

## ***Feliz ano novo:* A violência na ficção de Rubem Fonseca<sup>1</sup>**

**Josineide Maria da Nóbrega<sup>2</sup>**

**Resumo:** Com o objetivo de analisar a representação da violência no conto *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, este artigo adota pressupostos teóricos de Bernadette Bricout, Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss e Edgar Allan Poe, os quais aludem às origens do gênero, baseada na oralidade e no mito, além de sua homogeneidade formal e estrutural. A reflexão sobre sua presença na literatura brasileira foi ressaltada por meio das leituras de Alfredo Bosi, Antônio Candido, Regina Dalcastagné, Antonio Carlos Hohlfeldt e Karl Erik Schøllhammer, que abalizaram a interpretação da brutalidade expressa em vozes marginais. Neste sentido, o espaço foi assimilado como elemento narrativo que ressaltou a desigualdade social, adensando a natureza violenta dos personagens, cujos pontos de vista sobre o mundo, recuperados pela linguagem, culminam na crueldade plasmada no final do conto. Juntos, o espaço, os personagens e suas ações respondem aos preceitos de significação, intensidade e tensão, citados por Julio Cortázar, trazendo reflexões sobre como a violência circunscreve aqueles que vivem à margem da sociedade.

**Palavras-chave:** Violência. Rubem Fonseca. Feliz ano novo.

**Abstract:** In order to analyze the representation of violence in Rubem Fonseca's short story *Feliz ano novo*, this article adopts theoretical assumptions by Bernadette Bricout, Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss and Edgar Allan Poe, which allude to the origins of the genre, based on orality and myth, in addition to their formal and structural homogeneity. The reflection on his presence in Brazil was highlighted through the readings of Alfredo Bosi, Antônio Candido, Regina Dalcastagné, Antonio Carlos Hohlfeldt and Karl Erik Schøllhammer, who supported the interpretation of brutality expressed in marginal voices. In this sense, the space was assimilated as a narrative element that highlighted social inequality, adding to the violent nature of the characters, whose views on the world, recovered by language, culminate in the cruelty expressed at the end of the story. Together, the space, the characters and their actions respond to the precepts of meaning, intensity and tension, cited by Julio Cortázar, bringing reflections on how violence circumscribes those who live on the margins of society.

**Key-words:** Violence. Rubem Fonseca. Feliz ano novo.

### **Introdução**

A violência, apresentada como o uso de força, ou qualquer ação perpetrada por indivíduo ou grupo, com vistas a causar danos ou prejuízos de ordem física, social ou psicológica é um problema que atravessa a história da humanidade. Não à toa, vários escritores procuraram despir esse componente violento que atravessa a sociedade, revelando-o de forma distinta, a depender das circunstâncias e contexto histórico. Nesta seara se inscreve a literatura de Rubem Fonseca, da qual o conto *Feliz ano novo*, é um exemplo. O erotismo, a perversão, a brutalidade e o tom satírico como é desnudada a falência do tecido social brasileiro são marcas temáticas e textuais dessa narrativa, oposta às normas estabelecidas e à imposição de uma moral consagrada pelo mundo burguês.

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado ao curso de Licenciatura em Letras – Habilitação Português-Espanhol, da Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE, como requisito parcial para a conclusão da graduação, sob orientação de João Batista Pereira.

<sup>2</sup> Graduanda do curso de Licenciatura em Letras – Habilitação Português-Espanhol, da Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE.

Essa percepção do escritor, em sua temática *brutalista*, tem como fio condutor a violência urbana e se rende à oralidade praticada por anti-heróis transgressores nas ruas e becos das favelas cariocas. Ao dar voz a personagens que sobrevivem em um cotidiano agressivo e cruel, sobretudo aqueles que estão à margem, o conto destaca como a violência continua a ser uma marca distintiva da sociedade brasileira. É lícito, portanto, analisar quais e como as especificidades dessa temática permeiam o *corpus* deste artigo, vislumbrado como expressão que revela condicionantes históricos que reverberam até o presente. Com vistas a alcançar esse objetivo, parte-se da hipótese de que, o brutalismo que demarca o discurso fonsequiano, não é apenas um modelo simbólico, mas uma forma de falar da violência urbana e das desigualdades notadas no cotidiano social.

Com vistas a responder à hipótese acima aludida, este artigo foi realizado como uma pesquisa bibliográfica, na qual foi adotado o método dialético, quando as relações sociais são evidenciadas a partir de suas contradições, fornecendo as bases para uma interpretação dinâmica e totalizante da realidade. O texto utiliza três partes em sua estrutura: na primeira se busca refletir sobre as origens do conto, a) apresentando sua gênese na oralidade, conjuntura que antecede a escrita, conforme lembra Bernadette Bricout; b) o seu quesito ordinário, ou seja, sua homogeneidade formal, análoga ao mito, como preconiza Vladimir Propp; c) sua coexistência com o mito, que tem a função de explicar, contar e revelar a vida ao homem, como assevera Claude Lévi-Strauss; e, d) a teorização do gênero como produto do século XIX, elaborada por Edgar Allan Poe. Outrossim, com a leitura de Julio Cortázar ficaram retidas as categorias de significação, intensidade e tensão, elementos fundantes na elaboração desse modelo narrativo.

Na segunda parte descortina-se um breve olhar sobre o conto contemporâneo no Brasil. Iniciada com uma discussão sobre a ideia de o que é contemporâneo, à luz das proposições de Giorgio Agamben, destacamos o impacto da Semana de Arte Moderna de 1922 para as mudanças que afetaram o gênero, como propõe Alfredo Bosi. Ressaltamos, também, como o brutalismo em questão, e a ideia de violência, em geral, se assumiram como tema na literatura no século XX, como fica prenunciado nas reflexões de Antônio Candido, Regina Dalcastagné, Antonio Carlos Hohlfeldt e Karl Erik Schøllhammer. Esses autores endossam a perspectiva inerente ao método dialético, destacando os vínculos entre literatura e sociedade e, por consequência, lançando um olhar crítico sobre os discursos que legitimam a violência contra grupos estigmatizados.

Na terceira parte foram analisados ecos da brutalidade em vozes marginais, atentando para como o texto referenda a significação, intensidade e tensão propostos por Cortázar. Metodologicamente, esse percurso foi feito por meio de um processo que parte do geral para o particular: inicialmente abordou-se o espaço onde vivem os personagens; em seguida, buscou-se identificar, a partir da linguagem e pontos de vistas, suas visões de mundo para, finalmente, essas referências serem consolidadas nas ações violentas que culminam no assalto realizado na noite do ano novo. Nas Considerações Finais concluímos que o conto, além de trazer reflexões transversais sobre a violência, presente na censura, repressão, homofobia, luta de classes, entre outras, explicita as agruras de personagens cujas existências ocorrem à margem da sociedade, condição que propicia a segregação e a pobreza, acentuando ainda mais as desigualdades expressas em suas vidas.

## 1 Sobre o mito, a oralidade e o conto

Assim como o mito, o conto tem sua gênese na oralidade, no ato de contar histórias e acontecimentos, conjuntura que antecede a escrita, condição que enseja entender que ambos, mito e conto, possuem caráter retrospectivo. O mito, como um modelo simbólico, empregado para explicar, revelar e contar a origem do mundo e a condição humana frente à criação, é utilizado para invocar condutas sociais de uma dada cultura e, por isso, permuta com o tempo. Por seu turno, o conto, por meio de seu esquema narrativo, oferece um quinhão de racionalidade sobre a base originária do mito, opondo-nos à natureza subjetiva implicada na sua concepção. No ensaio *Conto e Mito*, Bernadette Bricout propõe a seguinte leitura acerca dessas rubricas:

Embora o mito e o conto apresentem-se como narrativas de caráter retrospectivo, ecos do memorável que nos atingem através deles, o passado que apresentam não é da mesma natureza. Ao passado indefinido do conto de fadas (o “era uma vez” funcionando como sinal textual que nos coloca no cerne da ficção) iremos opor o tempo mítico (“in illo tempore”), o da gênese e da criação, radicalmente desligado do nosso. Ele não pertence à história (BRICOUT, 1997, p. 192).

