

As relações sociais e a violência verbal em Rubem Fonseca

Demétrio Alves Paz¹
Francieli Heineck²

Resumo

Este trabalho tem por objetivo analisar três contos de Rubem Fonseca, intitulados “Feliz Ano Novo”, “Corações Solitários” e “Abril, no Rio, em 1970”. Nesta análise, serão enfocados, primordialmente, dois aspectos marcantes nos contos do autor: a maneira como são construídas as relações sociais entre os personagens, que quase sempre são de classes sociais distintas, e a maneira como a violência verbal é manifestada. Os resultados indicam que, em cada conto, Rubem Fonseca soube colocar seus narradores como protagonistas de uma luta de ideologias antagonicas. Além disso, o autor conseguiu inserir a violência nos três contos de maneira que ela não se tornasse fútil ou insignificante, mas sim verossimilhante. Assim, foi possível visualizar como três personagens masculinos – um pobre marginalizado, um homem médio-comum e um jovem carente – utilizaram-se da violência verbal (e da violência física, no caso de “Feliz Ano Novo”) em distintas situações. Foi possível perceber, ainda, como se deu a construção das relações sociais entre os personagens principais.

Palavras-chave: rubem fonseca, contos, violência

Social relations and verbal violence in Rubem Fonseca

Abstract

The purpose of this essay is to analyze three short stories written by Rubem Fonseca: “Feliz Ano Novo”, “Corações Solitários” and “Abril, no Rio, em 1970”. We consider, primordially, two important aspects in the author’s short stories: the way in which are made the social relations between characters (they almost belong from distinguished social classes) and the manner how they use verbal violence. The results indicates that, in each short story, Rubem Fonseca knew how to put his narrators as protagonists in a struggle of antagonistic ideologies. Beyond that, the writer introduced the violence in the three short stories in a way it did not sound insignificant or vain, but real alike. Thus, it was possible to perceive three differentiated male characters – a marginalized poor, a middle class man, a poor young man – using verbal violence (and physical, in Feliz Ano Novo) in distinguished situations. It was possible, yet, to recognize the construction of social relations between main characters.

Keywords: rubem fonseca, short stories, violence

¹ Professor Adjunto de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal da Fronteira Sul - Campus Cerro Largo -RS.

² Bolsista de Iniciação Científica do projeto de pesquisa “O conto brasileiro contemporâneo em sala de aula”, aprovado no edital 432/UFFS/2014.

Textura	Canoas	v. 18 n.38	p. 251-267	set./dez. 2016
---------	--------	------------	------------	----------------

Entre críticos e pesquisadores, é praticamente unânime o reconhecimento de que a escrita de José Rubem Fonseca é uma das melhores do país. Desta escrita, recebe especial destaque a obra *Feliz Ano Novo*, publicada em 1975 e composta por quinze contos. Neles, a violência (física ou verbal) é um item que sempre está presente.

Destes quinze contos, este trabalho tomará como objeto de análise três contos específicos, intitulados “Feliz Ano Novo”, “Corações Solitários” e “Abril, no Rio, em 1970”. Essa escolha foi motivada pela existência de um tipo social diferente de narrador para cada conto e pelas distintas manifestações de violência presentes. Para a análise dos contos, usaremos as ideias de Bosi (1974), Hohlfeldt (1988), Lucas (1970), Pólvora (1971), Silva (1978) e Silverman (1982), por serem críticos contemporâneos à época de publicação da obra, que se debruçaram tanto sobre o conto quanto sobre a obra do autor. Igualmente, buscamos compreender o impacto das obras do escritor na crítica entre os anos de 1970 e 1990, período que compreende a edição, proibição e reedição da obra *Feliz ano novo* (1975).

Desse modo, o trabalho foi aqui dividido em quatro seções principais. Na primeira, há uma breve notícia sobre a vida e a obra do autor; na segunda, por sua vez, fala-se a respeito do conto contemporâneo, de acordo com as considerações de Alfredo Bosi (1974), Fábio Lucas (1970), Hélio Pólvora (1971) e da crítica sobre o autor; já na terceira, analisam-se três contos da obra *Feliz Ano Novo*; e na quarta, por fim, são elaboradas algumas considerações finais a respeito da relevância do trabalho e do estudo da obra de Rubem Fonseca.

O HOMEM E SUAS OBRAS

Mineiro de Juiz de Fora por nascimento (1925), mas criado no Rio de Janeiro, o contista, romancista e roteirista José Rubem Fonseca é um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea. Recluso por opção, não concede entrevistas, não participa de seminários e não se deixa ser fotografado. Por esses motivos, a vida do contista é cheia de mistérios, de modo que há várias histórias a seu respeito. Uma delas afirma que ele seria o homem da mala preta, isto é, aquele que trazia os dólares que patrocinavam a ditadura brasileira. Outra diz que ele era delegado em alguma delegacia da zona sul do Rio de Janeiro, donde viria o seu gosto pela violência. Contudo,

todas são conjecturas, já que não temos a versão oficial do próprio escritor. Só se tem certeza de que ele trabalhou na *Light* e de que hoje vive só da literatura.

