

O HIPER-REALISMO DESTRUTIVO: UMA LEITURA DO CONTO "FELIZ ANO NOVO"

Fernando C. Gil

PUBLICAÇÕES EDIFUCRS

- APPEL, Myrta Bier, et alii (org.). *Comitês para a Liberdade. A Revolução Francesa e a Inconfidência Mineira (as letras e as artes)*. 1991, 274p. Constitui-se num instrumento ímpar para a aquisição de conhecimento e o desenvolvimento de um reflexo acerca das produções, sobretudo literárias e artísticas, mas também ideológicas e filosóficas, bem como dos processos e das práticas que surgiram no bojo da formação da modernidade. Em co-edição com IEL/FAPERGS.
- BAGBY JÚNIOR, Alberto. *Machado de Assis e seus Primeiros Romanços*. 1993, 136p. A obra pretende resgatar as obras da primeira fase romanesca: *Resurreição*, *A Mão e a Luva*, *Helena*, *Isidoro Garcia* e *Casa Velha*. Chama a atenção a maneira de apresentar os referidos romances trazendo para estas páginas a visão crítica de autores brasileiros americanos e ingleses.
- BARANDAS, Ana Eudécio Enfoim de. *O Romântico, ou, Flores Escóltadas no Jardim da Imaginação*. 2ª edição. 1990, 128p. Coleção *Mandrágora*. A obra inclui o estudo biográfico da autora. Em co-edição com a Livraria Nova Dimensão.
- BARBOZA, Márcia Helena Saldanha. *A Farsa do Louco e o Louco do Café*. 1993, 62p. A autora não se deixa abater pela pequena tradição crítica de romances e a renova de um ângulo inesperado: o diálogo que o escritor trava com a literatura clássica e a modernidade para equacionar ditadura, insinuação e fustigação. Em co-edição com a Prefeitura Municipal de Quaraí.
- BRASIL, Luiz Antônio de Assis (org.). *Contos de Oficinas 3*. 1989, 136p. É o terceiro volume de contos produzidos pelos alunos da Oficina de Criação Literária do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, em co-edição com a Livraria Editora Acadêmica Ltda.
- ————. *Contos de Oficinas 4*. 1990, 112p. Antologia de contos das Oficinas de Criação Literária do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, em co-edição com a Livraria Editora Acadêmica Ltda.

Os pedidos deverão ser encaminhados à:

EDIFUCRS
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 33
Cidade Postal 1429
90615-906 PORTO ALEGRE - RS
BRASIL
FONE: (051) 339-1511 Ramal 3323
FAX: (051) 339-1564

Com pequenas alterações, a análise que se segue do conto *Feliz Ano Novo*, do livro homônimo de Rubem Fonseca, faz parte de um trabalho mais amplo de mestrado a respeito dos contos deste Autor. O caráter ensaístico da dissertação permite-nos esse corte, sem prejuízo à compreensão de nossas observações sobre essa narrativa. Apesar de o texto ter voz própria, gostaria de tecer, mesmo assim, algumas rápidas considerações, de ordem geral, a respeito do trabalho que intitulei *A poética da destrutividade: texto e contexto em Rubem Fonseca*, com o objetivo de situar o leitor no contexto mais amplo da pesquisa em que está inserida essa interpretação de *Feliz Ano Novo*.

O eixo do trabalho se sustenta na idéia de que a escrita de Rubem Fonseca, em suas narrativas curtas, baseia-se num princípio formal de composição o qual denominei de *princípio formal da destrutividade*. Este princípio formal, por um lado, organiza-se a partir do ponto de vista narrativo tanto dos personagens integrados ao circuito do consumo, ao "mundo da opulência", quanto dos personagens excluídos dele, os marginais. Por outro, ele articula a forma literária ao processo social estabelecido pela especificidade da dinâmica de consumo em nosso país. Esta articulação entre forma literária e processo social, nos contos de Rubem Fonseca, é o que, a meu ver, faz com que a obra de Rubem Fonseca adquira uma profundidade e uma amplitude histórica muito pouco comum em nossa ficção contemporânea.

