

Pior do que assassino...

Ettore Finazzi-Agrò

Roberto Vecchi

E você? Sou assassino de mulheres – podia ter dito, sou escritor, mas isso é pior do que ser assassino.

Rubem Fonseca, “Agruras de um jovem escritor”

1. Feliz Ano Novo ou de como se escreve a violência (I): a testemunha

A escolha de falar da representação da violência a partir de uma análise dos contos reunidos em *Feliz Ano Novo* pode parecer (e talvez seja) tão óbvia, ao ponto de dispensar qualquer justificativa, toda reflexão sobre a razão pela qual uma obra é eleita como exemplar¹. Na verdade, entre os escritores contemporâneos, Rubem Fonseca pode ser considerado um daqueles que, com maior contundência e com *grande arte* (para retomar o título de um seu famoso romance), vem tratando o tema da brutalidade nas relações humanas, da conexão indissolúvel entre Poder e Força no universo urbano. E isso a partir dos seus primeiros textos, em que já aflora a sua atenção para fenômenos ligados, de um lado, à situação da marginalidade no contexto das grandes cidades brasileiras e, do outro, à ferocidade de uma burguesia empenhada em defender os seus, pequenos

¹ O presente artigo é fruto de uma discussão conjunta sobre a escrita da violência a partir de uma releitura do célebre – por inúmeras razões, inclusive extraliterárias – volume de contos *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca. Apesar disso, os dois textos que decorreram desse confronto são de autoria individual – o nº. 1 (“a testemunha”) de Ettore Finazzi-Agrò; o nº. 2 (“a exceção”) de Roberto Vecchi – e refletem opções, opiniões, estilos de cada um dos seus autores. A combinação dos dois ensaios, no entanto, produz um valor acrescido, permitindo detectar preocupações comuns, fios entrelaçados, margens sobrepostas, que, não por acaso, deságuam num desfecho comum que, mais do que encerrar, descortina outros problemas de ordem crítica. Por essas razões, os autores resolveram dispor dentro de uma única moldura o produto de um trabalho, ao mesmo tempo, conjunto e individual.

ou grandes, interesses e cruelmente atenta à manutenção do *status quo*. Desde as suas primeiras provas narrativas, a partir do começo dos anos 60 do século passado, Rubem Fonseca tem testemunhado, de fato, a degradação de um contexto ambiental (e político, e ético, e econômico...) que vai desembocar, enfim, no AI-5 – que pode ser considerado, nesse sentido, a consequência fatal e a consagração normativa de um processo de polarização social já evidente nos anos anteriores e de que o autor tinha prestado fiel testemunho nas suas obras.

Feliz Ano Novo, publicado pela primeira vez em 1975, apreendido pela Polícia Federal (após já ter vendido, porém, cerca de trinta mil cópias) e liberado para a sua reimpressão só em 1989, depois de um demorado processo, representa, com certeza, uma etapa fundamental nessa longa fidelidade a uma obrigação testemunhal que, de fato, atravessa toda a escrita ficcional de Fonseca. Livro “obsceno” então, no entender dos censores, como todo livro tentando dar conta, de modo integral, duma realidade histórico-social moralmente degradada, em que o diálogo entre as classes é substituído por relações de força que atingem tanto o lado orgânico (ou bio-político) quanto o lado psicológico (ou psico-patológico) de uma humanidade aparentemente sem rumo. O “estado de exceção” (determinado pelo AI-5) em que os contos são compostos e em que eles acabam por ser implicados, representa, nesse sentido, não apenas um pano de fundo, mas a própria razão de ser deles.

Porém, a questão da escolha dessa coletânea de contos para um estudo da representação da violência não tem tanto a ver com a situação histórica “violenta” em que ela foi composta e (em) que ela (se) reflete, quanto com uma análise de como a violência é descrita no plano literário, ou seja, da forma em que ela se inscreve no universo ficcional. Para ser mais claro, é óbvio que o contexto histórico influi na seleção temática e na organização dos conteúdos, mas o grande problema consiste no modo (o “estilo”) através do qual se aproximar de uma representação, de uma *mise en texte* desse contexto. De fato, a questão de como “escrever a violência” implica de imediato uma instância que, de modo geral, poderia ser chamada “ética”, visto que ninguém – e tanto menos quem se coloca na posição da testemunha – pode escapar de uma reflexão sobre o seu posicionamento em relação às situações (vivas ou apenas imaginadas) que está escrevendo.

O exemplo talvez mais claro desse dilema moral é o debate que se vem desenvolvendo nos últimos anos no âmbito da antropologia dita “científica”: como guardar uma atitude imparcial (científica, justamente) na descrição e na análise de fenômenos, sociais ou simplesmente humanos, extremos? Um pesquisador que pretenda estudar acontecimentos históricos marcados por uma brutalidade gritante e insuportável (que podem ir da organização e da atuação de bandas de jovens marginais nas periferias urbanas até aos, aparentemente infundáveis, genocídios que ponteiaram a nossa época), deve manter uma atitude puramente descritiva ou, ao contrário, assumir uma posição crítica, de aberta condenação dos mecanismos que impulsionam a violência? Alternativa, esta, que fica todavia não resolvida, visto que uma participação emocional do pesquisador pode prejudicar o êxito do seu trabalho, e, por outro lado, a reivindicação da imparcialidade do observador é, pelo menos, discutível, senão impossível – deixando espaço, aliás, à suspeita de uma certa cumplicidade, de uma complacência mórbida com a violência representada, por parte do espectador-cientista.