Desde 1963, ano em que publicou sua primeira obra, *Os prisioneiros*, até os dias atuais, Rubem Fonseca exerceu ativamente sua função de escritor, produzindo dezenas de obras, muitas internacionalmente conhecidas. Após a publicação da primeira obra, o autor se dedicou, inicialmente, aos contos, publicando *A Coleira do Cão* (1965) e *Lúcia McCartney* (1967), até que, em 1973, escreveu o romance *O Caso Morel*. Às publicações da década de 1970 somam-se ainda os livros de contos *Feliz Ano Novo* (1975) e *O cobrador* (1979).

Já na década de oitenta, o autor se dedicou exclusivamente ao romance, tendo publicado *A Grande Arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986), *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988). Essa tendência se estendeu ao início dos anos noventa, em que é publicado o romance *Agosto* (1990). A partir de então, Rubem Fonseca oscila entre o conto, a novela e o romance, escrevendo os contos *Romance Negro e Outras Histórias* (1992), *O Buraco na Parede* (1995), *Histórias de Amor* (1997) e *Confraria dos Espadas* (1998), e os romances *O selvagem da ópera* (1994) e *E no meio do Mundo Prostituto só Amores Guardei ao meu charuto* (1997).

Nos anos 2000, por sua vez, sua obra continua a oscilar entre contos, romances e novelas. Em 2000 é lançada a novela *O doente Molière*, seguida da publicação dos contos *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001) e *Pequenas Criaturas* (2002). Já nos anos seguintes, Rubem Fonseca retorna ao romance, publicando *Diário de um Fescenino* (2004) e *Mandrake, a Bíblia e a Bengala* (2005). Posteriormente, publica o livro de contos *Ela e outras mulheres* (2006), os romances *O seminarista* (2009) e *José* (2011), vindo a terminar suas publicações recentes com os contos *Axilas e Outras Histórias Indecorosas* (2011) e *Amálgama* (2013).

Analisando todas essas obras de Rubem Fonseca, é possível evidenciar que uma das principais características encontradas nelas é a violência. E ela não é somente física (agressões, estupros, assassinatos etc.), mas, principalmente, verbal: seus personagens dizem palavrões, chocam pelos seus pensamentos e, sobretudo, pela linguagem utilizada pelo autor, que é objetiva, direta e seca. Essa linguagem transforma toda a violência em algo verbal, de modo que a narração da violência nos choca mais do que as ações propriamente ditas.

O CONTO E A CRÍTICA

Diversos autores ressaltam que o conto brasileiro ganhou um lugar de destaque nos anos 1960, década que também ficou conhecida como a década do conto (BOSI, 1974; HOHLFELDT, 1988; LUCAS, 1970; PÓLVORA, 1971; SILVA, 1978; SILVERMAN, 1982). Vários escritores que se aventuraram pelas veredas do conto tiveram a sua estreia nesses anos ou neles produziram suas obras-primas. Cabe lembrar os nomes de Clarice Lispector, Dalton Trevisan, José J. Veiga, Luis Vilela, Moacyr Scliar, Nélida Piñon, Osman Lins, Rubem Fonseca, Samuel Rawet, entre outros.

No Brasil, durante muito tempo, o conto foi considerado um gênero narrativo menor, pois em primeiro plano estava o romance. Machado de Assis, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, todos eram bons contistas, mas excelentes romancistas, de acordo com alguns críticos. Não que o conto não fosse produzido ou valorizado, mas foi a partir de 1945, principalmente depois da publicação de *Sagarana* (1946), de Guimarães Rosa, é que o conto começou a ser considerado um gênero superior, atingindo o mesmo patamar do romance e adquirindo certa autonomia criativa.

De acordo com Fábio Lucas (1970), a crise do romance depois de 1945 contribuiu para que o conto alcançasse, principalmente em nosso país, um lugar de destaque na produção literária. Segundo o mesmo crítico, o conto foi “o gênero mais exposto às experiências e o setor de maiores inovações”. (LUCAS, 1970, p. 122)

Da mesma forma, Hélio Pólvora (1971), em “Fundamentos do Moderno Conto Brasileiro”, observa que o conto brasileiro teve um grande impulso nos anos pós-guerra. Breno Acióli, Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Teles e Murilo Rubião, entre outros, estrearam nos anos 1940. Na década seguinte e, principalmente, na de 1960, o conto alcançou um espaço especial no meio editorial brasileiro. Desse modo, revistas, livros e concursos colaboraram para a produção e a divulgação desse gênero.