Esta formalização literária inscreve e circunscreve a ficção de Rubem Fonseca num contexto de ruptura da sociedade brasileira. Ela figura o colapso e a desestruturação dos dois sistemas sociais a partir dos quais, historicamente, a sociedade brasileira procurou ordenar a sua mentalidade, a sua moralidade e o seu sentimento do mundo. A saber, de uma parte, um sistema social estruturado em relações pessoais no qual predominam a moralidade pessoal e a hierarquia; aqui, o domínio público torna-se indistinto do privado. De outra, um sistema social estruturado em relações contratuais - "impessoais" e "universais" -, que definem em suma o próprio ideário liberal-burguês. Assim, acredito que o procedimento literário cria-

do por Rubem Fonseca mimetiza a racionalidade, a lógica da produção e do consumo de massa de uma sociedade periférica – no caso a brasileira – como desarticulada da dualidade estrutural de nossa sociedade, enquanto matriz geradora de sentido histórico e social às diferentes instâncias da vida individual e coletiva.

A desarticulação, no plano ficcional, vai tomar a forma da destrutividade. E, como princípio de composição narrativo, essa estabelece um movimento na prosa de Rubem Fonseca que vai da experiência do desamparo e da impotência, por parte dos personagens, na devastação provocada pela lógica do consumo no nível das relações sociais e dos processos identificatórios, à experiência da onipotência em que o sentido da destrutividade, da morte é o único gesto humano possível de ser articulado.

Do primeiro livro do autor, *Os prisioneiros* (1963) ao *O cobrador* (1979), a escrita de Rubem Fonseca processa uma dialética densa e permanente entre o aprofundamento histórico da constituição de uma sociedade de consumo e de massa no Brasil e a sua forma de representação e problematização no plano ficcional. A trajetória desse aprofundamento toma a forma e o sentido da desestruturação e mesmo da impossibilidade de representação do sujeito-personagem como um feixe complexo de virtualidades humanas e da anomia do espaço social, ficcionalmente representado. Deste ponto de vista, tanto nos contos em que predomina a voz narrativa dos personagens socialmente integrados ao circuito do consumo quanto naqueles em que a voz é a do marginal, a do excluído, a metáfora da destruição na ficção de Rubem Fonseca constitui-se, a um só tempo, a destruição do mundo social, do outro e do próprio sujeito das ações.

A idéia que se sugere, portanto, é de que a violência nos contos de Rubem Fonseca não é um elemento acessório, episódico ou "um reflexo literário da estrutura social. Nem tampouco é compreendida como um impulso circunscrito a uma causalidade e a uma noção metafísica do Mal. Trata-se mesmo de um princípio constitutivo e construtivo de uma forma literária. Penso que é na noção de destrutividade configurada como a "redução estrutural"¹ de um certo movimento da sociedade brasileira contemporânea que a escrita de Rubem Fonseca adquire uma singularidade talvez sem par no contexto atual da literatura brasileira. Singularidade essa que se centra na problematização sistemática e orgânica, no nível estético, de nosso impasse histórico em relação à constituição de uma sociedade de consumo e de massa no quadro de nosso capitalismo periférico.

É nessa perspectiva que deve ser entendido esse ensaio sobre *Feliz Ano Novo*. Ele é apenas um dos instantes em que, sob o ponto de vista marginal, a ficção de Rubem Fonseca começa a vislumbrar a história como barbárie e ruína.

¹ CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

Começo esta análise com a transcrição de alguns trechos das primeiras páginas do conto *Feliz Ano Novo*. Eles serão importantes para a compreensão do conjunto da argumentação que procurarei desenvolver com relação a esta narrativa.

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no reveillon. 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 michar noutro lugar, tô sem água.

Pereba saiu e foi mijar na escada.

Onde você afanou a TV?, Pereba perguntou.

Afanei coisa nenhuma. Comprei. O recibo está em cima dela. Ó Pereba! você pensa que eu sou algum babaquara para ter coisa estarrada em 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-se 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 bang-bang. Outra bosta.

As madames granfas estão 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 mostrar a boceta mas não têm culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam o marido. 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? Ó 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.

(...) 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 arrebitado.

