cansaço (FONSECA, 2007, p. 32).

A noite carioca, como se observa, não perdoa ninguém. Mesmo o conceito de “trouxa”, de “otário” é extremamente flexível. Quando um malandro explora um trabalhador assalariado, por exemplo, ele se constitui, realmente, em um malandro. A sorte, porém, muda e o mesmo malandro pode se tornar um marginal e cair nas garras de outro ainda mais habilidoso, passando, então, a ser o “otário” do segundo, o qual pode se tomar vítima fatal (ANTÔNIO, 2002).

Resumindo, seja no mundo do trabalho assalariado: ordenado, rotineiro e enfadonho; seja no labutar engenhoso, versátil, arriscado e enganoso dos malandros boêmios e prostitutas, seja na criminalidade arrebanhada por marginais, todas as atividades desenvolvidas trazem, aos personagens dos textos de Fonseca, muito infortúnio, decepções, dificuldades e incertezas. A boa vida almejada, seja por malandros ou marginais, raramente é alcançada.

4.5 Violência na “Princesinha do Mar”

Um dos mais relevantes fatores a contribuir para um estado de conflito permanente, embora nem sempre manifesto e fácil de precisar, entre os personagens do contista carioca que vivem nos bairros periféricos das metrópoles e aqueles que residem no centro e bairros nobres, é o aumento constante da violência urbana que vem se acentuando desde a Revolução Industrial e a aceleração do processo de modernização das grandes cidades.

A modernidade, ao propagar a necessidade de se alcançar sucesso, fama e fortuna a qualquer preço, induz os homens a tentar, por todos os meios possíveis, realizar seus desejos e ambições, sem se importarem com as consequências e implicações de seus atos. A violência, em suas diversas formas, é utilizada para alcançar objetivos pessoais, deixando em segundo plano aspectos como ética, honra, solidariedade, amizade e respeito ao próximo.

Essa violência se manifesta principalmente nos subúrbios sob vários aspectos: a opressão da falta ou escassez de trabalho, os baixos salários, que mantém os trabalhadores presos às indústrias e empresas por falta de opção, e a omissão das autoridades na produção e manutenção da infraestrutura urbana.

No caso específico do Rio de Janeiro, a violência social, institucionalizada e sacramentada pela ditadura instaurada a partir do Golpe Militar de 1964, consolidava-se na imposição a Estados e Municípios de senadores e prefeitos, respectivamente,

sem que fosse permitida ao povo a escolha destes por meio do sufrágio universal. O escritor Rubem Fonseca, como homem de seu tempo, estava atento a este tipo de situação política, além das segregações sociais e raciais, em “Feliz Ano Novo” utiliza a ironia cortante do narrador, para comentar que:

As senhoras ricas estão todas com roupas novas, prontas para receber o ano novo dançando com os braços erguidos, como é típico das mulheres brancas dançarem... Terei que esperar o amanhecer para coletar cachaça, galinha morta e farofa dos praticantes de macumba... Eu queria ser rico, escapar da pobreza que me envolve. Muitos são ricos enquanto eu permaneço na miséria (FONSECA, 2007, p. 10).

Embora Fonseca lance mão de uma linguagem sarcástica e irônica para descrever a violência decorrente da repressão militar, sua intenção é denunciar os resultados negativos do que se convencionou chamar “Milagre Brasileiro”. Devido aos sonhos de grandeza acalentados pelo poder político-militar dos anos 1964-1978, que redundaram em obras gigantescas, “faraônicas”, como a construção da estrada Belém-Brasília ou da usina hidrelétrica de Itaipu, a carga de sacrifícios impostos ao povo brasileiro, encarregado de pagar os ônus do surto desenvolvimentista, foi enorme. É essa grande injustiça o alvo principal do contista carioca. A respeito do crescimento da violência no início dos anos 1970, comenta Schollhammer (2007, p. 29-30).

Por um lado, a violência foi interpretada como uma consequência indesejável do milagre econômico brasileiro e do fervor pelo desenvolvimento, que provocou um crescimento acelerado nos centros urbanos, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em um curto período de tempo, o Brasil evoluiu de uma nação agrária e dominada pelo coronelismo para um país majoritariamente urbano, acompanhado de todos os problemas sociais advindos de uma urbanização problemática. Por outro lado, na década de 60 e 70, a violência também esteve ligada à situação política do movimento conhecido como 'revolução de 64', cuja nomenclatura romântica dissimulava um golpe militar que interrompeu a democracia, iniciando um extenso período de autoritarismo político e de resistência clandestina contra o regime.

Além da violência social, os personagens dos subúrbios cariocas também se ressentem da falta de segurança. Em “Feliz Ano Novo”, uma das personagens residentes da mansão, foi vítima de estupro:

Não vais comer uma bacana destas? Acho que vou papar aquela moreninha. A garota tentou atrapalhar, mas Zequinha deu uns murros nos cornos dela, ela sossegou e ficou quieta de olhos bem abertos, olhando para o teto, enquanto era executada no sofá (FONSECA, 2007, p. 11).

O medo dos estupros é confirmado pela narrativa ao relatar a resistência da vítima diante da violência física e sexual. Encontra-se, aqui, uma somatória de fatores que contribuem para essa realidade de insegurança dos personagens do gênero feminino, mesmo quando se encontram dentro de suas casas: falta de trabalho, com grande número de desocupados; consumo excessivo de bebidas alcoólicas, com suas consequências desastrosas para a convivência nos centros urbanos, e o abandono por parte das autoridades policiais, o que sugere um clima de impunidade, encorajando a prática de crimes.

Não são apenas os crimes sexuais, contudo, que preocupam o imaginário dos personagens de “Feliz Ano Novo”. Outros moradores da metrópole, sofrem com os constantes roubos de seus parques pertences e com a inutilidade de recorrerem à polícia, pois além de não colherem resultado algum, ainda podem ser mortos por causa da denúncia.

Depois do latrocínio cometido, não houve consequência aos “bandidos”:

"Vamos embora", eu disse. Enchemos toalhas e fronhas com alimentos e objetos. "Agradeço a todos pela cooperação", eu disse. Ninguém respondeu. Partimos. Entramos no Opala e retornamos. Disse ao Pereba para abandonar o carro em uma rua deserta em Botafogo, pegar um táxi e retornar. Eu e Zequinha descemos. "Este prédio realmente está acabado", comentou Zequinha enquanto subíamos as escadas deterioradas e sujas, carregando o material (FONSECA, 2007, p. 16).

O estado constante de tensão, desconforto e desconfiança entre os moradores da metrópole do Rio, deriva da forma como a população do local foi constituída. Afinal, nada menos do que 763 favelas “doam” moradores para outros conjuntos habitacionais. Com isso, explica Zaluar, não foi possível criar, a princípio, os mesmos tipos de relacionamento social pré-existentes nas favelas de origem:

O esfacelamento do tecido social vigente na favela, e que foi elaborado pela ação de associações “voluntárias (religiosas, recreativas, de defesa de interesses, etc.) e redes informais de vizinhos, foi provocado pelo fato de que a remoção compulsória não deslocou os moradores conforme o seu local de origem, mas conforme a sua renda” (ZALUAR, 2000, p. 70).

Há, também, rumores de intervenção de forças políticas, bem como de redes de relacionamento entre aspirantes a moradores na nova comunidade e alguns funcionários da estatal responsável pela remoção e instalação dos ex-favelados.

Crimes como estupros, roubos e assaltos presentes na narrativa e a injustificada ausência dos órgãos públicos que deveriam oferecer segurança para a

população suburbana, são frutos dos aspectos contraditórios inerentes ao processo de modernização. Enquanto aos personagens dos grandes centros urbanos não falta, em geral, presteza policial e rapidez da justiça, os personagens que residem nos bairros periféricos se veem entregues à própria sorte. Sobre o porquê dessas discrepâncias da modernização:

[...] um paradigma de reflexão sobre o fenômeno contraditório da modernidade. Observa-se, nos séculos XIX e XX, o choque entre, de um lado, os ideais da 'modernização' e do 'progresso' e, do outro, o atraso e a barbárie reais: com relação à população mundial, aumentaram a pobreza e a miséria, graves problemas econômicos continuam sem solução, os valores do humanismo caíram em descrédito, e em toda parte observa-se uma decadência da ética política e um aumento da violência e da destruição (BOLLE, 1994, p. 18).

Se este choque entre modernização e barbárie, por um lado, impacta fortemente os personagens adultos, por outro se faz sentir ainda mais implacável e pernicioso para os personagens que ainda se encontram na infância ou adolescência. É possível dizer que a vida de crianças e adolescentes nas ruas dos subúrbios e centro do Rio de Janeiro constitui um retrato da violência infantil e doméstica no Brasil. Motivados, muitas vezes, por graves problemas familiares, meninos e meninas fogem, ou são expulsos, para as ruas, ficando sujeitos ao único tipo de “educação” presente neste ambiente desregrado.

Por outro lado, existem os infantes segregados emocionalmente, como é o caso do personagem José que no conto “Nau Catarineta”, que viveu a sua vida confinado à tradição familiar instituída por atos de canibalismo. O personagem José, que praticou o seu primeiro ato de canibalismo aos 21 anos de idade, passou toda a sua infância enclausurado e manipulado pelas suas tias que o criou, e embora neste caso não houvesse o relato de dificuldades financeiras, o universo macabro e doente que José viveu enquanto criança, contribuiu com a psicopatia que acometeu-lhe ao se tornar um canibal para cumprir uma tradição familiar.

Além disso, muitas vezes, carregou consigo as cicatrizes, visíveis ou não, da violência doméstica à qual se encontrava exposto. Sobre o papel da família na formação do caráter, Schwarz explica que:

A família, idealmente abastada, é considerada o santuário inabalável da ordem e do propósito da vida. Antagônica ao egoísmo do celibato, ao vazio da viuvez, à fugacidade das relações efêmeras e à crueza das relações desiguais, à generalidade das irregularidades, à penumbra da pobreza, à aridez do trabalho, entre outras mazelas do país, a vida familiar é vista como o domínio redentor, onde desigualdades sociais e naturais encontram consolo

e sublimação. Vista como agente civilizador ou refúgio para os civilizados, a família estabelece o padrão de moralidade e racionalidade nas ações humanas, e seus desencontros, embora desafiantes, não são vistos como problemas (SCHWARZ, 1981, p. 66-67).

Dessa forma, percebemos que uma das mais insidiosas e danosas formas de violência, raramente relatada, é a doméstica. Praticada, em geral, por parentes masculinos contra vítimas do sexo feminino, deixa graves sequelas emocionais. O exemplo mais emblemático da influência maligna do ambiente familiar sobre o caráter de uma criança é mesmo o das tias do personagem João em *Nau Catrineta*:

Essa tarefa hercúlea foi empreendida por meu pai, assim como por meu avô, meu bisavô e todos os outros antecessores. Afastei imediatamente o pensamento de meu pai. Não era o momento adequado para contemplá-lo. Voltei-me para a imagem de minha avó anarquista, que clandestinamente produzia explosivos no porão de nossa casa sem levantar suspeitas. Tia Regina frequentemente afirmava que todas as explosões ocorridas na cidade entre 1925 e 1960 haviam sido obra de vovó, desde a fabricação até o lançamento (FONSECA, 2007, p. 93).

Sobre os problemas do enclausuramento ou ausência total de infância, como ocorreu no caso de José no conto “*Nau Catrineta*”, comenta Hohlfeldt que a infância é um estágio da vida que se mostra vital para a formação do caráter e socialização do indivíduo. Em alguns casos, porém, uma inoportuna e indesejada iniciação da prática de violência, seja física, sexual ou verbal, ocorrida no próprio âmbito familiar, onde a criança deveria, a princípio, encontrar proteção, pode apresentar resultados desastrosos para a formação da criança. Esta pode reagir à situação constrangedora e traumática de diversas formas: mostrando-se arredia ao convívio social, explodindo em atos de revolta e violência ou buscando apoio em pessoas estranhas ao meio familiar.

A predisposição ao autoritarismo, em ambiente essencialmente violento é uma constante, e assim, sentimentos como o de solidão, medo e necessidade de autovalimento e permanente desconfiança alternam-se nas personagens, que apresentam fortes sentimentos de marginalidade, desespero e dependência, unindo-se em pequenas gangues, não ultrapassando, contudo, sua própria desconfiança (HOHLFELDT, 1997, p. 11).

Ao examinar o relato das tias do personagem José, verifica-se a pertinência das ponderações de Hohlfeldt, tendo em vista que o personagem reproduziu a praticado canibalismo influenciado pelo patriarcado familiar. No geral, porém, apesar de todas as dificuldades e traumas enfrentados por esse personagem, o tempo passa implacável e, bem ou mal, acabou crescendo e se tornado um canibal de verdade.

Ao chegar à idade adulta, contudo, o indivíduo continua sofrendo os efeitos negativos do choque entre modernização e barbárie. Esta nova etapa da vida desses personagens do universo fonsequiano, agora já adultos, é marcada pela sombra constante de uma ameaça difícil de ser driblada: a naturalização da violência.

Mascarado por este comportamento intolerante e violento encontrava-se a prática da segregação social, que visava reservar a porção mais central da cidade para as elites, ou pelo menos modelar por esse padrão todos ou tudo que passasse ou se instalasse naquela região nobre do Rio.

Outro ponto a ser analisado nos contos fonsequianos são retratados a existência de grandes períodos de tolerância das forças policiais em relação ao que se passava nas zonas de boemia da cidade. Por causa disso, a vida era normalmente arriscada para os personagens de “Feliz Ano Novo”, bem como para toda a rotina permeada pelo universo da marginalidade e uso de drogas. Entretanto, vez por outra, tal clima de tensão costumava ser quebrado pela sorte de algum desses personagens, que extrapolava suas funções e acabava cometendo crimes ainda mais radicais, como assassinatos, estupros, latrocínios, dentre outros. É o que ocorreu nos casos de censuras instituídas na época.

O perigo e a violência, porém, podem estar apenas esperando para serem deflagrados no próprio ambiente narrado pelo contista. Muitas vezes, o motivo é um ajuste de contas com alguém que, mesmo que só aparentemente, seria considerado uma afronta social à vida medíocre que os circundava.

Na vida metropolitana do Rio de Janeiro, retratada nas narrativas fonsequianas, a violência, entretanto, nem sempre é física. Uma rejeição, uma humilhação, pode ser mais dolorosa que um tiro ou estupro. Como na cena de “Passeio Noturno II”, em que a violência se manifestou na mesquinhez e abjeção da relação entre um homem e uma mulher. Um deles, o dominador na relação, não foi capaz de reconhecer a liberdade feminina. Pela lei rígida desse tipo de convivência, ela teria de reconhecer a superioridade masculina (FONSECA, 2007, p. 50).

Observamos que a violência, ao longo do exame de todos os contos analisados, é uma companheira constante dos personagens do subúrbio carioca, mas também dos que moram ou transitam pelo centro da metrópole do Rio. Sejam personagens assalariados, marginais ou violentos, nenhum deles se sente, de fato, seguro. A ausência de políticas públicas realmente voltadas para a melhoria das condições de vida nos subúrbios da ficção de Rubem Fonseca cria um estado

permanente de tensão, insegurança e medo que, aos poucos, vai atingindo níveis insustentáveis e acaba eclodindo em atos de revolta, como brigas, depredações e agressões verbais e físicas até assassinatos entre personagens de todos os estratos suburbanos.

A vida incerta e cruel proporcionada pela segregação social da modernidade, bem como a falta de acesso, por mínimo que seja, às comodidades da vida moderna, tomam os personagens fONSEQUIANOS, cada qual em sua esfera de ação, conformados e melancólicos. Em determinadas situações, todavia, acabam sucumbindo à tensão e explodem em atos de violência que vão desde xingamentos e grosserias até surras e assassinatos de outros personagens. Muitas vezes, porém, a violência é auto infligida, manifestando-se sob a forma da ingestão maciça de álcool e tóxicos e do abuso do tabagismo, num processo lento de auto degradação.

Seja praticando ou sofrendo violência, os personagens se portam e reagem diferentemente uns dos outros. Alguns respondem com indignação ao ver que estão causando pena, como é o caso da consciência de classe evidenciada pela narrativa do personagem Lambreta: “Os putos estavam cheios de cartões de crédito e talões de cheques. Os relógios eram bons, de ouro e platina” (FONSECA, 2007, p. 14). Outros se conformam e aceitam a violência como fato corriqueiro da vida, pelo menos aparentemente, como ocorre em “Passeio Noturno I”.

Para alguns personagens, todavia, a violência faz parte da própria rotina familiar, como ocorre em “Nau Catarineta”. Afinal, as tias do personagem José tinham a missão de “disciplinar” e controlar, violentamente se necessário, o sobrinho para que perpetuasse o ritual de canibalismo advindo da tradição histórico-familiar. A violência é desencadeada, também, por personagens que precisam garantir seu território, como no caso das prostitutas que defendem seus “pontos” na rua, impedindo que sejam invadidos por outras garotas de programa. As armas de fogo são usadas contra desafetos e vítimas potenciais de assaltos e crimes sexuais.

Uma das razões para o surgimento dessa tensão constante e do crescimento da violência urbana é atribuída, na ficção literária brasileira, à imagem proposta por Baudelaire para explicar o fenômeno da “caducidade” das grandes cidades. Essa imagem baudelaireana da caducidade, da decadência das metrópoles, elaborada como forma de denúncia contra as reformas “progressistas” de Haussmann, encontra analogia na ficção literária de Rubem Fonseca, ao este eleger, como temas de sua

obra, “a pobreza, a miséria, a violência, a degradação humana, a ausência de esperança [...] a consciência pessimista da história” (BOLLE, 1994, p. 35).

Portanto, segundo Bolle, o Brasil sofreu “um processo de modernização inacabado, para não dizer fracassado [...]” (BOLLE, 1994, p. 35) e o ficcionista tinha consciência dos efeitos que esse fracasso provocava na vida e no ânimo de seus personagens suburbanos. Esta “não conclusão” do processo de modernização reserva aos personagens dos subúrbios uma herança de miséria, exclusão, violência e alienação, resultantes do impedimento de participarem do sistema de produção e consumo. Compreende-se, portanto, porque a solidão, a melancolia, o desespero e o conformismo gerados pela violência social acabam se tomando, então, a máscara que recobre a face e a alma desses personagens.

Ao retratar a vida desregrada, marginal e boêmia dos subúrbios das duas metrópoles brasileiras, denuncia os efeitos nocivos que a urbanização das duas grandes cidades produzia sobre a vida, os costumes, comportamento e ânimo dos moradores dos subúrbios. Desejava o escritor, ao restituir a voz aos seus personagens, denunciar o estado de abandono e descaso com que as autoridades sempre trataram os subúrbios e seus moradores.

Rubem Fonseca incluía, em seus contos, suas próprias experiências e as histórias que ouvia nas Delegacias de Polícia, bem como, dos próprios interrogatórios que ele mesmo realizava dentro da sua função pública de investigador de polícia. De posse de tal material, o escritor reconstruía, ao ficcionalizar as histórias e façanhas desses marginais, não apenas estas histórias de vida, mas a própria história das ruas, bairros, mansões, favelas, ou conjuntos residenciais de baixa renda, que serviram de palco para que estes marginalizados compostos por homens e mulheres, senhores e senhoras da noite, vivenciassem seus dramas e comédias pessoais, assunto esse que será abordado no capítulo seguinte.

Na verdade, o contista, à maneira dos *flâneurs* de Baudelaire, vivia a campo, investigando, andando atrás dos remanescentes dos tempos de glória da malandragem para colher-lhes os depoimentos, reminiscências e impressões que, depois, catalogava e lapidava para forjar, com este material, um ou mais personagens que “vivessem” as peripécias, aventuras e desventuras que lhe haviam sido narradas.

Por fim, percebe-se que, a despeito das diferenças intrínsecas entre os subúrbios de São Paulo e Rio de Janeiro, tanto em termos espaciais como socioeconômicos, os problemas são os mesmos, visto que a falta de transporte,

trabalho, moradia e o fantasma da violência, assombram o cotidiano de cada morador desses subúrbios, que constituem, realmente, o “refúgio dos infelizes”, como definiu Lima Barreto no alvorecer do século XX.

5 SUBÚRBIO X CENTRO URBANO: O CHOQUE PELA PRÁTICA ESPACIAL

A representação literária dos espaços urbanos na obra do contista é conduzida pelas peregrinações dos personagens ao longo dos subúrbios e centro urbano de Rio de Janeiro. O espaço físico da cidade revela-se aos olhos do leitor por meio das influências que exerce sobre o ânimo e o estado psicológico dos personagens e/ou narradores, despertando-lhes afetos, expectativas e estados de rancor, melancolia, desilusão e desesperança.