Ainda segundo Pólvora (1971), há seis tipos de conto, oriundos de uma necessidade de ordenação didática. Esses tipos são o psicológico, o regional, o surrealista, o documental, o impressionista e o de antecipação. A obra de Rubem Fonseca, de acordo com o crítico, pertence ao tipo documental, no qual há “a realidade próxima, desmitificada, utilizada como documento” (PÓLVORA, 1971, p. 21). Nesse caso, a realidade próxima é o Rio de Janeiro, palco de todas as ações dos contos, e a desmitificação dá-se pelo fato de não

haver mais a dicotomia básica entre o bem e o mal – na verdade, o bem nem sempre sai vitorioso, já que há mais mal do que bem nos contos de Rubem Fonseca. Já o documento, por sua vez, se refere à confissão que o narrador faz ao contar a sua própria história.

Ao tratar também a respeito do conto contemporâneo, Alfredo Bosi (1974) afirma que o conto é o destino da ficção contemporânea, visto que ele assume diversas formas devido ao fato de estar situado entre a narração de tradição realista, o fantástico e o experimentalismo formal. De acordo com o professor da USP, o conto seria a condensação e a potencialização das possibilidades da ficção, pois a sua brevidade exige muito do escritor.

Bosi comenta, ainda, que o conto é o lugar em que “situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo” ocorrem (1974, p. 8). De que forma essas situações aparecem no texto? Para o crítico, o conto deve ter uma unidade de sentido, que é obtida pela escolha de uma situação exemplar pelo narrador. Dessa forma, o contista é “um pescador de momentos singulares cheios de significação” (BOSI, 1974, p. 9). O trabalho do contista, então, será o de reinventar essa situação exemplar, buscando aquilo que não foi visto e sentido pelos outros. Além disso, essa situação deverá ser apresentada a partir de diversos temas, como a vida no campo, as relações familiares, a violência urbana, a lembrança do passado, entre outros, com o intuito de atingir a parte transcendental do ser humano.

A OBRA

A obra *Feliz Ano Novo*, publicada em 1975, é composta por quinze contos, dos quais somente um não é narrado em primeira pessoa. Esse tipo de narração aproxima o leitor da visão de mundo do narrador e, principalmente nestes contos, dá uma verossimilhança impressionante à obra. No entanto, apesar de ser sempre um “eu” que narra, esse “eu” apresenta diferentes facetas, aparecendo como rico, pobre ou homem comum.

Em todos os quinze contos, a violência é um item que sempre está presente, seja ela física ou verbal (SILVA, 1978). E sua presença é tão forte que não é de se admirar que a obra tenha sido proibida pela censura em 1976 e só tenha voltado a ser publicada treze anos depois, em 1989. Devido a sua proibição e a toda discussão que foi levantada a respeito da censura e seus critérios, a obra virou um marco na literatura brasileira e seu autor, já consagrado pela crítica e pelo público, tornou-se uma referência nessa luta contra a censura.

No último conto desse livro, “Intestino Grosso”, um jornalista entrevista um autor. Nessa entrevista, o referido autor, que é o narrador do conto, toca no calcanhar de Aquiles da ditadura: o uso do palavrão e do sexo na literatura. O escritor responde ao jornalista da seguinte forma: “Mas quando os defensores da decência acusam alguma coisa de pornográfica é porque ela descreve ou representa funções excretoras, com ou sem o uso de nomes vulgares comumente referidos como palavrões” (FONSECA, 2000, p. 463).

Mais adiante, ele diz: “Os filósofos dizem que o que perturba e alarma o homem não são as coisas em si, mas suas opiniões e fantasias a respeito delas” (FONSECA, 2000, p. 464). Contudo, a crítica mais direta está na afirmação: “Ao atribuir à arte uma função moralizante, ou, no mínimo, entretenedora, essa gente acaba justificando o poder coativo da censura, exercido sob alegações de segurança ou bem-estar público” (FONSECA, 2000, p. 466). Com esses exemplos, percebe-se o porquê da proibição, numa época em que críticas ou opiniões contrárias à oficial não eram permitidas, nem sequer toleradas, sendo punidas severamente. Como não se podia punir o autor, um artista, punia-se a obra. Como consequência, durante treze anos, ela foi uma obra muito citada e pouco lida.

Outra característica da obra de Rubem Fonseca é a presença de uma pluralidade de vozes, de modo que cada personagem possui um discurso próprio. Enquanto os marginais (segundo a ótica deles) têm um desprezo pelos ricos, que são responsáveis pela sua condição; nos ricos, há um desprezo pelo sistema (que é falho e corruptível), o que é demonstrado em suas ações. Isto quer dizer que toda a revolta interna das personagens é transformada em ação, de alguma forma, contra a sociedade brasileira dos anos 1970. E foi justamente isso que, provavelmente, chamou a atenção dos censores, que viram nessas ações um atentado à moral, à ordem e aos bons costumes que eles tanto pregavam.