De fato, o paradoxo em que o antropólogo se embate pode ser assimilado ao paradoxo da testemunha, como ele é definido, por exemplo, por Giorgio Agamben no âmbito da *Shoah*:

exatamente pelo fato de o testemunho ser a relação entre uma possibilidade de dizer e ter o seu lugar, ele pode se dar apenas através da relação com uma impossibilidade de dizer – ou seja, apenas como *contingência*, como um poder não-ser. (...) O testemunho é uma potência que se dá realidade através de uma impotência de dizer e uma impossibilidade que se dá existência através de uma possibilidade de falar².

Colocado numa situação extrema, que ele tem a obrigação de descrever e analisar, o antropólogo deveria preliminarmente enfrentar a questão de como dar conta desse *poder* baseado numa *impossibilidade*, isto é, como relatar a violência a partir daquele silêncio ou daquela língua “outra” em que se expressa o sujeito/objeto (a vítima/algoz) dessa violência. As perguntas são, afinal, sempre as mesmas: como representar aquilo que – por ser indício do nada que o institui, ou melhor, por ser um significante

² Agamben, *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*, pp. 135-6.

de um significado deslocado e, às vezes, incompreensível – permanece irrepresentável na sua integralidade? Adotando qual linguagem ou ponto de vista se torna, enfim, legítimo falar do que, por natureza própria, fica (também no seu sentido etimológico) “nefando”?

Acostumado a habitar o paradoxo, o estudioso, muitas vezes, nem se apercebe (ou até recalca) a impossibilidade sobre a qual assenta a possibilidade de exercer a sua profissão, recorrendo a um estilo aparentemente “factual” que o deveria preservar de qualquer contaminação com o horror representado. Em outros casos, ciente da natureza fora da ordem, excedente e excessiva, dos eventos testemunhados, ele pode também escolher a via da ficção, abrindo mão de toda pretensão cientificista, para armar uma história que seja o reflexo ou o resumo das histórias que ele tem acompanhado como pesquisador (no caso brasileiro, temos o exemplo bastante próximo e muito conhecido de Paulo Lins e da sua *Cidade de Deus*). Em todo caso, o paradoxo não pode ser apagado por completo, deixando que a escolha de como “escrever a violência” seja resolvida num plano que poderíamos chamar de “retórico”. Existe, de fato, uma gama muito ampla de opções que vai da adoção de um grau zero da escrita até à implicação (ideológica, política ou apenas emocional e psicológica) do narrador nos fatos narrados, passando pela eventualidade de um manejo irônico dos fatos, que permite aproximar-se do horror se afastando dele.

Claro que a tarefa do antropólogo difere da do artista, mas é igualmente claro que o espetáculo do horror e a representação da degradação humana colocam questões parecidas tanto ao cientista social quanto àquele que não tem nenhuma pretensão de estudo ou análise dos fatos violentos. Aquilo que une as duas práticas é, no fundo, ainda e sempre, a vontade ou a necessidade de testemunhar a violência, ou melhor, de passar de uma fase de observação a uma atividade de de-scrição ou de re-figuração dos eventos observados, em que aquilo que está em jogo é a capacidade individual de transmitir o vivido através da palavra ou da imagem, e em nome daqueles que “não podem falar”. Nesse sentido, antropologia e arte (junto com outras disciplinas, mas com um grau maior de consciência e auto-reflexão, talvez) são expressões marcantes da “era da testemunha” em que se transformou a nossa época – mantendo, no mundo atual, a mesma obrigação de mostrar o Mal nas suas formas extremas, colocando-nos diante de um espetáculo de que todos nós somos, no fundo, também atores, participando, sem

querer, daquele “estado de emergência” que, segundo Benjamin, “não é mais a exceção mas a regra”. Na verdade eu não quero, aqui, me adiantar num estudo articulado das *Figuras do Mal* (título de um livro magistral de Franco Rella, de 2002, para o qual remeto) presentes na cultura contemporânea, mas apenas refletir sobre como um escritor do porte de Rubem Fonseca solucionou, na sua coletânea de contos de 1975, o problema de dar conta da violência, nas suas diferentes manifestações, implícita no universo urbano (e, mais especificamente, carioca).

De fato, o título do primeiro conto, coincidindo com o título do livro, não poderia ser mais explícito: *Feliz Ano Novo* tem a função para-textual de marcar um início, de delimitar um tempo que é novo na sua antigüidade e ciclicidade (tanto assim que, de modo mais claro e retomando o título de outro romance muito conhecido, poderia ser trocado com *Feliz Ano Velho*). Tempo da violência, claro, relatada aqui de forma, eu diria, referencial: crônica crua de um assalto que acaba numa tragédia sem trágico, de um crime vivido através do olhar (e da linguagem, e da sensibilidade...) dos seus agentes. O conto inicial tem, nesse sentido, o valor de um intróito, de um próêmio em que o autor nos declara imediatamente, e de modo quase impessoal, o assunto ou a instância poética ligando todos os outros contos: a violência, justamente, aqui explícita e explicitada na forma de um relato sem comentário, depois, nos contos que restam, retrabalhada a partir de um ponto de vista cada vez diferente.

Acho que a variedade de situações que vamos enfrentando ao longo do livro seja representativa não apenas do horror habitando as relações interpessoais, mas dos modos como é possível testemunhar o Mal. Um leque de opções balançando entre uma escrita irônica ou, às vezes, grotesca, em que o autor se mostra no seu esconder-se atrás dos personagens, até à imersão sem escape num mundo psicótico, onde a voz do escritor parece apagar-se, para deixar a cena à violência em si mesma, embora não sempre tão patente ou declarada como no conto inicial. E aquilo que permanece em tudo isso – nessa relação, às vezes humorística, às vezes alucinada, com as manifestações do horror cotidiano – é, por um lado, o que pode ser ainda chamado “a banalidade do mal” e, pelo outro, a interrogação constante sobre como se relacionar com ela, sobre como relatar, sem condescendência, esse elemento trivial habitando a vida diária das cidades.