Simultaneamente, o espaço representado nos textos se desdobra em espaço social e físico, sendo o primeiro produzido pela interação entre os personagens e os locais por onde transitam, entrando na equação fatores como o contexto social, a cultura e as peculiaridades físicas dessas regiões. Este espaço social consiste, principalmente, no subúrbio enquanto “refúgio dos infelizes”. O espaço urbano físico propriamente dito é composto, grosso modo, pelos bairros, ruas, botequins, cabarés e boates dos subúrbios, onde se destacam as péssimas condições de infraestrutura em termos de transporte, moradia, trabalho e imersão no mundo das drogas.

O lugar em que os personagens vivem e no qual desenvolvem suas atividades cotidianas é fundamental para a ocorrência da socialização. Além disso, esse espaço físico aufere aos personagens um sentimento de “pertencimento” e apropriação de um determinado lugar, espécie de delimitação de território, que os auxilia a construir sua identidade peculiar e desenvolver suas atividades para garantir sua sobrevivência. Convém estabelecer a diferença entre os conceitos de espaço e lugar. Enquanto o primeiro surge em função do uso que se faz dele, como quando os pedestres utilizam uma rua ou avenida, tomando estes locais um “lugar praticado”, o segundo, por sua vez, é representado pelo local físico onde essa prática do espaço ocorre (AUGÉ, 1994).

Para Pierre Bourdieu, um local pode ser definido de forma absoluta como:

Um ponto no espaço físico onde um agente ou objeto se localiza, tem seu lugar, sua existência. Ou seja, seja como localização geográfica, seja como posição ou status dentro de uma hierarquia ou ordem (BORDIEU, 1997, p. 160).

Existe uma tendência de se associar espaços físicos especificamente delimitados e determinadas finalidades ou utilização por tipos igualmente específicos de moradores. Entretanto, convém destacar o fato de que as grandes oposições

sociais objetivadas no espaço físico costumam ser reproduzidas no espírito e na forma de expressão dos indivíduos, dentro de um princípio de visão e divisão do mundo concreto.

Dentro dessa percepção, os agentes sociais, em nosso caso específico os personagens de Rubem Fonseca, só podem ser considerados como tais quando se encontram em um determinado espaço ou campo social, como favelas, conjuntos residências denominados “cafofos”, encruzilhadas cheias de “despachos” e ruas das metrópoles. Esse espaço social representa, em síntese, uma espécie de estrutura que justapõe, acomoda e intermedia o contato entre as posições sociais.

Sobre as relações entre domínio de um espaço físico e as necessidades específicas de diferentes grupos sociais, aponta David Harvey que essa apropriação/domínio do espaço depende da forma pela qual ele é ocupado por “indivíduos, classes ou outros grupos sociais”. “A apropriação sistematizada e institucionalizada pode envolver a produção de formas territorialmente determinadas de solidariedade social” (HARVEY, 1992, p. 202). Esta forma de apropriação do espaço explica porque a voz narradora de “Feliz Ano Novo” faz alusão às condições de moradia dos personagens: “Descemos as escadas, o elevador não funcionava” (FONSECA, 2012, p. 11).

O local de residência, se mantém fisicamente inalterado, não importando o horário. A alteração ocorre ao nível da ocupação que se faz dele, em determinados horários. Durante o dia, crianças, adultos e idosos tomam o “cafofo” um local “família”, com costumes e linguagem próprios a este tipo de ambiente. Ao cair da noite, no entanto, o ritmo, os interesses e os ocupantes do ambiente mudam. Personagens mais habituados às luzes artificiais do que à do sol surgem ali, com outro tipo de interesse, como o uso de drogas e prostituição. O próprio comportamento se torna mais adequado à noite, dominado, principalmente, pelos “viciados”, que brigam, usam entorpecentes, esmolam ou ficam ociosamente pelos cantos, nas noites do subúrbio carioca.

Calma e pacífica, a metrópole sofre uma transformação radical à noite, tomada por um grupo social completamente diverso do diurno. O local “familiar” passa a ser praça de namoros, encontros e desencontros, conflitos, enganação, roubo e “viração”, dominada por um grupo social específico que se protege nas sombras da noite para desenvolver sua socialização própria, “abrindo mão” desse domínio tão logo amanheça.

5.1 Os bairros

O espaço, e suas inúmeras variantes, granjeou destaque na área de Estudos Literários ao longo das últimas décadas, com vistas à representação da cidade, especialmente após a propagação dos ensaios benjaminianos sobre a obra baudelaireana por toda a América Latina.

Postula Claudio Celso Alano da Cruz, que a representação literária advinda dos bairros propriamente dita ocorre nas artes e na literatura desde há muito tempo. Para o crítico, se pensarmos em termos de literatura brasileira, imediatamente nos vem ao pensamento autores como “Lima Barreto, Marques Rebelo, Nelson Rodrigues, João Antônio, Paulo Lins e Chico Buarque, entre outros” (CRUZ, 2010).

Uma vez que o bairro integra o espaço citadino, justifica-se porque o contista descreve os inúmeros aspectos peculiares das cidades, especialmente Rio de Janeiro, a partir de uma visão suburbana, dirigindo-a dos bairros periféricos em direção ao centro urbano. Salienta-se que a importância dessa análise para o exame da obra fonsequiana advém do fato de os personagens marginais dependerem de um espaço urbano físico ideal para desenvolverem suas atividades criminosas, com vistas a sustentar seu estilo de vida diferenciado. Daí um dos motivos que ganham determinados bairros e, conseqüentemente, ruas, bocas de fumo e bordéis, em termos de manifestação da vida marginal na metrópole.

A complexidade de aspectos que cercam a cidade contemporânea deriva de sua ligação direta com o processo de modernização que os espaços urbanos vêm sofrendo. Essa relação estreita entre as cidades, principalmente em se tratando de megalópoles como Nova York, Tóquio ou São Paulo, e a modernização do espaço urbano.

A relação íntima entre processo de urbanização e cidades decorre, entre outros fatores, da necessidade de adequação dos espaços urbanos a aspectos como crescimento desmesurado das populações, sucateamento da infraestrutura existente e aumento da produção industrial. Um dos efeitos colaterais dessa relação é a necessidade de subdivisão deste espaço físico “inchado” em espaços menores que facilitem sua administração político-econômica, o que explica o surgimento dos bairros (VEGA; ALARCÓN, 2008).

O espaço físico citadino pode, portanto, ser dividido basicamente em bairros e centros urbanos ou centro e periferia. O centro urbano seria o lugar onde se encontra,

principalmente, o “centro nevrálgico” administrativo da cidade, com destaque para os edifícios públicos da prefeitura, câmara legislativa, o fórum cível, bem como os principais hospitais, igrejas, grandes prédios de apartamentos e locais de comércio de porte. O centro da cidade constitui um lugar propício para “trocas de atividades sociais” (GOMES, 2008, p. 169).

Nos bairros mais afastados do “centro” costumam se fixar as maiores parcelas de habitantes do município, a administração descentralizada e o pequeno comércio. Liliana Barela e Mario Sabugo explicam que o bairro se relaciona com espaços públicos, como ruas e praças, e que o espaço que parece se opor a ele, isto é, o Centro, talvez não passe, afinal, de outro bairro ou de um grupo de bairros (BARELA; SABUGO, 2004).

A caracterização da cidade e, em especial, do centro urbano, como espaço contínuo, formando uma sucessão de bairros com particularidades próprias. Nesse sentido, entende-se que expressões como “vou à cidade!”, proferidas por moradores dos bairros, se referem ao centro urbano. Portanto, a cidade pode ser considerada como algo um pouco mais substancial que uma abstração mental, sendo o bairro o espaço físico por excelência, no qual os cidadãos vivem e se socializam. Seguindo a linha de pensamento de Barela e Sabugo, a cidade, em si, praticamente não existe, mas sim os bairros que a compõem, pois é neles que ocorrem os mencionados processos de socialização entre os habitantes.

A despeito da importância de se conhecer a forma como o espaço físico denominado bairro é configurado em termos sociais e/ou institucionais, importa mais, aos objetivos deste capítulo, investigar a forma como ele é apropriado e ocupado pelos personagens dos contos aqui estudados. Verifica-se que estes cultivam relações profundas com os bairros onde vivem ou desenvolvem suas atividades. Tais relações podem ser explicadas pelas próprias conformações espaciais dos bairros.

A manifestação espacial dos bairros é explicitada por Ana Fani Carlos (*apud* VEGA; ALARCÓN, 2008), ao definir bairro como uma configuração espacial das relações sociais que ocorrem ao nível da vida cotidiana das pessoas que ali vivem. O bairro seria uma das alternativas utilizadas pelas pessoas para se apropriarem desse espaço urbano. Segundo a autora, essa apropriação se dá de duas formas distintas. A primeira, em nível individual, em termos de “casa”. A segunda, em nível coletivo, diz respeito à realização da sociedade, no caso, as ruas e bairros. Estas duas formas de

ocupação do espaço citadino produzem, ao final, um conjunto múltiplo de significados afetivos e representacionais.

Para melhor compreensão dos textos de Rubem Fonseca que abordam a temática dos bairros é preciso atentar para a classificação desse espaço urbano. Uma classificação bairrial pertinente é exposta por Davero (1974 *apud* VEGA; ALARCÓN, 2008), com uma simples divisão: bairros urbanos e suburbanos. Os urbanos, em geral, são mais densamente povoados e ali se encontra a maior parte das edificações da cidade. Podem apresentar características eminentemente comerciais, com destaque para bancos, agências de turismo e demais formas de comércio, ou serem especificamente residenciais, destinados ao alojamento da classe alta. Podem, ainda, configurar-se como bairro urbano-familiar, em que se mesclam comércio e residências.

Os bairros suburbanos, por sua vez, são caracterizados ora como familiares, correspondendo a um núcleo de classe média baixa e famílias operárias, onde predominam comércios diversos e bem mais modestos do que os dos bairros urbanos, ora como fabris, orbitando em torno de um núcleo industrial e abrigando uma população essencialmente operária. O bairro suburbano também pode ser classificado como “marginalizado”. Esta denominação decorre do que se convencionou chamar, popularmente, de Villa Miseria na Argentina e “favela” no Brasil.

Esse meio urbano apresenta grande deficiência em termos de serviços sanitários, atendimentos médicos essenciais e demais aspectos de infraestrutura que, de forma geral, deveriam ser prestados pelo município. As inúmeras moradias, além de insuficientes para abrigar o grande contingente de pessoas pobres, ainda são erguidas em desacordo com as normas básicas de segurança e racionalidade espacial exigidas para garantir um mínimo de bem-estar social.

A delimitação do espaço urbano físico do Rio de Janeiro, o escritor concentra sua atenção na Zona Sul da cidade, com preponderância do bairro de Copacabana, embora a matéria narrada seja sempre a partir da perspectiva do marginalizado, dos personagens que descem dos morros ou vêm da Zona Norte para se abrigarem e/ou trabalharem no bairro cosmopolita.

Uma característica da representação do espaço suburbano na produção literária aqui analisada consiste na presença marcante de uma forte carga de realismo, fato que é percebido graças à objetividade textual, seja nas descrições do espaço e

das personagens seja nas ações relatadas pelos narradores. Esse realismo fica evidente ao se atentar para a movimentação dos narradores e/ou personagens ao longo do espaço urbano descrito na ficção do contista. Independentemente do modo de narrar, essa incessante movimentação circular dos personagens pelo subúrbio traz ao leitor a impressão de que a cidade seja um grande e caótico labirinto.

No imaginário literário de Rubem Fonseca, a representação do espaço bairrial apresenta características humanas, o que explica, por exemplo, porque “Feliz Ano Novo” inicia com a apresentação da repulsa do narrador pelas “mulheres brancas” que vem da Zona Norte pelo narrador para com o bairro. Esta dualidade de sentimentos é vista logo na vinheta de abertura do texto, na qual encontramos uma espécie de declaração de ódio/desabafo, com muitos insultos:

As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o ano dançando com os braços pro alto, já viu como as branqueiras dançam? Levantam os braços pro alto, acho que é mostrar o sovaco, elas querem mesmo é mostrar a boceta mas não tem culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí? (FONSECA, 2007, p. 09).

Observa-se também que a narrativa termina da mesma forma como começou, pois no último parágrafo nos deparamos novamente com uma mistura de insultos, crueldade e falta de pudor nas declarações dos personagens.

No universo ficcional de Fonseca, quando um bairro não “corresponde” aos anseios dos personagens, estes costumam reagir como se o mesmo possuísse características humanas, apresentando algum tipo especial de vontade própria, que se compraz em contrariar os desejos e expectativas. No caso específico de “Feliz Ano Novo”, o narrador endereça essa série de insultos e ameaças porque percebe, em seu íntimo, que, ao contrário do que é veiculado nas propagandas oficiais, este espaço bairrial já não é mais o mesmo, não conseguindo atender e abrigar os que anseiam por uma vida melhor, mais “livre”.

De acordo com o discurso literário do contista, essa falta de oportunidades e acesso social desperta nesses personagens o sentimento de frustração e desapontamento. Vale sublinhar que este sentimento de frustração e desilusão frente ao espaço urbano denominado bairro, é uma constante na produção ficcional do contista. Nela, os três personagens marginais, ao não encontrarem condições ideais de uma vida digna, decidem se aventurar rumo à criminalidade, respeitando os

moradores daquele local, aventurando-se em outros bairros para o cometimento de delitos.

Por outro lado, alguns personagens cultivam uma relação de amor e apego aos seus bairros de origem, não admitindo que algo venha lhes macular a imagem ou alterar essa relação afetiva. Nesse sentido, observa-se uma relação de amizade e respeito advinda dos personagens pelos vizinhos e moradores do “cafofo”. Uma das formas empregadas pelos personagens para a prática do espaço urbano caracterizado como bairros, é a realização de uma espécie de peregrinação, de jornada ambulatória que consiste em um movimento “circular”, abarcando diversos bairros e, sempre ou quase, voltando ao ponto de partida.

Com isso, acabam delimitando e reservando para suas atividades de rotina certas porções do espaço dos bairros percorridos. O próprio Rubem Fonseca mencionou a tendência quase maníaca que seus personagens apresentam de percorrer a pé os bairros das metrópoles carioca e paulistana: “Meus personagens andam a pé, atravessam bairros inteiros, reandam, pensam, sentem enquanto andam” (SILVA, 2005, p. 250).

Vale ressaltar que as incontáveis andanças circulares dos personagens fonsequianos pelos bairros se assemelham, em certa medida, às premissas do pensamento do eterno retorno, que Nietzsche retomou e aperfeiçoou no século XIX. Os personagens metropolitanos carregam como uma de suas características principais o serem melancólicos e desesperançados. Assim, se assemelham a certos personagens mitológicos, como Tântalo, Sísifo ou as Danaides, os quais, condenados ao castigo de um eterno retorno, se mostravam sofredores e resignados (BENJAMIN, 2007).

No fundo, todos se revelam estigmatizados pelo signo da inutilidade de seus atos, pois não importam quais ações e medidas esses seres tomem para mudar seus destinos, vão encontrar-se irremediavelmente marcados pela inutilidade do gesto, havendo um redimensionamento da concepção naturalista/determinista da vida. Soma-se como parâmetro os personagens de “Passeio Noturno II”. Os personagens se conhecem em meio ao trânsito da Avenida Paulista, pelo centro de São Paulo, Pinheiros e, ao final do conto, o assassinato ocorre no bairro próximo ao apartamento da vítima em bairro distante de onde tiveram o primeiro encontro.

Nas três narrativas estudadas, apresentam-se um importante fator em comum: cada narrador acaba fracassando em suas intenções iniciais. Melancolicamente, os

personagens se dão conta de sua dura realidade: estão atados a um destino impossível de ser quebrado, alterado. O eterno retomo, para eles, consiste na repetição cotidiana e enfadonha dos mesmos rituais maçantes, seja da reprodução da criminalidade, seja por conta do excesso de trabalho, ou das tensões vivenciadas no seu cotidiano.

Em relação, especificamente, ao narrador de “Passeio Noturno I”, seu ressentimento e desgosto se devem a manifestações exacerbadas da profunda melancolia que domina seu ânimo, haja vista que ele vivencia uma rotina de stress advindo das responsabilidades e trabalhos excessivos. Ele não consegue suportar a constatação de que a modernização vem destruindo ou pelo menos alterando radicalmente as relações familiares.

A ascensão social à classe média tem também precipitado o declínio das interações sociais, econômicas e produtivas, que se tornaram frágeis, efêmeras e maleáveis. Com isso, as relações humanas se limitam a conexões superficiais que podem ser dissolvidas tão rapidamente quanto um “unfollow” ou bloqueio em redes sociais. Esse padrão é visível desde laços de amizade até relações amorosas, onde os contatos entre indivíduos ocorrem exclusivamente por uma busca de gratificação instantânea, sem a formação de laços duradouros.

De todos os contos de Rubem Fonseca, “Passeios noturno I e II” são os que apresentam a visão mais pessimista em relação às relações superficiais entre os moradores das metrópoles. É possível afirmar que o narrador, ao se decidir por realizar a busca de seu passado, se dá conta, finalmente, da real extensão das alterações que o processo modernizador acarretou para o esfriamento das relações entre os “moradores da grande metrópole”. A megalópole se converte, assim, em “ruínas”, em sinônimo de insensibilidade, impessoalidade e distanciamento. Um espaço verdadeiramente “decrépito e caduco”.

No tocante à representação dos bairros cariocas, desmascara e denuncia a incompatibilidade entre modernização urbana, com seu anseio pela novidade e velocidade, e as culturas e costumes dos bairros suburbanos. Nesse afã, o narrador demonstra preferência pela linguagem sarcástica, irônica e violenta. Em certa medida, ele transforma os problemas acarretados pela urbanização, em um símbolo da realidade da Cidade Maravilhosa, com destaque para as intervenções estatais desastradas na vida diária dos personagens.

O problema do relacionamento tumultuoso entre a cidade e seus bairros e os personagens dos textos analisados se deve à ameaça que eles sentem em relação ao seu “espaço feliz”. Para Bachelard (1993, p. 19, 29) o ser humano procura “voltar” a esse espaço feliz que possui “valor de concha”. Em suma, para os personagens, as recordações de um Rio de Janeiro pacífico, funcionam como uma “concha” a protegê-los da realidade da modernização dos bairros.

O pensamento predominante nos contos considera, portanto, que os efeitos do processo modernizador determinam a morte do indivíduo como ser social, pois condena cada personagem a viver distante de seus semelhantes, enclausurado, exilado em seu próprio bairro, seja este o centro ou qualquer bairro suburbano. Como nos lembra Benjamin, a modernização da velha Paris levou Baudelaire a apresentar a capital parisiense como uma “ruína antiga”, sendo que, em “O cisne”, o poeta francês expressou toda a sua melancolia frente à Paris tradicional, destruída pelas picaretas de Haussmann. Ele sentia-se angustiado como a personagem mitológica Andrômaca ao ser enviada para o exílio. Nesse sentido, “nas ruínas da velha Paris, mas também nas obras das novas avenidas que se abrem, revela-se a verdade do moderno como catástrofe e morte” (MURICY, 2008, p. 31).

Constata-se, assim, que os bairros de Rio de Janeiro, representados na ficção, acabam não cumprindo com seus objetivos primordiais de favorecer a socialização de seus personagens, tomando os contatos entre eles um exercício de desconfiança, intolerância e violência. Com isso, verificamos que nesse espaço urbano, em conformidade com o pensamento de Mumford (1998), acaba sendo gerado um “conformismo silencioso” cada vez mais crescente, que segrega e deprime as populações ali exiladas.

Em síntese, no universo ficcional de Fonseca, os espaços urbanos bairriais cariocas apresentam complexidade e fragmentação física e social tão intensas que lhes permitem, em alguns aspectos, resistir aos avanços da modernização, seja diante do seu caráter autoritário, seja diante do seu caráter excludente. Eis porque, contra todas as expectativas, culturas e costumes aparentemente fadados ao desaparecimento, continuam resistindo à modernização urbana. Isto permite que certos setores das camadas marginalizadas dos subúrbios, a saber, os que ainda possam sobreviver sem se integrarem e sucumbirem totalmente ao processo desumanizante da vida das grandes cidades. Porém, como forma de sobrevivência, cultuam a violência.