Há dois pontos de interseção que atravessam o mito e o conto: a recitação oral, e a memória coletiva, permeada por uma forma narrativa. Conto e mito atravessam uma inscrição ritualizada na voz e no corpo retirada da memória coletiva, de onde o contista sumariza o seu relato. Assim, a liberdade do contista é uma liberdade fiscalizada, o narrador não é prisioneiro da tradição oral; ele apodera-se dela, com sua interpretação a um instante ímpar (BRICOUT, 1997, p.192). Com uma narração oral ou escrita, com fins moral ou lúdico, portanto, tanto o mito como o conto apresentam um quesito ordinário: ambos são modos de contar algo, configurados como narrações. Essa simbiose pode remeter a uma relação de parentesco: “Os mitos e os contos como narrativas orais de caráter retrospectivo que buscam na tradição coletiva uma relativa estabilidade, nos recônditos da memória e nas flutuações da palavra humana a capacidade de mutação” (BRICOUT, 1997, p. 193).

Vladimir Propp, no livro *Morfologia do Conto Maravilhoso*, ao demonstrar a homogeneidade formal do gênero, concluiu que praticamente todos os contos tinham uma estrutura narrativa similar, análoga àquela que ocorria nos mitos mais antigos de forma pura. O conto guarda em seu seio traços do paganismo, costumes e ritos antigos. Para distinguir o mito do conto não basta apenas fazê-lo do ponto de vista morfológico ou formal; o que distingue os dois gêneros é sua função social, uma vez que o conto sofre a influência da realidade histórica, do *epos* dos povos vizinhos, e também da literatura e da religião, dos dogmas cristãos e das crenças populares locais (PROPP, 2001, p. 49). As eventuais divergências ocorrem no sentido de o conto ter-se transformado num mito dessacralizado; o herói não atua mais em nome da ira dos deuses e nem se encontra num mundo governado por eles. Enquanto os mitos carregam em si uma verdade social forjada em dogmas religiosos, os contos nascem quando a crença nesses mitos se rompe.

Os vínculos entre mito e conto também foram estudados por Claude Lévi-Strauss, em *Antropologia Estrutural*, quando ele alegou serem eles complementares, coexistindo sem serem excludentes. Um conjunto de variantes similares os unifica: ambos surgem da tradição oral e por meio de uma análise comparativa se pode interpretar como as palavras vindas de um lugar longínquo estão sepultadas na memória do inconsciente, pois a diferença entre eles não é de natureza, mas de grau:

Ora, o mito também se define por um sistema temporal [...] um mito sempre se refere a eventos passados, “antes da criação do mundo” ou “nos primórdios”, em todo caso, “há muito tempo”. Mas o valor intrínseco atribuído ao mito provém do fato de os eventos que se supõe ocorrer num momento do tempo também formarem uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro [...] um mito se compõe do conjunto de suas variantes (LEVI-STRAUSS, 2008, p. 224, 234).

A propósito da simbiose aludida pelo antropólogo francês, Bernadette Bricout lembra que as oposições cosmológicas, metafísicas ou naturais que fundamentam a narrativa mítica, no conto são substituídas de forma quase mimética por oposições locais, sociais ou morais. Aos poucos o componente mítico é incorporado às lendas e aos contos populares que, atualizados, são reintegrados nas sociedades. Além disso, a autora aprofunda essas ideias ressaltando a forma como o conto se inseriu na literatura, criando outro vínculo entre forma e conteúdo, como nas história-quadro, quando múltiplos narradores exercem o poder da palavra, a exemplo de *Decameron*, e histórias entrelaçadas umas às outras, como em *As mil e uma noites*. Os relatos transmitidos oralmente, como gêneros primários, ao mesmo tempo que prenunciaram a escrita, subsidiaram, com seus temas, o discurso literário. Alcançando insuspeita amplitude, “o conto não se isola em uma solidão orgulhosa; supre a lenda, a novela e o romance de relações complexas. Suas fronteiras móveis definem um território multiforme que os pesquisadores tentam demarcar” (BRICOUT, 1997, p. 195).

A etimologia da palavra *conto* aponta que sua origem é latina, derivada de *commentum*, significando invenção, ficção. Na Idade Média ela assumiu a conotação de narrativa, tendo ganhado sentido próprio a partir do século XVI, no Romantismo, referindo-se a relatos populares, fantásticos, inverossímeis. Com o Realismo, o conto passou a ser amplamente empregado na literatura, principalmente, como matriz da novela e do romance. Massaud Moisés, em *A criação literária*, assim o define:

A palavra conto representa uma ‘história curta, uma narrativa, uma historieta’ cuja origem é difícil precisar. [...] A história do conto mergulha num remoto passado, difícil de precisar, suscitando, por isso, toda sorte de especulações. Tão antiga é a sua prática que nos autoriza imaginá-lo, em seu berço de origem, contemporâneo, ou mesmo precursor, das primeiras manifestações literárias, ao menos as de caráter narrativo (MOISÉS, 2012, p. 259).

Ademais de sua origem imprecisa, a estrutura do conto porta as unidades de tempo, espaço e ação, sendo, portanto, uma narrativa unívoca, constituída como uma célula dramática, haja vista gravitar ao redor de um único conflito. Do ponto de vista dessa objetividade, significa dizer que há um desígnio norteador em sua finalidade, onde a escrita e os componentes narrativos estão relacionados à concentração de efeitos que se pretende alcançar. Tais concepções teóricas atendem a uma conjuntura tradicional, visto que o gênero assumiu outras modulações na modernidade mediante transformações históricas e sociais, sendo o conto, provavelmente, “o mais flexível das formas literárias, a despeito das contínuas metamorfoses, não raro espelhando mudanças de ordem cultural” (MOISÉS, 2012, p. 264).

Como produto do século XIX, a configuração do conto como o conhecemos encontrou teorização seminal com Edgar Allan Poe. Em *A filosofia da composição*, o escritor apontou a brevidade, a intensidade e a unidade de efeito como marcas desse modelo narrativo em que predomina a concisão, com a função de provocar no leitor uma sensação ou um impacto: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis ao coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na

ocasião atual escolher?" (POE, 1999, p.1). Trata-se de obter, por meio da economia dos meios narrativos, desprezando comentários ou descrições acessórias, um efeito único e singular, que consiste em eliminar tudo que não vise capturar o interesse do leitor, para atingir a totalidade ou a unidade de impressão defendida pelo escritor americano. Em outras palavras: é imprescindível perguntar qual efeito pretende-se causar no leitor, para elaborar a forma de alcançar essa finalidade por meio de combinações adequadas e economia dos recursos linguísticos.

Em conjecturas sobre o conto, Allan Poe manifesta sua preferência por este em detrimento do romance, e alega que, dentre todas as formas narrativas, a ficção curta seria a expressão que melhor evidencia o talento de um grande artista. O autor ressalta a relevância do gênero por sua unidade de efeito, pela crítica ao cotidiano e por permitir a leitura de uma só sentada, sem a qual “os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro” (POE, 2004, p. 4). Especial atenção deve ser feita à esta última elucubração, entendida como resposta a uma conjuntura social que permitia a determinadas classes sociais evadir-se da realidade e fruir narrativas literárias. Ainda que esta condição tenha sido modificada, alguns dos pressupostos advogados pelo escritor tiveram longa vitalidade, principalmente, aquele que visava provocar no leitor um efeito único e singular.

Outra perspectiva sobre o conto foi resgatada na contemporaneidade por Julio Cortázar, cujas discussões foram derivadas, em alguma medida, de sua produção poética, delineadas nos ensaios: *Alguns aspectos do conto* e *Do conto breve e seus arredores*. O escritor parte do pressuposto de que, ainda que de improvável definição, há elementos invariáveis e constantes que se aplicam aos contos: a) a dificuldade de conceituação, na medida em que as ideias tendem para o abstrato; b) o elemento significativo do conto, que reside no tema; c) o tempo e o espaço, relacionados ao enredo; e, d) a intensidade e tensão. Esses últimos aspectos são vitais para elaborar um conceito para o gênero: “a ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo” (CORTÁZAR, 2006, p. 153).