O que eu quero sublinhar, nesse sentido, é a presença, ao longo do texto da coletânea, de uma reflexão metatextual sobre como o escritor pode ou deve se posicionar em relação à sua própria escrita – de como, em suma, medir a distância entre escrever e descrever, entre ficção e relato, entre testemunho (mais uma vez) e literatura, no momento em que se decide tratar de um tempo marcado pela brutalidade. E isso, repare-se, já a partir do segundo conto (“Corações solitários”) em que, depois da crônica – angustiante, no seu tom asséptico – do crime presente em “Feliz Ano Novo”, aparece como protagonista um repórter de polícia que, demitido do jornal por falta de “crimes interessantes” na cidade, passa a trabalhar numa revista feminina. Além de escrever roteiros de fotonovelas, ele é incumbido, pelo diretor desse periódico, de uma falsa seção de correspondência, escrevendo ele mesmo cartas de hipotéticas leitoras pobres e marginais, a que responde com um incongruente otimismo (aliás, ao longo do conto aparece também a figura de um cientista social, classificado, não por acaso, como agente da “Grande Mentira”, que a própria revista e o seu redator contribuem a montar). Aqui a violência real é claramente submetida ao filtro da ficção, a uma dissimulação contínua de identidades e de sentidos acabando num inextricável jogo de cabra-cega, em que, como está escrito quase no fim do conto, “a vida dá um romance” e o romance se transforma em vida, deixando que a escrita seja auto-referencial e, por isso, totalmente supérflua e profundamente ridícula.

Rubem Fonseca, nessa perspectiva, parece contrabalançar de imediato a violência anômica e anônima presente no primeiro conto, com esta encenação falsa da dura realidade dos habitantes da periferia, por parte de uma burguesia que impõe os seus modelos de vida, fingindo que todos os dramas sociais não passam de uma grande carnavalização mediática. O espetáculo do horror, em vez de se tornar mais suportável, é, de um lado, amplificado por esta incongruência entre uma realidade trágica e a sua reprodução fictícia, evidenciando, do outro lado, toda a complexidade de uma descrição da violência que chegue até ao âmago do irrepresentável, até o núcleo indizível do “nefando”. A pergunta que o escritor se e nos coloca continua sendo, então, a de como manter um justo compromisso entre a pura e impessoal crônica dos acontecimentos (se isso é realmente possível) e a sua inscrição num contexto ficcional

que mantenha a sua capacidade de dizer aquilo que a ficção se recusa a dizer de forma direta (a realidade da violência em si mesma). Pergunta, repare-se, que acaba abalando a própria identidade social e as certezas ideológicas tanto do escritor quanto do leitor, presos, ambos, num mecanismo que é, ao mesmo tempo, de compaixão e repulsa.

Com efeito, a resposta ou a possível saída, diante desse impasse, é, a meu ver, o contínuo, tresloucado balançar entre um e outro pólo – entre verdadeiro e verossímil, entre o que é e o que se finge ser – numa espiral em que a violência se dobra e desdobra na sua natureza, ao mesmo tempo, factual e ficcional, física e psicológica. Espiral, turbilhão ou turba³, arrasando tudo consigo, desfazendo qualquer protesto ou proclamação de inocência, porque todos somos culpados, porque todos participamos de um Poder se manifestando apenas como Força e como Opressão. Nesse perene “estado de emergência”, de fato, não existe salvação possível, nem mesmo para quem assumiu a tarefa de observar e descrever (aparentemente, de um lugar salvo e afastado) a brutalidade do torvelinho social em que estamos. É por isso que Rubem Fonseca não imagina apenas a violência, mas mergulha nela, nela se espelha e se reconhece, identificando-se, enquanto autor, com o “assassino”, com o agente e o portador da violência. Poderia citar outro conto de *Feliz Ano Novo*, como “Agruras de um jovem escritor”, ou tratar dos dois “Passeios noturnos” em que o autor se apresenta enquanto *flâneur*, observador erradio numa violência urbana também ela sempre “em andamento”, sempre deslocada e sem alvo, sem princípio nem fim, sem sujeito nem objeto (tema, aliás, de outro famoso conto de Rubem Fonseca, “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, incluído em *Romance Negro e outras histórias*, publicado em 1992). Temos, porém, um exemplo ainda mais explícito desse espelhar-se do escritor no texto, que é bom olhar de perto antes de concluir esta breve reflexão: é a metanarrativa fechando a coletânea e intitulada “Intestino grosso”.

Aqui o autor se desdobra nas figuras de um jornalista que entrevista e de um escritor entrevistado por ele. Rubem Fonseca expõe ironicamente, nesse falso diálogo (muito rentável, aliás, visto que as respostas são pagas “por palavra”), as suas idéias sobre a razão pela qual começou e continua escrevendo (“Acho que foi aos doze anos. Escrevi uma pequena tragédia. Sempre achei

³ Serres, *Gênese*, pp. 112-3.

que uma boa história tem que terminar com alguém morto. Estou matando gente até hoje” – IG⁴, p. 163; “Nenhum escritor gosta realmente de escrever. (...) É uma doença” – IG, p. 174); sobre a necessidade da pornografia (“Isso que chamam pornografia nunca faz mal e às vezes faz bem” – IG, p. 174; “A pornografia está ligada aos órgãos de excreção e de reprodução, à vida, às funções que caracterizam a resistência à morte” – IG, id.); sobre, enfim, a própria literatura (apesar de possuir “cerca de cinco mil” livros, o Autor declara: “Odeio o Joyce. Odeio todos os meus antecessores e contemporâneos” – IG, p. 170), acrescentando que não existe nenhuma literatura latino-americana “nem mesmo uma literatura brasileira”, “existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo” (IG, p. 173).