Pior foi com o Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torrestmo. Os homens não tão dando sopa, disse Pereba. E frango de macumba eu não como.²

Inicialmente, pode-se chamar a atenção para os dois primeiros parágrafos do conto que mostra, de uma forma contrastante, a condição dos personagens marginais nesta narrativa. O personagem-narrador vê na televisão que as lojas de roupa para as madames e as casas de artigos finos para comer e beber estavam vendendo "adoidadas", esgotando o estoque; enquanto isso, a perspectiva do personagem-narrador e de Pereba é a de esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa deixadas pelos macumbeiros na comemoração da passagem do ano novo. Mesmo que essa observação feita pelo personagem possua apenas a intenção de blague para com o seu companheiro, ela sintetiza em si a situação de carência e necessidade dos personagens, contraposta a um outro mundo social, farto e saciado, a que eles têm acesso somente pelas imagens da televisão, ou seja, à distância. A caracterização da carência é a nota dominante e a evidência primeira que se percebe neste trecho.

O personagem Pereba parece encarnar em si todos os traços da necessidade, da falta. Pereba é vesgo, não possui dentes e ainda carrega o estigma de ser preto; é pobre e sente fome. Numa consequência inevitável, as mulheres fazem-se inacessíveis a ele, sobretudo as "cheirosas e branqueias", que desfilam à sua frente... na televisão. Face a essa inacessibilidade, o máximo que Pereba pode fazer, sexualmente – como diz debochada e realisticamente o seu companheiro –, é "tocar uma punheta". Detalhe óbvio, mas talvez não menos significativo, é também com relação ao epíteto do personagem – Pereba. Como nos informam os dicionários, um dos sentidos possíveis do termo é o de "ferida, inflamação cutânea".³ No contexto narrativo geral, a alcunha do personagem parece ter um efeito, se não de redundância, no mínimo, de dar uma "transparência" ainda maior ao quadro apresentado, pois ao nomear o personagem também se está nomeando uma situação à qual esse está indissolivelmente ligado. O traço

² FONSECA, Rubem. "Feliz Ano Novo". In: *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Arte Nova, s. d. p. 9 e 10.

³ HOUAISS, Antônio. *Pequeno dicionário enciclopédico Koogan Larousse*. Rio de Janeiro: Larousse, 1987.

caracterial e descritivo contido na alcunha do personagem (de ferida, doença, em suma, de um organismo enfermo, não sadio) remete-nos, simbolicamente, à condição de carência do personagem em particular, e da marginália de Rubem Fonseca em geral. Na verdade, o que se verifica na linguagem do Autor, sob o ponto de vista marginal, no conto "Feliz Ano Novo", é uma espécie de tendência à saturação, de "excesso de realismo". Neste caso específico, ele se compõe tanto do preenchimento descritivo-narrativo altamente marcado das condições de carência sociais de Pereba sobretudo, quanto, ao mesmo tempo, da representação sgnica do epíteto do personagem que, por sua carga semântica, remete-nos a essa mesma condição. Personagem e contexto social acabam contaminando-se reciprocamente nas diversas esferas do mundo ficcional.

O enquadramento dado aos personagens, que os coloca numa privação material e social profunda (sem comida, sem dinheiro, sem água, sem dentes, sem mulher e assediados pela polícia e pelos esquadrões da morte), aponta para o esvaziamento seja de uma inflexão mais subjetiva, seja de alguma abertura em direção à "interioridade" dos personagens (de qualquer modo sempre rarefeita nos personagens de Rubem Fonseca), em consequência da "saturação realística" assumida pela dicção da linguagem. Em "Botando pra Quebrar", ainda havia passagens do tipo: "Eu passava os dias fora, com vergonha de ver ela suando sem parar em cima da máquina de costura e eu sem dinheiro e emprego", ou ainda: "Putá merda. Senti um vazio por dentro, e Maria disse, pois é, com o seu passado você nunca vai arranjar um emprego", em que notações de situação exterior (falta de dinheiro, falta de emprego etc.) misturam-se e/ou determinam notações de sentimentos e de estado de espírito do personagem (a vergonha, o "vazio por dentro", etc.). A subjetividade do personagem marginal no conto "Botando pra Quebrar", embora precária e focada predominantemente "de fora para dentro" como afirmação e não como processo psicológico lingüisticamente formulado ao nível narrativo, ainda subsiste, no sentido de revelar certos estados de alma do personagem. Entretanto, em "Feliz Ano Novo" as representações subjetivas dos personagens marginais são inexistentes. Nada se sabe do que se passa no interior de suas mentes ou no fundo de seus corações. Tudo o que é dito sobre os personagens e sobre as suas condições estrutura o processo de uma realidade ficcional "objetiva" narrada, e não individualidades, singularidades. O ponto de vista da narrativa, apesar de partir de um eu-narrador, não constrói a personalidade, a subjetividade, a interioridade deste eu ou de um outro qualquer. No caso, como notou Erich Auerbach num outro contexto, mas que vale para nós, as caracterizações que se têm dos personagens (e o personagem Pereba as sintetiza) servem "preponderantemente para a preparação e a fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes".⁴ Enunciado como "Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido" não