Para Cortázar, a compreensão do conto deve partir da noção de limite, parâmetro que dialoga com a concepção de Allan Poe sobre o gênero subsistir como uma narrativa limítrofe e, portanto, concisa, onde a economia de meios eliminaria termos acessórios na busca da precisão. Em comparação com outras narrativas, a exemplo do romance e do cinema, a quem se opõe, por apresentarem uma narração longa, onde o olhar do narrador é mais abrangente e livre, no que tange à liberdade dos fatos e cenas produzidas, o conto deve se centrar em uma única singularidade a galvanizar todo o enredo. Outra direção segue a fotografia que, com um ordenamento estrutural singular, circunscreve um momento particular do que é criado nas imagens: “o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia” (CORTÁZAR, 2006, p. 151).

Essa limitação, ou diminuição de espaço, percebidos na fotografia e no conto, não podem ser compreendidos como uma redução das suas propriedades estéticas. O contista e o fotógrafo procuram fascinar leitor e espectador captando um momento único, dele retirando a sensibilidade que provoca e instiga a profundidade da cena narrada. Não raro, focalizando-se um ponto, captam-se também seus contornos e o panorama que dele irradia. Com o discurso ficcional o contista busca uma hora intensa

do relato que condense no tempo e no espaço, a profundidade do que se pretende destacar, provocando no leitor a tensão que deve se manifestar desde as primeiras palavras. Sendo o leitor parte do processo literário, para que esse efeito ocorra deve-se estabelecer uma interlocução para ser alcançada a significação do conto: “o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão” (CORTÁZAR, 2006, p.157).

De modo análogo e sob distintas circunstâncias espaciais e temporais, Edgar Allan Poe e Julio Cortázar discorreram sobre essa forma de narrar, permeada pelos limite e tensão interna, para a qual o contista não deve medir esforços em coordenar técnica, economia de meios e recursos linguísticos para provocar determinados efeitos no leitor. Ambos projetam um olhar moderno na forma de perceber esse gênero breve, cuja elaboração depende de um *modus operandi* que deve submeter o leitor a um registro incisivo, mordente, sem trégua. Como lembra o escritor e crítico argentino “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2006, p. 153).

## 2 Faces do conto contemporâneo no Brasil

A ideia de contemporaneidade percorre linhas sinuosas quando se objetiva definir o seu alcance e limites temporais. Giorgio Agamben tentou responder a essa questão lembrando dos vínculos mantidos entre o contemporâneo e a atemporalidade. No cerne da sua proposta o conceito de contemporâneo repousa sob um anacronismo que enxerga e capta o seu tempo, embora com ele não se sintonize plenamente:

essa discronia não significa que contemporâneo seja aquele que vive em outro tempo [...] um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo. A contemporaneidade, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, e ao mesmo tempo toma distância” (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Nessa percepção do crítico italiano, a literatura contemporânea não se define apenas como aquela que representa a atualidade, se não por uma distorção histórica, na contramão das tendências afirmativas. No seu ponto de vista, a condição de ser contemporâneo na vida e no que dialoga com a estética exige do homem a capacidade de manter fixo o olhar no tempo, para nele perceber não as luzes, mas sombras na escuridão. Essa obscuridade não diz respeito apenas à ausência de luz, mas a “quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas partes da sombra, a sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2009, p. 62-63). Mais do que ser direcionado por uma condição cronológica, ser contemporâneo implica em ter a habilidade de captar as trevas de cada época, encontrando nelas a luz que, quando direcionada para o presente, se distancia dele infinitamente. É viver a atualidade, relacionando-a com outros tempos, indo além do visível para poder entendê-lo.

À luz dessa concepção que entrevê a contemporaneidade cindida pelo olhar que enxerga outra realidade além daquela explicitada nas luzes do tempo, a obra de Rubem Fonseca explora a realidade do Brasil como motivo temático, contemplando a violência como uma marca de nossa sociedade. A emergência desse gênero no país, com suas motivações estética e cultural, tem um débito com o que foi realizado na Semana de Arte Moderna de 1922, como assevera Alfredo Bosi: “a Semana foi um

acontecimento e uma declaração de fé na arte moderna” (BOSI, 2015, p. 409). Não sem razão, esse acontecimento literário impactou de forma incisiva na circulação de narrativas curtas no Brasil, vinculadas desde o século XIX à imprensa, em folhetins semanais, notadamente, de cunho regionalista. Após a Semana de 1922, os contos passaram a tematizar o mundo urbano e as modificações estruturais que surgiam nas cidades, ficando evidente as modificações que delas advieram, como as ocorridas na linguagem. “A comunicação deve ser mais breve, incluem-se dialetos, sobretudo porque é em São Paulo que as modificações sócio-político-econômicas se esboçam, passando pela explosão dos anseios modernistas” (HOHLFELDT, 1981, p. 61).

Um novo relevo assumido pelo conto na literatura brasileira se deu a partir de meados do século XX. O Brasil se modernizava com o processo de industrialização, levando ao surgimento das metrópoles e uma desordenada urbanização, sinalizando para o declínio da sociedade agrária que vigia desde o século XIX, e dando início à classe média que emergia simultaneamente à classe operária e ao subproletariado. Os efeitos dessas transformações alcançaram a cultura, e “o intelectual brasileiro teve de definir-se em face desse quadro e suas opções vão colorir ideologicamente a literatura modernista” (BOSI, 2015, p. 234-235). Na busca de autonomia e identidade cultural, o Brasil que se modernizava precisava de uma arte nacional; as reviravoltas sociais inauguraram novas formas de vida, processo que repercutiu nas relações humanas, modificando a própria percepção do fazer literário.

Nessa conjuntura o conto teve um papel importante, sobretudo nos decênios de 1960 e 1970. Sobre sua presença nesses períodos, Antonio Hohlfeldt lembra que “a década de 60 ficou conhecida, no Brasil, como a grande década do conto. Dezenas de escritores foram revelados ou solidificaram suas carreiras literárias através desse gênero específico” (HOHLFELDT, 1981, p.12), refletindo o homem em sua urgência em relação à realidade. A endossar essa informação, mas sob outra perspectiva, em relação à produção da década de 1970, Regina Dalcastagné esclarece que o Brasil viveu nessa fase uma efervescência literária e editorial, com concursos e publicações em jornais e revistas. Paradoxalmente, à época, o país vivia a ditadura militar, quando arbitrariedades acometiam os cidadãos que denunciavam abusos e injustiças. Não é de estranhar os jornais fossem utilizados para denunciar desmandos do poder:

o conto se prestava muito bem a essa tarefa. Breve, rápido de se escrever e se ler, ele transitava com facilidade pelo grande número de publicações que lhe abriam as portas, atingindo um público amplo e diversificado. Talvez também fosse o gênero mais adequado aos inúmeros jornalistas combativos e experientes que iam sendo expurgados das grandes redações (DALCASTAGNÉ, 2001, p. 5).

Coadunando-se com o que fica prefigurado na citação acima, Alfredo Bosi, em *O conto brasileiro contemporâneo*, lembra que, nesta forma ficcional, por vezes fica estabelecida “uma relação agônica entre a opção narrativa e o mundo narrável” (BOSI, 1977, p. 9), forma de narrar atenta ao presente, na qual os desejos são sobrepostos à razão ou à consciência:

Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase-documento folclórico, ora o quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem. [...] E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva,

de elocução, [...] põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados (BOSI, 1977, p. 7)

Esse experimentalismo, autonomia e mobilidade para absorver os seus temas dependiam dos escritores, mas, como um processo dialético, a realidade impactava em sua elaboração, respondendo à evolução do ciclo econômico do país. O ritmo veloz do crescimento, a segregação das classes, a censura, o jornalismo verdade desvelavam um novo realismo, possibilitando a inovação e a busca por novas opções estilísticas. O conto retratou a fragmentação “de um homem contemporâneo em todos os seus apocalipses, desenraizado geograficamente, varrido pelas mudanças sociais, políticas e econômicas ainda não sedimentadas [...] em suas consequências” (PÓLVORA, 1971, p. 41). Nessa conjuntura político-social manifesta-se um estilo que tende à rejeição e superação do passado, influenciado pelo momento histórico, eivado de aguda violência.