Uma série de afirmações, como se vê, marcadas fundamentalmente por duas instâncias que já temos encontrado ao longo de *Feliz Ano Novo*: a necessidade do realismo, por um lado

(Eles [os editores] queriam os negrinhos do pastoreiro, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis. (...) Os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes – IG, p. 164),

e, por outro, a exigência da ironia ou até do *nonsense*

(O que eu proponho é uma nova religião, superantropocêntrica, o Canibalismo Místico. (...) Eu não teria a menor repugnância em devorar o meu pai. É possível ainda que alguém queira devorar a mãe assada, inteirinha, como uma galinha, para depois lamber os dedos e os beiços, dizendo, mamãe sempre foi muito boa – IG, p. 172).

A testemunha, obrigada a dar conta das misérias e dos horrores que habitam o universo urbano, é ainda quem tenta vencer a violência no seu próprio terreno, assumindo-a como princípio inspirador da sua escrita, mas para apagá-la num gesto de escárnio. É como se o “nefando”, uma vez dito ou escrito, se tornasse o princípio oculto de qualquer linguagem, revelando o fundamento ferino do homem:

⁴ As referências ao conto “Intestino grosso”, de Rubem Fonseca, serão indicadas pela sigla IG, acompanhada do número de página.

No meu livro *Intestino grosso* eu digo que, para entender a natureza humana, é preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo, investiguem, da maneira que só nós sabemos fazer, ao contrário dos cientistas, as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações (IG, p. 171).

É talvez aqui, nessa tentativa de chegar até o núcleo recalçado da brutalidade humana, o sentido da procura de Rubem Fonseca: fazer aquilo que os cientistas não sabem ou não podem fazer, explicar o funcionamento misterioso de um mecanismo de destruição do “outro”.

Esse é o único diálogo social possível, a única relação viável entre quem está dentro do Poder e aqueles que são “excetuados” (i.e., “tomados fora”) dele. E com isso, depois de ter experimentado vários modos de “escrever a violência”, voltamos à constatação de uma impossibilidade que está no interior de toda possibilidade de testemunhar o horror: num círculo terrível em que o que resta é uma sensação, angustiante e trivial, de que o humano consiste apenas na sua desumana inconsistência, no seu puro ser-pela-morte. “Esta entrevista parece um *Dialogue des Morts* do classicismo francês, de cabeça para baixo”, conclui o jornalista. E aquilo que sobra desse diálogo é, de fato, apenas o montante pago, um tanto por palavra, ao escritor, é a obscenidade do dinheiro – que foi, aliás, o motor do assalto relatado no primeiro conto de *Feliz Ano Novo* – que não pode todavia resgatar a obscenidade da vida nem apagar a tragédia sem trágico numa relação diária e violenta com a morte.

2. *Feliz Ano Novo* ou de como se escreve a violência (II): a exceção

Meios sem fim

Reler *Feliz Ano Novo* nos tempos sombrios de João Hélio produz não só uma sensação incômoda de mal-estar. É como se a realidade induzisse a questionar a literatura, e de modo contundente, contra a certeza codificada de que a literatura, pelo contrário – como ocorre, por exemplo, na época clássica, com a tragédia – é um lugar de reflexão e problematização de um “real” que sempre nos foge. De certo modo, em nosso tempo, o drama da morte do menino arrastado pelo carro roubado por adolescentes – ou quase um “boneco de judas” desmitologizado e sem dia do aleluia, no lugar qualquer de uma periferia do Rio, de uma cidade em estado de

sítio – ergue-se como a condição simbólica de um impasse que corta transversalmente não só o espaço rachado da metrópole, ou o tempo estancado de um presente que não parece passar, mas também todo o universo social de extremos que vai da elite letrada (que lera os contos de Rubem Fonseca) aos Perebas e Zequinhas e aos outros *homines sacri* da desagregação anômica que contorna – e dá poder de cidadania – o perímetro circunscrito da “sociedade civil”.

No entanto, quantas palavras já foram escritas sobre os contos de Rubem Fonseca apontando para o “brutalismo” da violência à flor da pele nos anos do milagre de chumbo que os torna uma representação supostamente realista e datada, pelo menos em circunstância e contexto, e elas não salvaram absolutamente nada ou ninguém? E como encarar a sensação de *déjà-vu* como “epifania contemporânea”⁵ que bloqueia um diferencial de tempos e parece apontar para um eterno presente, uma história estagnada, coincidente com seu fim?

Uma leitura alegórica de *Feliz Ano Novo*, ainda que dominante e legitimamente viável dos contos de Rubem Fonseca, no entanto, reduzir-se-ia a secundar uma parcialidade da obra cujo potencial crítico – e é isso que a distância temporal nos deixa enxergar hoje – se revela bem de outro porte. Verdade é que se nos limitássemos ao conto epônimo que inaugura a série de narrativas breves de *Feliz Ano Novo* poderíamos perceber o reflexo do “discurso teórico erudito”, como o define Roberto DaMatta⁶, que permeia até excelentes e pioneiras arrumações críticas da matéria – como a de Gilda Salem Szklo – onde a violência é um efeito da violência do Estado contra os cidadãos, do surdo choque de classes que se trava no pano de fundo opaco de uma história que ninguém contará.

A forma como a violência se configura pelo livro como um todo, porém, vai além de uma argumentação referencial que a reduz a um realismo imediato, desprovido, portanto, de duração significativa. Particularmente, essas narrativas de Rubem Fonseca, no modo em que dão forma à violência, fundam, pelo contrário, uma escrita da violência que se disseminará por narrativas a vir, alastrando-se por múltiplos reflexos e

⁵ Virno, *Il ricordo del presente*, p. 44.