5.2 As ruas

No entender de Pesavento (1994, p. 134), a rua é uma “invenção do século XIX”, sendo que, a partir dessa época, criou-se todo um imaginário coletivo sobre o que seja, de fato, uma rua. Ela serve de cenário para a efetivação da sociabilidade entre as pessoas que por ela circulam, pois, segundo Gogol, os indivíduos, ao transitarem pelas ruas, acabam, mesmo que involuntariamente, se expondo como realmente são.⁵

Segundo as postulações de Berman (1987), o escritor russo, mesmo sem perceber, descobriu uma das finalidades menos perceptíveis das ruas, que é permitir às pessoas momentos de verdadeira epifania:

O principal propósito dessa via é a sociabilidade: as pessoas frequentam o local para ver e serem vistas, para compartilhar percepções uns com os outros, não por razões ocultas de ganância ou competição, mas como um objetivo em si (BERMAN, 1987, p. 188).

O contista afirmava gostar da rua por causa de seu espetáculo humano e rico, movimento, colorido, encantador, surpreendente, pois é na rua que as coisas coletivas costumam acontecer (SILVA, 2005). Esse coração rueiro do escritor se transfere para as ruas de seus personagens, uma vez que é nesses espaços urbanos sociais que eles não apenas se deparam com manifestações de alegria, amor e solidariedade, mas também com cenas de violência, fome, desamparo e desesperança. Tais espaços, além de serem palco permanente de conflito, oferecem não somente sexo e prazer, como também amor, namoros e flertes. Se por um lado a malandragem impera nas ruas, por outro é nelas que pessoas trabalhadoras e honestas garantem seu ganha-pão. As ruas de Fonseca são um espaço onde sempre há algo que interessa a alguém, bastando apenas procurar.

A paixão pelas ruas decorre, em parte, da ojeriza nutrida em relação à forma artificial e sufocante da vida nas metrópoles. Ele inclusive lamenta que esses espaços urbanos sociais tenham perdido parte de seu encantamento natural, uma vez que:

⁵ É importante lembrar que a produção de crônicas jornalísticas que retratavam o espaço das ruas. Em seus textos, o cronista traçava não apenas uma “fisionomia” de determinados tipos urbanos marginalizados, como operários, tatuadores, fumadores de ópio, coristas, prostitutas, criminosos, bem como o espaço elegante e fútil do dândi. Era um apanhado geral da estranha “fauna” que circulava pelas ruas cariocas. João do Rio descrevia este espaço público, a rua, como “agasalhadora da miséria. [...] o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte” (FONSECA, 2007, p. 16).

Vivemos hoje metidos entre quatro paredes. Apartamento, carro, elevador, escritório. Pouco se passeia a pé neste tempo de correria, apertos, violência, e de pavor de balas perdidas. A rua já não pode ter alma tão encantadora (SILVA, 2005, p. 249-250).

Na contramão da desilusão vivenciada pela era moderna representada pela degradação crescente das ruas e o aumento da violência social, Benjamin registrava que, ao transitar pelas ruas, os indivíduos se sentem como se estivessem em seus próprios lares, pois estas seriam “a morada do coletivo”. Para o crítico alemão, as ruas são os espaços públicos que mais se assemelham ao espaço e ao ambiente que os indivíduos vivenciam em suas casas (BENJAMIN, 1989). Isso se toma ainda mais radical no caso do *flâneur* que, na rua, realmente se sente como em sua própria morada:

A rua se torna residência para o *flâneur* que, vagando entre as fachadas dos edifícios, encontra-se tão confortável quanto o burguês em seu lar. Para ele, os letreiros luminosos e coloridos das lojas são tão decorativos quanto uma pintura a óleo na sala de estar burguesa; os muros são sua mesa de trabalho onde anota suas observações; as bancas de jornais, suas bibliotecas pessoais; e os terraços dos cafés, as varandas de onde, após o expediente, ele observa o movimento (BENJAMIN, 1989, p. 35).

Há que se fazer um pequeno reparo a esta metáfora que Benjamin emprega para fazer equivaler as ruas às moradas dos habitantes da cidade grande. Talvez algumas pessoas, entre elas o *flâneur*, possam sentir-se tão à vontade em espaços sociais como são as ruas, mas não devemos esquecer que elas, mais cedo ou mais tarde, cansadas de seu “*flanar*”, acabarão voltando para a segurança e o aconchego de suas casas. Mas o que dizer das pessoas que, por falta de opção, afetadas pela especulação imobiliária, essa filha bastarda do processo de modernização das metrópoles, têm nas ruas a sua única opção de moradia? Elas realmente considerariam as ruas como sua morada?

Se, como assevera Benjamin, o *flâneur* se sente em casa quando está entre as fachadas dos prédios, deve-se ter em mente que, ao tempo de Baudelaire, não importava o quanto se construísse, ainda assim os novos prédios não conseguiam receber o grande número de desapropriados, disso resultando uma grave crise dos preços de aluguel, que duplicaram (BOLLE, 1994). Isso demonstra que a rua também pode ser vista a partir de uma nova perspectiva: a daqueles que se veem na contingência de ter de morar na rua por obrigação, por falta de opção.

É nas ruas que os personagens de Rubem Fonseca se movimentam, vivem, tramam e representam a violência, confrontam outros personagens de mesma ou diferente classe social, buscam seus sonhos, fantasiam dias melhores ou afogam as mágoas e decepções que suas vidas marginais lhes impingem. As ruas, se convertem, literalmente, na morada desse coletivo malandro, marginal e por vezes, violentos que povoam a ficção literária do escritor.

Esta morada, diversamente da metáfora benjaminiana, nada possui de tranquila e hospitaleira. Pelo contrário, as ruas são plenas de perigos, confrontos, decepções e dificuldades de toda espécie. Esses espaços urbanos apresentam uma infinidade de facetas e aspectos que, ao mesmo tempo em que os nivela como lugar de malandragem e marginalidade, também lhes imprime uma dinâmica toda própria que os particulariza e distingue dos demais.

Um exemplo paradigmático da predileção que Fonseca nutre pelas ruas consiste na execração que a voz narrativa de “Feliz Ano Novo” faz do que denomina “civilização do quarto-e-sala” denominado “cafofo”, cujo aspecto principal é a compressão do espaço privativo a tal ponto que o lar das pessoas se resume, na maioria das vezes, a um apartamento minúsculo, formando um espaço social privado altamente claustrofóbico. O narrador, indignado com as péssimas condições de vida a que são submetidos os moradores dos prédios de apartamentos, considera que essa tal “civilização” acaba com a espontaneidade e a alegria natural do carioca, as quais se desenvolvem mais livremente nas ruas.

Como consequência da especulação imobiliária, porém, nem mesmo estes minúsculos apartamentos se encontram ao alcance da maioria dos personagens, que assim moram ou se veem, vez por outra, na contingência de ter de viver nas ruas das metrópoles carioca. Além de se converter em “morada do coletivo marginalizado”, as ruas adquirem outros significados, dependendo do sentido que o personagem deseja imprimir ao termo “rua”. A linguagem empregada pelo contista na configuração de seu universo ficcional pode, muitas vezes, induzir o leitor a um estado de confusão, tendo em vista que os narradores frequentemente empregam termos que, possuindo originalmente um sentido, acabam sendo adaptados para representar algo totalmente diverso ou análogo ao significado original.

Esta alteração do sentido original de determinada palavra ocorre para, de certa forma, torná-la inteligível apenas no entender de um grupo social específico. Quando os marginais alteram as denominações dos espaços por onde passam ou onde

desenvolvem suas atividades ilícitas, sua intenção é criar um código de reconhecimento entre os membros de sua classe marginal. Pontua Michel de Certeau que uma das funções dos nomes próprios consiste em tomar “habitável ou crível o lugar que vestem com uma palavra” (CERTEAU, 2007, p. 186).

O espaço constituído pela confluência das ruas habitadas ou transitadas pelos personagens, é recorrentemente mencionada nos três contos aqui analisados. Em “Feliz Ano Novo” menciona-se “ruas fétidas” (FONSECA, 2012). Já em “Passeio Noturno I e II”, e em “Nau Catarineta”, a menção ao referido espaço é motivado pela intenção de comunicar o leitor sobre o roteiro de quem deseja relacionar a violência produzida dentro desse espaço. A intenção também é a de informar o leitor sobre a forma como os personagens se comportam friamente diante da prática da violência dentro do universo metropolitano.

É evidente que não apenas os bairros acabam sendo humanizados. Às ruas também são atribuídas, literariamente, características próprias de seres humanos. Concentrando o foco de atenção sobre essa “humanização” de espaços urbanos, encontramos menções sobre supostos “estados de espírito” desses espaços, que seriam dotados de humor ou temperamento. É o que podemos constatar quando a voz narrativa do personagem “Pereba” considera que a rua é um local degradante, após verificar a falta de oportunidades, a fome, sujeira e miséria nas quais a classe marginalizada está inserida. É como se a rua pudesse se ressentir do drama humano e social que nela se desenvolve:

Passamos um tempão na rua, bem na boca do lixo, bebendo e comendo as mulheres... Esperando o dia raiar para comer farofa de macumba... O fumo acabou. A cachaça também. Começou a chover. Lá se foi a tua farofa, disse Pereba (FONSECA, 2007, p. 12).

É justamente nas ruas que servem de espaço para as práticas de prostituição, cometimento de furtos, roubos e violência física, que se concentra o aspecto mais sombrio e degradante da noite carioca, com suas mulheres decadentes, envelhecidas, maltratadas. As prostitutas que não encontram outra alternativa que não seja enfrentar a parada duríssima das ruas é que conferem, de certa forma, o clima de decadência, moral, física e espiritual das ruas descritas pelo contista. Os furtos despreziosos até prática de roubos nas ruas, comércio e residências aterroriza os denominados “cidadãos de bem” Em determinado momento do conto a cena de roubo aterroriza todas as vítimas que comemoravam a vinda do ano novo com muito entusiasmo:

É um assalto, gritei bem alto, para abafar o som da vitrola. Se vocês ficarem quietos ninguém se machuca. Você aí, apaga essa porra dessa vitrola! Pereba e Zequinha foram procurar os empregados e vieram com três garçons e duas cozinheiras. Deita todo mundo, eu disse. Conteí. Eram vinte e cinco pessoas. Todos deitados em silêncio, quietos, como se não estivessem sendo vistos nem vendo nada (FONSECA, 2007, p. 15).

Em outro momento, a voz narradora constata, em um misto de espanto e indignação, as mudanças drásticas ocorridas na ocupação do espaço urbano social conhecido como São Conrado:

Que casa? Você tem alguma em vista? Não, mas tá cheio de casa de rico por aí. A gente puxa um carro e sai procurando. 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. Vamos, eu disse. 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 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, 2007, p. 14).

É pertinente pontuar, sobre as ruas, que degradação e modernização coexistem em um mesmo espaço urbano. A obra de Baudelaire lança luz sobre aquilo que a sociedade aristocrática gostaria de manter oculto e distante dos olhos: os detritos, a miséria, o feio, o disforme e o enorme contingente de miseráveis que, com a execução das grandes obras urbanas, emergiram à superfície da sociedade parisiense. Nesse sentido, os bulevares podem ser vistos como uma das marcas do nascimento desta reformulação arquitetônica, trazendo à luz do dia todo o opróbrio antes restrito às ruas dos bairros pobres. As reformas permitiram aos antigos moradores afastarem-se de suas vizinhanças arruinadas, para descobrir, pela primeira vez em suas vidas, “como era o resto da cidade e como era a outra espécie de vida que aí existia” (BERMAN, 1987, p. 148-149).

A “família de olhos” de Baudelaire podia, enfim, se expor sob as luzes da cidade moderna e provocar, em quem a observava, sentimentos de desprezo ou admiração, compaixão ou escárnio. Sarlo (1990) confirma a característica do espaço urbano público de permitir acesso a todos que nele desejarem penetrar, uma vez que a rua passou a ser, realmente, um lugar público.

Vale ressaltar que os narradores de Fonseca procuram mostrar que essa ocupação dos espaços públicos por camadas sociais diversas nada tem de pacífica, muito pelo contrário. O mais disputado desses espaços urbanos, ou seja, a rua,

costuma ser definido, lapidarmente, como “local de conflito e tensões”. A rua passa ser um elemento de desgosto e por vezes, alvo de disputa de ocupação por grupos ou diferentes classes sociais, acabam tomando-se campos de batalha, simbólicos ou reais, pelo direito de sua ocupação.

Esse conflito pela ocupação dos espaços urbanos ocorre, principalmente, entre os personagens marginais. Em “Passeio Noturno II”, mais especificamente na Avenida Atlântica, a potencial vítima cruza o seu olhar com o assassino:

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. Uma lufada de ar quente entrou com o som da voz dela: Não está mais conhecendo os outros? 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, 2007, p. 47).

Entretanto, na ficção literária de Rubem Fonseca, se a rua é reconhecidamente um espaço em que se verifica o conflito, o choque de classes e interesses pessoais, ela também é vista como espaço ideal para se cultivar o sonho, a fantasia e a alegria de viver, bem como para o entorpecimento e a solidão. Em “Nau Catrineta”, o encontro do personagem José e a vítima Ermê ocorreu de forma leve, ao passo que a estudante de letras jamais imaginara o que o destino macabro poderia lhe reservar. Já em “Passeio Noturno II”, O encontro começou entre as trocas de olhares personagens, e pela Avenida Atlântica, o primeiro contato abriu espaço para o encontro.

Já no conto “Feliz Ano Novo”, durante o período de tempo em que os personagens se dedicam exclusivamente a seu passatempo preferido, o uso de substância entorpecente dentro dos espaços urbanos físicos, daquelas ruas calorentas, tortuosas e desafiadoras. Essas fantasias de poder e posse podem ser explicadas pela interpretação que Bachelard faz dos valores imaginados que são atribuídos aos espaços vividos:

Ao valor protetivo, que é inerentemente positivo, associam-se também valores imaginativos, que rapidamente se tornam predominantes. O espaço, conforme percebido pela imaginação, é um espaço vivenciado. E vivenciado não em sua concretude, mas através das distorções imaginativas. Frequentemente, este espaço tem um apelo, concentrando o indivíduo dentro de fronteiras que oferecem proteção. No domínio das imagens, a interação entre o exterior e o íntimo não apresenta equilíbrio (BACHELARD, 1993, p. 19).

Nesse contexto, os personagens advindos da metrópole atribuem ao espaço das ruas por onde constroem suas histórias de vida um sentido de refúgio que,

normalmente, as ruas não possuem, principalmente aquelas lotadas de movimento e violência. Nesse momento, em que vivenciam suas experiências nas ruas, sentem como se imprimissem as suas marcas nelas, delimitando-as como se fossem sua casa, seu castelo, sua concha.

Em “Passeio Noturno I”, o narrador-personagem modifica a função original das ruas da metrópole carioca, transformando-as em uma pista de carros destinada a melhorar a sua técnica de pilotagem. O narrador leva seu passatempo tão a sério que declara, enlevado:

Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. Homem ou mulher?, realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior. 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, coisas de padaria ou 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 das borrachas dos pneus batendo no meio-fio. Pequei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto (FONSECA, 2007, p. 46).

O narrador se aproveita do fato de voltar para casa e sair logo em seguida para reservar as ruas como espaço físico exclusivo para seu estranho hobby, o qual lhe permite viver menos tristemente sua vida de solidão e melancolia. Desse modo, pode-se estabelecer alguns aspectos importantes nos textos de Fonseca em relação à representação das ruas. Primeiro, elas se revelam como fator de disputa por parte das diversas classes e grupos sociais que habitam as cidades de Rio de Janeiro.

Ao procurarem os espaços urbanos para concretizar suas atividades específicas, que visam promover a interação e fortalecimento dos laços comuns, essas classes e grupos sociais acabam entrando em conflito com outras camadas sociais que necessitam do mesmo espaço para fins iguais ou muito semelhantes. Segundo Bauman (1999), as ruas servem, na literatura marginal, como substitutos para as antigas ágoras, as praças gregas onde os cidadãos se reuniam para debater os assuntos da *pólis*. Entretanto, as diferenças entre o número de habitantes de cidades antigas e modernas simplesmente tomam impossível uma reunião social de cunho semelhante às do passado.

A insuficiência de espaços urbanos adequados para abrigar reuniões sociais de grande porte é uma das principais razões que conduz ao confronto entre grupos e classes diversos. Em algumas ocasiões, porém, certos tipos de arranjos e “acordos” não verbais permitem que um mesmo espaço físico possa servir a classes diferentes quando estas decidem usá-lo em tempos diferentes, como visto no caso da Avenida Atlântica. Todavia, quando os acordos e ajustes falham o conflito é questão de tempo e oportunidade.

Outro fator relevante da ocupação das ruas é a inevitável convivência forçada a que os personagens, a contragosto, se veem submetidos. Essa convivência, representada, principalmente, pelas multidões que se acotovelam nas ruas da metrópole carioca, produz, também, momentos de epifania, que colocam em pauta de discussão os valores e paradigmas de cada indivíduo.

Isso tudo revela que as ruas fonsequianas não se mostram completamente adequadas para promover a interação social entre os personagens. O escritor retrata em seus textos um Rio de Janeiro bem diferente da imagem que suas elites tentam passar ao mundo: a de cidades de ruas ordeiras e modernas, despidas de miséria, confrontos, feiura e abandono. Essas cidades aparentemente sem males são confrontadas e desmascaradas pela ficção denunciatória do contista, que reproduz ruas e cidades onde se multiplicam os problemas e males que a elite tenta, em vão, esconder. A leitura que Rubem Fonseca se pauta pela resistência ao desaparecimento dos referenciais que as tomam possíveis, isto é, a cultura e os costumes dos subúrbios das duas metrópoles.

Em suma, o escritor mineiro parece se ressentir da rua porque esse espaço urbano, foi transmutado pelo processo de urbanização, tomando-se um local mais adequado ao crescimento e fortalecimento da violência e da intolerância. A rua, que em tempos mais remotos era espaço para a alegria, o amor e a fraternidade, passou a ser um antro de vagabundagem, marginalidade, prostituição, em que a palavra de ordem parece ser “salve-se quem puder!” Eis aí, talvez, a mais lastimável realidade denunciada pelo contista que descreve um tempo presente nada agradável.

5.3 O elo criminoso entre espaço e personagens

Na estrutura dos contos, é notável que os espaços percorridos pelos personagens geralmente são limitados. Devido à brevidade destas narrativas, os

protagonistas raramente mudam de ambiente. A trajetória espacial em um conto é usualmente restrita, com poucas transições de um local para outro. Contudo, quando há deslocamento, isso pode alterar a essência do conto, ou ser essencial para o desenvolvimento das cenas principais. Massaud (2003) destaca que os eventos em um conto ocorrem em um período de tempo curto: o passado e o futuro são irrelevantes, e o conflito se desenrola em horas ou dias. O que realmente importa em um conto, em relação ao espaço, é o local onde se desenvolve o drama, não os lugares pelos quais os personagens transitam, embora seja necessário percorrer diferentes locais para alcançar o cenário do drama principal.

Se por um lado Fonseca nunca deixou de cultivar em sua prosa ficcional um “espírito rueiro”, por outro, desde sua adolescência, sempre se sentiu seduzido pelo romance policial, refletindo a violência como característica marcante dos indivíduos urbanos. Ele mesmo confessou que “a rua e a noite experimentam a violência diariamente”. Os ambientes degradantes, especialmente os habitados por pessoas vulneráveis, o atraíam, por estes lhe darem o prazer de enxergar esse ambiente “invisível” (SILVA, 2005, p. 250).

Nos ambientes descritos nas narrativas ocorrem situações de socialização e interação entre os personagens, pois ali se desenvolve o objetivo maior da malandragem, que é a exploração dos chamados “otários”. Nesse meio correm soltas a enganação e acordos são acertados na calada das madrugadas cariocas. É no interior dos botequins, do centro e subúrbios do Rio de Janeiro que a maior parte das “trapaças” dos malandros é posta em prática.

Esse espaço é considerado como importante ponto de reunião daquela classe social indefinida, ou seja, aquelas pessoas que vivem à margem da sociedade, sem profissão definida, moradia condizente ou perspectiva de futuro.