Todos esses fatos envolvendo as obras de Rubem Fonseca fizeram com que muitos críticos se debruçassem sobre elas ainda na década de 1970, tentando compreender e explicar alguns fenômenos nelas envolvidos. Um desses críticos é Lucas, que afirma que “poucos ficcionistas são capazes de descrever a vida das grandes cidades como verdadeiramente uma ‘selva trágica’, em que o cotidiano aparece como um conjunto de ciladas fatais e irreversíveis” (1970, p. 125). Nesse sentido, Rubem Fonseca é “um marco na ficção brasileira, ao fixar-se exclusivamente nos elementos da tragédia urbana de uma sociedade avançada e cosmopolita” (LUCAS, 1970, p. 41). Cabe aqui

acrescentar, também, os adjetivos “violenta”, “cínica” e “intocável” a essa sociedade.

Para outro crítico, Alfredo Bosi (1974), a violência e a degradação do ser humano numa linguagem rápida e direta são as principais características de Rubem Fonseca. Não há rodeios ou eufemismos, tudo é dito e feito, nada é encoberto ou sugerido, no que diz respeito à violência, em seus contos. Além disso, estupro, roubos, assassinatos, campeonato sexual, antropofagia, prostituição, homossexualismo, nada é tabu em sua obra. Com isso, tudo o que há de real na sociedade brasileira, seja ela alta ou baixa, é representado em seus contos, demonstrando a capacidade do autor de compreender e representar a sociedade como um todo.

Já Hélio Pólvara, ao analisar criticamente as obras de Rubem Fonseca, assegura que “o compromisso de R. F. com os temas de hoje, a humanidade desesperada, um tanto desiludida e tangida como rebanho, endurecida nas suas afeições mais puras, condiciona sua linguagem a este gênero de realismo” (1971, p. 44-45). Era esse tipo de realismo que muitos não queriam que fosse visto numa obra de arte e que outros não tiveram o talento ou a coragem de representar tão bem como Rubem Fonseca. As personagens de *Feliz Ano Novo*, por exemplo, pertencem tanto à classe alta quanto à baixa. Contudo, todas elas têm algo em comum: são “o homem contemporâneo em todos os seus apocalipses, desenraizado geograficamente, varrido por mudanças sociais, políticas e econômicas ainda não sedimentadas inteiramente em todas as suas consequências” (PÓLVORA, 1971, p. 41).

Seguindo essa mesma linha de análise, outro crítico, Deonísio da Silva (1978), afirma que “os contos de Rubem Fonseca interessaram-nos antes, e muito mais, pelo seu aspecto de diagnóstico da sociedade brasileira, um diagnóstico que, para nós, vale tanto quanto o melhor tratado sociológico sobre o assunto.” (1978, p. 53-54). Assim, fica evidente e inegável o valor que os contos de Rubem Fonseca representam para o entendimento de nossa sociedade. Malcolm Silverman (1981, p. 263) percebe que “O conflito social é uma tendência temática permanente; sua presença entre as classes convergentes do Rio fornece um pano de fundo nada lisonjeiro a tudo quanto lhe diz respeito.”

Partindo desses pressupostos teóricos, serão aqui analisados três contos da obra *Feliz Ano Novo*: “Feliz Ano Novo”, “Corações solitários” e “Abril, no Rio, em 1970”. Neles, faremos uma análise de como o narrador do gênero masculino constrói suas relações sociais com outras classes e de como ele

manifesta sua violência verbal. Há, nesses contos, a presença, respectivamente, de três tipos de personagens diferentes: o pobre marginalizado, o homem médio-comum e o jovem carente.

“Feliz Ano Novo”, o primeiro conto do livro e título da obra, é o mais violento fisicamente, pois há quatro mortes, dois estupros, um assalto a uma mansão e um roubo de automóvel. No início do conto, que já põe, imediatamente, os personagens em ação, o narrador está assistindo à televisão e comentando, em um tom de sobressalto, sobre as roupas que as mulheres ricas compraram para usar no *réveillon*. Com base nessa postura do narrador, já é possível perceber sua posição social de marginalidade.

No entanto, apesar de ser “marginal”³, ele é diferente dos seus companheiros: “Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que quiser” (FONSECA, 2000, p. 365). Esse narrador é irônico e debochado, pois tem certa cultura e essa cultura o torna melhor do que os semelhantes com os quais convive. Além disso, a vida deu-lhe uma experiência para lidar com todos os tipos, sejam eles ricos, pobres, vagabundos, homossexuais, prostitutas.