⁶ DaMatta, “As raízes da violência no Brasil”, pp. 17-26.

cacos em outras representações que tomam como objeto o irrepresentável da violência⁷.

O redemoinho da violência

De fato, a violência nos contos de *Feliz Ano Novo* é uma violência que não tem uma direção única e detectável. Trata-se mais de uma violência multidirecional, excêntrica, que resiste a encontrar uma forma unívoca condizente, tanto horizontal como verticalmente. É uma violência que sobressai, excede a uma codificação imediata, aflora, estoura, mas também afunda e desaparece. No entanto, está presente e bem palpável, insinuando-se nas narrativas aparentemente digressivas. Um arabesco que resulta de uma recomposição súbita de uma explosão caótica cuja origem fica, no entanto, encoberta. A figuralidade que se pode exemplificar já desde o primeiro conto, como a violência imagética da riqueza e a violência da matança que nela se enxerta, mas de modo autônomo e sem um elo etiológico, logo reduz a impressão de reflexividade do *factum* no *factum*. Descontrole de violências e brutalidades que degeneram deixando indefinidos suas fronteiras e limites na crueldade sem princípio, fora da razão, em um estado puro, onde se torna secundário tanto o sujeito como o objeto dela: “É tão fácil matar uma ou duas pessoas. Principalmente se você não tem motivo para isso”⁸.

A violência parece assim que mais se *apresenta* do que se *representa*. Surgem contos onde ela fica em um plano puramente gratuito, imotivado, puro – pense-se, por exemplo, em dois contos significativamente duplicados como “Passeio noturno I e II” – onde a violência se desquita de qual-

⁷ Os exemplos possíveis são incontáveis: do mais flagrante, inclusive pela citação explícita de *Feliz ano velho*, de Marcelo Rubens Paiva (e vale a pena lembrar que em *Feliz Ano Novo*, no conto “74 degraus” aparece o corpo de Alfredo “totalmente separado de sua mente” (p.123) ou os ecos que se podem captar em outras obras. Penso em *Estorvo*, de Chico Buarque, e de modo geral no tributo que a literatura contemporânea deve à lição fonssequiana, pense-se em particular na literatura da periferia e na literatura marginal. A esse respeito, veja-se a correlação que Renato Cordeiro Gomes constrói entre *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e o conto homônimo de Rubem Fonseca, do volume *Histórias de amor* (Gomes, “Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?”, pp. 148-9).

⁸ Fonseca, *Feliz Ano Novo*, p. 159.

quer caráter instrumental que poderia torná-la “racional” na medida em que se torna útil para perseguir determinados fins⁹.

Decaindo da condição de meio, anulando qualquer teleologismo imaginável, ainda que delirante, a violência assume assim um estatuto absoluto, dissolvendo nitidamente o elo que a relaciona – às vezes até se confundindo – com a força. Essa desmontagem da violência, que é freqüentemente separada pela narrativa da ação causal que a produz ou mostrando a complexidade dessa relação constitutiva, torna-se assim pervasiva, como uma vertente própria, imanente do “real”. Por esse viés, ela expõe – põe em um estado revelador da exceção – uma tipologia de violência que é a do massacre, ou seja, aquela violência onde a ação não possui nenhum outro fim a não ser si própria¹⁰, a violência portanto em um estado puro que se determina quando não há nenhuma outra força de contenção contrária.

É desse modo que *Felix Ano Novo* leva a pensar em uma guerra não representada mas que deve ter se consumado em algum tempo próximo, se ocorreram as condições do massacre que funciona pela dinâmica universal da violência absoluta. A guerra subjacente, que funciona em uma condição de latência, remete para o contexto histórico do tempo, mas funciona como um realismo oco, um vácuo que se enche de sentido, fugindo assim às limitações da prosa neonaturalista em voga na época.

A forma da violência, a violência da forma

As narrativas, contudo, correspondem a um mapeamento sutil, a um projeto que não se reduz a um levantamento sobre o cotidiano de abusos, cômicos e trágicos, mas bem mais se condensam em caligrafias que não desgastam o uso das representações, mas, pelo contrário, conduzem uma meticulosa sondagem dentro do núcleo imperfurável e cego da violência. O que conjuga então os 15 fragmentos narrativos que espaçam de situações e temas tão irredutíveis mas, ao mesmo tempo, tão marcados pelo rosto do horror – assaltos, disfarces, frustrações, vigarismos, assassinatos, chantagens, suicídios, competições sexuais, canibalismos iniciáticos, o mal com todos seus banais portanto não culpáveis semblantes – tirando o sinal macroscópico de um eu que narra sempre, como uma adesão sem distâncias, na primeira

⁹ Arendt, *Sulla violenza*, p. 72.

¹⁰ Sofsky, *Saggio sulla violenza*, p. 152.

pessoa? O primeiro motivo surge de uma reflexão de pendor antropológico: o conector de um mal, de uma violência que, se analisada em seus microscópicos componentes, tanto dentro da esfera erudita como na percepção popular do senso comum, é a canonização de um modo de integrar, de dar totalização, como observa Roberto DaMatta, a universos vividos e percebidos como fragmentários e sustentados por multiplicidades éticas¹¹.