A “projeção” de Baudelaire, da calçada para a sarjeta, descrita no poema em prosa “A perda do halo”, permite-lhe postar-se ao lado dos deserdados, mendigos, prostitutas, criminosos, jogadores, trapeiros e vagabundos, que se encontram mais próximos do lumpem e da boemia do que do mundo do trabalho. Afinal, ao nível da rua, da sarjeta, as pessoas se veem forçadas a esquecer suas próprias identidades enquanto lutam pura e simplesmente por sua sobrevivência (BERMAN, 1987).

A postura de Baudelaire em favor dos deserdados se deve ao fato dele se encontrar:

Insistente e autoconscientemente orientado para os desafios reais de sua época - a experiência das grandes cidades, as implicações da ascendência burguesa, a difusão da democracia, a promessa e a ameaça da revolução (SEIGEL, 1992, p. 101).

É a consciência sociopolítica que faz com que o poeta declare que esta classe marginalizada, vista comumente como a escória da sociedade, é composta pelos verdadeiros “heróis” ou “sujeitos da *modernité*”, pois conseguem sobreviver mesmo tendo de lutar contra o impacto da segregação causada pela urbanização moderna e enquanto Baudelaire intuía que o mito do progresso seria desastroso e deixa isso claro na ideia da novidade destinada a ser ruína, Rubem Fonseca escreve acerca da cidade em um país na periferia do capitalismo e, portanto, da modernidade.

São personagens que, segundo Candido, tentam contornar o estado de miséria em que vivem por meio do uso das “artes da malandragem”, essa imitação grotesca do mundo patético e opressor do trabalho. Acrescenta o crítico literário que, no universo do contista, tudo conspira para nos introduzir em uma atmosfera própria de seus textos, a qual encerra em si “a movimentação no espaço onde o vício se acomoda e a sobrevivência depende de uma lei espúria do mais apto” (CANDIDO, 2009, p. 10).

As características físicas dos ambientes degradantes são descritas nas narrativas de Fonseca com cenas fortes e sem retoques, mostrando toda a sua decadência, falta de estrutura e de higiene. É o que se nota no caso de “Feliz Ano Novo”, em que a primeira cena é descrita no interior de um conjunto residencial de baixa renda denominado “cafofo”, ocasião em que os três personagens reclamam da fome e das péssimas condições que enfrentam no dia da virada do ano. O clima no interior do “cafofo” também não era nada agradável, o local cheirava mal, devido às péssimas condições de saneamento básico: “No banheiro está um fedor danado, disse Pereba. Estou sem água” (FONSECA, 2007, p. 10).

A decadência do espaço frequentado por cada um dos personagens, também são constantemente marcados pela violência. A ambientação permeada pela marginalidade, uso excessivo de bebidas e drogas, traduzem a vulnerabilidade dos frequentadores desses espaços:

Pra falar a verdade a maré também não tá boa pro meu lado, disse Zequinha. A barra tá pesada. Os homens não tão brincando, viu o que fizeram com o Bom Crioulo? Dezesseis tiros no quengo. Pegaram o Vevé e estrangularam. O Minhoca, porra! O Minhoca! crescemos juntos em Caxias, o cara era tão míope que não enxergava daqui até ali, e também era meio gago — pegaram

ele e jogaram dentro do Guandu, todo arreventado. Pior foi com o Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torresmo (FONSECA, 2007, p. 10).

Além da violência explícita nos espaços percorridos pelos personagens, a noção de significação associada ao espaço dramatiza a condição de um homem simultaneamente civilizado e contraditório, fruto da vida coletiva e da cultura massificada, onde a publicidade e a televisão são símbolos de inserção no mundo. Um aspecto adicional da significação espacial é evidenciado pela tensão na narrativa, acentuada por estilos linguísticos do autor que incorporam gírias dos subúrbios cariocas numa expressão compulsiva, aproximando o leitor da essência do relato.

A intensidade da crueldade se sobressai como um elemento da violência praticada contra os burgueses na noite de ano novo, simbolizando a miséria vivenciada pelos protagonistas em suas realidades periféricas, que eles buscam combater através da brutalidade. Esta “distorção” na utilização de certos espaços periféricos acontecem também em locais originalmente destinados a atividades como consumo de bebidas alcoólicas e prostituição, que conseqüentemente levam à violência, é também percebida simbolicamente. Um exemplo disso é a análise de Candido sobre um botequim desses locais:

Por outro lado, o bar é tipicamente um espaço de diversão e regozijo, exceto aqui, onde se torna um local tão letal quanto um matadouro. Este é o lugar onde se sacrificam bois com um martelo; e 'assommoir', em sentido figurado, refere-se ao local onde os homens são destruídos pelo vício do álcool. [...] A homofonia revela uma conexão sutil entre os termos, enquanto o significado literal se transforma em figurado (CANDIDO, 1993, p. 59).

Não por acaso, os bares e botequins acabam sendo referenciados, simbolicamente, por apelidos que remetem o pensamento à dura realidade de quem ali se aventura em busca de ganho fácil: “bigorna”, “boca do inferno”, “gramado” ou “muquifo”. Podemos dizer que, de certa forma, nesses espaços, mistos de bar e sinuca, os homens também acabam sendo “abatidos”, seja pela ingestão de álcool, seja pelo vício degradante do “joguinho”.

Se a decadência desse espaço da metrópole é importante para as narrativas em foco, também é de suma importância a interação social entre os personagens frequentadores do local. No conjunto residencial denominado “cafofo”, por exemplo, ocorre uma distorção da prática desse espaço, pois além da prática do tráfico de armas e drogas, ele também se apresenta como campo de ação para a exploração que elementos corruptos da polícia exercem sobre os marginais.

O espaço parece possuir algum elemento indefinível que enfeitiça, deslumbra e captura a vida e a alma de muitos personagens que se aventuram a frequentá-lo. Sobre este “elemento indefinível” Benjamin (1989, p. 128) assevera que:

O jogador opera sob a premissa do lucro - isso é evidente. Seu esforço para vencer e acumular riqueza não deve ser visto como um desejo autêntico. Ele pode estar movido por uma ambição intensa, uma determinação sombria.

A descrição que Fonseca faz de “Lambreta”, “Zequinha” e “Pereba” vai ao encontro das considerações de Benjamin, tendo em vista que esse grupo social marginalizado não é motivado apenas pelo desejo de ganhar dinheiro, mas, principalmente, pela busca da própria sobrevivência. A “determinação obscura” de Benjamin, que na verdade se resume à emoção da prática da violência é simplesmente a fome:

Tô morrendo de fome, disse Pereba. De manhã a gente enche a barriga com os despachos dos babalaôs, eu disse, só de sacanagem. Não conte comigo, disse Pereba. Lembra do Crispim? Deu um bico numa macumba aqui na Borges de Medeiros, a perna ficou preta, cortaram no Miguel Couto e tá ele aí, fudidão, andando de muleta (FONSECA, 2007, p. 10).

Entretanto, se a maioria dos personagens que vivem nesses espaços vulneráveis são motivados pela necessidade, há alguns que não são obrigados a conviver com este mundo sórdido e egoísta, mas o fazem assim mesmo. Dessa forma, presenciamos, nesse conto, “os conflitos, as frustrações e as renovadas esperanças daquelas gerações modestas que se ralam para sobreviver em uma sociedade cada vez mais lacerada pela competição” (BOSI, 1997, p. 463).

Nota-se, por fim, que os espaços que servem para a prática da malandragem se tomam alvo da sanha reformadora da modernidade, pois esta os vê como algo arcaico, ultrapassado e que foge aos ditames de padronização que ela exige. A polêmica sobre a necessidade de se “destruir” o passado para atingir o progresso material da humanidade não é nova. Os efeitos negativos do processo de modernização são inevitáveis e os avanços tecnológicos e materiais compensariam totalmente, ou quase, os graves problemas sociais e ambientais resultantes desses avanços. O preço pago pelo pretense “progresso” se revela alto demais para a humanidade.

Em se tratando do progresso alcançado às custas da destruição do passado e de seus legados culturais e tradicionais, pondera Benjamin que tal progresso vem, paulatinamente, transformando o mundo em ruínas. O crítico alemão descreve um

quadro chamado “Angelus Novus”, no qual um anjo parece tentar afastar-se de algo que ele encara fixamente. Para Benjamin (1994, p. 226), o anjo da História deve possuir esse aspecto, por dirigir seu olhar para o passado. Tal anjo encara as ruínas do passado como resultado de uma tempestade: “essa tempestade é o que chamamos de progresso”.

Benjamin alerta que a “tempestade” do progresso a tudo transforma, acumulando ruína sobre ruína. De forma ainda mais pessimista, os narradores de Fonseca lançam um lamento de rancor e mágoa diante da vida que levam. Resumindo, são, principalmente, os personagens marginais, segregados nos subúrbios das metrópoles, que acabam tendo de arcar com o pesado preço da evolução. Aos humilhados malandros resta se arrastar ao longo dos espaços urbanos, protestando, através da prática de sua “arte”, contra sua sina maldita de eternos perdedores. Eles são a moderna e patética imagem dos titãs de outrora.

6 VIOLÊNCIA MATERIALIZADA

O que confere à violência em “Passeio noturno – parte I e II” e em “Feliz Ano Novo” tal intensidade de crueldade? Para compreender isso, revisitamos elementos já abordados na análise desses contos, incluindo “Nau Catrineta”. A narrativa onisciente, com um tom realista-naturalista típico da literatura brasileira do século XIX que ressoa até o século XX, revela-se na imutabilidade das cenas e destinos das personagens. Como bem aponta Regina Dalcastagnè (2005a, p. 15), ao focalizar “o problema de quem narra”, as nuances da obra são relegadas ao segundo plano, sombreadas pelas evidências do enredo apresentado ao leitor.

Os seguintes elementos que contribuem para a brutalidade dos personagens incluem a violência usada como um dispositivo estético e a constante reafirmação de estereótipos, particularmente em relação às minorias, ilustradas por meio de figuras de linguagem como a animalização e a objetificação. Para os leitores, a impressão é que essa multiplicidade de violências não atinge seres genuinamente humanos.

O terceiro aspecto deste mosaico é um tom de desencanto, entremeado de ironia e um olhar pessimista sobre a modernidade e seus progressos. Nos vários contos, predomina a ideia do fracasso de um paradigma civilizatório. Ainda, um elemento importante na construção dos contos é a narração concisa e direta, isenta de qualquer traço de individualidade do autor, ou seja, sua opinião. A perspectiva do narrador, de maneira não tão sutil, tenta solidificar uma “lição moral”, utilizando a caracterização estereotipada das personagens, que se desenvolve tão rapidamente quanto a narrativa em si.

Adicionalmente, na configuração da crueldade nos contos, percebe-se uma espécie de achatamento das diferenças através da violência, uma globalização funesta, sem esperança de alteração, marcada por cenas pungentes.

Designar as obras de Fonseca como expressões de crueldade não se trata de uma classificação arbitrária. A incidência de crueldade na sua estética literária remete ao que é intragável, inassimilável, sanguinolento. Conforme Ferrez, na literatura contemporânea, identificam-se duas vertentes de crueldade. A primeira se relaciona à “violência sádica, agressão, sutil ou explícita, presente nas representações perversas do consumo, cobiça e promiscuidade pornográfica que nos cercam” (FERRÉZ, 2004, p. 18).

O aspecto do princípio de crueldade na representação literária aborda a realidade como um obstáculo intransponível para a arte, onde a “crueldade do real” se manifesta em sua singularidade inescapável e definitiva. Essa realidade inalterável traz duas consequências principais: a impossibilidade de suavizar ou distanciar-se dela, tornando-a um elemento inevitável; e a problemática da “insuficiência do real” para o autor.

As narrativas de Fonseca exploram essa proximidade perigosa com a realidade, apresentando cenas cada vez mais perturbadoras, não apenas por sua crueza de corpos feridos, estupros e martírios, mas também pelo modo como essas cenas são representadas. Aqui, recorre-se novamente ao trabalho de Ângela Maria Dias, que discute a divisão social brasileira e sua representação na literatura, teatro e cinema:

A estrutura inerentemente desigual da sociedade brasileira, historicamente uma das mais injustas do mundo, intensifica e aprofunda o distanciamento mútuo entre os brasileiros. Cada linguagem, de sua própria maneira e em graus variados de crítica ou influência pelo clima sádico predominante, tenta ilustrar nossas relações fragmentadas entre miséria, indiferença e ressentimento. O que emerge como uma constante notável na maioria das narrativas disponíveis é o abismo irreconciliável das distâncias, o estranhamento mútuo entre seres e mundos obrigados a interagir (DIAS, 2008, p. 13).

O “estranhamento mútuo” é somente o prelúdio de uma disparidade profunda. Este conflito se intensifica à medida que é negado às “vítimas preferenciais” o direito ao “ressentimento”. Os contadores de histórias de Fonseca desvendam e exacerbam a indiferença dos habitantes de condomínios fechados, da “elite maléfica e branca”, e dos adeptos de marcas de luxo internacionais, em oposição à “alta classe média” e aos herdeiros do poder, que raramente se alteram diante da pobreza de uma ampla parcela da população. Uma alternativa para enfrentar essa realidade seria aderir ao “ambiente sádico predominante”. Assim, os narradores usam ironia, cinismo e sarcasmo para causar desconforto no leitor ocasional que se depara com essas breves histórias de viagem.

A despeito de diferenças entre os narradores de Rubem Fonseca na literatura brasileira, o que sobressai é um sentimento contínuo de desencanto com a precária civilidade no Brasil. Um pessimismo constante permeia a diversidade, seja ela geográfica ou humana. O narrador de Fonseca, independentemente de onde vem, revela que alguns são vistos como “mais humanos” que outros. Sua literatura assinala

uma transição, na qual a consciência emerge após sondar as periferias do mundo circunjacente.

É essencial reconhecer, seguindo Antonio Candido, a existência de uma “regularidade” tanto na esfera da ficção quanto na realidade, onde a sociedade produz tais textos. Esta “regularidade” pode ser identificada na língua padrão usada por um grupo social específico, o tratamento estético dessa manifestação linguística e, por conseguinte, na literatura originada desse contexto. Surge uma observação relevante sobre a representação dos subalternos na literatura, especialmente nos contos de Rubem Fonseca:

Neste cenário, não se percebe um narrador sofisticado que se apropria do discurso de outra classe, empregando uma linguagem irregular para estabelecer distância. Ao contrário, em suas narrativas, narrador e personagem se confundem através da unificação estilística, tecendo uma tapeçaria uniforme que delimita um universo particular. Não é o caso de um autor que retrata a linguagem dos menos cultos de maneira pitoresca ou alheia. Aqui, um narrador erudito utiliza sua sabedoria para diminuir as distâncias, mesclando sua voz à dos marginalizados que povoam a noite inquieta e transgressora de uma cidade factualmente existente, que, no entanto, adquire uma nova dimensão na esfera da transfiguração criativa. Um dos aspectos cruciais da ficção literária é a capacidade de “dar voz” aos indivíduos de todas as camadas e grupos sociais, proporcionando aos marginalizados a oportunidade de expressar a essência de sua humanidade, que de outra forma permaneceria oculta. Isso se torna viável quando o autor, a exemplo de Rubem Fonseca, capta profundamente a natureza daqueles que são relegados pela sociedade, conferindo-lhes existência além de suas realidades desoladoras. Em seus contos, especialmente nos desfechos, Fonseca revela-se um autêntico descobridor ao expor os dramas dos desfavorecidos que fervilham nas sombras da sociedade; daqueles que sobrevivem às margens da vida. Com a potência de sua arte, ele eleva essas existências ao plano da consciência dos privilegiados, dos que excluem. Neste sentido, Rubem Fonseca realiza para as camadas desfavorecidas da sociedade urbana o que Guimarães Rosa fez pelo sertão: cria uma linguagem que parece emergir naturalmente do ambiente em que se insere, mas que, na verdade, se transforma na linguagem comum da humanidade, graças à sua estilização eficaz (CANDIDO, 2004, p. 38).

O primeiro aspecto trata da representação “mimética”, uma reprodução fiel dos hábitos e linguagem dos grupos subalternos cotidianos. No entanto, aparece a expressão “fala peculiar dos incultos”. Se “incultos” se refere a grupos com pouca ou nenhuma educação formal, a aceitação do termo é possível, embora com cautela. Ao prosseguir, Candido introduz uma variável intrigante: a voz dos subalternos por intermédio de um terceiro, o “narrador culto”. Aqui, é importante considerar a perspicácia crítica de Candido ao distinguir este narrador da mera utilização de um mundo marginal como algo meramente “pitoresco” e externo ao autor.

Essa análise liga-se ao trabalho “Epos e romance” (BAKHTIN, 2003), onde o crítico russo sublinha a influência decisiva do escritor no processo artístico. Assim, em diversas obras literárias, nota-se a presença de representações estéticas que buscam um contato profundo com o objeto (sociedade) e as entidades retratadas. Em contrapartida, observa-se o fenômeno que pode ser descrito como a usurpação da voz subalterna, mantendo-a afastada do autor e, conseqüentemente, da voz que narra e edifica a narrativa. Contudo, o que ainda predomina nesse processo de representação é um paradoxo ou desconforto: a ideia de permitir que os “excluídos” articulem a essência de sua humanidade, que de outra forma permaneceria não reconhecida.

As teorias de Mikhail Bakhtin e as análises de Antonio Candido sobre as obras de Fonseca proporcionam uma visão enriquecedora para o debate acerca da representação do “outro” e da violência em narrativas contemporâneas.

6.1 A literatura ruidosa e violenta

Nos três contos examinados, evidencia-se a persistência da estética literária da violência adotada pelo escritor: a utilização da violência não somente como representação de uma alteridade estática, mas como um meio para reinventá-la, convertendo-a em um sinal estético de uma nova representação dessa alteridade.

O propósito é realçar a perspectiva dos narradores de Fonseca. Assim como em obras de Lima Barreto como *Clara dos Anjos* e *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, os narradores de Fonseca adotam uma linha estilística alinhada ao conceito do “Atlântico Negro”, conforme notado em:

A interpretação do Atlântico como um cenário político e cultural, nascido na economia e na história da escravidão em grandes propriedades, uma expressão do capitalismo em sua forma mais crua, representou um avanço significativo na historiografia e no pensamento intelectual afro. As complexidades das trocas e transformações políticas e culturais, que tentamos compreender superficialmente com termos como “crioulização” e “sincretismo”, mostram como as etnias e culturas políticas foram moldadas de formas tão variadas que são relevantes não só para o Caribe, mas também para Europa, África - especialmente Libéria e Serra Leoa - e, sem dúvida, para a América Negra (GILROY, 1993, p. 15) (Tradução da autora).

Dentro desse quadro, o “sistema de atitudes” destacado por Bosi (2002, p. 17-18) ganha profundidade com distintas temporalidades, marcadas pelos períodos de colonização sob a influência do “latifúndio escravista”. Para Fonseca, essas eras são

revisitadas para refletir sobre as atuais condições culturais e materiais da população negra e afrodescendente, que em geral, representam a maioria das “vítimas preferenciais”. É importante ressaltar a amplitude na abordagem de Paul Gilroy, que se estende além de uma etnia específica, contemplando a dinâmica de diversas “etnicidades” e “culturas políticas” dentro do contexto do “Atlântico Negro” por ele delineado.

As narrativas em questão esteticamente se alinham a uma esfera que vai além da simples representação de etnias africanas, como as associadas às tradições religiosas afro-brasileiras. Elas incluem táticas da cultura negra urbana e revisões de episódios do passado colonial ou da modernidade recente no Brasil, conferindo uma singularidade aos contos analisados. Os narradores fazem uma analogia com o rap e a cultura Hip Hop, e os textos literários que criam, assim como o rap e outras manifestações artísticas negras nos EUA, além da literatura afro-brasileira, são direcionados a um público majoritariamente branco, em um contexto cultural e político diversificado (ROSE, 1994; CULT, 2002).

A falta de solidariedade entre os subalternos é uma constante em toda a trama. As histórias se transformam em “expressão literária” daquilo que Wacquant (2005, p. 84)⁶ define como “um círculo vicioso de degradação urbana e violência fatal, que arrasta comunidades inteiras a um processo de declínio”. A presença estatal é quase nula, salvo pela atuação policial, que varia entre a proteção dos habitantes dessas regiões e a contenção do “crime” para que não invada o “asfalto”, perturbando a vida dos “cidadãos de bem”.

A incessante aspiração por um estilo de vida com menos barreiras materiais (modelo da classe média), inspirada no sistema “Atlântico Norte/Euro-América”, é clara na trajetória dos personagens mais notáveis. Eles se encontram em um turbilhão de falta de solidariedade, que alimenta e intensifica a violência.