Outro fato que merece destaque no conto é o de que a narração ocorre em primeira pessoa por um narrador autodiegético. Logo, o leitor acaba sendo envolvido na história, pois quem conta é o “eu”, uma vez que o narrador não se autoneia. Dessa forma, “O assassino, o assaltante, o tarado, o ladrão, o marginal sou ‘eu’, produto multifacetado da sociedade dividida que me abriga.” (SILVA, 1978, p. 59)

Os companheiros do narrador, do mesmo modo, não têm nomes especificados, sendo chamados apenas pelos apelidos: Pereba, Crispim, Zequinha, Lambreta. Com essa ação, o narrador do conto conquista o seu leitor e o transforma em cúmplice, estabelecendo um pacto com ele. Essa situação, para Deonísio da Silva, pode ser assim explicada:

A história é contada, ou melhor, narrada como se fôssemos um de seus companheiros, nada pode ser ocultado, tudo parece uma confissão, mas ao invés de absolvição, o que ele espera é compreensão. (SILVA, 1996, p. 71)

³ Entenda-se aqui marginal como “[...] todo aquele que está marginalizado econômica, política e socialmente [...]”. (SILVA, 1978, p. 60)

Uma das características marcantes dessa narração é a violência verbal manifestada pelo uso de palavrões como “porra, boceta, xoxota, punheta, puto, cu”, entre outros. Todas essas palavras estão presentes no dia-a-dia e na vida desses marginais, dando uma verossimilhança impressionante ao conto.

Além disso, outra marca dessa narração é o desprezo que as ações do narrador deixam transparecer para com os ricos. No trecho transcrito a seguir, por exemplo, o ato escatológico tem a função de deixar claro que tudo aquilo que estava na frente do narrador (a roupa de cama de cetim, a organização) não significava nada para ele:

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. (FONSECA, 2000, p. 369).

Esse desprezo fica ainda mais claro quando Pereba pergunta se ele (o narrador) irá “comer” uma daquelas mulheres e ele responde: “Não estou a fim. Tenho nojo dessas mulheres. Tô cagando pra elas. Só como mulher que eu gosto” (FONSECA, 2000, p. 371). Com essa resposta, fica evidente a postura que o narrador assume frente a mulheres de classe social mais alta e a visão que ele possui delas, uma vez que nenhuma o agradou.

Ao utilizar um tom sarcástico para se referir à morte da dona da casa, o narrador realça sua indiferença: “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 fudida, mal paga” (FONSECA, 2000, p. 369). Para ele, a mulher morta na sua frente não causava reação alguma, exceto o comentário irônico. Como a dela, ele já viu várias outras mortes.

A partir desses exemplos, é possível afirmar que a única relação que o narrador do conto poderia estabelecer com mulheres de classe social mais alta seria realmente o estupro, já que ele demonstra total menosprezo pelas mulheres com as quais teve contato na mansão.

Com base em tudo isso, pode-se dizer que há um hiper-realismo nesse conto, pois a realidade é exagerada, isto é, vários acontecimentos possíveis de ocorrer se desenvolvem em um só lugar com as mesmas pessoas. Além disso, os personagens são estereotipados e agem como esperaríamos que eles agissem. No entanto, somos surpreendidos com a brutalidade dos acontecimentos, tanto pela violência presente nas mortes e estupros, quanto na

linguagem utilizada pelo narrador para descrever essas cenas. Como antes dito, tudo é narrado com naturalidade, impassibilidade e em uma linguagem objetiva e direta.

Já em “Corações Solitários”, tem-se uma história que se passa nos bastidores de um jornal popular chamado “Mulher”, destinado a mulheres da classe “C”. Com isso, o conto instaura um diálogo entre literatura e discurso jornalístico.

O narrador da história é um repórter policial que, com o desenrolar de suas atividades, deixa transparecer que o jornalismo nem sempre trabalha com fatos reais, sendo muitas vezes motivado pelo que os espectadores querem receber em suas casas. Assim, a ideia de que um jornal pode ser ficcional vai sendo construída aos poucos, começando pelo nome dos funcionários:

Ótimo. Começa hoje. Que nome você quer usar?
Pensei um pouco.
Nathanael Lessa.
Nathanael Lessa?, disse Peçanha surpreso e chocado, como se eu tivesse dito um nome feio, ou ofendido a mãe dele.
O que é que tem? É um nome como outro qualquer. E estou prestando duas homenagens.
Peçanha deu baforadas no charuto, irritado.
Primeiro, não é um nome como outro qualquer. Segundo, não é nome da Classe C. Aqui só usamos nomes do agrado da Classe C, nomes bonitos. Terceiro, o jornal só homenageia quem eu quero e eu não conheço nenhum Nathanael Lessa e finalmente – a irritação de Peçanha aumentara gradativamente, como se ele estivesse tirando um certo proveito dela – aqui, ninguém, nem mesmo eu, usa pseudônimo masculino. Meu nome é Maria de Lourdes! (FONSECA, 2000, p. 373)

Outro trecho que transmite a ideia de que o jornal é construído a partir da ficção é o seguinte, no qual consta a explicação para o surgimento das cartas: “As cartas? Não tem carta nenhuma. Você acha que mulher da Classe C escreve cartas? A Elisa inventava todas.” (FONSECA, 2000, p. 374).