contradiz o nosso ponto de vista: por um lado, o seu conteúdo apenas referencia o quadro geral da marginalidade, por outro, no caso específico, a posição do enunciado na narrativa elimina a possibilidade de se saber a quem pertence a afirmação, o sujeito de sua enunciação; tanto poderia ter sido Pereba, como continuação lógica da seqüência do diálogo, quando também o próprio personagem-narrador pelo aspecto genérico da observação e ainda pelo tom mais "sério" e elaborado da construção (saindo da boca de Pereba talvez pudéssemos imaginar algo como "eu queria ser rico, sair da merda que tava metido!"), que afinal tinha o ginásio, sabia ler, escrever e fazer raiz quadrada. Em suma, a presença daquele eu-enunciador não determina, por si, uma pessoalização da narrativa; antes, evoca um desejo geral de todos os sujeitos submetidos a tais condições de carência e privação.

Sigamos, agora, um pouco mais à frente na história. Pouco depois da chegada de Zequinha, o personagem-narrador mostra àquele as armas de Lambreta, com as quais os dois combinaram "estourar um banco da Penha", fazendo "o primeiro gol do ano". Eles falam da duvidosa inclinação sexual de Lambreta quando Zequinha sugere invadir "uma casa bacana que tá dando festa", pois "o mulhério está cheio de jóias" e "os barbados tão cheios de grana na carteira". Decidem, então, depois que o fumo e a cachaça terminam e a chuva começa, levar a cabo a sugestão de Zequinha. Pegam as armas, "puxam" um Opala e vão à procura da casa grã-fina ideal para o roubo.

A ação dos personagens marginais na casa dos "granfas" pode considerar-se o segundo momento do conto, em que a primeira parte, antes transcrita e analisada, possui um caráter de determinação com respeito ao que vai se desenrolar. Detenhamo-nos novamente aqui em mais alguns trechos do conto, para que nossas colocações se tornem mais claras e na tentativa de não se distanciar do texto:

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? Pereba tava atrasado. Além de fodida, mal paga. Limpei as jóias. A velha tava no corredor, caída no chão.

Também tinha batido as botas. Toda penteada aquele cabelo armado, pintado de ouro, 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. 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 qua-

drado 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 desci.

Vamos comer, eu disse. (...)

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 colorido em volta do pescoço.

Podem também comer e beber à vontade, ele disse.

Filho da puta. As bebidas, as comidas, as jóias, 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 (nome de Zequinha durante o assalto), 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 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 sentando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone.

Viu, não grudou o cara contra a parede, porra nenhuma.

Tem que ser de 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 de 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. Apoiá bem a culatra senão ela te quebra a clavícula.

⁴ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 485

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 para 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 a toalha e fronhas com comidas e objetos.

Muito obrigado pela cooperação de todos, eu disse. Ninguém respondeu.

Sáimos. Entramos no Opala e voltamos para casa.⁵

Não há como deixar de notar que o que prende a atenção do leitor de modo imediato é a intensidade da violência das ações narradas. Essa salta aos olhos do leitor não pelo seu tom, que é baixo, discreto, mas pelo seu próprio efeito de impacto. No conto "Botando pra Quebrar", a violência da ação marginal já encontrara no próprio mundo social o alvo a ser atingido como forma de compensação às necessidades e carências a que o mundo submete o personagem; porém, a forma que ela toma ali é muito generalizada e dispersa. A representação dessa violência, através da briga e do quebra-quebra da boate, se tem a expressão da agressividade e da brutalidade, todavia, não contém ainda em si o elemento que é determinante na passagem acima transcrita: a morte, ou melhor, a ação destrutiva da marginalidade representada pela morte, pelo extermínio de indivíduos.