Exemplificam-se situações que encapsulam essa dinâmica – a aspiração por reconhecimento e cidadania por meio de bens materiais: exemplos notáveis são o roubo na mansão em “Feliz Ano Novo” e os atropelamentos em “Passeio Noturno”. O

⁶ É corrente nos EUA a utilização de um termo sociológico – *underclass* (subclasse, em tradução minha, mas talvez o mais adequado fosse “não-classe”) – para classificar uma população de áreas urbanas que possuíam condições semelhantes às dos moradores das favelas e bairros das periferias de grandes cidades brasileiras. A perversidade incrustada nessa classificação está presente na “certeza” de que tais pessoas seriam “incapazes” de se tornarem aptas ao modo de vida do “norte-americano médio” – branco, casado, pai de, no máximo, dois filhos, empregado ou profissional liberal e, ainda, com diploma de uma instituição de educação superior.

vórtice de não-solidariedade age protegendo somente os desejos de “seus”, reforçando a norma da exclusão da qual apenas “alguns” se salvam, imersos nesse ciclo perpétuo de manutenção da pobreza. Paralelamente, percebe-se uma violência “semi consentida”, exemplificada por uma vítima que assume riscos ao se aventurar com um estranho.

Neste estudo, a proeminência das narrativas contemporâneas de violência levanta questões sobre uma estética que frequentemente se distancia da realidade, pois essas histórias revelam a tensão criada pelo surgimento de abordagens como a da literatura afro-brasileira – que ganhou destaque a partir da década de 80 do século passado – e a incorporação de suas características e técnicas estilísticas como uma novidade.

Elementos comuns na literatura afro-brasileira e nas obras de Fonseca e outros englobam a recriação da história de uma comunidade através da ficção e a redefinição de termos que relegam o “Outro” à condição de subalterno.

A denominada “literatura ruidosa” compreende narrativas contemporâneas de violência e alinhadas ao conceito de “Atlântico Negro” (GILROY, 1993). Esta literatura dialoga com o cinema, a música e o movimento Hip Hop, desafiando a ideia de representação de uma “diferença fechada” (PEREIRA, 2002), em contraposição à concepção de uma literatura brasileira homogênea e sem rupturas. Portanto, por que referir-se a esta literatura como “ruidosa”?

A voz subalterna, segundo Spivak (1994), é paradoxalmente marcada pela impossibilidade de se expressar, ou seja, o subalterno não fala e/ou não tem permissão para falar. No entanto, as manifestações artísticas populares geram textos classificados como “literatura silenciosa”. Esse elemento identificado é uma atmosfera implícita de rebelião: não me submeto, mas atuo e pratico o canto-poema, resistindo assim. O narrador na literatura ruidosa frequentemente busca não ser apenas um escudo fictício que protege as ideias de um indivíduo exclusivamente vinculado à sociedade branca, monoteísta e ocidental.

O elemento que desafia a harmonia dessa narrativa literária, que se esforça por ser cordial e representativa de uma ideia de nacionalidade sem contrastes evidentes, é a violência. O romance contemporâneo que parece consolidar definitivamente essa forma narrativa, estabelecendo um marco nas narrativas contemporâneas de violência, é precisamente a obra em análise.

A concepção do ruído como uma expressão da presença do subalterno no cenário contemporâneo encontra particular ressonância no movimento Hip Hop e no rap, que emergem de contextos urbanos e da marginalização territorial de certos grupos populacionais, hoje não mais limitados a negros e seus descendentes como salientou Rose:

O rap é um mosaico complexo de temas sociais, culturais e políticos intrincados da sociedade norte-americana contemporânea. As contradições presentes no rap não indicam falta de clareza intelectual, mas sim uma característica típica de diálogos comunitários e populares que normalmente apresentam múltiplas perspectivas culturais, sociais e políticas. Essas conversas polifônicas, ricas e atípicas, podem parecer ilógicas fora dos contextos sociais em que se inserem, contextos estes marcados por uma luta cotidiana por recursos, prazer e significados (ROSE, 1994, p. 2).⁷

Ao contrário dos meios de comunicação das Irmandades do Rosário e do rap, a literatura ruidosa manifesta-se através do livro. O primeiro “ruído” marcante ultrapassa a mera expressão da periferia, como normalmente interpretado. Ressalta-se, de fato, a existência de uma voz narrativa que busca, de alguma maneira, retratar uma comunidade de múltiplas facetas. Esse “ruído” é igualmente notório no desenvolvimento da literatura afro-brasileira. Nos contos analisados, são evidenciadas duas formas distintas de ruído: uma através do riso, ironia e sadismo, e em “Passeio Noturno”, por meio da angústia. Em “Nau Catrineta”, o ruído representacional é excruciante, em contraste com as narrativas em prosa das primeiras décadas do século XX.

O emprego da violência na linguagem, conforme ele compreende, significa inserir na literatura a outra língua portuguesa, falada não apenas nos salões europeizados, mas também proveniente das ruas, e com ela, expor os problemas da multidão invisível. Dos contos, destacam-se duas personagens: “Pereba” – negro, vesgo, pobre e desdentado, e “José”, descendente de portugueses, atrelado a um passado sombrio. Importante ressaltar que o subúrbio do Rio de Janeiro é um cenário significativo nas narrativas, marcado pelos conflitos com o processo de “modernização” da cidade, tema explorado em passagens específicas da trama.

⁷ Tradução da autora a partir de: “Rap brings together a tangle of some of the most complex social, cultural and political issues in contemporary American society. Rap’s contradictory articulations are not signs of absent intellectual clarity; they are a common feature of community and popular dialogues that always offer more than one cultural, social, or political viewpoint. These unusually abundant polyvocal conversations seem irrational when they are severed from the social contexts where everyday struggles over resources, pleasure, and meanings take place”.

Além de representar esteticamente as áreas urbanas periféricas, a literatura ruidosa carrega um objetivo educacional, buscando redimir essa comunidade do ciclo de marginalização e violência. A representação aqui não se baseia em um enredo político-religioso, acontecendo primariamente em cenários urbanos, onde estas histórias se chocam com outros competidores pelos espaços de poder. O propósito é superar a abordagem dualista frequentemente utilizada para descrever o subalterno na literatura brasileira.

Conforme Bakhtin, o romance transforma radicalmente a narrativa épica em três aspectos cruciais: a capacidade de narrar o presente, em oposição ao passado intemporal da epopeia; a intimidade do narrador com os eventos narrados – a “zona de contato” (BAKHTIN, 2003) – possibilitando a incorporação de uma ampla gama de personagens e contextos anteriormente omitidos da representação literária.

É vital realçar, no estudo de Bakhtin, a importância do papel do autor e seu impacto significativo na criação. Entretanto, neste estudo, propõe-se explorar um “acréscimo” a essa visão: além do “autor”, pondera-se a inserção de vozes narrativas e suas diversidades, envolvendo os narradores e seu efeito na “zona de contato”, tanto na representação quanto na recepção desses textos literários. De acordo com Bakhtin (2002, p. 417), “O romancista está imerso em tudo que ainda não foi concluído”, os escritores de narrativas contemporâneas, abordando “instantâneos” e diversidades em tensão entre centros e periferias, navegam em um território de elementos em constante transformação, de maneiras não previstas pela sociedade ocidental.

Segundo Antonio Candido, é necessário reconhecer a presença de uma “regularidade”, que pode ser estabelecida ou identificada tanto na esfera da ficção quanto na realidade – referindo-se aqui à sociedade onde tais textos são elaborados. Essa “regularidade” poderia ser, por exemplo, a norma culta da língua e o grupo social que a emprega, o tratamento estético conferido a essa manifestação linguística e, consequentemente, a literatura que dela emerge. Uma outra observação importante feita por Antonio Candido sobre a representação do subalterno na literatura é evidenciada pelo narrador nos contos de Rubem Fonseca:

Neste contexto, não se observa um narrador erudito que se aproprie exclusivamente da linguagem de outra camada social, utilizando sua irregularidade para estabelecer distância. Ao contrário, em seus contos, o narrador e o personagem se amalgamam através da unificação do estilo, formando um mosaico uniforme que delineia um universo próprio. Portanto, não se trata de um autor que emprega a linguagem dos menos instruídos como um elemento meramente decorativo ou externo. É, na verdade, um

narrador erudito que emprega sua cultura para estreitar as distâncias, alinhando sua voz com a dos marginalizados que habitam uma noite repleta de angústia e transgressão, numa cidade real que adquire uma nova dimensão no âmbito da transfiguração criativa (CANDIDO 2004, p. 34).

A literatura fictícia detém a notável habilidade de “dar voz”, de estabelecer igualdade entre indivíduos de todas as classes e grupos sociais, possibilitando que os marginalizados expressem características humanas de uma maneira que, de outra forma, permaneceria invisível. Isso se torna possível quando o escritor capta a intimidade e a essência daqueles que são marginalizados pela sociedade, conferindo-lhes uma existência para além de sua realidade adversa.

Nos contos deste autor, ele se revela um autêntico explorador ao revelar o drama dos desfavorecidos que fervilham no submundo; daqueles que sobrevivem às margens da vida e que são trazidos à nossa consciência – a consciência dos privilegiados, dos excludores – pela força de sua arte. Nesse sentido, o escritor faz para as camadas marginalizadas da sociedade urbana o que Guimarães Rosa realizou para o mundo do sertão, ou seja, desenvolve uma linguagem que parece emergir naturalmente do meio onde é utilizada, mas que, na verdade, torna-se uma linguagem universal dos homens, graças a uma estilização eficaz (CANDIDO, 2004).

No que tange à representação que se restringe ao aspecto “mimético”, uma imitação exata das práticas e da linguagem diária dos grupos subalternos, emerge a expressão “fala peculiar dos incultos”. Caso por “incultos”, Candido se refira a grupos com limitada escolarização e/ou formação educacional, seria aceitável, com ressalvas, o emprego do “adjetivo”. Todavia, ao avançar em sua análise, Candido apresenta uma dimensão adicional: o ato de fala dos subalternos mediado por um terceiro, ou seja, o narrador, que, nas palavras de Candido, não é um narrador comum, mas um “narrador culto”. Aqui, ressalta-se a prudência do crítico em diferenciar esse narrador da mera utilização do universo marginal como algo meramente “pitoresco” e “alheio” ao autor.

Esta reflexão remete ao texto “Epos e romance” (BAKHTIN, 2003), onde Bakhtin enfatiza a função do autor na obra artística. Assim, em diversas obras literárias, observam-se representações estéticas que se entrelaçam profundamente com a sociedade e os sujeitos retratados, enquanto, por outro lado, surge o fenômeno interpretado como a apropriação da voz subalterna, mantendo-a distante do autor e, por extensão, da voz que narra e edifica a narrativa.

Um aspecto ainda proeminente nesse jogo representacional é um paradoxo ou desconforto: uma espécie de permissão para que os “excluídos expressem o teor de sua humanidade, que de outra forma não seria verificável” (CAPELA, 2023, p.12). Isso levanta a questão, os excluídos são incapazes de expressar-se autonomamente ou de tratar esteticamente sua condição?

Conforme Candido (2000), o valor artístico de um texto reside em uma “estilização eficiente”, que ultrapassa a utilização de uma linguagem específica de um ambiente determinado, transformando-a na “língua geral dos homens”. Essa dinâmica é notável ao possibilitar “equalizar indivíduos de todas as classes”, uma vez que essa tarefa deve ser realizada sob premissas diferentes do discurso subalterno, para que os excluídos adquiram existência, sendo humanizados somente quando articulados de forma erudita.

As teorias de Mikhail Bakhtin e as análises de Antonio Candido proporcionam uma visão instigante sobre a representação da alteridade e da violência em narrativas contemporâneas. Dentro dessas histórias, os narradores percorrem temas como violência, a vivência da alteridade, a textura da pele e a suposta transpiração das personagens. O tratamento literário da realidade pode trazer complicações ao autor, a pessoa real por trás da obra, já que frequentemente ocorre confusão entre o criador e a voz narrativa.

Entretanto, a situação no Brasil é peculiar. Quando alguém da classe média alta produz uma obra artística baseada em realidades semelhantes às das narrativas contemporâneas, frequentemente é aclamado como vanguardista. Em contraste, um escritor oriundo da periferia pode ser acusado de “apologia ao crime”⁸, dependendo de como apresenta esses mesmos aspectos. Isso representa apenas um vislumbre das controvérsias que cercam essa modalidade de produção literária.

6.2 Delineando estatutos: da poética do silêncio à poética do ruído

Ao discutir o “ruído”, é essencial reconhecer que precedeu um período de “silêncio”. A “literatura silenciosa”, relegada ao exílio, emergiu como uma voz de

⁸ Conferir o artigo “Violência: a dita desdita”, de Carlos Eduardo Schmidt Capela, publicado na Revista do PACC-UFRJ e que trata de parte dessa polêmica. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/03/capela.htm> . Acesso em: 15 jan. 2023.

incômodo ao cânone estabelecido, proporcionando um meio de auto-representação para aqueles historicamente privados de voz.

Avançando na metáfora do silêncio, a contribuição de Conceição Evaristo (2009) salienta a mudez imposta sobre a população negra e afrodescendente desde o período colonial do Brasil. Como ilustração, ela menciona a figura da escrava Anastácia, uma mulher negra de olhos claros com uma máscara sobre a boca. Esse “silêncio” invoca uma representação que atravessa três temporalidades dos ancestrais africanos: antes do cativo, durante a escravidão nas Américas e após a Abolição.

Tais temporalidades estão presentes nos textos da “literatura silenciosa” e nas narrativas contemporâneas de autores como Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves e na poesia de Mírian Alves, Esmeralda Ribeiro, Cuti. Com Fonseca, estabelece-se um paralelo, em especial em “Nau Catarineta”, onde o ritual canibalístico faz alusão ao colonialismo, ao passado escravocrata e à trajetória contemporânea dos afrodescendentes, que ainda enfrentam desafios semelhantes aos das primeiras décadas pós-abolição.

A “literatura silenciosa” pode ser compreendida de duas maneiras. Inicialmente, pode ser vista como uma expressão de “diferença fechada”, isto é, uma forma que não estabelece um diálogo com o cânone literário tradicional, sendo relegada ao status de “pré-literatura” ou restrita aos campos da etnografia e antropologia. No entanto, outra interpretação admite essa literatura como um meio de transcender o maniqueísmo que restringe a concepção de literatura, “reconhecendo a diferença como uma manifestação da autonomia de outras identidades válidas, fundamentadas em outros paradigmas igualmente significativos” (PEREIRA, 2002, p. 43).

É igualmente significativo observar a evolução do conceito de “literatura silenciosa” para “literatura ruidosa”. Os contos classificados sob esta última designação quebraram a barreira do silêncio historicamente imposta às manifestações artísticas afro-brasileiras, conquistando lugar tanto no âmbito editorial quanto no acadêmico. O “ruído” gerado nesses contextos é marcante pela surpresa diante da qualidade dos textos e sua interligação com outras formas de arte (como o cinema, a música popular, histórias em quadrinhos, etc.), e pela habilidade de se adaptarem rapidamente às mídias modernas. Esta nova etapa da literatura brasileira contemporânea se destaca também pela forma como esteticamente engloba discursos políticos de movimentos sociais como o Movimento Negro e o Hip Hop,

mantendo um diálogo com as expectativas e demandas dos habitantes das periferias urbanas.

Neste cenário, é crucial salientar as características marcantes em narrativas como “Feliz ano novo”, onde a violência é um elemento proeminente. Para evitar que a violência seja vista apenas como um recurso estético para chocar o leitor, a crítica e o texto literário em si, é fundamental que a narrativa questione a representação literária de personagens de contextos subalternos. Isso se relaciona com o tratamento geralmente oferecido pela literatura brasileira. Contudo, ao explorar temas como raça/etnia, gênero e classe, a literatura ruidosa busca quebrar estereótipos. Integrando a violência ao enredo, ela expõe a subjetividade das personagens, seja através do ethos do grupo ao qual pertencem ou de aspectos humanizadores como relações familiares, laços de amizade e preferências pessoais. Dessa forma, busca-se ressaltar a singularidade na abordagem da representação da alteridade, especialmente no que diz respeito às “vítimas preferenciais” mencionadas por Dalcastagnè (2005). Na obra analisada, o narrador expõe de maneira fragmentada o ethos de cada grupo e/ou personagem relevante.

A obra de Fonseca é caracterizada por uma narrativa que se origina e se desenvolve a partir de experiências do cotidiano, refletindo-se tanto no texto quanto na voz narrativa, de maneira similar à “literatura silenciosa”. Identifica-se, portanto, o quinto elemento da literatura ruidosa. Ferréz descreve essa característica como “viver dentro do tema”, enquanto Conceição Evaristo (SEBASTIÃO, 2004, p. 4) a denomina “escrevivência”, um conceito que aborda a experiência feminina e afro-brasileira. As influências da cultura afro-brasileira são notadas tanto nas características físicas dos personagens quanto nos costumes e estilos de vida dos moradores dos conjuntos habitacionais.

Dessa forma, a literatura ruidosa se estabelece como uma poética da periferia. Esta poética, enfatizando o “local” de enunciação, também busca incorporar elementos do movimento Hip Hop, dentro do conceito de ruído negro (Black noise) de Tricia Rose (1994), juntamente com outras expressões urbanas como os quadrinhos. Anízio Vianna (2005) complementa esses aspectos com a busca por novas formas de escrita, descritas como “poética rap” e sua “estrutura episódica”, refletindo a voz narrativa que recria a vida na periferia urbana, entrelaçada com histórias do mundo marginal.

A menção ao personagem “Pereba” evidencia a fama negativa conquistada por sua atuação no mundo do crime. Embora a origem de seu apelido não esteja explicitamente ligada a uma crítica à ditadura, ainda assim destaca o ideal de nação visado pelo regime militar da época.

O emprego de apelidos variados contrasta com qualquer tentativa de hegemonia narrativa, onde a alteridade é intensamente enfatizada. Essa alteridade, além de se manifestar em manchetes e inquéritos policiais, encontra representação nas obras de Fonseca. A “pobreza” sozinha não é suficiente para descrever a complexidade da violência quando as alteridades se chocam. Frequentemente, contudo, esses confrontos culminam em violência física, com tiros ou facadas atingindo seres humanos.

Além disso, recorda-se de outra diáspora vivida: os habitantes das favelas da zona sul do Rio de Janeiro frequentemente são removidos em massa e realocados em conjuntos habitacionais voltados para a classe de baixa renda. A forma como esses moradores são retratados nas personagens do escritor adquire uma nova perspectiva. É imprescindível agregar as ideias de “lugar” e “espaço”, conforme explorado por Sílvia Molloy (2003) na escrita autobiográfica na América Latina.

Aplica-se aqui a análise a um conto que apresenta radicalmente as fissuras do espaço urbano e, por extensão, da memória que se define como brasileira. A narrativa não se limita a um único fio condutor, e o “espaço” se fragmenta em diversos “lugares”. Diferentemente das narrativas focadas na memória coletiva, o narrador deste romance atua como um biógrafo não autorizado, trazendo à luz histórias que a cidade do Rio de Janeiro tenta ocultar. O anseio de pertencer a esse grupo não é evidente no texto do autor, assim como a maioria das personagens demonstra o desejo constante de escapar dessa condição estática. Nenhum deles é morador da favela por escolha própria.

Essa forma de narrativa constitui uma das “fontes” que compõem a totalidade da obra “Feliz Ano Novo”. Os estereótipos das personagens, atrelados ao seu estilo de vida, enquadram-se na ideia de “lugar” (MOLLOY, 2003, p. 25), servindo como marcadores imutáveis na comunidade, especialmente na memória coletiva. Os habitantes do conjunto habitacional, como a mulher solitária que “zela pelos seus bens”, provêm de um espaço de marginalização – a periferia.

O pensamento desta personagem, conforme retratado pelo narrador, reflete um sentimento de não pertencimento à condição quase permanente de excluídos, com o

anseio de mudar sua vida na presença de alguém. As figuras na narrativa que descreve o conjunto habitacional vivem em constante tensão, cientes da inexistência de “lugares seguros” e “lugares privilegiados” onde possam “realizar gestos de restauração comunitária” (MOLLOY, 2003, p. 26).