Essa situação fica ainda mais explícita ao comparar uma primeira resposta (primeiro excerto) dada pelo narrador – que se autodenominou com o pseudônimo de Nathanael Lessa – com uma resposta (segundo excerto) dada por ele após receber instruções sobre como deveria escrever (com alegria, esperança, segurança):

Resposta: Lave a cabeça da sua filha com sabão de coco e coloque papelotes nela. Faça igual ao cabeleireiro. De qualquer maneira, sua filha não nasceu para ser bonequinha. Aliás, nem a filha de ninguém. Pega o dinheiro do extraordinário e compra outra coisa mais útil. Comida, por exemplo. (FONSECA, 2000, p. 374)

Resposta: Grave isto em seu coração. Solitária de Santa Cruz: nem dinheiro, nem beleza, nem mocidade, nem um bom endereço dão felicidade. Quantos jovens ricos e belos se matam ou se perdem nos horrores do vício? A felicidade está dentro de nós, em nossos corações. Se formos justos e bons, encontraremos a felicidade. Seja boa, seja justa, ame o próximo como a si mesma. Sorria para o tesoureiro do INPS, quando for receber a sua pensão. (FONSECA, 2000, p. 375-376)

Analisando os dois trechos, pode-se perceber claramente como o tom da resposta mudou, passando de algo de certa forma agressivo para algo afetuoso, aproximando-se de uma espécie de texto de autoajuda. Logo, é possível constatar como as instruções dadas foram cumpridas e como elas vão ao encontro dos anseios dos espectadores.

No entanto, todo esse cenário fictício começa a se transformar para o narrador quando ele recebe cartas assinadas por Pedro Redgrave, morador da Tijuca. Ele descobre que quem as escrevia e assinava como Pedro era na verdade seu superior, Peçanha, e que tudo que estava escrito nelas era verdadeiro. Assim, pela primeira vez, os editores do jornal têm contato com uma carta real, que expõe efetivamente algo que uma pessoa está sentindo e vivenciando.

Esse fato, somado à invenção/criação das demais cartas, pode ser compreendido como uma justificativa para o título do conto. Nesse caso, “Corações Solitários”, ao usar a figura de Peçanha, estaria representando aquelas pessoas que não têm com quem compartilhar seus momentos e sentimentos, sejam eles de angústias, desejos, alegrias, medos. Assim, são pessoas reclusas que veem nas cartas enviadas ao jornal uma maneira de se libertar de seus sentimentos e de receber ajuda ou sugestões de alguma pessoa, sem que para isso tenham que expor sua verdadeira identidade. No caso específico de Peçanha, essa situação se refere a um amor proibido e secreto, dirigido a outro homem.

Além disso, outra questão que chama atenção neste conto é a composição de estereótipos, principalmente da mulher da classe “C”. Como

visto anteriormente, ela é descrita como uma mulher que não escreve (ou não poderia escrever) cartas. Além disso, os editores do jornal creem que, a partir de uma pesquisa realizada anteriormente, conhecem tudo sobre a mulher da classe “C”: onde ela compra seus alimentos, quantas calcinhas possui, a que horas faz amor, a que horas vê televisão, quais são seus programas favoritos. Com a fixação desse “perfil”, a imagem dessa mulher é construída como se ela não pudesse sofrer alterações e passar por imprevistos, seguindo sempre uma postura tradicional e corriqueira

A essas ideias de mulher da classe “C” soma-se, ainda, uma comparação à mulher da classe “A”:

Ah! Meus Deus! A ideia que as pessoas fazem da classe C, exclamou Peçanha, balançando a cabeça pensativamente, enquanto olhava para o teto e fazia a boca de assobio. Quem gosta de ser tratada a palavrões e pontapés são as mulheres da classe A. Lembre-se daquele lorde inglês que disse que o seu sucesso com as mulheres era porque ele tratava as ladies como putas e as putas como ladies. (FONSECA, 2000, p. 375)

Ao analisar a temática geral do jornal “Mulher” (fotonovelas, horóscopos, conselhos otimistas, entre outros), é possível constatar, ainda, que ele cria uma visão alienada de suas leitoras, reforçando uma cultura dominante na qual uma classe mais alta “dita” regras e opiniões para outra mais baixa. Essa questão ganha ainda mais relevância quando analisado o enredo das fotonovelas, que são uma mistura de textos literários que, segundo o narrador, os leitores não conhecem, mas apreciam. Nas próprias palavras do narrador, “era só chupar uma ideia aqui, outra ali, e pronto”. (FONSECA, 2000, p. 376)

Dentre esse enredo, é importante mencionar que ele gira, basicamente, em torno de aspectos sentimentais, mesclando tragédias gregas e Shakespeare. Assim, surgem histórias de amores proibidos, rivalidades entre as famílias dos apaixonados, incestos, decepções amorosas, entre outras.