Por isso, as 15 peças funcionam na economia de um mosaico, singularmente mas também em função do conjunto. Ou seja, é verdade que se dá uma impressão de dispersão em direções incontornáveis da violência, mas há uma força de coesão que vem da própria montagem da escrita. Há uma tensão, nos contos, entre conteúdo e forma dos contos, a ser assinada. De fato, a opção pela narrativa breve marca um espaço essencial na construção de um *contrafactum* literário que se opõe ao domínio da violência. De acordo com a diretriz modernista traçada, em campo poético, por *Pau Brasil* – que encontraremos ciclicamente nos desdobramentos pós-modernistas em muitos recantos da história cultural do século XX –, cada conto de *Feliz Ano Novo* se articula a partir de uma combinação funcional, se diria, de um fragmento – pela exigüidade da narrativa – que porém funciona aforisticamente.

Equacionar fragmento e aforismo de fato constitui uma coincidência de opostos que confere tensão ao produto. O fragmento é de fato um deverbal do latim *frangere* apontando para o resultado caótico de uma ruptura, de uma libertação de formas, enquanto aforismo é também um deverbal do grego *aphorizen*, dividir ou separar, mas, pelo contrário, aponta para uma estrita limitação, de que se extrai o sentido¹². Não por acaso, o aforismo se correlaciona com a insuficiência do pensamento sistemático peculiar da modernidade e, na sua etimologia básica, significa justamente “definição” (de *aphorismos*); aliás, ele encontra em Musil a sua mais nítida e persuasiva enunciação como “o menor inteiro possível”¹³.

Já partindo da funcionalidade do fragmento, nessa ótica se pode apreciar a distância entre *Feliz Ano Novo* como um todo e as linhas dominantes da literatura da década que lhe fora contemporânea. De acordo

¹¹ DaMatta, *op. cit.*, p. 42.

¹² Susini-Anstopoulos, Françoise. *L'écriture fragmentaire: définitions et enjeux*, p. 17.

¹³ Rella, *Miti e figure del moderno*, p. 58.

com Flora Süssekind, de fato, dupla é a trilha estética que “aprisiona” – texto e contexto parecem, nessa leitura, funcionar, de maneira significativa, por um mesmo compasso – a literatura brasileira dessa conjuntura: o naturalismo dos romances-reportagem o de sua transcodificações fantásticas ou a “literatura do eu” das memórias ou dos depoimentos da “ego-histoire”¹⁴.

Se o contexto referencial motiva e legitima a estreita margem das opções estéticas da época, ainda mais apreciável é o gesto criador de Rubem Fonseca que canibaliza os traços dominantes do seu tempo por uma escrita metanarrativa que desmonta os estilemas em voga implicando, aliás, em suas dobras, um gesto vanguardista, embora meio disfarçado. É sempre a narrativa na primeira pessoa a se alastrar na superfície, como ocorre nos contos de *Feliz Ano Novo*, com evidência macroscópica. No entanto, isso ocorre com uma reorientação significativa que não cai na armadilha da pretensão realista, mas pela literatura, pelo pacto manifestamente ficcional, funda uma representação bem mais durável enquanto já particularizada.

Trata-se de um dos múltiplos indícios que remetem para a peculiaridade de narrativas fragmentárias mas que se reposicionam em uma combinação que desvenda a natureza estética dos textos. De fato, *Feliz Ano Novo* funciona, um pouco na contramão em relação às dominantes do tempo, como um projeto essencialmente barroco – o que revela mais um elo com a corrente pós-vanguardista – onde o conjunto se dispõe como uma constelação figural de elementos que instauram em suas partes relações complexas entre as várias partes, cuja decriptação, no entanto, torna-se essencial para o desvendamento do sentido global do projeto.

O conto como forma eleita da constelação desempenha uma tarefa essencial e engenhosa como dispositivo. A dobra que revela a combinação semântica dos contos é certamente o desfecho, “Intestino grosso”, que se torna uma engrenagem mais complexa do que uma simples poética às avessas, induzindo a repensar na obra como um todo¹⁵. O conto final revela e oculta, mas sobretudo expõe, mais do que o conteúdo parodístico da “pornografia terrorista”, um índice mais ambicioso: na condição intermediária

¹⁴ Süssekind, *Literatura e vida literária*, p. 42.

¹⁵ Szklo, “A violência em Feliz ano novo”, p. 102 e Gomes, “Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?”, p. 145.

do autor, que se põe “entre escritor e bandido” (IG, p. 136), afirma-se não só a representação oblíqua dos interditos referenciais (a repressão, a tortura, a censura etc.) mas uma configuração da literatura póstuma em relação aos mitos ainda sobreviventes do Modernismo (“Não dá mais para Diadorim” – IG, p. 173) como lugar onde o pensamento outro e do outro, o *andersdenken*, da cena discursiva apagada, obscena, se resgata representando-se, pelo que ficou separado, alienado da voz e dos disfarces da razão.

A disjunção que se configura funda assim um modo de leitura dentro da própria obra, uma dobra justamente, que, em seus paradoxos só aparentes, na verdade revela o rosto de um biopoder – em um tempo em que o próprio Foucault estava refletindo sobre os mesmos problemas – que coloca em jogo a vida pela sua conservação negativa¹⁶, o que a faz coincidir com um exercício mortífero, de administração da morte (veja-se, por exemplo, as considerações sobre a “pornografia da morte” do conto, atuando bem mais como uma radiografia da regulação de um poder governando politicamente o puro processo biológico).

Assim a violência difusa e aparentemente irracional pode ser revista à luz de uma recodificação teórica, metanarrativa, final como o produto biopolítico de um ato de poder que sob o aspecto da barbárie, da violência do massacre de uma guerra brutal mas irrepresentada, expõe uma sutil, encoberta lucidez. Tal funcionamento, no entanto, não emerge por um ato imediatista de denúncia, mas pela ação do texto: o conto de *Feliz Ano Novo* estrutura-se a partir de um gesto soberano, de inclusão e exclusão dentro do foco narrativo. A providência básica e crucial dos contos é que sua exposição da violência ocorre através de uma exceção que o autor – pelo poder de bando da escrita que evoca, aliás até doutrinariamente para si – pratica perante o nosso olhar de leitores.