Antônio Candido, em *A educação pela noite & outros ensaios*, afirma que esse momento da contística brasileira teve uma linha renovadora, pois buscou nas técnicas de linguagem uma estratégia narrativa, sem afirmação de ideologia. Dissertando sobre essa forma de narrar ou contar histórias, o crítico alude que essa tendência moderna, enquadrada por ele como “realismo feroz”, decorre de uma nova ordem de ideais que sugere e motiva notadamente o escritor, aguçando sua perspicácia, incitando-o a quebrar paradigmas estéticos em prol a atender às exigências de um leitor vivendo em um ritmo acelerado (CANDIDO, 1989, p. 211). No limite, o gênero seria espelho e reflexo do homem em um mundo cujas mudanças eram inevitáveis, refletidas na forma de enxergar tudo que nos cercava, inclusive o outro, além de nós mesmos, razões para que essa nova forma ‘ficcional’ fosse instada a escolher o conciso e lacônico, em oposição à narrativa prolixa ou pormenorizada:

Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do país; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia (CANDIDO, 1989, p. 212).

Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea*, chamou essa expressão de nova literatura ou literatura verdade, como cunhara Flora Süssekind, no livro *Literatura e vida literária*, resultante da aproximação entre reportagem, crônica, romance e conto, com o objetivo de retratar notícias reprimidas pela censura. Aquele fora um momento no qual as relações de combate e resistência política eram retratadas à sombra da ficcionalidade, em linguagem quase jornalística, haja vista que grande parte dos escritores trabalhavam nos jornais. Eram narrativas caracterizadas “por seu compromisso com a realidade social e política, até mesmo quando se expressa em formas fantásticas ou alegóricas” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 23).

Uma das inovações literárias desse período foi a prosa brutalista, iniciada por Rubem Fonseca na década de 1960, influenciada pelo neorrealismo e romance policial americanos, repercutindo a violência instaurada nas sociedades de consumo. A essa nova forma literária caberia evidenciar o lado desumano e deturpado de uma sociedade extrativista que se consolidava com o progresso:



O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnicas e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz em um país de terceiro mundo é a narrativa *brutalista* de Rubem Fonseca [...] essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo *yankee*. Daí os seus aspectos antiliterários que se querem, até populares, mas não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional. Mas o estilo urbano tem, como a cidade grande, zonas e camadas distintas que falam dialetos próprios (BOSI, 1977, p. 18).

Karl Schøllhammer disserta sobre essa tendência identificada por Alfredo Bosi, discorrendo sobre a violência que se instaurou nas ruas das grandes cidades, centros urbanos amontoados de gente, tema que perpassa toda essa inovação literária, pois visa a discutir o progresso, os seus problemas e as frustrações do homem moderno, expondo o mal-estar da miséria e as tensões sociais:

A tendência brutalista na literatura brasileira se apoia na temática da violência sem nenhuma intenção de legitimar a crua realidade dos submundos urbanos. Ao contrário, percebemos como esta narrativa, ao representar uma realidade inaceitável do ponto de vista ético ou político, abre um diálogo com seu conteúdo desarticulado, permitindo, assim, enxergar uma procura de comunicação abafada culturalmente (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 259).

A presença da violência na ficção das décadas de 1960 e 1970, entretanto, não se configura como uma novidade na literatura brasileira. O componente violento que atravessa a sociedade não é novo, tampouco um estigma do mundo contemporâneo: ele acompanha o Brasil desde os primórdios da formação nacional, revelando-se de forma distinta, de acordo com as circunstâncias. “É inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social” (PELLEGRINI, 2004, p. 16). Os estudos de Pellegrini admoestam para o fato de que esse ingrediente é parte integrante de nossa constituição social, e que ao longo do desenvolvimento da literatura, várias nomenclaturas foram utilizadas para denunciá-la. Termos como escravidão, colonização, aniquilamento dos índios, lutas por independência, ditadura, foram alguns deles.

À luz de referências que são mais estruturais do que conjunturais, coube à obra fonsequiana exprimir a exacerbação dessa violência, oriunda de cenários e espaços limítrofes, discriminados e desvalorizados, onde subgêneros humanos permanecem confinados em suas esferas territoriais. A exposição dessa realidade trouxe à tona debates sobre os marginalizados e oprimidos, debatendo a pobreza, a desigualdade social e econômica, a criminalidade, as injustiças, a miséria, além da violência policial, especialmente a intolerância e o preconceito. A estética de Rubem Fonseca, sem abrandamentos, com uma dicção rápida, por vezes grotesca, cômica e perversa, na qual o narrador se vale de elementos da oralidade, procura evidenciar uma realidade marginal sem heroísmos ou redenção. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 23)

Rubem Fonseca abdica do realismo regionalista para explorar uma estrutura narrativa regada por uma extrema liberdade expressiva, ausente de valores e regras, individualismo, na mistura do real e do imaginário, da oralidade presente nos grandes

centros, tomados pelo avanço tecnológico e inchados pela urbanização, questões que gravitam e dão sentido à violência que delas ressoa. O seu estilo é resultado de uma tradição inspirada no romance policial, reinventando a literatura *noir* e experimentando arquétipos sem representação na literatura brasileira:

Inspirado no neorealismo americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammett, o *brutalismo* caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social, [...] seu universo preferencial era da realidade marginal, [...], sem abrir mão do compromisso literário. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 27, *grifo nosso*)

O autor traz para sua contística elementos desse gênero literário, fazendo uma original inversão: enquanto no romance policial a ficção concentra-se na inquietação intelectual diante dos fatos, na sede de descobrir o criminoso e os motivos que o levaram a cometer o crime, no conto fonsequiano a busca se concentra em outros fins. Ele visa desnudar com objetividade a trajetória do crime, a personalidade de seus protagonistas, utilizando a linguagem das ruas, revelando quão cruel é a sociedade.

### 3 Ecos da brutalidade em vozes marginais

O termo *analysis*, conforme sua etimologia, traduz decomposição, dissociação, resolução. Vigora na literatura que a análise literária consiste em demonstrar por meio dos elementos constitutivos de uma obra as realidades complexas expressas no texto. Uma análise literária, portanto, não se reduz apenas ao comentário comum do texto, nem à mera explicação de seus vocábulos, tampouco ao trivial estudo da biografia do autor ou ao contexto no qual a obra foi criada. Ela deve ir além, abrindo caminho para a crítica, corroborada pela história, com base na teoria literária: “desse modo, a análise não deve ser da palavra pela palavra, mas da palavra como intermediário entre o leitor e um conteúdo de ideias, sentimentos e emoções que nela se coagula” (MOISÉS, 2007, p. 26).

É sob essa perspectiva que o conto *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, será analisado. Uma síntese do seu enredo: ele narra a estória de um assalto realizado na noite do réveillon, quando três marginais, moradores de um prédio abandonado na zona sul, do Rio de Janeiro, resolvem roubar a casa de grã-finos. Famintos e sem dinheiro, bebendo cachaça e fumando maconha, eles aguardam a noite passar para recolher e se alimentar dos restos das macumbas despachadas nas encruzilhadas. Com armas guardadas por uma senhora negra e idosa, eles preveem a realização do que é chamado do gol do ano, o primeiro assalto a banco no segundo dia do ano novo. Contudo, essa perspectiva inicial se transforma, instigando neles o desejo de participar de um banquete de réveillon, circunstância em que a violência se instaurar com maior virulência. Fome, droga, raiva e desigualdade social oferecem o gatilho para o desenvolvimento de um enredo permeado por brutalidade, crueldade e ironia.

Conectado com a realidade social expressa no conto, nota-se que seu enredo registra um cotidiano marginal e revela dramas humanos desencadeados pelas ações transgressoras da moral e da ordem. Em alguma medida, essas motivações aludem aos efeitos da industrialização desenfreada, da massificação e do consumismo que grassavam na sociedade brasileira a partir dos anos 1960. É sob esse contexto que a violência será percebida no relato, enfocada sob a perspectiva do brutalismo, aludido por Alfredo Bosi, e permeado pela significação, intensidade e tensão propostos por Cortázar. A ressonância dessas categorias na análise decorrerá de uma visão que converge do universal para o particular, na qual o espaço surge em primeiro plano,

significando uma violência que se espalha sob um viés simbólico. Um segundo artifício narrativo, que visa a intensificar essa percepção se consolida com os personagens, cujas perspectivas sobre a vida, valores e visões de mundo encerram a forma como eles são acolhidos na sociedade. Por fim, a tensão, insinuada no discurso e planos dos protagonistas se agudiza com suas ações, quando eles põem em prática a vingança que responde às suas inadequações e desajustes sociais.

