

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO – PRPG
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGEL
ÁREA: ESTUDOS LITERÁRIOS

LARA FERREIRA DA SILVA

**A FRONTEIRA ENTRE VIOLÊNCIA E MORALIDADE NA OBRA *FELIZ ANO
NOVO*, DE RUBEM FONSECA**

TERESINA (PI),
2017

LARA FERREIRA DA SILVA

**A FRONTEIRA ENTRE VIOLÊNCIA E MORALIDADE NA OBRA *FELIZ ANO
NOVO*, DE RUBEM FONSECA**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL/UFPI) da Universidade Federal do Piauí (UFPI) na área de concentração em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luizir de Oliveira

TERESINA (PI),

2017

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processamento Técnico

S586f Silva, Lara Ferreira da.

A fronteira entre violência e moralidade na obra
Feliz Ano Novo, de Rubem Fonseca / Lara Ferreira
da Silva. – 2017.

118 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Federal do Piauí, 2017.

Orientação: Prof. Dr. Luizir de Oliveira.

LARA FERREIRA DA SILVA

A FRONTEIRA ENTRE VIOLÊNCIA E MORALIDADE NA OBRA *FELIZ ANO NOVO*, DE RUBEM FONSECA

Aprovada em: 21/03/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luizir de Oliveira (Presidente)
UFPI

Profª. Drª. Margareth Torres de Alencar Costa (Membro interino)
UFPI

Profª. Drª. Stela Maria Viana Lima Brito (Membro externo)
UESPI

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me iluminar nos momentos mais difíceis referentes a construção desta dissertação, sem me deixar abater pelos obstáculos encontrados. Sem Ele, jamais teria forças para alcançar mais esta conquista em minha vida.

Aos meus pais, Francisco e Rita, meu infinito agradecimento. Sempre me apoiaram desde o início, alicerces fundamentais em minha caminhada. Obrigada pelo amor incondicional.

Ao meu companheiro, Tony, por todo o amor e amizade em mim depositados, sobretudo, pela paciência por compreender os diversos momentos de ausência, em prol deste trabalho. Obrigada por ter feito do meu sonho, o seu sonho.

A minha tia, Gorete, minha prima Maria Clara, meus sogros, Márcia e Dias Filho, e meus avós maternos e paternos, Cândida, Antônio e Eva, pela imensa torcida por minha felicidade e sucesso, bem como inúmeras orações em meu benefício.

Aos meus irmãos, Bruno e Lana, e minha cunhada, Lidiane, por acreditarem sempre em meu potencial, e pelo carinho desvelado.

Aos amigos do mestrado e da vida, pelo dom do companheirismo, especialmente minha amiga Jéssica Macedo e meu amigo Thiago Felício, pela valorização da amizade e torcida imensurável.

Ao meu orientador Prof. Dr. Luizir de Oliveira, pela contribuição intelectual ímpar, que foi muito além dos conteúdos da grade curricular, bem como a oportunidade de ter sido sua orientanda, devido aos novos rumos que a academia nos trouxe. Sua doçura, humildade, sensibilidade e delicadeza inenarráveis contribuíram de forma bastante benéfica, fazendo-me manter a tranquilidade e levando a acreditar que sempre, no final, dá tudo certo. Um ser único, de inteligência e talento que transpõe barreiras. Meu eterno agradecimento.

Ao prof. Dr. Wander Nunes Frota, por seu imenso suporte acadêmico e apoio desde a minha entrada ao programa. Meu muito obrigada.

Aos outros excelentes professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (biênio 2015-2017) que passaram por nossas vidas, deixando-nos um legado intelectual excepcional: Profa. Dra. Cristina Maria Sparano, Profa. Dra. Érica Fontes, Profa. Dra. Ana Maria Koch, Prof. Dr. Saulo Brandão, Profa. Dra.

Margareth Costa e o Prof. Dr. André Pinheiro. Como já dizia Paulo Laet: “ Na busca do saber, somos todos aprendizes quando aprendemos e quando ensinamos. ”

A todos que contribuíram para a realização de mais esta etapa de sonhos, minha eterna gratidão.

“Tendemos a tratar a violência com repulsa, mas na arte ela pode ser muito sedutora”.

Tony Monti

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E FILOSOFIA	15
1.1 Ambiência entre Literatura e Filosofia	20
1.2 Filosofia x Violência.....	32
1.3 Estética, Ética e Moralidade	45
2 PRODUÇÃO DE PRESENÇA NA AMBIENTAÇÃO DE RUBEM FONSECA	57
2.1 Arte, cultura e aspectos sociológicos em <i>Feliz Ano Novo</i>	57
2.2 A violência como objeto mercadológico na mídia.....	62
2.3 Receptividade crítica da obra fonsequiana.....	68
3 A OBRA: FELIZ ANO NOVO, DE RUBEM FONSECA	80
3.1 Definições de violência.....	81
3.2 O fator agressividade e violência na sociedade	84
3.3 A violência urbana.....	88
3.4 A violência política contemporânea.....	93
3.5 A violência de gênero	98
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	111