Conto e exceção

De certo modo, a forma do conto *Feliz Ano Novo* corresponde a um exercício ou movimento de poder. O modo, não só o conteúdo portanto, plasmaria a escrita da violência, tornando assim, poderíamos dizer, consubstanciais a forma e os temas, tanto que acabam fundando uma modalidade de representação não intransitiva, mas transponível a outros

¹⁶ Esposito, *Bíos: Biopolítica e filosofia*, p. 42.

contextos e proporcionando forma ao informe do massacre. Euclides tinha ensaiado essa modalidade fundacional da escrita da violência em *Os Sertões*, que continuam a ser o limiar das escritas do massacre¹⁷.

A forma literária do conto e o funcionamento da exceção convergem e se combinam, como condição peculiar da escrita de *Feliz Ano Novo*: vale a pena assinalar que a combinação entre as duas formas não é abusiva no campo da teoria. De fato, Paolo Virno, recentemente ao estudar o mote de espírito, o *Witz*, não em perspectiva freudiana, mas do ponto de vista de uma filosofia lingüística e política, detecta um paradigma subjacente, um verdadeiro *diagrama* – no sentido que Peirce dá ao termo, ou seja, de um signo que reproduz em miniatura a estrutura de um fenômeno – da ação inovadora que se projeta na compreensão não só de muitos campos de conhecimento lógico-lingüísticos mas também da dimensão mais ampla da praxe humana e política¹⁸. Nesta linha, observa que a argúcia verbal, evidenciando na língua o fragmento residuário e não recalçável de uma espécie de “estado de exceção”, ou seja, instaurando uma simetria entre plano gramatical e plano empírico, entre língua e praxe humana (a história, a vida pública, a esfera pessoal etc.), desvenda o funcionamento justamente não só lingüístico da modificação de uma regra, isto é, da ação inovadora¹⁹.

O conto de Rubem Fonseca em *Feliz Ano Novo* funciona de certo modo também como um diagrama. O que se insinua conjeturalmente aqui é que sua construção consegue dar forma à violência não só em virtude do efeito da representação, mas particularmente pela morfologia da representação em si: a escrita da violência é uma escrita proporcionando a representação da violência, mas é também uma escrita praticando de certo modo um ato de violência soberana, ou seja, por uma inclusão exclusiva, para ficar no paradoxo da definição do estado que funda a soberania pelo limiar da exceção²⁰.

Se analisarmos, do ponto de vista da dinâmica biopolítica, contos exemplares como “O outro”, percebemos que o poder se funda na vida nua do excluído, na condição da *sacratio*, como atesta de maneira incisiva o seu

¹⁷ Hardman, *Morte e progresso*, p. 129.

¹⁸ Virno, *Motto di spirito e azione innovativa*, pp. 10-1.

¹⁹ Id., p. 23.

²⁰ Agamben, *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*, p. 23.

assassinato “sem culpa” (“que culpa eu tinha de ele ser pobre?”²¹) paradoxalmente reincluído na condição de corpo massacrado, de carne, onde revela os perturbadores traços da sua invisível identidade de menino marginal. Tratar-se-ia de mais um ato de violência soberana, na verdade um ato de bando – que é o seu elo fulcral com a vida nua, a vida *sacra* – anulando uma vida indigna, sem valor ou até com um antivalor (a moléstia que provoca) se não ocorresse o que poderíamos chamar de o “complexo Dom Casmurro”. Ou seja, quem nos dá acesso ao saber é o próprio detentor do poder soberano que decide sobre a vida do outro excluído, portanto inexistente e desidentificado: o narrador na primeira pessoa é que pratica a exceção e não há alternativa ao conhecimento – exatamente como no romance machadiano onde tudo o que se sabe é proporcionado pelo Bentinho – a não ser o seu poder de nos incluir por uma exclusão, aplicando portanto a exceção. Um poder justamente de bando, como dupla força que atrai e rejeita conjugando os dois lados, o fora e o dentro da exceção soberana, o poder exercido lucidamente por um autor que se coloca “entre escritor e bandido”, que remete significativamente para a anfibologia própria do termo *bando*²².

Assim a violência se expõe – *exposição* é uma palavra coincidente com *exceção* – porque não só é exibida mas praticada pela forma exemplar do conto, que na exigüidade dos movimento proporciona as condições, em relação ao horizonte da leitura, do exercício soberano. Os contos de *Feliz Ano Novo* funcionam como um diagrama de um poder que se afirma pelo uso de uma violência que cria uma simetria complexa entre o plano da escrita e o plano de um “real” que escoo mas deixa rastros na urdidura textual. É assim que se funda um realismo pela arte, um uso máximo do poder (soberano) da escrita artística e experimental – caligráfica e arabescada – que funda uma congruência enviesada mas “verdadeira” (na acepção que se confere ao termo no conto final, como possibilidade relativa) de funcionamento entre o fora e o dentro do texto. E ainda assim ficará sempre, perante toda a violência que não se retém nas malhas das letras, o resto de uma “história dos subúrbios” por escrever.

²¹ Fonseca, “O outro”, em *Feliz Ano Novo*, p. 90.

²² Agamben, *op. cit.*, p. 123.