Estruturalmente, a eficácia desse registro narrativo começa pelo tema. Nele deve estar condensada a força motriz da narrativa: “um bom tema atrai um sistema de relações conexas” (CORTÁZAR, 2006, p. 154). O título *Feliz ano novo*, com todo o simbolismo que porta, sinaliza para a crença em despertar de um ciclo que se encerra, transcendendo a interpretação que usualmente o homem cultiva na vida cotidiana. Esse momento de celebração, entretanto, também acolhe outro vislumbre, despertando a tristeza e o desassossego, resultantes de projetos inacabados e desejos não realizados ao longo do ano, conotação que se aproxima com mais precisão do que fica enunciado no conto. O ano novo, mais do que uma reflexão que propicia cultivar o ânimo e a esperança no devir, ganha sentido na narrativa fonsequiana ao ser matizado mais como a morte do ano que finda, preludiando a violência que será materializada pelos personagens.

Não sem razão, a descrição do espaço onde um narrador inominado e os personagens, Zequinha e Pereba, vivem e planejam as festas de fim de ano denuncia a representação de um mundo no qual há pouco a comemorar. Convindo reconhecer que o espaço não revela apenas quem é o personagem, mas permite prever quais ações serão desencadeadas na narrativa (BORGES FILHO, 2008, p.1-2), podemos afirmar que é nele que o narrador canaliza a tensão do relato ao expor faces da violência em fragmentadas descrições, cabendo ao leitor presumir o que ocorrerá posteriormente. A insalubridade do lugar, as precárias condições de saneamento e fornecimento de água, as escadas quebradas e elevadores que não funcionam são indícios textuais de um espaço realista que, tal qual uma prolepse, desvendam a escassez de recursos materiais para viver com alguma dignidade:

Pereba entrou no banheiro e disse, que fedor. Vai mijar noutra lugar, tô sem água. Pereba saiu e foi mijar na escada. [...] No banheiro tá um fedor danado, disse Pereba. Tô sem água. [...] Descemos pelas escadas, o elevador não funcionava. (FONSECA, 2015, p. 74)

Nesse prédio em ruínas, o conto deixa entrever uma face da desigualdade que permeia a sociedade brasileira. A endossar o desamparo vivido pelos protagonistas, uma alusão onipresente em seus diálogos alude à opressão policial. As incursões em busca de produtos roubados são usuais no apartamento onde eles vivem, salvo no de Dona Candinha, onde a polícia não entra, tornando-se um lugar seguro para guardar os produtos dos sequestros, além das armas utilizadas para assaltos e assassinatos:

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 arrebetado. Pior foi com o Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torresmo. Os homens não tão dando sopa, disse Pereba. (FONSECA, 2015, p. 75-77)

À luz do que fica antevisto nesse espaço, fica sugerido que essa moradia não surge como um mero registo narrativo. Ela serve para ressaltar desigualdades que concorrem para perpetuar a violência que circunda vidas sitiadas, marginalizadas e confinadas nas grandes cidades. Como ironia a adensar essa forma de existência, é na Zona Sul, região conhecida pela beleza e riqueza, que os personagens moram, indício que, de pronto, estabelece um paradoxo ao acolher classes sociais coexistindo sob o signo da desigualdade, quando pobres e marginais sobrevivem em uma região privilegiada dos ricos cariocas.

A natureza dessa violência simbólica, dissimulada nas entrelinhas do texto, deixa entrever sua presença na fome que acompanha os personagens, que planejam esperar o ano novo para pegar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros, quando se alimentarão com os despachos dos babalaôs. Entretanto, mais do que a fome física, o que alimenta e dita o rumo de suas vidas é o que é assistido na televisão, meio de comunicação e de diversão onde veem novela e que dá acesso a outras realidades. Aliás, no início do conto já é demonstrada a força da propaganda em suas vidas: “Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque” (FONSECA, 2015, p, 74).

Sem esperança ou ânimo para a chegada do ano novo, os personagens se defrontam com a impossibilidade de atender à busca desenfreada pelos produtos divulgados na TV. A referência à massificação propagada pela televisão agudiza ainda mais uma desigualdade que é explícita, traduzindo uma condição partilhada por parte da população brasileira. O sonho de “ser rico, sair da merda em que estava metido” (FONSECA, 2015, p. 75), fomentado pela excitação de encontrar uma realização pessoal com gastos em mercadorias, em detrimento de celebrar o ano-novo, para o narrador, Pereba e Zequinha, é uma miragem. Essa crítica ao desenvolvimento econômico que vigia no Rio de Janeiro no conto se constitui à luz da segregação, o que leva Rubem Fonseca a centrar sua atenção em um “homem universalmente projetado nas suas dores, angústias e buscas, o homem contemporâneo em todos os seus apocalipses” (PÓLVORA, 1971, p. 41).

Mediante o exposto, convém reconhecer que o espaço é elemento essencial para caracterizar a degradação que permeia a vida dos personagens, e, como efeito, a violência simbólica nela envolvida. A decrepitude do apartamento, a onipresença da televisão como referência existencial e a falta de comida, aliados à ausência de perspectiva que os assedia, permite que sejam exteriorizadas mazelas recorrentes nas grandes cidades. Esses aspectos são tematizados por meio de uma corrosiva interpretação do cotidiano, registro que endossa a ideia de significação defendida por Julio Cortázar como preceito vital para sua eficácia. Porém, ainda que o ambiente e a atmosfera engendradas no enredo permitam demarcar traços do comportamento dos personagens, como suas expressões, linguagem e pensamentos concorrem para consolidar as ações violentas que alcançarão suas vítimas no final do conto?

Georg Lukács, em *A teoria do romance*, ao relacionar o romance com o mundo burguês, encara essa forma narrativa como o espaço ideal para o confronto entre o herói problemático e um universo social de conformismo e convenções. Na transposição do estatuto desse herói do romance para o conto, constata-se que os personagens também estão em comunhão e, ao mesmo tempo, em oposição ao mundo. Essa paradoxal condição endossa o que fica evidenciado na submissão do narrador, Zequinha e Pereba à influência das estruturas sociais, ainda que a elas eles tentem se opor, usando como recurso a violência. A identificação textual de como eles aderem ou enfrentam a realidade ocorre por meio da linguagem, dos apelidos como

marcos identitários e da descrição física, que reitera suas marginalidades, fatores que definem os seus modos de ser, de pensar e de se perceber na realidade.

Se os espaços onde vivem os personagens são descritos como ambientes restritivos que atestam uma violência simbólica, instaurada como prolepse daquela a ser confirmada no final do conto, a linguagem se afigura como um registro fundamental para aproximar o leitor da violência transfigurada no enredo. O vocabulário, as gírias, palavrões e termos de baixo calão se mostram como elementos palpáveis, capazes de indicar o espaço social em que eles se situam e, ao mesmo tempo, atuam como uma catarse, ao exorcizar a brutalidade das vivências nas quais estão inseridos. Hábil em abeirar o leitor lentamente do que conta e perspicaz ao trabalhar a crueldade por meio de expressões do submundo carioca, Rubem Fonseca subverte barreiras com um estilo que adota o discurso direto como recurso para potencializar a sensação de desamparo e impotência.

Não à toa, o discurso contemporâneo olha para o presente pelos olhos do homem urbano. Essa referência ganha relevo no conto ao ser constatado que a oralidade, marca distintiva da comunicação entre os personagens, colabora para delinear suas formas de vida. A dicção em cada cena é rápida e compulsiva, tocando o gestual, uma vez que essa modalidade discursiva propicia a interação entre eles e a matéria narrada. O momento em que o assalto é planejado ilustra essa percepção:

Depois de amanhã vocês vão ver.  
Vão ver o quê?, perguntou Zequinha.  
Só tô esperando o Lambreta chegar de São Paulo.  
Porra, tu tá transando com o Lambreta?, disse Zequinha.  
As ferramentas dele tão todas aqui.  
Aqui!?, disse Zequinha. Você tá louco.  
Eu ri.  
Quais são os ferros que você tem?, perguntou Zequinha.  
Uma Thompson lata de goiabada, uma carabina doze, de cano serrado, e duas Magnum.  
Putá que pariu, disse Zequinha. E vocês montados nessa baba tão aqui tocando punheta? (FONSECA, 2015, p.76)

As marcas identitárias explicitadas na citação endossam as particularidades que alcançam as vivências dos personagens, inclusive, situando o espectro social no qual eles estão imersos. Aliás, neste sentido, os apelidos que os nomina são outra referência a ser considerada. O narrador autodiegético, evidenciando um status em relação aos comparsas, não tem nome. É dele a voz que informa a Zequinha e Pereba e, por conseguinte, ao leitor, a urgência de praticar um assalto na noite de ano novo, protagonismo que ganha destaque por outro aspecto: sua instrução educacional, que cria uma linha divisória entre eles, concedendo-lhe a liderança da gangue e o tom da narração. Com ironia, ele debocha de sua posição diante dos comparsas:

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. Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que quiser (FONSECA, 2015, p.74).