RESUMO

Este trabalho procura investigar o modo como a violência, urbana sobretudo, é tratada por Rubem Fonseca em seu livro de contos *Feliz Ano Novo*, escrito em 1975. Para tanto, opta-se por uma abordagem que privilegia um diálogo entre o discurso literário e o filosófico, fundamentado nas inter-relações entre os campos ético e estético, de modo a destacar a dupla visada que se procura manter ao longo do trabalho, aquilo que o teórico Hans. Ulrich Gumbrecht define como produção de sentido e produção de presença. Isto permite que se investigue o texto fonsequiano tanto em sua dimensão material, que convida o leitor a uma experiência perturbadora acerca dos efeitos da violência, presentificando-a nos contos selecionados para esta análise, bem como seus desdobramentos polissignificativos. Assim, a dissertação também nos leva aos caminhos teóricos de Iris Murdoch (2013), filósofa e literata que tece reflexões em torno da relação entre ética, estética e moralidade, bem como Antonio Candido (2010), que nos conduz a reflexões sobre o papel da literatura na sociedade, e Yves Michaud (1989), dentre outros teóricos, nos conduz a perpassar pelos diversos caminhos que a violência se manifesta. O contorno do contexto sociológico, cultural e a receptividade crítica dessa obra na literatura brasileira (século XX e XXI) dimensionam o segundo capítulo. Dedicado às definições de violência dentro da obra fonsequiana, o terceiro capítulo abre espaço para reflexões a respeito dessas classificações de violência a partir das ações dos personagens nos contos “Feliz Ano Novo”, “Passeio Noturno I”, “O Outro”, “Nau Catrineta” e “Entrevista”. O estudo de *Feliz Ano Novo* constitui um campo amplo, diversificado e motivador para o estudo do cenário econômico, cultural e político do Brasil militarista.

Palavras-chave: Literatura e Filosofia. Rubem Fonseca. Ética. Violência. Moralidade.

ABSTRACT

This work seeks to investigate how violence, especially urban, is treated by Rubem Fonseca in his book of tales entitled *Feliz Ano Novo*, written in 1975. Therefore, the option is an approach that favors a dialogue between literary discourse and philosophical, based on the inter-relations between the ethical and aesthetic fields, in order to highlight the targeted double that seeks to maintain throughout the work, what the theorist Hans Ulrich Gumbrecht defines as production of sense and production of presence. This fact allows investigating the *fonsequiano* text both in its material dimension, which invites the reader to a disturbing experience about the effects of violence, presenting it in the short stories selected for this analysis, as well as its polysignificant unfoldings. Thus, the dissertation also leads us to the theoretical paths of Iris Murdoch (2013), philosopher and literate who weaves reflections around the relation between ethics, aesthetics and morality, as well as Antonio Candido (2010), who leads us to reflect on the role of literature in society, and Ives Michaud (1989), among other theorists, leads us to go through the various paths that violence manifests. The outline of the sociological, cultural context and the critical receptivity of this work in Brazilian literature (20th and 21st century) categorize the second chapter. Dedicated to the definitions of violence within the *fonsequiano* work, the third chapter opens space for reflections on these classifications of violence from the actions of the characters in the short stories titled "Feliz Ano Novo", "Passeio Noturno I", "O Outro", "Nau Catrineta" e "Entrevista". The study of *Feliz Ano Novo* constitutes a broad, diversified and motivating field for the study of the economic, cultural and political scenario of militaristic Brazil.

Keywords: Literature and Philosophy. Rubem Fonseca. Ethics. Violence. Morality.

INTRODUÇÃO

“Não chega a conhecer uma verdade [...] por que
 Por menos complexa que ela seja,
 É necessário ser artista para exprimi-la
 “Sem a transformar numa mentira”

Iris Murdoch¹

A presente dissertação tem como propósito analisar os diversos modos como o problema da violência é trazido à discussão nos contos do livro *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca. Tratou-se de buscar possibilidades teóricas que nos auxiliassem a compreender aquilo que teóricos/intérpretes que auxiliam na compreensão da obra fonsequiana classificam como “violência estrutural²”. Para tanto, procurou-se verificar em sua obra a recorrência temática da violência, utilizando-se de algumas abordagens teóricas próprias da literatura e da filosofia, que se considerou mais adequadas ao propósito investigativo.

Uma das chaves de leitura mais imediatas e, no nosso entender, superficiais acerca dos contos selecionados para o corpus desta dissertação é que culpa/responsabilidade da violência de um modo gratuito verifica-se pela presença contumaz de diversas “vozes de violência”. Embora nosso intuito não seja seguir por este caminho, uma vez que nos parece simplificador demais, julgou-se pertinente apontar essas teses inicialmente a fim de contrapor-mos a elas a leitura que se propõe desenvolver, e que se afasta, em larga medida, de uma simples dicotomia valorativa opondo violência e moralidade. Há um viés ético-político-social no trabalho de Fonseca que não pode nem deve ser desconsiderado, mas que não se reduz a uma resposta simplificada como uma primeira leitura de sua obra pode sugerir. Procurou-se ressaltar isso ao longo deste trabalho, enfatizando os modos como a obra dele foi recebida, bem como as múltiplas camadas discursivas que ela apresenta e que constituem um núcleo fundamental para que possamos

¹ Texto citado por Marta C. Nussbaum, *Love's Knowledge – Essays on Philosophy and Literature* (1991). Versão francesa, Paris, Cerf, 2010, p. 10.