A tentativa de “restauração” colide com um obstáculo insuperável: a violência. O processo de realocação das comunidades que deu origem ao conjunto habitacional negligenciou por completo suas narrativas. A favela, assim, torna-se um símbolo do deslocamento compulsório de populações majoritariamente pobres e negras, fenômeno também evidenciado por Lima Barreto no início do século XX, ao abordar esse processo de limpeza etno-geográfica (remoção de negros e “pobres” das áreas centrais do Rio). A estagnação socioespacial e identitária é igualmente abordada na obra de Plínio Marcos (1978).

Na obra em análise, há outro “deslocamento” narrativo na mesma cidade, observável no conto “Passeio noturno I”. Personagens de diferentes identidades, agrupados em famílias fragmentadas e gangues criminosas, unem-se apenas pela necessidade de confrontar a violência de outros grupos. A “neofavela de cimento” (LINS, 1997, p. 17) é o resultado desse novo deslocamento excludente, parte de um “ciclo” de neomodernidade, entendido como uma sequência de tentativas de preencher os vazios deixados pela modernização.

Ivete Walty (2005, p. 25) ressalta a impossibilidade de “conter a diversidade almejada pelo planejamento da cidade moderna”, demonstrando que as diversidades urbanas persistem, apesar de excluídas. Nesse contexto, a violência se torna o elemento principal. O silêncio impera após os disparos que atingem o corpo de Maurício.

A suposta “tranquilidade das coisas” se converte em um prenúncio de guerra, remetendo à calmaria temporária no “olho do furacão”. Tal como na dinâmica real da tempestade, as “paredes” do furacão são móveis e o centro da tormenta nunca é fixo. São estas “paredes” que atingem o personagem, simbolizadas pelos tiros disparados por “Lambreta” no conto “Feliz ano novo”.

Essa violência se manifesta na morte, onde a bala é trocada pela lâmina, com as armas gerando apenas “presuntos”. Presentes estão elas: o revólver calibre 38, a pistola 45 automática, a espingarda calibre 12 e a metralhadora. Sobrepondo-se ao estrondo dessas armas está o lamento das famílias. A voz narrativa que emerge nas

falas de diversos personagens parece disputar, além de um vestígio de dignidade, o direito à literatura ruidosa da violência.

Os narradores, ao entrelaçarem as diversas trajetórias das alteridades das periferias urbanas brasileiras, adotam uma abordagem estética performática. Bhabha (1998, p. 34) descreve isso como “uma negociação complexa”. Tais narrativas conferem voz a perspectivas frequentemente abafadas ou estereotipadas, tratando de questões como etnia/raça, classe e gênero, em contraste com a literatura tradicional. Esta última, fundamentada no conceito de “literatura silenciosa”, opera de acordo com as dinâmicas de “consenso/dissenso” (SOLLORS, 1986) e “antagonismo/afiliação” propostas por Bhabha (1998, p. 21):

O “direito” de expressão a partir das margens do poder e do privilégio transcende a mera preservação da tradição, abarcando a capacidade da tradição de se remodelar frente à contingência e contradição na vida das “minorias”. A identificação oferecida pela tradição é uma forma de reconhecimento parcial. Ao reconfigurar o passado, temporalidades culturais distintas são inseridas na invenção da tradição. Esse processo obstrui o acesso direto a uma identidade original ou a uma tradição “inata”. Os debates sobre diferenças culturais podem gerar tanto consenso quanto conflito; possuem o poder de desestabilizar nossas noções de tradição e modernidade, redesenhar fronteiras entre o público e o privado, o erudito e o popular, e colocar em xeque as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso.

Ao reviver o passado, essas narrativas transportam para o presente da violência “outras temporalidades culturais incompatíveis”, criando uma tensão constante tanto com a tradição quanto com a modernidade. A análise aqui evita reduções dicotômicas. Bhabha ressalta que os embates culturais envolvem tanto o conflito quanto o consenso, às vezes simultaneamente. O foco recai sobre as interações entre “contingência” e “contradição”.

No cenário brasileiro, assim como em contextos latino-americanos e caribenhos, é crucial reconhecer que questões de raça/etnia, gênero e classe frequentemente se entrelaçam na formação da subalternidade. Esse entrelaçamento nem sempre é óbvio, muitas vezes ocultado por ideologias como a “democracia racial”.

A literatura ruidosa desafia a homogeneidade presumida das literaturas nacionais contemporâneas em termos de representação da alteridade urbana subalterna. Esta vertente literária abraça tanto a “contingência”, relacionada ao desejo de integrar-se à literatura nacional contemporânea (como a arte “afrobrasileira”), quanto a “contrariedade”, referindo-se ao seu aspecto contestador, rompendo o silêncio e elevando o subalterno de um papel secundário.

Esta perspectiva se reflete na escrita de Lima Barreto e outros autores afrodescendentes: sempre que tais temas emergem em textos canônicos, eles muitas vezes reforçam preconceitos contra diferentes identidades, sejam elas de raça/etnia, gênero ou classe social. Exemplos marcantes incluem “O demônio familiar”, de José de Alencar, e “O cortiço”, de Aluísio Azevedo, frequentemente presentes nos currículos de literatura de Ensino Médio e Superior.

Esta reinterpretação dos modos de representação é realizada por meio de uma “dupla consciência”, que envolve tanto a literatura marginal quanto as tradições literárias da “Euro-América” – com sua linguagem e formas ocidentais. Uma característica distintiva da literatura ruidosa é a predominância de pontos de enunciação urbanos, ressaltando uma alteridade complexa que transita entre raça/etnia, gênero e classe.

[...]. Já que nasci feio, sou temido
 Já que nasci pobre,
 quero ser rico e assim
 meu corpo oculta outros
 que ao me verem se despiram da voz
 Voz solta virando grito
 Grito louco ao som do tiro
 Sou eu o dono da rua
 O rei da rua sepultado vivo no baralho desse jogo
 O rei que não se revela
 nem em paus nem em ouro
 [...] (LINS, 1989, p. 53).

O poema sem título de Lins estabelece uma ligação direta com personagens marginalizados. Apesar de um possível paralelo com o slogan de Helio Oiticica – “Seja marginal, seja herói” –, o tom do poema é forjado numa corrente oposta à glorificação da marginalidade. Não se trata de afirmar que Oiticica celebrava de maneira simplista a delinquência, mas sua obra deve ser analisada dentro de seu contexto histórico e político específico, marcado pelos rigorosos “anos de chumbo”.

Os versos iniciais do poema lançam luz sobre a origem da marginalidade, um tema também explorado por artistas como Gabriel, o Pensador, em seu rap “Pátria que te pariu”, e por Fernando Bonassi em “O pequeno fascista” (BONASSI, 2005, p. 13). As palavras de Lins, que ressoam nestas obras, são claras: “Fui feto feio feito no ventre do Brasil/ estou pronto para matar/ já que sempre estive para morrer [...]”.

As formas de retratar o prelúdio do ambiente bélico não explícito na “cidade partida” do Rio de Janeiro foram diversas. Para intensificar essa conversa, nada mais eficaz do que apresentar o poema na íntegra:

Fui feto feio feito no ventre do Brasil estou pronto para matar
 já que sempre estive para morrer
 Sou eu o bicho iluminado apenas pela fraca luz das ruas
 que rouba para matar o que sou e mato para roubar o que quero
 Já que nasci feio, sou temido
 Já que nasci pobre, quero ser rico e assim meu corpo oculta outros
 que ao me verem se despiram da voz
 Voz solta virando grito
 Grito louco ao som do tiro
 Sou eu o dono da rua
 O rei da rua sepultado vivo no baralho desse jogo
 O rei que não se revela nem em paus nem em ouro
 Se revela em nada quando estou livre renada quando sou pego
 pós nada quando sou solto
 Sou eu assim herói do nada
 De vez em quando revelo o vazio
 De ser irmão de tudo e todos contra mim
 Sou eu a bomba humana que cresceu entre uma voz e outra
 entre becos e vielas
 onde sempre uma loucura está para acontecer
 Sou seu inimigo
 Coração de bandido é batido na sola do pé
 Enquanto eu estiver vivo todos estão para morrer
 Sou eu que posso roubar o teu amanhecer por um cordão
 por um tostão por um não
 Me meço e me arremeço (sic) na vida lançando-me em posição mortal
 Prefiro morrer na flor da mocidade do que no caroço da velhice
 Sem saber de nada me torno anacoluto insistente
 Indigente nas metáforas de tua língua vulgar
 Que não se comprometeu
 Pois a minha palavra (a bela palavra).
 Inaugurada na boca do homem, a dama maior do
 artifício social perdeu a voz
 Voz sem ouvido é mero sopro sem fonemas
 É voz morta enterrada na garganta
 E a pá lavra vida muda no mundo legal me faz teu marginal (LINS, 1989, p. 46).

Bem antes da notoriedade do “homem bomba” em conflitos armados, Rubem Fonseca introduziu um eu-lírico audacioso, capaz de navegar em águas obscuras e emergir com o desespero prestes a explodir. Este se torna uma “bomba humana” por estar ciente de sua “morte social”. A aliteração marcante no primeiro verso do poema – “Fui feto feio feito no ventre do Brasil” – ressoa na obra romanesca, com o “feto feio” crescendo sem voz. Privado da palavra, o poema antecipa o inevitável: “Enquanto eu estiver vivo/ todos estão para morrer”. Uma elipse significativa se esconde nesses versos, o adjetivo “sepultado”. Quando sua falta for notada, pode ser demasiadamente tarde.

Entretanto, o poema oferece uma leitura adicional intrigante. No seu desfecho, a voz enunciativa parece trocar de titular, deixando de ser exclusivamente a “fala” do “sepultado vivo” para incorporar também a “fala” do escritor, do poeta. Essa dinâmica

é recorrente nos contos de Fonseca, com o narrador variando, conforme a exigência de cada trama, entre a “fala” da personagem. A utilização da “bela palavra” como um “artifício social” é desconsiderada num mundo onde o discurso deve ser direto, sem “rodeios” ou “subterfúgios”, como preferem os setores dominantes da sociedade.

6.3 Referências à culturas urbanas afro-brasileira e popular

A condição de invisibilidade pode ser analisada no contexto das representações humanas nas grandes cidades, onde um corpo “esconde outros corpos”, todos impulsionados por desejo. Esse desejo não se restringe ao reconhecimento da existência, mas expande-se para a expressão de vozes em altos volumes, marcadas por gritos e disparos. Ao mesmo tempo que promove a diferenciação por meio da escrita, o autor surpreende ao revelar “outros corpos” que são privados de voz. Trata-se de um desvelamento, e não de uma remoção, um processo distinto daquele empregado por Machado de Assis em “O espelho”. No conto, quando os escravos desaparecem abruptamente da cena, as vozes destes “outros” se manifestam de forma radical e avassaladora, levando o narrador a descer as escadas “com veludo nos tamancos”.

As técnicas literárias de Machado de Assis e Lima Barreto podem ser vistas como precursores do que mais tarde seria denominado literatura ruidosa, influenciadas pela narrativa de Fonseca. Isso não se deve somente aos disparos descritos nas histórias, que seriam meras coincidências não fosse pelo “auxílio luxuoso” dessa voz distintiva e sua nova poética, uma fusão de revolta e racionalidade.

A narrativa em “Feliz ano novo” busca perturbar a noção de transposição da realidade para a ficção e a construção de personagens representativos, conforme discutido por Ribeiro (2003). Não seria exagerado, posteriormente, invocar uma extensa referência ao mencionado artigo, crucial devido à fissura exposta, porém frequentemente ignorada. Nas considerações de Ribeiro, tornam-se claras as ligações essenciais com os escritos críticos de Edouard Glissant:

Isso remete à ideia que mencionei anteriormente sobre uma área de interação. Segundo Pratt (1999, p. 27), essas áreas são ambientes sociais onde culturas diferentes se encontram, se chocam e se interligam, frequentemente em contextos de assimetria significativa de poder e submissão, caracterizados por interações temporárias e localizadas entre os envolvidos. “Cidade de Deus” exemplifica essa transitoriedade de posições, discussões e ligações em sua aceitação, ampliando o conceito de Foucault

sobre o “princípio de refração de um discurso”. “O ineditismo não reside no conteúdo expresso, mas no fenômeno de sua reaparição” (1996, p. 26). Conforme essas questões são analisadas, é imperativo considerar as apropriações em “Cidade de Deus” e suas respectivas posturas políticas e resistências a tais apropriações. Produtos culturais como “Feliz Ano Novo” não oferecem mais espaços para a formação de sujeitos estáticos ou convencionais de representação. Tanto sua efetividade política, estética e cultural quanto suas estratégias estão atualmente inequivocamente influenciadas pelos papéis que desempenham em suas redes de expressão e suas particularidades históricas (GLISSANT, 2005, p. 27).

Este trecho é notavelmente instrutivo por seus pontos chave: primeiramente, a “constituição de sujeitos fixos”; em segundo lugar, a ideia de “zonas de contato”; e terceiro, o “princípio de refração do discurso”, que influencia na percepção crítica do autor. A menção a Foucault, contudo, camufla a prática discursiva da “democracia de acordos”, negligenciando o discurso subalterno/periférico. Isso redireciona a atenção do leitor para seu contexto social, relegando ao esquecimento a voz emergente que escapa ao domínio do centro.

O ambiente narrativo em “Feliz Ano Novo” apresenta uma peculiar “zona de contato”, caracterizada por relações de poder desiguais e arbitrárias. Neste cenário, os subalternos, habitantes da “neo-favela”, adotam e adaptam uma hierarquia para uso eficaz em seu contexto. “Rastros/resíduos” (GLISSANT, 2005, p. 85) da “Neo-América” se mesclam continuamente, e não sem conflitos, com a “Euro-América”⁹.

Há menções aos rituais afro-brasileiros – “despachos de babalaôs” – realizados pelos personagens sem plena consciência. Estes personagens, frequentemente limitados por “linhas de cor”, pobreza ou gênero, destacam a importância cultural de pertencer a uma comunidade que mantém vivas práticas religiosas afrodescendentes.

Esta “zona de contato” torna-se mais tensa com a representação explícita da fusão entre “Euro-América” e “Atlântico Norte” (COSTA, 2006, p. 12). Essa junção se manifesta particularmente no anseio dos personagens por bens de consumo, indicando na narrativa um caminho para a cidadania. A ausência de consumo leva, inevitavelmente, à violência, exemplificada pelo grupo dos “granfas” (FONSECA, 2009).

⁹ Tais conceitos se referem à divisão feita por Glissant, baseada nos entrelaçamentos culturais e políticos da cultura europeia com outras práticas do referido campo, nativas das Américas e do continente africano. A “Euro-América” seria o Quebec, o Canadá, os Estados Unidos e uma parte (cultural) do Chile e da Argentina. A “Neo-América” desenvolve-se nos espaços de crioulização: Caribe, nordeste do Brasil, as Guianas e Curaçao, o sul dos EUA, a costa caribenha da Venezuela e da Colômbia e uma grande parte da América Central e do México. A “Meso-América” se refere aos povos autóctones (Glissant: 2005, p. 13- 14).

Esta estratégia de existência social, fundamentada no consumo, é elementar, mas se destaca entre os personagens, majoritariamente afrodescendentes ou de outros grupos marginalizados, como os migrantes nordestinos.

A transitoriedade e a celeridade na formação de novas identidades delineiam um panorama diversificado: atualmente, essas identidades não se apresentam de maneira estática ou inalterável, embora, em alguns momentos, possam emergir atitudes de resistência à diversidade. Contudo, uma nova forma de violência surge, inicialmente associada ao crime comum e, ao longo dos anos, evolui para a mais severa – a guerra impulsionada pelo narcotráfico.

6.4 Memória e recordação: nomeações do passado

Na composição dos contos examinados, a seleção do narrador ocorre tanto na dimensão da memória individual – por meio das vivências de personagens marginalizados como “Pereba” – quanto na memória coletiva das diversas comunidades, simbolizadas pelos habitantes de favelas e ocupações em regiões privilegiadas do Rio de Janeiro.

Enquanto a memória atua para esboçar um coletivo fragmentado, perdendo os vínculos identitários tradicionais do convívio diário nas comunidades originais, a reminiscência serve como recurso para alguns indivíduos reconstituírem essas conexões, na busca de preencher as lacunas que ameaçam a identificação com um passado não tão remoto, vivido nos antigos locais de residência.

De forma curiosa, a categorização das pessoas conforme seu local de moradia conduz a outros padrões de organização social. É notável a existência de um intenso desejo de pertencimento a grupos como escolas de samba, torcidas de futebol ou congregações religiosas, especialmente em bairros ou localidades específicas. No entanto, essa necessidade se manifesta predominantemente entre pessoas marginalizadas por critérios de cor, classe e gênero, aspectos relevantes na análise da obra “Feliz ano novo”.

A alteridade, entendida como a singularidade dos ex-moradores das favelas e conjuntos habitacionais do Rio, enfrenta um processo de nivelamento: agora todos são habitantes recentes do mesmo conjunto residencial.

A relevância das associações comunitárias se mostra fundamental para o restabelecimento de uma espécie de “normalidade”. Esse árduo processo de

reconstrução de uma “familiaridade” renovada acontece no contexto coletivo, englobando futebol, escolas de samba e blocos de carnaval. O ponto focal para a recuperação e reinvenção da memória coletiva reside em uma subdivisão do que denomino ethos do prazer e do entretenimento: práticas como partidas de futebol, escolas de samba e blocos carnavalescos marcam um período, possibilitando a retomada de funções produtivas por seus membros. Portanto, atuam como refúgios temporários, onde a alteridade desse ambiente pode ser vivenciada. Uma alternativa para essa forma de recuperação da memória é proposta pelo narrador através da figura de “Lambreta”.

A cena que desencadeia as lembranças dos personagens estabelece uma distinção entre dois conceitos: rememoração e memória. O primeiro se refere à reconstituição do passado sob uma ótica subalterna. É fundamental lembrar Lima Barreto, pois é a partir de Recordações do escrivo Isaiás Caminha (1949a) que surge a ideia de remodelar o processo de rememoração sob a perspectiva da alteridade marginalizada. Isso é destacado pela voz oficial, os relatos da intervenção social pelo Estado, ilustrados na história pela decisão de transformar as “terras dos senhores” em um “novo local”. Assim, “espaço” e memória seriam abrangidos por um mapeamento específico, visando eliminar os “vestígios” (GLISSANT, 2005, p. 21) da experiência vinculada ao local de permanência e expressão.

A experiência do regime de trabalho escravo é excluída da memória, permanecendo nos “rastros/resíduos” não só culturais, mas também ligados à violência. A recordação transcende o que Bhabha (1998) chama de “reconhecimento concedido pela tradição”. E a tensão entre essas vivências se intensifica sempre que a “contradição” diminui o espaço de influência da “contraditoriedade” (BHABHA, 1998, p. 32). O anseio de “Pereba” por necessidades básicas como alimentação, moradia adequada e saneamento, também representa uma forma de violência.

A narrativa se desenvolve a partir de uma cicatriz integrada ao contexto social, reconstituindo a memória que foi fragmentada pelo esquecimento com sutis conexões. É notável que a escola, apresentada como alternativa à violência e ao tráfico de drogas, é retratada em sua fragilidade e capacidade limitada de transformar a realidade dos personagens. No conto, apenas “Lambreta” parece se beneficiar, de maneira direta ou indireta, do conhecimento adquirido na escola. Assim, a invisibilidade dos personagens se manifesta na delicadeza do discurso, optando-se por “linhas” ao invés de “barreiras”. O personagem supera a violência ao dominar

várias linguagens, criando múltiplas passagens e acessos a outras identidades dentro da narrativa.

Ademais, é evidente a presença da cultura afro-brasileira e urbana popular, principalmente no primeiro conto analisado. Através dele, pode-se conduzir uma interpretação por um fio narrativo alternativo ao da violência, destacando significativamente a representação da alteridade. É relevante observar que o narrador não demonstra intenção de estabelecer uma hierarquia ao expor tais elementos ao leitor. Outra questão essencial é o gradual “desaparecimento” desses aspectos culturais, conforme a violência passa a predominar nos trechos do enredo relacionados ao crime.

Contudo, como indicado pela própria narrativa, há amplo espaço para televisão, rádio, festas de ano novo, que, sem estabelecerem uma hierarquia baseada em juízo de valor, apontam para as identidades geográficas dos personagens. O trecho apresenta uma lista em prosa, separando com vírgulas os diversos elementos de uma coletânea bastante singular de escritores mais jovens que continuam a relatar o previamente observado em “Feliz ano novo”:

[...] revólveres, orixás enrolados em pescoços, frangos para rituais, fome, traição, mortes, desejo de riqueza, olhos que nunca veem, nunca falam, nunca revelam, olhos e coragem para enfrentar a vida, enganar a morte, alimentar a raiva, manchar destinos, travar batalhas e para ser marcado pela tatuagem. Eram estilingues, revistas “Sétimo Céu”, panos de chão desgastados [...] (LINS, 1997, p. 17-18).