Essa deferência por ter uma educação formal também é evidenciada na sua percepção da vida. Embora utilize a linguagem das ruas, ele detém uma visão crítica das discrepâncias existentes em um mundo conflituoso, que desenha oposições antagônicas entre as pessoas e entre classes sociais: “Tanta gente rica e eu fudido.”

(FONSECA, 2015, p. 75). Esse narrador consciente do vazio existencial que leva, não consegue escapar dessa condição. Ainda que ensaie gestos de fuga dessa realidade: “quando Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor” (FONSECA, 2015, p. 83), ele não se ilude com essa projeção de difícil realização, quando, então, surge a ideia de mudar a vida com o assalto na noite de ano novo.

Outro recurso que remete ao universo suburbano dos personagens são os apelidos. Como identificadores identitários, que metaforicamente sinalizam para quem deles se apropria, eles designam valores e preconceitos, reforçando a caracterização daqueles que os porta. No texto, Pereba é quem “fala devagar, cansado e doente”, contornos que se aderem fortemente à alcunha que lhe cabe, assemelhado a uma doença que nunca se cura. Ademais, sua descrição corrobora o arquétipo do marginal construído por um inconsciente coletivo que o tem pobre, preto, vesgo e desdentado, denotando uma condição miserável. E, por fim, Zequinha, diminutivo de José, registro estilístico que alude ao diminutivo, é utilizado para referir-se carinhosamente a outrem. Contraditoriamente, no conto essa alcunha reafirma a condição de insignificância do marginal, adensando o sentido daquele que se encontra à margem da sociedade. Algo que reforça a proeminência dos apelidos para designar os personagens de forma depreciativa é que, ao chegarem na mansão para o assalto, o narrador os designa com outros nomes: Zequinha passa a ser Inocêncio, e, Pereba, Gonçalves.

Identificadas a significação da violência simbólica no espaço onde vivem os personagens, seguida da tensão externada por suas percepções e pontos de vista sobre o mundo burguês que os circunda, resta a intensidade para completar a tríade apontada por Cortázar como recursos fundamentais na criação de um conto. Ela será materializada no assalto na noite de ano novo, na mansão onde estarão reunidas classes sociais antagônicas, unidas para celebrar uma vingança. Como é evidenciado no início do conto, essa era uma ideia que estava sendo gestada desde cedo: “Eu tava pensando em a gente invadir uma casa de bacana que tá dando festa. O mulherio tá cheio de joia e eu tenho um cara que compra tudo o que eu levar” (FONSECA, 2015, p. 78). Será sob o signo da violência que se dará o encontro de burgueses e marginais, quando a violência simbólica ganha concretude material.

O apartamento dos marginais, ambiente insalubre e miserável, é substituído pela mansão dos ricos como espaço para os atos violentos, quase animais, que escandalizam e chocam. A voz principal da narrativa, do narrador inominado, dá um tom pessoal à descrição dos planos a serem executados na noite de ano novo, por meio da reelaboração do discurso em primeira pessoa. Nessa posição ele assume o papel de líder da gangue que conduz o assalto:

coloquei a lata de goiaba numa saca de feira, com a munição. Dei uma Magnum pro Pereba, outra pro Zequinha [...] vamos [...] Puxamos um Opala [...] até que achamos o lugar perfeito [...] entramos pela porta principal. Eles estavam bebendo e dançando num salão quando viram a gente. É um assalto, gritei bem alto [...] os homens e as mulheres no chão estavam todos quietos e encagaçados, como carneirinhos. Para assustar ainda mais eu disse, o puto que se mexer eu estouro os miolos (FONSECA, 2015, p. 78, 80-81).

Era o momento da vingança, de saciar a fome, encher os bolsos de dinheiro e compatibilizar-se com o mundo alardeado nas propagandas da televisão. Era chegada a hora da sublevação, da inversão de poder, da sujeição dos tecnocratas usurpadores, concedendo-lhes ou não a indulgência da vida: “se vocês ficarem quietos ninguém se machuca” (FONSECA, 2015, p. 78). A tensão instaurada nessa cena vai crescendo

em espiral, propiciando um reflexo distorcido de pessoas enredados em uma trama que mostra quão divergentes são suas realidades. O assalto denuncia contradições vigentes na formação da sociedade brasileira: enquanto na residência suntuosa da burguesia carioca seus estereótipos brancos, sofisticados e enfeitados brindam um réveillon farto com seus manjares, em um quarto fedorento há criminosos amulados, pobres, famintos e marginalizados. Nesse contexto, é como se “a violência exercida por eles, fosse o único caminho de autodefesa para a sobrevivência a que foram atirados” (HOHLFELDT, 1981, p. 168-169).

Enquanto o leitor tem acesso aos fatos narrados, os personagens espreitam a suntuosidade e abundância dos ricos: roupas novas, cabelos impecáveis, mesa farta, joias, cartões de crédito e talões de cheque: “em cima da mesa tinha comida que dava para alimentar um presídio inteiro” (FONSECA, 2015, p. 81). Subitamente, mãe e filha, que se opõem aos desejos dos marginais, são assassinadas:

Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei putado e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha. (FONSECA, 2015, p. 80)

Abrindo uma fissura para enxergarmos a violência gratuita que se insurge no assalto, o conto expõe atos brutais reelaborados numa estética realista com vistas a provocar um efeito catártico no leitor e, assim, reposicioná-lo diante de personagens amorais, que não expõem remorso ou culpa por suas atitudes. A perversidade e frieza de atos narrados meticulosamente, em uma dicção que se faz rápida e compulsiva, se adéqua ao uso da linguagem, com o discurso direto, propício à maior interação com a matéria narrada. Naquele momento era inútil tentar selar qualquer acordo com os assaltantes:

não se irritem levem o que quiserem [...] os senhores podem ir embora, que não daremos queixa à polícia. Ele disse olhando para os outros [...] e fazendo um gesto com as mãos abertas, como quem diz, calma minha gente, já levei este bunda-suja no papo. Inocência você acabou de comer? Me traz uma perna de peru dessas aí. [...] Comi a perna de peru. Apanhei a carabina doze e carreguei os dois canos. Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede? Ele se encostou na parede. Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado. Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão [...] viu não grudou o cara na parede, porra nenhuma. Tem que ser na madeira, numa porta. (FONSECA, 2015, p. 80-81)

Não satisfeito com o efeito provocado por essa morte, outros convidados são escolhidos para comprovar a tese de que é possível grudar na madeira um corpo perfurado com o chumbo da espingarda doze. Após a quarta morte eles satirizam o espetáculo de horror, se vangloriando da arma: “esse canhão é foda”. Consumados o assalto e as mortes, fartos e com os bolsos cheios de joias, os marginais agradecem pela recepção: “obrigado pela cooperação de todos, eu disse. Ninguém respondeu” (FONSECA, 2015, p. 82). Na saída, o narrador incumbe Pereba de descartar o carro roubado, enquanto ele e Zequinha guardam o bagulho na casa da vizinha: “Dona Candinha [...] é coisa quente. Pode deixar meus filhos. Os homens aqui não vêm” (FONSECA, 2015, p.83). Quando Pereba finalmente chega ao apartamento, eles brindam a chegada do ano novo, na esperança de que ele seja melhor, com mais assaltos, sequestros e a violência que lhe são inerentes.