3. O fim do inacabado (quando as leituras se entrecruzam)

Mais de trinta anos nos separam da primeira edição de *Feliz Ano Novo*. Trinta anos podem ser muitos: é o tempo de uma geração e foi, no nosso caso, o tempo ordenado e caótico em que tanta coisa mudou e tanto ficou igual ao que era. Acabou o “século breve”, caiu o Muro e caíram (na verdade, desabaram pela ação de aviões-bomba e não de “picaretas jubilosas”) as Torres gêmeas, marcando, respectivamente e por convenção, um fim e um princípio. No Brasil, no entanto, caiu a Ditadura e teve tempo de entrar em crise um pouco também a Democracia. Trinta anos no compasso histórico do Brasil é um tempo enorme, ainda mais dilatado, onde a História se desdobra com um ritmo de certo modo frenético.

Entre as coisas que não mudaram podemos incluir, com certeza, aquela violência presente, sobretudo, no universo urbano que nos contava e que continuou nos recontando, nos seus livros sucessivos, Rubem Fonseca. A violência das periferias, aquela que se coloca nas margens porosas da cidade e que, às vezes, invade e atinge também os bairros residenciais. Dupla violência, na verdade, em que à Força do Poder se contrapõe a brutalidade dos delitos. E aquilo que se inscreve nessa duplicidade é aquela nebulosa inextricável de atos e reações, de assaltos e defesas, de manifestações não-homogêneas de uma Força maligna em que se suspende algo de ainda mais trágico que é o não-trágico do hábito, ou melhor, do acostumar-se progressivo a um regime (ou sistema) de violência cotidiana que torna o *hábito*, não um modo de ser, mas a própria *essência* da sociedade – não, em suma, um *ter* (o que permitiria uma forma de controle cultural ou político) mas um *ser*, aquilo que entra a fazer parte da natureza humana.

Certo, a história contribuiu para essa transformação, o contexto global em que vivemos é sempre mais imbuído de violência, de tentativas de exportar a democracia na ponta das armas ou de formas de rebelião que atingem também as cidades, teoricamente mais evoluídas, do Ocidente. O protesto das *banlieues*, no segundo caso, mostrou como a política de banimento (como indica o próprio termo, significando, na origem, justamente os “lugares de banimento”), a sensação de ser “a-bandonados” pode provocar uma reação “bandida”, enquanto, no primeiro, o reaparecimento dos campos de concentração (na ex-Iugoslávia, no Darfur como em Guantanamo e em tantos outros lugares do mundo) confirma

que o “estado de exceção”, a permanência da condição do *homo sacer* – resultado duma bio-política tomando conta da vida na sua inteireza “fisiológica” – continua sendo a regra, ainda hoje.

Podemos, eventualmente, nos interrogar sobre a quantidade e a qualidade da violência presente na época de composição de *Feliz Ano Novo* e a que vige nos tempos de hoje. A nossa impressão, porém, é que os marcos (os “*verrous de sûreté*”, como os definia Roland Barthes) saltaram: como não há mais distinção, no âmbito do comportamento violento, entre uma situação local e uma condição global, entre indivíduos e coletividade, entre Poder nacional e Poder transnacional, assim fomos perdendo aos poucos – e a partir da *Shoah*, evidentemente²³ – os termos para montar ou estabelecer uma taxonomia do horror. E aquilo que nos resta (como freqüentadores da literatura) é apenas o estudo dos modos de inclusão, de descrição ou de figuração do Mal no interior da escrita literária: um estudo, talvez, da retórica da violência, que tem, em Rubem Fonseca, um dos seus cultores mais antigos e experimentados, mas que não pode se limitar a ele. Porque – como fica claro nos dois breves ensaios aqui apresentados, dialogando sobre um oco, sobre uma falta – a violência se concentra e se dispersa, dispõe-se em círculo e se alastra, dobra-se e desdobra, assume a forma de um redemoinho engolindo e apagando qualquer linguagem normativa, qualquer possibilidade de identificá-la e de fixá-la, na sua anomia e no seu anonimato, dentro da obra de um só escritor. Não existindo uma testemunha integral, somos, enfim, levados a testemunhar apenas a nossa insuficiência.

Roma-Bologna, abril de 2007.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995.
- _____. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- ARENDT, Hannah. *Sulla violenza*. Parma: Guanda, 1996 [Edição original: New York, 1970].
- DEI, Fabio (org.). *Antropologia della violenza*. Roma: Meltemi, 2005.

²³ Seligmann-Silva, “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”, pp. 72-6.

- DAMATTA, Roberto. “As raízes da violência no Brasil”, em PINHEIRO, Paulo Sérgio (org.). *Violência no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982. pp. 11-44.
- ESPOSITO, Roberto. *Bíos. Biopolítica e filosofia*. Torino: Einaudi, 2004.
- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMES, Renato Cordeiro. “Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?”, em DIAS, Ângela Maria e GLENADEL Paula (orgs.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004. pp. 143-54.
- HARDMAN, Francisco Foot (org.). *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Ed.da Unesp, 1998.
- RELLA, Franco. *Miti e figure del moderno*. Milano: Feltrinelli, 1993.
- _____. *Figure del male*. Milano: Feltrinelli, 2002.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”, em _____. *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. pp. 59-89.
- SERRES, Michel. *Gênese*. Paris: Grasset, 1982.
- SOFSKY, Wolfgang. *Saggio sulla violenza*. Torino: Einaudi, 1998 [Edição original: Frankfurt am Main, 1996].
- SUSINI-ANSTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire: définitions et enjeux*. Paris: PUF, 1997.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- SZKLO, Gilda Salem. “A violência em *Feliz ano novo*”. *Tempo Brasileiro*, nº. 58, 1979. pp. 93-107.
- VIRNO, Paolo. *Il ricordo del presente: Saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.
- _____. *Motto di spirito e azione innovativa: per una logica del cambiamento*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.

Recebido em maio de 2007.

Aprovado em junho de 2007.