Em "Feliz Ano Novo", portanto, a violência da ação dos personagens marginais toma uma forma e um sentido novos, que está em relação direta com o enquadramento da marginalia, no contexto anteriormente visto. Este enquadramento significa uma exclusão radical e absoluta de todo o sistema de valores simbólicos e materiais que estruturam o tecido social, e através do qual se articula e se veicula a ilusória, mas não menos real e necessária, noção de coesão, de pacto social, imprescindível à sobrevivência do social. Em linguagem de jornalismo policial, e portanto simplificada, os personagens marginais de "Feliz Ano Novo" vivem no "submundo do crime", à margem da lei.⁶

⁵ FONSECA, Rubem. Op. cit., p. 13, 14 e 15.

⁶ A noção de lei, aqui, pode ser entendida em dois sentidos: no sentido formal, jurídico, conscientemente estabelecida e deliberada segundo injunções e negociações de interessados dos diversos grupos e classes sociais; e também e sobretudo no sentido "cultural", não-formalizado,

E a agressividade que se instala na narrativa apresenta um impulso de destruição brutal e intenso. O desejo é o de aniquilamento do outro; no caso, esse outro tem identidade social precisamente definida: as altas classes sociais, com grande poder econômico e de ostentação social. Elas serão os objetos-alvo do impulso destrutivo da ação marginal. A não-inserção dos personagens nos diversos níveis de compensações sociais que representa na realidade uma ruptura de pacto, do contrato social que a própria sociedade estabelece para si, corresponde, desta forma, uma vontade de potência destrutiva ainda mais intensa e profunda.

II

O importante, agora, é tentar compreender como se formula literariamente a ação destrutiva marginal neste conto, pois parece-me que é a partir da compreensão do gesto destrutivo, como princípio formal de composição, que se pode determinar o sentido mais profundo das relações dessa ação.

A composição literária do ato destrutivo dos personagens marginais estrutura-se fundamentalmente como um processo narrativo da ação, da prática dos personagens sobre o mundo. É um relato que se objetiva numa aparente transparência unívoca pela perspectiva narrativa do personagem-narrador. Esta perspectiva parece não problematizar o mundo narrado. Este apresenta-se numa plenitude concreta, material – e as descrições possuem um papel fundamental para esse efeito de real⁷ – e pronto a receber, em ato incontinenti e irrefletido, o golpe de morte dos personagens marginais. A sucessão de acontecimentos impõe o ritmo e o impacto à narrativa, cujo efeito não se desdobra – e muito menos parte de – numa explicação reflexiva do(s) personagem(ns) sobre a sua atitude ou sobre a do compa-

independente das vontades individuais. Nesse segundo sentido, a obediência às regras, à lei não "necessita de justificativas. Esta obediência não é requerida com vistas a interesses particulares de dominação. Esta obediência é exigida em troca de interesses particulares de dominação. Esta obediência é exigida em troca de interesses universais que o sujeito reconhece como seus (...) Este tipo de lei ou de regra exprime a natureza do poder em si mesmo (...) pois a questão com estas regras não é que eu me submeto a ela voluntariamente ou reconheço teoricamente a sua validade, mas que na prática não posso entrar no jogo se não me submeter; meu motivo para aceitá-las é meu desejo de jogar, e uma vez que os homens só podem existir no plural, meu desejo de jogar é idêntico ao meu desejo de viver. Todo o homem nasce numa comunidade com leis preexistentes às quais ele 'obedece', em primeiro lugar, porque não há outro meio de ele entrar no grande jogo do mundo. Posso querer mudar as regras do jogo (...) mas negá-las, em princípio, não significa 'desobediência', mas a recusa a entrar para a comunidade humana! Esta 'recusa', em última análise, é o que vai se dar com os personagens marginais de Rubem Fonseca, gradativamente". COSTA, Jurandir Freire da. *Violência e psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p. 57 e 58. As citações que o autor faz é de Hannah Arendt, "Da Violência", in *Crises da república*.