Dionísio da Silva, no livro *Um novo modo de narrar*, lembra que “Fonseca não inventou a violência. Ela está por aí. O que ele inventou foi um modo violento de narrar essa violência que lhe serviu de matéria-prima” (SILVA, 1979, p. 52), desvelando uma face do cotidiano das cidades do Brasil. Não sem razão, a degradada condição existencial em que os personagens do conto *Feliz ano novo* estão imersos, anti-heróis modernos segregados, oferece contornos da sociedade brasileira na atualidade, em contínuo processo de transformação desde os anos 1960. Neste sentido, a narrativa enceta um diálogo com o leitor sobre uma realidade que embaça a caracterização estanque do que é ser herói ou vilão. A brutalidade que direciona a vida do narrador, de Pereba e Zequinha tem múltiplas causas, nenhuma delas em decorrência da mera razão de eles serem bandidos. A distância entre classes sociais, a desigualdade econômica que aprofunda o fosso entre pobres e ricos, e a ausência do estado, que não promove políticas públicas para a população, ajudam a entender o desgoverno que rege seus cotidianos. A literatura continua a transfigurar a dureza desse mundo, que também é o nosso e nos circunda a todo instante.

### Considerações Finais

Neste trabalho analisamos o conto *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, que explora a realidade social do Brasil como motivo temático, contemplando a violência com marcas próprias do nosso tempo. A pesquisa pautou-se em evidenciar o conceito de brutalismo, como propõe Alfredo Bosi, para ressaltar a exacerbação da violência como pano de fundo para uma reflexão sobre um contexto econômico que impõe limitações na vida dos marginalizados. Reconhecendo que essa violência não é um mero modelo simbólico, mas uma forma multifacetada de expressar desigualdades, este trabalho buscou demonstrar, por meio das categorias de significação, intensidade e tensão, a força de uma forma de narrar que submete o leitor a um registro mordente e dilacerador.

A noção de significação, vinculada ao espaço, celebra e dramatiza a condição de um homem contraditoriamente civilizado, produto da vida coletiva e de uma cultura massificada, nas quais a publicidade e a televisão simbolizam o meio de inserção dos personagens no mundo. Outro sentido, mas complementar à ideia de significação, é assumido pela tensão instaurada na narrativa, reiterada pelo autor por parâmetros estilísticos que utilizam a linguagem com gírias dos subúrbios cariocas em uma dicção compulsiva, aproximando o leitor da matéria narrada. E, finalmente, a intensidade desponta como marca da violência praticada contra os burgueses na noite de ano novo. Nela fica alegorizada a miséria com que os protagonistas vivem em suas vidas periféricas, contra as quais eles se contrapõem por meio da brutalidade.

### Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoi-análise. São Paulo: EDUSP, 2008.
- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BRICOUT, Bernadette. Conto e Mito. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.



- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DALCASTAGNÉ, Regina. Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 11. Jan.-Fev., p. 3-17, 2001.
- FONSECA, Rubem. **O melhor de Rubem Fonseca**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- HOHLFELDT, Antônio Carlos. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1981.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Tradução de Beatriz Perrone-Moises. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo, Cultrix, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A criação literária**. Poesia e prosa. São Paulo: Cultrix, 2012.
- PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 24, Jul.-Dez., p. 15-34, 2004.
- POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. 3. ed. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.
- \_\_\_\_\_. Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. **Bestiário**, Porto Alegre, v. 1, n. 6, 2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6.html>. Acesso em: 21 ago. 2019.
- PÓLVORA, Hélio. **A força da ficção**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- PROPP, Vladimir Iacovlévitch. **Morfologia do conto maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária, 2001.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder [et alli.]. (Org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- SILVA, Dionísio. **Um novo modo de narrar**. São Paulo: Cultura, 1979.

# FELIZ ANO NOVO

## RUBEM FONSECA

TEXTO INTEGRAL



# DADOS DE ODINRIGHT

## Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [eLivros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo.

## Sobre nós:

O [eLivros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [eLivros](#).

## Como posso contribuir?

Você pode ajudar contribuindo de várias maneiras, enviando livros para gente postar [Envie um livro](#) ;)

Ou ainda podendo ajudar financeiramente a pagar custo de servidores e obras que compramos para postar, [faça uma doação aqui](#) :)

***"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível."***

**eLivros**.love

Converted by [ePubtoPDF](#)

Contista, romancista, ensaísta, roteirista e "cineasta frustrado", **José Rubem Fonseca** (1925-) consagrou-se como um dos mais originais prosadores brasileiros contemporâneos. Com suas narrativas velozes e sofisticadamente cosmopolitas, cheias de violência, erotismo, irreverência e construídas em estilo contido, elíptico, cinematográfico, reinventou entre nós uma literatura *noir* ao mesmo tempo clássica e pop, brutalista e sutil — a forma perfeita para quem escreve sobre "pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado".

Considerado um dos principais livros de Rubem Fonseca, **Feliz Ano Novo** reúne contos repletos de violência com uma linguagem precisa e contundente que veio a se tornar a mais significativa marca autoral do escritor. Uma dura crítica social numa obra que há quase quatro décadas se mantém atual e relevante, mostrando o motivo pelo qual Rubem Fonseca se tornou um dos maiores gênios da literatura de nosso país.



# FELIZ ANO NOVO

Rubem Fonseca



© 1975 by Rubem Fonseca.

Coordenação: Daniel Louzada

Conselho editorial: Daniel Louzada, Frederico Indiani,

Leila Name, Maria Cristina Antonio Jeronimo

Projeto gráfico de capa e miolo: Leandro B. Liporage

Ilustração de capa: Cássio Loredano

Diagramação: Filigrana

Conversão para e-book: Celina Faria

Equipe editorial Nova Fronteira: Shahira Mahmud, Adriana Torres, Claudia Ajuz, Tatiana Nascimento

Preparação de originais: Gustavo Penha, José Grillo, Bete Muniz

CIP-Brasil. Catalogação na fonte

Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

F747f

Fonseca, Rubem, 1925-

Feliz Ano Novo / Rubem Fonseca. - [Ed. especial]. - Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2012.

(Saraiva de Bolso)

ISBN 978.85.209.3004-5

1. Conto brasileiro. I. Título. II. Série.

CDD: 869.93

CDU: 821.134.3(81)-3

## **Livros para todos**

Esta coleção é uma iniciativa da Livraria Saraiva que traz para o leitor brasileiro uma nova opção em livros de bolso. Com apuro editorial e gráfico, textos integrais, qualidade nas traduções e uma seleção ampla de títulos, a Coleção Saraiva de Bolso reúne o melhor da literatura clássica e moderna ao publicar as obras dos principais autores brasileiros e estrangeiros que tanto influenciam o nosso jeito de pensar.

Ficção, poesia, teatro, ciências humanas, literatura infantojuvenil, entre outros textos, estão contemplados numa espécie de biblioteca básica recomendável a todo leitor, jovem ou experimentado. Livros dos quais ouvimos falar o tempo inteiro, que são citados, estudados nas escolas e universidades e recomendados pelos amigos.

Com lançamentos mensais, os livros da coleção podem acompanhá-lo a qualquer lugar: cabem em todos os bolsos. São portáteis, contemporâneos e, muito importante, têm preços bastante acessíveis.

Reafirmando o compromisso da Livraria Saraiva com a educação e a cultura do Brasil, a Saraiva de Bolso convida você a participar dessa grande e única aventura humana: a leitura.

Saraiva de Bolso. Leve com você.







*Singula de nobis anni praedantur euntes.*  
Horácio, *Epístolas*

*L'empereur si l'araisonna:  
"Pourquoy es tu larron en mer?"  
L'autre responce luy donna:  
"Pourquoy larron me faiz clamer?  
Pour ce qu'on me voit escumer  
En une petiote fuste?  
Se comme toy me peusse armer,  
Comme toy empereur je feusse.  
Mais que veux-tu? De ma fortune  
Contre qui ne puis bonnement,  
Qui si faulcement me fortune,  
Me vient tout ce gouvernement.  
Excusez moy aucunement.  
Et saichiez qu'en grant povreté,  
Ce mot se dit communement,  
Ne gist pas grande loyauté."  
François Villon, *Le Testament**

## Sumário

Feliz ano novo

Corações solitários

Abril, no Rio, em 1970

Botando pra quebrar

Passeio noturno (Parte I)

Passeio noturno (Parte II)

Dia dos namorados

O outro

Agruras de um jovem escritor

O pedido

O campeonato

Nau Catrineta

Entrevista

74 Degraus

Intestino grosso

Sobre o autor



## Feliz ano novo

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

Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros.