Quanto à violência verbal característica de Rubem Fonseca, neste conto ela não se faz tão fortemente presente com palavrões. Isso pode ser explicado, possivelmente, pelo ambiente formal no qual a história se desenrola e pelas pessoas envolvidas, pertencentes a uma classe social mais elevada. Entretanto, ela está presente pela força que a palavra adquire, principalmente nas cartas reais que o narrador recebe.

No caso de “Abril, no Rio, em 1970”, Zé, um jovem jogador de futebol, prepara-se para a grande chance de sua vida: um jogo em que Jair da Rosa Pinto, técnico do Madureira, estaria assistindo. Nesse conto, há uma série de referências à seleção brasileira e a fatos reais da seleção de 70: Rose era a mulher de Pelé naquela época; Jairzinho era frequentador assíduo da Mangueira; Paulo César ia à boate. Contudo, durante a época de concentração, todos eram proibidos de deixar a concentração, não podendo encontrar suas mulheres ou fazer festas.

Nos anos 1970 (e ainda hoje), vários jovens viam no futebol uma maneira de ascensão social, principalmente pela falta de oportunidades advinda da situação de pobreza na qual se encontravam. No conto em questão, o narrador tem consciência da sua condição, principalmente quando diz: “Se eu jogar bem e o Jair da Rosa Pinto me levar para o Madureira, estou feito, ninguém me segura” (FONSECA, 2000, p. 386). Do mesmo modo, Zé tem consciência de que muitas oportunidades lhe são negadas por essa condição inferior. Ele deixa isso bem claro no momento em que sua namorada o xinga após uma discussão:

Mas ser chamado de ignorante, pé-rapado, isso doeu. Só porque era datilógrafa e cursou o ginásio ela não tinha o direito de dizer aquilo de mim, eu era órfão, minha mãe morreu quando eu nasci, meu pai era pobre, morreu logo depois, me deixando na pior, só podia acabar mesmo contínuo, ignorante, pé-rapado. Que que ela queria que eu fosse? (FONSECA, 2000, p. 389)

Todo o conto se desenvolve em um contexto muito importante para a história do nosso país, a ditadura, que foi capaz de patrocinar completamente o tricampeonato de 1970. Para se ter uma noção da grandiosidade do evento, o campeonato brasileiro daquele ano foi suspenso por quatro meses para que os atletas pudessem dedicar-se completamente à seleção e todos os jogadores eram tratados como “a menina dos olhos” do país.

Com isso, a ditadura soube desviar a atenção para a Copa enquanto os comunistas eram “caçados”. Em meio a tudo isso, pessoas simples, como o Zé, não notavam o que estava acontecendo a sua volta, nem as várias prisões que foram feitas, nem a enorme quantidade de livros, peças, músicas, filmes, programas de televisão e rádio que foram censurados.

O conto em questão inicia com Zé assistindo a um treino da seleção. A descrição do local é plástica e espantosa, pois declara a condição social do narrador:

Quando o treino acabou os grã-finos cercaram os jogadores. Era um lugar bacana, de jogar pólo, aquele jogo que o cara monta num cavalo e fica dando pauladas numa bolinha. Tinha um gramado que não acabava mais e umas mulheres diferentes da Nely, a minha garota. Não que a Nely fosse de jogar fora, mas aquelas mulheres eram diferentes, acho que eram as roupas, a maneira de falar, de andar, cheguei a esquecer os jogadores, nunca tinha visto mulheres iguais. Acho que elas não andavam pelas ruas da cidade, andavam a cavalo ali, escondidas, só os bacanas viam. Aquilo é que era vida, fiquei vendo a piscina, o gramado, os garçons levando bebidas e comidinhas pra lá e pra cá, tudo calmo, tudo limpinho, tudo bonito. (FONSECA, 2000, p. 387)

A definição de polo é extremamente visual, apesar de ser cômica. Além do lugar, o que mais chama a atenção de Zé são as mulheres, que são diferentes de todas as que ele já vira. Nesse contexto, um novo mundo é apresentado a ele, um mundo que desperta ainda mais o desejo de se sair bem no jogo de domingo para um dia poder ter uma mulher daquelas e frequentar um lugar daqueles, pois apesar de ser considerado um “homem comum”, Zé é um órfão proveniente de uma família sem estabilidade financeira.