⁷ O termo é de Roland Barthes, do ensaio do mesmo nome. In: *Literatura e realidade: que é realismo?*. Lisboa: Dom Quixote, 1984. p. 87.

nheiro, como se tem, por exemplo, com Raskólnikof, em *Crime e castigo*, de Dostoiévski, no qual o crime cometido por esse personagem desencadeia uma série de reflexões sobre a sua existência e a do homem de um modo geral; nem tampouco ele (o efeito narrativo) toma a forma da expressão de sentimentos ou de estado de alma do personagem. Tenho para mim que o sentido de efeito é chamar a atenção sobre o próprio ritmo e impacto da destrutividade. É uma ação que quer chamar a atenção sobre si mesma, sem falar sobre si. Em outros termos, pode-se dizer que a narrativa formula a sua tensão na própria estruturação e configuração do gesto destrutivo, enquanto enunciado, procurando subtrair, no possível, o sujeito e mesmo o outro do próprio enunciado. A tensão movimenta-se no sentido de uma "plenitude referencial" da ação narrada, cuja contrapartida é a aparente supressão tanto do sujeito da enunciação quanto da pessoa contra quem o sujeito investe a sua ação destrutiva. No trecho "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", pode-se procurar apreender o que foi dito acima e também o seu desdobramento. Nesse instante ainda em que o personagem-narrador está no quarto, há dois momentos que merecem destaques. O primeiro, é um predominantemente descritivo, no qual ele nos apresenta o quarto e o banheiro da "gordinha", e também essa e a sua mãe, já mortas. O segundo momento é esse novamente transcrito, em que o elemento narrativo prepondera – o que absolutamente não significa dizer que a presença desse seja a ausência total daquele e vice-versa (entrelaçado à descrição das duas personagens e à do quarto e banheiro tem-se, por exemplo, a insólita e incrível dentada do personagem arrancando dedo e anel da "velha"). Trata-se, sim, do entrecruzamento das duas técnicas de composição, com a dominância ora de uma ora de outra, porém com ambas trabalhando numa mesma direção: na obsessiva e pertinaz busca de um exterioridade, seja nos detalhes do banheiro e do quarto, seja na "transparência" da ação de defecar do personagem.

Mas é no movimento interior mesmo desta escrita obstinada pela transparência, pela monossímia dos termos e das unidades manipuladas pela narrativa,⁸ pela "objetividade" e "impessoalidade" que se constrói a própria subversão desse "realismo objetivo"; ao se debruçar sofregamente na referencialidade do mundo narrado é que está a "tração" da escrita de Rubem Fonseca ao realismo e, ao mesmo tempo, onde reside a própria elaboração da tenção narrativa. No mergulho profundo à escrita realista, a narrativa parece fazer transbordar todo o sentido de "real" que o texto carrega consigo. É como se houvesse uma hiperflação da ilusão realista, na

qual o efeito de real transpassasse o seu sentido pelo próprio excesso de realidade. É no interior desse "hiper-realismo" que talvez tenhamos que nos deter para recuperar a posição do sujeito nele, já que esse próprio "hiper-realismo" tende a obliterá-lo.

Voltemos então ao texto. Antes de defecar sobre a cama, o personagem-narrador tem o cuidado de arrumar a colcha de cetim que está estendida sobre ela de modo a deixá-la "lisinha" e "brilhante": tanto a natureza da colcha (de cetim, assim como a dos outros objetos, as paredes de couro, a banheira de mármore, etc.) quanto o estado em que o personagem-narrador a põe e em que tudo naquele ambiente parece estar (estado da ordem, de arrumação; "perfumado") representam em si dois estatutos sociais aos quais o personagem-narrador, assim como os seus companheiros, não têm acesso: o da posse dos objetos que a sociedade produz e a noção de ordem e organização que essa mesma sociedade cria para os indivíduos e para as relações desses com o seu universo objectual. Arrumada a cama, as atitudes subseqüentes são a de defecar sobre ela e, em seguida, limpar-se com a colcha que a cobre. Essas ações são perpassadas por um sentimento de alívio, "muito legal", por parte do personagem-narrador. O ato de defecar na colcha de cetim da cama e o de limpar-se com ela correspondem a dois gestos cuja natureza grosseira e cuja inadequação de local agridem e subvertem a lógica social da posse e da abundância e do comportamento social adequado, ordenado, rompendo expectativas. Por outro lado, observe-se que nesse contexto a sensação que é exteriorizada pelo personagem – de "alívio muito legal" –, e cujo sentido imediato supõe-se estar ligado ao ato prosaico de uma descarga fecal, pode ser deslocada ou desdobrada dessa significação imediata e apontar para o prazer catártico que a ação subversiva e agressiva de "cagar" numa bela cama burguesa e de se limpar com uma fina colcha de cetim contém em si para a marginalidade de Rubem Fonseca. E isso se processa não pelo subjetivismo marcado do personagem no enunciado, mas, ao contrário, pelo intenso traço de notações "exteriores" referentes ao mundo físico e concreto e à ação humana neste mundo – sublinhe-se: ação essa narrada como "puro" gesto. É no interstício portanto dessa referencialidade exacerbada que talvez se possam encontrar de forma mais adequada e profunda tanto a posição do sujeito marginal na escrita de Rubem Fonseca quanto o sentido de sua ação destrutiva, e, desse modo, livrarmo-nos da tentação do simplismo redutor sociológico que a superfície do texto de Rubem Fonseca pode enganosamente nos conduzir. (Sobretudo se considerarmos que o tema violência marginal, muito evidente aqui, possibilita leituras fáceis.)