O segmento da lista de características reúne novamente o que Bhabha (1998) define como a luta contínua entre “contradição” e “contraditoriedade”, podendo ser vista também como a disputa agônica entre as Zonas Norte e Sul do Rio de Janeiro. A cultura urbana popular e suas ramificações são marcadores que pertencem a ambas as zonas, um feito que permite incorporar tanto a “contradição” quanto a “contraditoriedade”. Elementos como televisão, rádio e cinema são principais agentes tanto do fascínio quanto da degradação humana.

Os espaços culturais efêmeros que emergem e desaparecem ao longo da história podem ser vistos como um paradigma para os confrontos entre a polícia e os “marginais”. Um episódio em particular ganha destaque, capturando a atenção do leitor pela sua representação de simultaneidade temporal entre a narrativa transmitida pela televisão e aquela que provém da voz do narrador e dos personagens.

A literatura contundente, inaugurada por “Feliz Ano Novo”, enfrenta várias barreiras, incluindo a despolitização do debate e da arte em si. Como se desvencilhar? Essa literatura permanece próxima do limiar imaginário onde se comercializa a brutalidade.

Ferréz, por intermédio de sua editora, lançou a coleção “Selo Povo”, visando a publicação de talentos oriundos das periferias, em uma habilidosa sintonia com a obra de Fonseca, cujas iniciativas reverberam positivamente em sua comunidade:

O Selo Povo foi concebido com o objetivo de tornar os livros acessíveis àqueles que realmente necessitam deles, além de criticar o mercado editorial pelo alto custo das publicações, visto que um simples livro de bolso pode custar até R\$ 20,00 em livrarias. Com foco na distribuição em bairros periféricos, a L.M. coloca a periferia no epicentro de suas atividades, pois somos os criadores do conteúdo e frequentemente precisamos “viajar” para encontrar locais que comercializem nossos produtos. É a cultura periférica em seu mais puro dinamismo (MARCOS, 2006, p. 21).¹⁰

Ferréz focaliza um ponto vital ligado à cultura e educação: a questão do acesso. Inspirado, possivelmente, pela frequente alegação de desinteresse pela leitura por parte dos moradores periféricos, ele concretizou suas palavras em ações efetivas. Sua crítica incisiva às grandes editoras, perceptível no trecho mencionado, pretende influenciar a mídia principal e os diálogos em congressos de educação e literatura. A postura audaciosa é evidenciada ao referir-se à “alta voltagem” da cultura que emerge das periferias urbanas, desvendando “as múltiplas facetas da caneta que se expressa na favela” – uma frase do “Manifesto de abertura: Literatura Marginal”.

Nas bases dessa literatura periférica, encontra-se a clara definição de seu propósito: “A Literatura Marginal, é crucial sublinhar, representa a voz de comunidades minoritárias, tanto em termos raciais quanto socioeconômicos” (FERRÉZ, 2005, p. 12). A visão de Ferréz (2005) sobre essa estética literária marginal “renovada” é notavelmente inclusiva, englobando tanto a criação quanto a reflexão literária, com o intuito de estabelecer interações com variados estratos sociais, de ambos os lados da metáfora da ponte (alusão em São Paulo à ponte sobre o rio Pinheiros, que divide a metrópole de suas “periferias”). Tais interações almejam a educação e sensibilização dos leitores periféricos e, simultaneamente, propiciar que o “asfalto” perceba e entenda “os excluídos” sem a mediação da mídia mainstream, que tende a retratar a

¹⁰ Texto retirado do *blog* dedicado à coleção “Selo Povo”: postagem do dia 27 mar. 2009. Disponível em: <http://www.selopovo.blogspot.com/>.

periferia focando apenas em conflitos de facções, corpos abandonados e esgotos a céu aberto.

As vozes se entrelaçam com as de Fonseca acerca da discussão sobre a divisão desses “universos”, que também são representados visualmente para estabelecer limites nas artes e na literatura. Entretanto, enquanto Ferréz em “Capão Redondo” é um sujeito que reivindica o seu status de escritor marginal, Fonseca é um escritor notadamente inserido no âmbito das classes médias brasileiras:

Cansei de ouvir:
Mas o que cês tão fazendo é separar a literatura, a do gueto e a do centro.
E nunca cansarei de responder:
A divisão já existe há muito tempo, só que deste lado ninguém tinha reivindicado, ninguém apresentou nossa voz. Do outro lado, criaram-se mundos de teses e estudos, enquanto daqui mal conseguimos completar o ensino básico” (FERRÉZ, 2005, p. 13).

Contudo, Ferréz talvez não tenha percebido que nem todos os autores de teses e estudos sobre sua obra terão aceitação nos círculos acadêmicos. O foco aqui não é alcançar consenso, especialmente no registro da diversidade. O que importa é a unicidade do registro trazido pela poética da periferia e seus narradores, uma narrativa complexa (que vai além da representação individual, abrangendo uma ou mais comunidades), projetando prosa e poesia para o “lado de cá”.

Esta vertente literária, apesar de ser inovadora, é marcada pela violência que permeia as linhas tensionadas de cada conto examinado. Diferente de outros escritores emergentes em suas coletâneas, seus trabalhos já atingiram palcos internacionais, paradoxalmente, em eventos literários e programas de pós-graduação em literatura, como evidenciado pelo estudo de estudantes e professores na Universidade de Hamburgo.

A arte cumpre suas funções, seja as definidas pelos criadores, seja pela crítica especializada e pelos leitores leigos. Por meio deles é possível navegar nesse espaço de representação exageradamente ampliado, que é fundamental para a literatura estridente.

Os seis elementos essenciais nos contos de Fonseca são: a) a violência sendo representada não somente por motivos de ordem estética, mas como uma forma de questionamento à sua presença face os personagens marginalizados; b) uma abordagem educacional entrelaçada na voz narrativa, semelhante ao eu lírico do rap; c) a conexão da voz narrativa com a moralidade do “conjunto de atitudes” do mundo

real que a inspira, reduzindo a distância necessária para a elaboração artística e, ao mesmo tempo, integrando ao texto o que Bosi (2002, p. 12) define como “aspectos antiliterários”; d) uma quase completa ruptura da distância artística, culminando na ausência de catarse (como em “Pensamentos de um correria”) e instigando reflexão contínua no leitor; e) a vivência cotidiana dos autores - para Ferréz, caracterizada como “viver dentro do tema”; f) a poética da periferia, representada pela expressão literária desses espaços urbanos marginalizados, em conjunto com o ritmo do mundo afro-brasileiro; g) a utilização da técnica expressionista para realçar características físicas e/ou psicológicas dos personagens.

Concentrando-se apenas nas evidências e na experiência comum, percebe-se que a natureza proporciona escassos ou nenhum ensinamento. Ela impõe ao homem a necessidade de dormir, alimentar-se, hidratar-se e buscar refúgio das adversidades climáticas. Além disso, a natureza leva o homem a cometer atos como matar e devorar o semelhante, sequestrar e torturar, pois na transição do domínio da necessidade para o do luxo e dos prazeres, torna-se evidente que a natureza pode, de fato, incentivar o crime (Charles Baudelaire em “O pintor da vida moderna”, p. 244).

A referência ao ensaio de Baudelaire, que examina os paradoxos do ambiente urbano em expansão no século XIX, ecoa com a percepção da cidade como uma “selva de pedra”. Neste contexto, uma faceta “selvagem” se ajusta à voracidade do mundo capitalista moderno. Este anseio persiste, manifestando-se de maneiras cada vez mais violentas e integradas aos diversos setores da sociedade, originando narrativas únicas.

A moral que brota desse sistema, se assim pode ser chamada, passa a integrar o universo representativo, ao ser refletida nas personagens. “Vale-tudo” parece insuficiente para descrever a fluidez das normas que agora regem a inusitada sinfonia das mudanças abruptas na vida das personagens marginais apresentadas nos contos aqui estudados.

O enredo de “Manual prático do ódio” centra-se nas aventuras de uma quadrilha em busca do último golpe do ano para escapar da pobreza. Fonseca não está sozinho nessa jornada, já que vários autores pós-modernos também exploram a temática da violência. Contudo, não se trata de uma simples “apologia ao crime”, como geralmente é criticado pelos “leitores à primeira vista” e ouvintes ocasionais. Não há desfechos felizes, e mesmo nas situações menos drásticas, os personagens permanecem ilesos, mas invisíveis.

Ao contrário do modelo que o influencia, Fonseca (2012) opta por abordar a infância de alguns personagens por meio de flashbacks, exibindo a diversidade retratada como indivíduos presos entre o “crime e a necessidade”. Será essa a nova forma de “encurralamento” imposta pela modernidade? Será esse um espaço indefinido onde todas as divisões – “linha de cor”, gênero, classe, para citar as mais evidentes – parecem confluir para a quase total anulação das “vítimas preferenciais”? Ou, como sugere a citação de Baudelaire, seria tudo apenas uma consequência “natural”, fruto dos instintos primitivos, cada vez mais acirrados pela avidez consumista do universo das mercadorias?

A intenção de resgatar da espiral da violência a existência humana negligenciada adota a estratégia assinalada por Dalcastagnè (2009), onde a voz do narrador se torna central no debate e na narrativa. Na literatura de Fonseca, tal abordagem é vital, pois, conforme ele e outros escritores salientam, não basta apenas “falar sobre”, é necessário “ser parte”. Esta postura ético-estética é construída de forma desafiadora, ao expor deliberadamente as fissuras sociais que deveriam estar esmaecidas sob a premissa de que “literatura é apenas literatura”.

A narrativa do autor abrange outras alteridades, igualmente imersas neste cenário de conflitos urbanos. As personagens centrais, um grupo de criminosos, mostram-se aparentemente indiferentes às dinâmicas de cor, classe e gênero. No entanto, quando confrontadas individualmente com situações que lhes impõem reconhecimento de seus papéis, a resposta imediata é a violência. É relevante também a maneira como episódios dessas personagens são narrados, “parte da rotina do gueto e sugestão de culpados (prováveis), observados sob uma perspectiva binária” (VIANNA, 2005, p. 112).

Ao finalizar seu artigo sobre o “esforço civilizatório”, uma psicanalista e pesquisadora, delimitada por uma epistemologia ocidental e burguesa, interpreta a fraternidade entre irmãos como “excludente” – estando eles “fora do vínculo social”. Essa interpretação é um equívoco, considerando que essa comunidade foi “forçada/deslocada” para o “outro lado da ponte”, uma região geográfica não escolhida voluntariamente – sugerindo que este grupo poderia se transformar em “ganguê” (KEHL, 2000, p. 237). Tal generalização é imprecisa, uma vez que essa “associação” é na verdade representada por facções criminosas, não por fãs e seus grupos de rap. Os contos exploram, além do ódio, a profunda falha em optar pelo crime como resposta à exclusão do modelo de cidadania baseado no consumo.

Esta abordagem remete também à encontrada no índice de Robinson Crusoe (1994), cuja primeira publicação data de 1719. Ali, a trama é desdobrada em etapas, evidenciadas pelos títulos dos capítulos. Assim, surge a urgente necessidade de disponibilizar o livro àqueles marginalizados por uma exclusão quase histórica. Basta refletir sobre o processo de colonização das Américas e episódios envolvendo subúrbios invisíveis.

Neste contexto, a literatura estridente revela um de seus elementos fundamentais: a utilização da violência, não apenas como recurso estético, mas também como crítica à representação literária de personagens marginalizados. Observa-se ainda uma crescente identificação da voz narrativa com a moralidade do submundo do crime, realçando outro aspecto desta corrente literária.

6.5 Da civilização à malandragem

A “mercadoria da crueldade”, oriunda da estética de Rubem Fonseca, adere a uma visão alinhada às ideias, frequentemente preconceituosas, da classe média brasileira. Esse estilo narrativo, destacado como o primeiro elemento dessa corrente, é evidenciado nas análises dos contos do capítulo anterior, demonstrando como o afastamento do narrador em cada cena marcante constitui o segundo traço distintivo: a utilização da violência com um propósito estético.

Assim, a catarse para os leitores é assegurada, pois todas as perturbações ficam ficticiamente “amarradas” por cabos elétricos... tudo se mantém contido ao fechar o livro, dispensando reflexão adicional, repetindo o efeito do “narrador-atirador em primeira pessoa” (first-person-shooter-narrator) presente nas obras de Rubem Fonseca sobre violência. O ambiente de videogame, portanto, promove uma falsa sensação de tranquilidade ao leitor.

O elemento subsequente, embora familiar aos leitores, muitas vezes não é analisado quanto ao seu impacto. Assim, emerge a repetição de estereótipos ligados à representação do subalterno, tais como a animalização e coisificação. Este aspecto fortalece a estética prevalecente na literatura brasileira, que frequentemente retrata a alteridade subalterna simplesmente como um objeto, carente de subjetividade. As personagens são humanizadas, quando muito, por meio de sentimentos de revolta, dor, indiferença, invisibilidade, fome e sangue, conforme observado na literatura contemporânea que aborda o dia a dia das grandes cidades brasileiras.

Outra dimensão que se destaca é a presença de valores éticos, estéticos e políticos, derivados do diálogo com o “sistema de atitudes” (BOSI, 2002). Esse elemento influencia o ressurgimento da “síndrome de Nabuco”, um tipo de lamento pela suposta incapacidade – na visão de certa elite brasileira – de estabelecer uma civilização ocidental completa. De forma paradoxal, alguns microcontos apresentam uma perspectiva irônica e/ou sarcástica sobre a “sociedade decadente e indecisa”.

Um exemplo dessa técnica é a brevidade de cada microconto, com frases curtas e objetivas, proporcionando ao leitor um acesso imediato e metafórico às cenas descritas. Observa-se a repetição da perspectiva midiática sobre as “populações perigosas” ou “humanidade excedente”, sugerindo uma “moral da história”: as personagens parecem fadadas a um único destino, criando uma “conclusão” que espelha a visão dominante do “outro lado da ponte do Rio Pinheiros” sobre os moradores da periferia. Alguns microcontos, em relação à imprensa, ironizam as páginas policiais dos jornais, agora em formato tabloide no Brasil.

O último elemento deste conjunto é a constante alusão, em todos os microcontos, à incessante busca por intertextualidades, sejam literárias ou histórico-político-econômicas, com o intuito de englobar o vasto leque de imagens que se apresentaram ao narrador Polaroid.

Em contraste com a trajetória de Rubem Fonseca e seus seguidores, percebe-se a literatura estridente de Paulo Lins e Ferréz, explorada no Capítulo 2 – Cidade de Deus: divisor das narrativas de violência –, e no Capítulo 3 – Manual prático do ódio: narrativas da “vida loka”. Nestes romances, destaca-se a presença de vozes que aproximam o leitor da ética flexível que percorre as veias congestionadas, tanto do conjunto habitacional Cidade de Deus quanto do Capão Redondo, ao mesmo tempo revelando a subjetividade e humanidade das personagens.

Tais episódios, entretanto, poderiam se passar em várias periferias de metrópoles brasileiras. Diferentemente da narrativa de Bonassi (2001), em “Passaporte”, as obras de Paulo Lins e Ferréz apresentam cenários dinâmicos, em diálogo com o universo do Hip Hop e outras expressões da cultura negra/afro-brasileira urbana e, em diferentes graus, visam provocar alguma transformação real, mesmo que mínima, na vida das pessoas retratadas em seus textos de ficção.

O primeiro elemento desta tendência é a violência. Porém, essa característica transcende o mero uso estético, constituindo-se como uma exigência narrativa que interroga criticamente a representação literária de personagens provenientes de

contextos subalternos. Tais personagens, ligadas a questões de raça/etnia, gênero e classe, ganham destaque ao se considerar o que Dalcastagnè (2005) denomina de “vítimas preferenciais”.

Nos romances citados, a voz narrativa – identificada como o segundo elemento – adota uma postura educativa, manifestada pela presença de um narrador semelhante ao “eu-lírico” das letras de rap, exemplificado por MV – Mensageiro da Verdade – Bill. Essa voz está conectada ao “sistema de atitudes” do “Atlântico Negro”, sem, contudo, limitar-se a uma “identidade negra” específica. Assim, emerge uma compreensão da exclusão, conforme abordado por Du Bois (1994), em sua teoria da “dupla consciência”.

O terceiro traço dessa tendência é a proximidade da voz narrativa com a ética do “sistema de atitudes” do mundo real que inspira a obra. Essa proximidade minimiza a distância usual no processo criativo artístico e integra ao texto o que Bosi (2002, p. 12) chama de “aspectos antiliterários”. Incluem-se aqui a “poluição existencial do capitalismo avançado”, descrita como “secreção” e “contraveneno”, a influência dos “modos de pensar e de expressar da crônica grotesca” e do “novo jornalismo americano”.

O quarto fator dessa literatura é a quase total ruptura do distanciamento estético na perspectiva narrativa. Cria-se, assim, uma narrativa literária desprovida de catarse reconfortante, que mantém o leitor em constante desconforto, instigando reflexões sobre a realidade por meio da história narrada.

Quanto ao quinto aspecto, nota-se a influência das vivências cotidianas dos autores no texto e na voz narrativa, semelhante ao que ocorre na “literatura silenciosa”. Ferréz a descreve como “viver dentro do tema”, enquanto Sebastião (2004, p. 4) utiliza o termo “escrevivência” para descrever as experiências femininas e afro-brasileiras.

O sexto e penúltimo aspecto da literatura estridente é uma poética da periferia, que enfatiza o “local” de enunciação. Procura-se integrar elementos do movimento Hip Hop, descritos por Rose (1994) como ruído negro (Black noise), além de outras formas discursivas urbanas, incluindo quadrinhos. Complementa-se com a exploração de novos estilos de escrita, como apontado por Vianna (2005), referindo-se à “poética rap” e sua “estrutura episódica”.

Finalizando a análise dos elementos da literatura estridente, o sétimo e último traço é a adoção do expressionismo, técnica empregada por Lima Barreto em

trabalhos como “Clara dos Anjos” (1949a) e “Recordações do escrivão Isaías Caminha” (1949b). Nesta técnica, a alteridade é retratada pela intensificação das características físicas e psicológicas dos personagens, preservando, todavia, a integridade dos demais aspectos significativos de suas subjetividades (CRUZ, 2002).

Este estudo traça um paralelo entre autores contemporâneos que tecem narrativas em torno da dura realidade que os rodeia. Eles ultrapassam a simples adoção da violência como tema central ou ferramenta estética em suas obras, oferecendo, cada um a seu modo, novos prismas para tratar temas complexos e atuais ligados à representação da alteridade, especialmente na literatura brasileira.

A caracterização das peculiaridades presentes nestas obras não visa a estabelecer uma fronteira entre as vozes da “classe média” e as da periferia. Esta divisão já é uma realidade inerente. Para escritores como Rubem Fonseca, Ferréz e Paulo Lins, que também buscam influenciar essa realidade, o desafio é árduo e, por vezes, sem resultados imediatos.

Esses autores partilham da interpretação metafórica de que “o Brasil tem poucos bandidos”, sugerindo a aceitação generalizada da extrema desigualdade que permeia vários aspectos da vida urbana. Fernando Bonassi, por exemplo, embora não esteja profundamente envolvido nas realidades urgentes da periferia (o “lado de cá” da ponte sobre o Rio Pinheiros), faz esforços para marcar sua presença na região de Ferréz, o bairro de Capão Redondo, sempre que possível.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que todos esses escritores lidam com a tentação e o desafio de criar literatura a partir dos “sistemas de atitude” que os influenciam e são por eles influenciados, reagindo a essas influências. Eles também observam as figuras de poder, representadas ora por coturnos, ora por “colarinho branco”, ora por bermuda e chinelo... pois é sempre incerto qual dessas figuras acabará por puxar o gatilho.

Em cada conto analisado, observa-se a prevalência do conflito de classes como tema central. O personagem oprimido, retratado por Fonseca, muitas vezes não possui plena consciência do poder político que poderia ser derivado da união de sua classe. Frequentemente alheio à consciência de classe, ele abandona seu papel de cidadão honesto e torna-se um criminoso, buscando reaver o que foi injustamente retirado. Esse é o principal motor da violência perpetrada pela classe oprimida nas narrativas do autor, atendendo não apenas às necessidades econômicas, mas também adquirindo uma dimensão política, "pois também tem como meta, do ponto de vista do delinquente, recuperar parte do excedente de que foram expropriadas as classes subalternas" (PAZ, 2013, p. 52).