Pereba entrou no banheiro e disse, que fedor.

Vai mijar noutro lugar, tô sem água.

Pereba saiu e foi mijar na escada.

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?

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.

Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que quiser.

Acendemos uns baseados e ficamos vendo a novela. Merda. Mudamos de canal, prum banguê-banguê. Outra bosta.

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

Pena que não tão dando pra gente, disse Pereba. Ele falava devagar, gozador, cansado, doente.

Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa.

Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido.

Zequinha entrou na sala, viu Pereba tocando punheta e disse, que é isso Pereba?

Michou, michou, assim não é possível, disse Pereba.

Por que você não foi para o banheiro descascar sua bronha?, disse Zequinha.

No banheiro tá um fedor danado, disse Pereba.

Tô sem água.

As mulheres aqui do conjunto não estão mais dando?, perguntou Zequinha.

Ele tava homenageando uma loura bacana, de vestido de baile e cheia de joias.

Ela tava nua, disse Pereba.

Já vi que vocês tão na merda, disse Zequinha.

Ele tá querendo comer restos de Iemanjá, disse Pereba.

Brincadeira, eu disse. Afinal, eu e Zequinha tínhamos assaltado um supermercado no Leblon, não tinha dado muita grana, mas passamos um tempão em São Paulo na boca do lixo, bebendo e comendo as mulheres. A gente se respeitava.

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.

Os homens não tão dando sopa, disse Pereba. E frango de macumba eu não como.

Depois de amanhã vocês vão ver.

Vão ver o quê?, perguntou Zequinha.

Só tô esperando o Lambreta chegar de São Paulo.

Porra, tu tá transando com o Lambreta?, disse Zequinha.

As ferramentas dele tão todas aqui.

Aqui!?, disse Zequinha. Você tá louco.

Eu ri.

Quais são os ferros que você tem?, perguntou Zequinha.

Uma Thompson lata de goiabada, uma carabina doze, de cano serrado, e duas Magnum.

Putaquepariu, disse Zequinha. E vocês montados nessa baba tão aqui tocando punheta?

Esperando o dia raiar para comer farofa de macumba, disse Pereba. Ele faria sucesso falando daquele jeito na TV, ia matar as pessoas de rir.

Fumamos. Esvaziamos uma pitu.

Posso ver o material?, disse Zequinha.

Descemos pelas escadas, o elevador não funcionava, e fomos no apartamento de dona Candinha. Batemos. A velha abriu a porta.

Dona Candinha, boa noite, vim apanhar aquele pacote.

O Lambreta já chegou?, disse a preta velha.

Já, eu disse, está lá em cima.

A velha trouxe o pacote, caminhando com esforço. O peso era demais para ela. Cuidado, meus filhos, ela disse.

Subimos pelas escadas e voltamos para o meu apartamento. Abri o pacote. Armei primeiro a lata de goiabada e dei pro Zequinha segurar. Me amarro nessa máquina, tarratátátátá!, disse Zequinha.

É antigo mas não falha, eu disse.

Zequinha pegou a Magnum. Joia, joia, ele disse. Depois segurou a doze, colocou a culatra no ombro e disse: ainda dou um tiro com esta belezinha nos peitos de um tira, bem de perto, sabe como é, pra jogar o puto de costas na parede e deixar ele pregado lá.

Botamos tudo em cima da mesa e ficamos olhando.

Fumamos mais um pouco.

Quando é que vocês vão usar o material?, disse Zequinha.

Dia 2. Vamos estourar um banco na Penha. O Lambreta quer fazer o primeiro gol do ano.

Ele é um cara vaidoso, disse Zequinha.

É vaidoso mas merece. Já trabalhou em São Paulo, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Vitória, Niterói, para não falar aqui no Rio. Mais de trinta bancos.

É, mas dizem que ele dá o bozó, disse Zequinha.

Não sei se dá, nem tenho peito de perguntar. Pra cima de mim nunca veio com frescuras.

Você já viu ele com mulher?, disse Zequinha.

Não, nunca vi. Sei lá, pode ser verdade, mas que importa?

Homem não deve dar o cu. Ainda mais um cara importante como o Lambreta, disse Zequinha.

Cara importante faz o que quer, eu disse.

É verdade, disse Zequinha.

Ficamos calados, fumando.

Os ferros na mão e a gente nada, disse Zequinha.

O material é do Lambreta. E aonde é que a gente ia usar ele numa hora



destas?

Zequinha chupou ar, fingindo que tinha coisas entre os dentes. Acho que ele também estava com fome.

Eu tava pensando a gente invadir uma casa bacana que tá dando festa. O mulhério tá cheio de joia e eu tenho um cara que compra tudo o que eu levar. E os barbados tão cheios de grana na carteira. Você sabe que tem anel que vale cinco milhas e colar de quinze nesse intruja que eu conheço? Ele paga na hora.

O fumo acabou. A cachaça também. Começou a chover.

Lá se foi a tua farofa, disse Pereba.

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.

Eles estavam bebendo e dançando num salão quando viram a gente.

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.

Contei. Eram vinte e cinco pessoas. Todos deitados em silêncio, quietos, como se não estivessem sendo vistos nem vendo nada.

Tem mais alguém em casa?, eu perguntei.

Minha mãe. Ela está lá em cima no quarto. É uma senhora doente, disse uma mulher toda enfeitada, de vestido longo vermelho. Devia ser a dona da casa.

Crianças?

Estão em Cabo Frio, com os tios.

Gonçalves, vai lá em cima com a gordinha e traz a mãe dela.

Gonçalves?, disse Pereba.

É você mesmo. Tu não sabe mais o teu nome, ô burro?

Pereba pegou a mulher e subiu as escadas.

Inocência, amarra os barbados.

Zequinha amarrou os caras usando cintos, fios de cortinas, fios de telefones, tudo que encontrou.

Revistamos os sujeitos. Muito pouca grana. Os putos estavam cheios de cartões de crédito e talões de cheques. Os relógios eram bons, de ouro e platina. Arrancamos as joias das mulheres. Um bocado de ouro e brilhante. Botamos tudo na saca.

Pereba desceu as escadas sozinho.

Cadê as mulheres?, eu disse.

Engrossaram e eu tive que botar respeito.

Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra que ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado. Além de fodida, mal paga. Limpei as joias. A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas. Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o Ano-novo, mas já tava mais pra lá do que pra cá. Acho que morreu de susto. Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha. O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e descí.

Vamos comer, eu disse, botando a fronha dentro da saca.

Os homens e mulheres no chão estavam todos quietos e encagaçados, como carneirinhos. Para assustar ainda mais eu disse, o puto que se mexer eu estouro os miolos.

Então, de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada.

Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço.

Podem também comer e beber à vontade, ele disse.

Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro.

Como é seu nome?

Maurício, ele disse.

Seu Maurício, o senhor quer se levantar, por favor?

Ele se levantou. Desamarrei os braços dele.

Muito obrigado, ele disse. Vê-se que o senhor é um homem educado, instruído. Os senhores podem ir embora, que não daremos queixa à polícia. Ele disse isso olhando para os outros, que estavam quietos apavorados no chão, e fazendo um gesto com as mãos abertas, como quem diz, calma minha gente, já levei este bunda-suja no papo.

Inocência, você já acabou de comer? Me traz uma perna de peru dessas aí. Em cima de uma mesa tinha comida que dava para alimentar o presídio inteiro. Comi a perna de peru. Apanhei a carabina doze e carreguei os dois canos.

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede?

Ele se encostou na parede.

Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado.

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

Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma.

Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse.

Os caras deitados no chão estavam de olhos fechados, nem se mexiam. Não se ouvia nada, a não ser os arrotos do Pereba.

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 o meu ombro. Apóia bem a culatra senão ela te quebra a clavícula.

Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira.

Eu não disse?, Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é foda.

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.

Vamos embora, eu disse. Enchemos toalhas e fronhas com comidas e objetos. Muito obrigado pela cooperação de todos, eu disse. Ninguém respondeu.

Sáimos. Entramos no Opala e voltamos para casa.

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

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

Fudido mas é zona sul, perto da praia. Tás querendo que eu vá morar em Nilópolis?

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

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

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

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

Quando o Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz Ano-novo.