⁸ As expressões são de Philippe Hamon no ensaio "Um Discurso determinado". In: *Literatura e realidade: que é realismo?*. Lisboa: Dom Quixote, 1984. p. 168.

⁹ Numa abordagem muito diferente desta sugerida, o termo também é utilizado por Luiz Costa Lima no texto "O Cão Pop e a Alegoria Cobradora". In *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 154.

É neste sentido também que deve ser compreendido o extermínio de Maurício e do "cara magrinho" pelos personagens marginais. Todo o processo narrativo da violência parece concentrar-se no próprio relato da ação, através da qual nada nos sugere transparecer senão o próprio sentido da destrutividade. A sucessão desses dois acontecimentos dá-nos a nítida impressão de falarem por si mesmos, imprimindo em conseqüência o ritmo e o sentido da narrativa. Na passagem "Ele (Maurício) 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." – toda a composição se faz centrada no gesto destrutivo e na trajetória que ele perfaz, e ainda as próprias observações dos personagens limitam-se apenas ao comentário sobre o impacto do tiro, mais nada. É como se houvesse um descompasso, uma dessincronia entre a natureza brutal do gesto e a relação que todos os personagens envolvidos (executor-executado) mantêm com ela no plano verbal (sem falar no plano dos sentimentos que aparentemente parece expurgado da perspectiva do relato da ação, não sendo plausível sequer se referir a um sentimento de ódio por parte dos personagens marginais como leitmotiv da ação destrutiva, ou ao menos o seu impulso destrutivo não vem recoberto por tal sentimento). Descompasso esse criado pelo esvaziamento, digamos, de identidade, de sentido do personagem marginal com relação à sua própria ação e à sua vítima, e que se complementa, no nível do enunciado, pelo comentário um tanto insólito do personagem, face à dimensão do seu gesto, sobre o efeito do tiro disparado. Deste modo, a tensão narrativa compõe-se a partir de uma ação que é só violência ou, de outro modo, uma violência que é "pura" ação. A violência configura-se predominantemente em seu próprio movimento. Nisso, ela desloca o seu interesse imediato, que é o objeto a ser destruído (Maurício, "o cara magrinho"), para se centrar no efeito que a poderosa carabina doze de cano serrado produz sobre as suas vítimas. Essa perspectiva de ação narrativa despersonaliza o caráter do gesto destrutivo, isto é, ele se coloca num outro espaço, mais impessoal e indeterminado, que o do "inimigo" social próximo que deve ser exterminado (obviamente, essa questão não é suprimida, talvez possamos até dizer que seja o cerne do problema, porém ela não é formulada numa perspectiva simplista das relações sociais). Esta "perda" de identidade do objeto destruído e da própria ação destrutiva por parte dos marginais de Rubem Fonseca, neste conto, projeta como que uma espécie de autonomização do próprio ato destrutivo; ele se torna alguma coisa tão natural como o gesto diário de defecar. Alça a vontade de potência destrutiva da marginalidade, enquanto ação destrutiva, num plano tão elevado, que essa se manifesta incapaz de olhar para outra coisa se não para si própria.