Os oprimidos nos contos de Fonseca buscam reparação pelo que lhes foi tirado (ou mesmo roubado), utilizando-se da mesma violência com que são tratados pela elite dominante. Suas ações, contudo, são marcadas por um grau elevado de barbaridade e irreflexão: sem distinções entre o ético e o não ético, sem seguir as leis, eles ultrapassam quaisquer limites em suas condutas, praticando assassinatos, torturas e estupros, todos impregnados de uma sensação de triunfo por estarem vingando-se do sistema que os oprime. Assim, roubo e assassinato deixam de ser meros crimes para se tornarem atos de revolução. O criminoso se envolve em uma aura de heroísmo, percebendo-se como o executor da justiça contra os “verdadeiros” criminosos.

Por sua vez, a classe dominante nos contos de Fonseca parece desinteressada em conter essa opressão. A vida que levam, meticulosa e cheia de hipocrisias em nome da manutenção das aparências, os transforma em psicopatas, assassinos desalmados e sedentos por sangue. Os “poderosos” em Fonseca buscam, sobretudo, escapar das restrições sociais às quais estão atados. Assim, o conflito de classes nos contos do autor diverge do convencional, revestido de valores morais e preocupações sociais; é, de fato, uma incessante busca por satisfações pessoais. Esse é o universo

delineado por Fonseca, onde os subjugados almejam tudo que lhes foi negado; os dominantes, a fuga de uma existência monótona e idealizada.

Ao final desta pesquisa, percebe-se que há um longo caminho a ser percorrido. Dentro das limitações existentes, foi possível aprofundar significativamente o entendimento sobre o tema que inicialmente despertou interesse: a violência e marginalidade sob a ótica de Rubem Fonseca.

Após estabelecer um paralelo entre o contexto histórico vivido e a explicitação da violência nos contos analisados, conclui-se que a violência, seja física ou simbólica, serve como meio para manter ou subverter relações de poder. A investigação sobre o que atrai o leitor nas obras de Rubem Fonseca, provocando inquietação e busca, revela-se satisfatória.

Constatou-se, especialmente com o suporte teórico de Antônio Candido, que o autor entrelaça elementos temáticos e formais: o social é transformado em componente estético e, com vigor notável, instiga o leitor a examinar a miséria humana inserida em um contexto familiar: a sociedade de massas contemporânea imersa em violência.

O estudo aprofundado do contexto histórico no qual a literatura urbana emergiu como um meio de observação e registro de novas mazelas: opressão, violência excessiva e pobreza, sob diferentes prismas. Assim, o escritor expõe, de forma naturalizada, a violência enraizada em nossa sociedade, fruto do aumento das contradições sociais, especialmente nos centros urbanos brasileiros desde a década de 70.

Ao expor essa nova interpretação da realidade social proposta por Rubem Fonseca, que instiga o leitor a uma reflexão crítica sobre a condição dos oprimidos em uma sociedade marcada pelo consumo, buscou-se ponderar sobre os atos de violência frequentemente vistos erroneamente como uma parte inerente do sistema e da natureza humana, tornando-se cada vez mais um fenômeno trivializado.

Diante da trivialização da violência retratada pelo autor, surgiu a oportunidade de analisar as perspectivas dessa banalização em relação à sua motivação, escolhendo-se criteriosamente três entre os quatorze contos, nos quais, em meio ao turbulento período da história brasileira, revelam motivações distintas.

É relevante destacar a presença de ideologias marcantes no conto, evidenciando na narrativa a dicotomia entre rico e pobre, com ênfase nesta última, uma classe marginalizada que recorre à violência para sobreviver. Percebe-se

também a presença de uma formação discursiva histórica, refletindo aspectos sociais e a representação da violência, um meio pelo qual o autor acaba por reproduzir a própria violência do sistema. Ademais, observa-se a formação discursiva marginal, representando a classe excluída da sociedade brasileira.

Através de uma literatura inovadora que transcende os padrões clássicos para se adequar a novos contextos, Fonseca alcança um realismo cru, cuja análise demonstra a constante evolução da literatura, buscando novos caminhos para atender a demandas emergentes e abordar novos desafios.

Portanto, “Feliz Ano Novo” imprime marcas que persistem na literatura contemporânea, como o individualismo, a linguagem violenta, personagens sem identidade, a desigualdade social, a influência dos meios de comunicação de massa e as variadas motivações para justificar a violência. A opressão social, caracterizada pela violência nas narrativas, suscita questionamentos que levam o leitor a reconsiderar a desigualdade social, a degradação do indivíduo diante do sistema opressor em que vive, e a questionar as atitudes desses seres humanos que agem friamente sem pudor, compaixão ou remorso, refletindo vividamente a brutalidade de um sistema desigual, que marginaliza o indivíduo excluído.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício de Almeida. A periferia de ontem: o processo de construção do espaço suburbano do Rio de Janeiro (1870-1930). **Espaço e Debates**, São Paulo, v. 7, n. 22, p. 34-48, 1987.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. (Coleção Prestígio).
- ANTÔNIO, João. **Leão-de-chácara**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ANTÔNIO, João. **Ô Copacabana!** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- ANTÔNIO, João. Pingentes. In: _____. **Malhação do judas carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBIERI, Therezinha. **Ficções impuras**: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.
- BARELA, Liliana; SABUGO, Mario. Prólogo: venimos de los barrios. In: BARELA, Liliana; SABUGO, Mario (orgs.). **Buenos Aires**. El libro del barrio: teorías e definiciones. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2004, p. 7-10.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as consequências humanas. Tradução: Marcus Pen-Chel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, v. 3. (Obras Escolhidas).
- BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**. Tradução: José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização da edição brasileira de Willi Bolle. Colaboração de Olgária Matos. Belo Horizonte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BERNASKI, Jóice; SOCHODOLAK, Hélio. História da violência e sociedade brasileira. **Oficina do Historiador**, Porto Alegre, v. 11, n. 1, p. 43-60, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/oficinadohistoriador/article/view/24181>. Acesso em: 03 jul. 2024.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Avila, Eliane Livia reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.

BONASSI, Fernando. **O pequeno fascista**. Ficção. Literatura infanto-juvenil. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BONASSI, Fernando. **Passaporte: relatos de viagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BORDIEU, Pierre. Efeitos de lugar. In: BORDIEU, Pierre (coord.). **A miséria do mundo**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 159-166.

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

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 463.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOSI, Alfredo. **Memória e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2002, p. 7-22.

BOSI, Alfredo. Um boêmio entre duas cidades. In: ANTÔNIO, João. **Abraçado a meu rancor**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 2-10.

BRITO, Antônio Carlos de. Tudo na minha terra: bate-papo sobre poesia marginal. In: BOSI, Alfredo (org.). **Cultura brasileira**: temas e situações. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 125-150.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil - 1900**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

CANDIDO, Antonio. A noite enxovalhada. In: ANTÔNIO, João (org.). **Malagueta, Perus e Bacanaço**. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 10.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *In*: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. Terceira Parte. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 210.

CÂNDIDO, Antônio. A personagem do romance. *In*: CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 53-80.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. *In*: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 123-152.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: caracterização das memórias de um Sargento de Milícias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/69638/72263>. Acesso em: 03 jul. 2024.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 7. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. São Paulo: Humanitas Publicações; FFLCH/USP, 1989.

CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. Prefácio. *In*: ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 5-17.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 10. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

CAROS AMIGOS, **Revista**. São Paulo: Casa Amarela, 2004.

CERQUEIRA, Rodrigo da Silva. A violência como discurso em Feliz ano novo de Rubem Fonseca. **Terra Roxa e Outras Terras**, Londrina, v. 15, p. 17-27, jun. 2009. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja/article/view/24905/18251>. Acesso em: 03 jul. 2024.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 13. ed. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2007.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CHIAPPINI, Lígia. O Brasil de João Antônio e a sinuca dos pingentes. *In*: CHIAPPINI, Lígia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (orgs.). **Brasil, País do passado?** São Paulo: EDUSP/Boitempo, 2000, p. 159.

CORRÊA, Lelio Bentes. Apresentação. *In*: FIGUEIRA, Ricardo Rezende; PRADO, Adonia Antunes; GALVÃO, Edna Maria (Org.). **Privação de liberdade ou atentado à dignidade: escravidão contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013. p. 15-18.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

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

CRUZ, Adélcio de Sousa. **Lima Barreto**: a identidade étnica como dilema. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

CRUZ, Claudio Alano Celso da. Por um conceito de representação bairrial na literatura. CONGRESSO INTERNACIONAL CIÊNCIA, TECNOLOGIAS Y CULTURAS, 2., 2010, Santiago. **Anais [...]**. Santiago: Universidad de Santiago do Chile, 29 out. a 01 nov. 2010.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. São Paulo: EDUSC, 2002.

CULT, **Revista Brasileira de Cultura**. São Paulo: Editora 17, 2002, p. 34-44.

DALCASTAGNÈ, Regina. Encruzilhadas da narrativa brasileira contemporânea. In: GOMES, Carlos Magnos (Org.). **Língua e Literatura: propostas de ensino**. São Cristóvão: Editora UFS, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. Narrador suspeito, leitor comprometido. In: DALCASTAGNÈ, Regina. **Entre fronteiras e cercado de armadilhas**. Brasília: Universidade de Brasília; Finatec, 2005, p. 11-32.

DIAS, E. O. A teoria winnicottiana do amadurecimento como guia da prática clínica. **Natureza Humana**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 29-46, 2008.

DU BOIS, William Edward Burghardt. **1903 unabridged text**. New York: Dover Publications, 1994.

ELIAS, Norbert. Sugestão para uma teoria de processos civilizadores. In: _____. **O processo civilizador**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 192-297.

EVARISTO, Conceição. Dos sorrisos, dos silêncios e das falas. In: SCHNEIDER, Liane; MACHADO, Charlton (orgs.). **Mulheres no Brasil**: resistência, lutas e conquistas. João Pessoa: UFPB, 2009, p. 139-152.

FERNANDES, Edésio. Reformando a ordem jurídico-urbanística no Brasil. In: VALENÇA, Márcio Moraes (orgs.). **Cidade (i)legal**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008, p. 63-72.

FERRÉZ (org.). **Literatura Marginal**: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FERRÉZ. Capão pecado: sobreviver em São Paulo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 24 jan. 2004. Caderno A, p. A3.

FIGUEIREDO, António Dias de. A escola do futuro. Entrevista ao **Jornal Expresso XXI**, Lisboa, n. 1249, 5 out. 1996. Disponível em: <http://eden.dei.uc.pt/~adf/express1.htm>. Acesso em: 03 jul. 2024.

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

FONSECA, Luiz Manfredini. **Ciberativismo e o MST**: o debate sobre a reforma agrária na nova esfera pública interconectada. 2009. 120 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Culturas Midiáticas) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

FONSECA, Marcus Vinícius da. As primeiras práticas educacionais com características modernas em relação aos negros no Brasil. In: FONSECA, Marcus Vinícius da; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e; PINTO, Regina Pahim (Org.). **Negro e educação: presença do negro no sistema educacional brasileiro**. São Paulo: ANPED; Ação Educativa, 2001. p. 11-36. Trabalhos apresentados no I Concurso Negro e Educação.

FONSECA, Marcus Vinícius da. **Pretos, pardos, crioulos e cabras nas escolas mineiras do século XIX**. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FONSECA, Rubem. **Feliz ano novo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Tradução: Raquel Ramallete. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRAZÃO, Diva. **Biografia de Rubem Fonseca**. Ebiografia, 19 out. 2022. Disponível em: https://www.ebiografia.com/rubem_fonseca/. Acesso em: 10 jan. 2023.

GAMBINI, Martha. **Violência e transgressão**: uma trajetória da humanidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. Salvador: Paz e Terra, 2013.

GARVER, Newton. **What violence is**. New York: International Publishers, 1975.

GASPARI, Élio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GILROY, Paul. **The black Atlantic**: modernity and double consciousness. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993.

GLISSANT, Édouard. Crioulizações no Caribe e nas Américas: cultura e Identidade. O caos-mundo: por uma estética da Relação. In: GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução: Enilce do Carmo Albergaría Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 13-39, 71-95, 97-127. (Coleção Cultura).

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HANSEN, João Adolfo. A servidão natural do selvagem e a guerra justa contra o bárbaro. In: NOVAES, Adauto (Org.). **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 347-373.

HANSEN, João Adolfo. História da Companhia de Jesus. In: MOTA, Lourenço Dantas (Org.). **Introdução ao Brasil: um banquete nos trópicos**. São Paulo: Senac, 2001.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução: Adail Ubijara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 12. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOHLFELDT, Antônio. Pra lá de Bagdá. In: ANTÔNIO, João (ed.). **Melhores contos de João Antônio**: seleção de Antônio Hohlfeldt. 2. ed. São Paulo: Global, 1997, p. 5-14.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IPIRANGA, Sarah Diva da Silva. **O mal da língua**: A violência como linguagem nos contos de Rubem Fonseca. 1997. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

KEHL, Maria Rita. A fratria órfã: o esforço civilizatório do Rap na periferia de São Paulo. In: KEHL, Maria Rita (org.). **Função fraterna**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p. 208-244.

LACERDA, Rodrigo. De princesinha a cadela desdentada. In: ANTÔNIO, João. **Ô Copacabana!** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. **Clara dos Anjos**. Rio de Janeiro: Mérito, 1949a.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. Rio de Janeiro: Mérito, 1949b.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

LINS, Paulo Manoel. Currículo e educação escolar indígena Fulni-ô: respeito à diversidade e sustentabilidade das raízes histórico-culturais. In: ENCONTRO DE PESQUISADORES DO NORTE E NORDESTE, 20., 2011, Manaus. **Anais**. Manaus, 2011.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOCALUT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2015, p. 7-23.

MARCONDES FILHO, Ciro. Violência fundadora e violência reativa na cultura brasileira. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 20-27, 2001.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/spp/a/RfWFXX3NCKwSRNqFj9KK5PK/?lang=pt>. Acesso em: 03 jul. 2024.

MARCOS, Plínio. **Quando as máquinas param**. São Paulo: Global, 1978.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. A sinfonia do mal. In: FONSECA, Rubem. **64 contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 9-14.

MARTINS, José de Souza. **A aparição do demônio na fábrica**: Origens sociais do eu dividido no subúrbio operário. São Paulo: 34, 2008.

MASSAUD, Moisés. **A criação literária, prosa – I. Formas em prosa. O conto. A novela. O romance**. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

MASSAUD, MOISÉS. Gêneros literários. In: _____. **A criação literária: poesia**. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 45-68.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 2005.

MOISÉS, Massaud. O conto. In: MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 29-102.

MOLLOY, Sylvia. Santuários e labirintos: um lugar para lembrar. In: MOLLOY, Sylvia. **Vale o escrito**: a escrita autobiográfica na América Hispânica. Tradução: Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003, 255-296.

MUCHEMBLED, Robert. **História da violência: do fim da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na História**: suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MURANAKA, Larissa Camargo Castro Alves; RODRIGUES, Lucilo Antonio. As vozes do discurso marginal no conto Feliz ano novo de Rubem Fonseca. In: SEMINÁRIO EM EDUCAÇÃO E COLÓQUIO DE PESQUISA, 11., 2017, Paranaíba. **Anais [...]**. Parnaíba: UEMS, 2017, p. 102-109.

MURANAKA, Larissa Camargo Castro Alves; RODRIGUES, Lucilo Antonio. As vozes do discurso marginal no conto Feliz Ano Novo de Rubem Fonseca. In: SEMINÁRIO DE EDUCAÇÃO E COLÓQUIO DE PESQUISA, 11., 2017, Paranaíba. **Anais [...]**. Paranaíba: Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, 2017. p. 102–109.

MURICY, Kátia. Os espaços alegóricos de Walter Benjamin. *In*: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). **Espécies de espaço**: Territorialidades, literatura, Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 19-36.

OITICICA, Hélio. Entrevista. *In*: AYALA, Waldir (Org.). **A criação plástica em questão**. Petrópolis: Vozes, 1970.

PAZ, Bárbara Bisogno. **A castração química como forma de punição para os criminosos sexuais**. 2013. 30 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Direito) – Faculdade de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Cantopoemas: uma literatura silenciosa no Brasil. *In*: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Mazza: PUC Minas, 2002, p. 37-79.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Um suplemento de cultura. *In*: FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (orgs.). **Décio de Almeida Prado**: um homem de teatro. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 57-60.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Memória do cotidiano de Porto Alegre. *In*: CRUZ, Claudio Celso Alano da. **Literatura e cidade moderna - Porto Alegre, 1935**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

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

QUEIROZ, Teresinha. Juventude, cultura e linguagens na década de 1960. **Informe Econômico**, Teresina, v. 29, n. 1, p. 50-55, abr. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpi.br/index.php/ie/article/view/1808>. Acesso em: 03 jul. 2024.

RIBEIRO, Paulo Jorge. "Cidade de Deus: na zona de contato: alguns impasses da crítica cultural contemporânea. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, Lima-Hanover, ano 29, n. 57, p. 125-139, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4531256>. Acesso em: 03 jul. 2024.

ROCHA, João César de Castro. A dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea. *In*: **Folha de São Paulo**. Caderno MAIS! São Paulo: Folha de São Paulo, 2004, p. 3-8.

ROSE, Tricia. Voices from the margin: Rap music and contemporary black cultural production. *In*: ROSE, Tricia. **Black Noise**: Rap music and black culture in contemporary America. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1994, p. 2-10.

SARLO, Beatriz. Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires. *In*: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990, p. 87-92.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 29, p. 27-53, jan./jun. 2007. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9116/8123>. Acesso em: 03 jul. 2024.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. *In*: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 236-259.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas cidades; Edição 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Generalidades. *In*: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 66-67.

SCHWARZ, Roberto. **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

SEBASTIÃO, Walter. Negras memórias femininas. *In*: Prefeitura de Belo Horizonte. **Caderno de cultura de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Floração, 2004, p. 4-7.

SEIGEL, Jerrold. **Paris boêmia**: cultura, política e os limites da vida burguesa: 1830-1930. Tradução: Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1992.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, A. **Exploração do trabalho**. São Paulo: Brasiliense, 2010.

SILVA, Mylton Severiano da. **Paixão de João Antônio**. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. *In*: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Tradução: Sergio Marques dos Reis. São Paulo: Zahar, 1979, p. 11-25.

SIQUEIRA, Túlio Manoel Leles de. O trabalho escravo perdura no Brasil do século XXI. **Revista do Tribunal Regional do Trabalho da 3ª Região**, Belo Horizonte, v. 52, n. 82, jul./dez. 2010.

SOLLORS, Werner. **Beyond ethnicity**: consent and descent in American culture. New York: Oxford University Press, 1986.

SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak? *In*: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds.). **Colonial discourse and post-colonial theory**: a reader. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994, p. 90-105.

SUSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo,

v. 10, n. 8, p. 60-81, 2005. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/l/article/view/19619>. Acesso em: 03 jul. 2024.

VEGA, Joaquín Gallastegui; ALARCÓN, Juan Galea. **El barrio**. Buenos Aires: Lúmen Humanitas, 2008.

VELHO, Gilberto. **A utopia urbana**: Um estudo de antropologia social. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

VIANNA, Anízio. **Rappers**: poesia, oralidade, performance. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

VIANNA, Anízio. **Rappers**: poesia, oralidade, performance. 2005. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

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

VIEGAS, Ana Cristina Coutinho. Rubem Fonseca e a difícil arte de criar leitores. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 4, p. 130-133, 1996.

VIEIRA, Marcelo. **A colonização portuguesa no Brasil e a propriedade**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2009.

WACQUANT, Loic J. D. Da América como utopia às avessas. *In*: BORDIEU, Pierre (dir.). **A miséria do mundo**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 167-175.

WACQUANT, Loïc. **Os condenados da cidade: estudo sobre marginalidade avançada**. Tradução de João Roberto Martins Filho et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan; FASE, 2005.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Relatos de rua: alegorias do cotidiano. *In*: WALTY, Ivete Lara Camargos. **Corpus rasurado**: exclusão e resistência na narrativa urbana. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 185-199.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a cidade na história e na literatura**. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOOD, Michael. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta**: as organizações populares e o significado da pobreza. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

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