Na busca da realização de seu sonho, Zé entrou em contato com muitas pessoas de classe social mais alta do que a dele e recebeu inúmeros conselhos. Uma delas foi Braguinha, um grande conhecido no ramo do esporte. Em um desses conselhos, Braguinha disse a Zé que as mulheres podem acabar com um jogador: “já vi futebol de garoto de dezoito anos acabar por causa de mulher”. (FONSECA, 2000, p. 387)

A repercussão deste conselho foi tão grande que, quando Zé estava no apartamento da sua namorada Nely, na véspera do jogo, lembrou-se de que poderia acontecer a mesma coisa com ele e decide ir embora, acabando com o relacionamento.

Essa ação revela o quanto Zé estava determinado a fazer de tudo para alcançar seu objetivo. Apesar de gostar muito de sua garota, ele optou por arriscar tudo em uma chance (talvez a única de sua vida) de ser visto e reconhecido por Jair da Rosa Pinto e entrar para o futebol profissional. Porém, no dia do tão esperado jogo, tudo deu errado para Zé. Tião, o técnico do time, tentou, em vão, consolá-lo: “cabeça erguida Zé, isso acontece com todo mundo, tem dia que tudo dá errado, é assim mesmo” (FONSECA, 2000, p. 391). Após todos terem ido embora, Zé resolve ir também, desolado.

Fui andando, passei por um monte de lixo, tive vontade de jogar ali a maleta com o uniforme. Mas não joguei. Apertei a maleta de encontro ao peito, senti as traves da chuteira e fui caminhando assim, lentamente, sem querer voltar, sem saber para onde ir. (FONSECA, 2000, p. 391)

Neste trecho, é possível notar a belíssima metáfora para a dor no peito de Zé, pois são as traves da chuteira que causam a dor. Por não ter jogado bem, o narrador não tem mais perspectiva de futuro, pois, como a chance de sua vida foi desperdiçada, ele voltaria a sua vida medíocre de contínuo e agora, ainda pior, sem namorada.

Em relação à violência verbal, ela é tão intensa quanto nos dois contos anteriores. Sua manifestação se dá tanto pela utilização de palavras chulas como “porra, fudido, gemeção, filho da puta”, entre outras, quanto pela maneira como Nely e o técnico Tião se dirigem a Zé, ignorando-o.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos três contos analisados, foi possível visualizar como três personagens masculinos – um pobre marginalizado, um homem médio-comum e um jovem carente – utilizaram-se da violência verbal (e da violência física, em “Feliz Ano Novo”) em distintas situações. Além disso, foi possível perceber, ainda, como se deu a construção das relações sociais entre os personagens principais. No caso de “Feliz Ano Novo”, o narrador e seus companheiros marginais se relacionaram com pessoas ricas com muito desprezo e desconsideração. Já em “Corações Solitários” é transparecida uma relação de superioridade das pessoas de classe mais alta (representada pelos editores do jornal) para com as de classe menor (representada pela mulher da classe “C”, leitora da revista). Em *Abril, no Rio, em 1970*, por fim, ocorre uma relação social parecida com a descrita no conto anterior, no qual Zé, um jovem carente e órfão, vê-se ignorado por pessoas de classe social e *status* mais altos do que os seus, representados, principalmente, por sua ex-namorada Nely e pelo técnico Tião. Com os três narradores distintos desses contos, teve-se uma amostra do poder narrativo e criativo de Rubem Fonseca em um de seus melhores livros de contos.

Poucos contistas contemporâneos souberam usar a violência em suas obras sem torná-la banal ou gratuita. Rubem Fonseca, além de ser um dos que melhor se utiliza dela, é também um que dá maior verossimilhança a ela em seus contos. A violência não está só na boca de seus narradores, mas também nas suas ações. Boris Schnaiderman (2000), no posfácio aos contos reunidos

do autor intitulado “Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca”, deixa claro como há, na obra do autor de *Feliz Ano Novo*, diferentes vozes, isto é, um dialogismo, tal como Bakhtin (2010) o definiu.

Os narradores são diferentes a cada conto. Há, na maioria das histórias, um diálogo conflitante entre o narrador e um ou mais dos outros personagens, principalmente para indicar uma luta de ideologias antagônicas, que geralmente ocorre entre um rico e um pobre ou entre um culto e um inculto. E esse conflito só pode ser resolvido por meio da violência.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

LUCAS, Fábio. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

PÓLVORA, Hélio. *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILVA, Deonísio da. *A ferramenta do escritor*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. (Perfis do Rio; nº8)

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

Recebido em 29/05/2016
Aprovado em 18/10/2016