² O termo “violência estrutural”, utilizado pelos autores Edward Demenchonok, e Richard Peterson, não se refere a todos os tipos de sofrimento físico e psicológico causado pelo funcionamento das instituições sociais. A violência estrutural neste sentido, um tanto restrito, inclui a pobreza que se expandiu com os aumentos dramáticos da desigualdade que a globalização causou, tanto na escala global como em muitas sociedades nacionais.

apreenderdele toda a riqueza semântica, metafórica e conceitual que seus contos têm a nos oferecer.

O domínio em que ambos os atos da obra ocorrem adiciona uma dimensão diferente, sobre diversas óticas, surgindo em suas várias formas, tanto física como psicológica. A pesquisa busca comprovar que aviolência expressa na obra é apresentada através da temática, mas também por meio da linguagem, da escrita, da descrição das cenas, dos diálogos e das intervenções realizadas pelo narrador. Interessa, sobretudo, refletir sobre textos literários deste autor brasileiro contemporâneo que aborda experiências deste comportamento,e, a partir disso, busca-se entender o seu significado social, passo necessário para se compreender, inclusive, a relação entre a forma literária fundamentada na violência e a formação social do Brasil contemporâneo.

Os contos de Rubem Fonseca podem ser concebidos a partir de uma tendência ficcional que estabelece uma nova condição de avaliar o realismo na narrativa contemporânea. Ler relatos sobre agressões, semelhantes aos escritos por Fonseca, pode ser uma maneira de nos fazer vivenciar a agressividade sem nos aventurarmos nas consequências da agressão da vida real. Outrossim, julga-se que o ficcional nos integraliza, passando a ser um constituinte do panorama mundial, da nossa maneira de ser. Tendo em vista questões sobre os matizes da violência na literatura e em nossa própria sociedade, o estudo dessa obra ajuda-nos a compreender não só os caminhos de nossa literatura, em termos de uma tradição literária, mas também a maneira como sua estrutura auxilia na compreensão da dinâmica de nossa própria sociedade a partir dos anos 1970.

Para tal, partiu-se para a pesquisa com as contribuições de Hans Ulrich Gumbrecht (2014), que através de sua obra *Atmosfera, ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da Literatura*, auxilia-nos a entender como se dá a relação entre os textos literários e o mundo de sentido com a realidade que existe fora deles, insistindo na capacidade de mostrar que a literatura cria também efeitos de presença, não só de sentidos. Gumbrecht defende que é preciso explicitar a realidade criada pela literatura, independente da interpretação e do puro prazer estético.

O segundo aporte teórico de que nos valemossão os pressupostos e os conceitos da filósofa e escritora Iris Murdoch(2013), em sua obra, *A Soberania do Bem*. Figura renomada na literatura britânica do pós-guerra, a autora também

apresenta um papel dominante em nosso trabalho, propondo-nos um melhor entendimento sobre argumentos feitos com a temática da filosofia moral, apresentados em nosso trabalho. A proposta de Murdoch faz a aproximação entre Literatura e Filosofia por um viés ético, permitindo ampliar o escopo da nossa investigação.

Outro autor que julgamos pertinente à nossa investigação é Antonio Candido. Fez-se necessária também a utilização dos conceitos da obra *Literatura e Sociedade*(2010), no qual o autor expõe seus estudos a respeito dos vários níveis de correlação entre literatura e sociedade, essencialmente em mostrar, de um lado, os aspectos sociais, e, de outro, a sua ocorrência nas obras, trazendo uma visão sistêmica e integrada do desenvolvimento social do Brasil no que se refere à formação da literatura brasileira.

Assim, com a intenção de colaborar com a expansão de estudos críticos sobre as obras de Rubem Fonseca, destacamos neste trabalho os aspectos ligados ao fator violência dentro da obra *Feliz Ano Novo*, bem como a ótica filosófica e literária que o texto literário anuncia por meio de seu questionamento, obducto nas entrelinhas dos enredos, acerca do universo artístico. Para tanto, a pesquisa está dividida em três capítulos: O primeiro traz um aparato teórico que dá sustentação às nossas reflexões a respeito da relação entre Literatura e Filosofia, perpassando os conceitos de ética e estética, temática bem presente no *corpus*fonsequiano utilizado neste trabalho.

O segundo capítulo traz considerações sobre a “produção de presença” na obra de Rubem Fonseca, destacando-se a proposta de Gumbrecht acerca da ambiência e correlacionando-a com aspectos sociológicos da obra. Também procurou-se oferecer algumas reflexões acerca da receptividade crítica que o livro teve/tem.

No terceiro capítulo, intitulado “A obra *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca” que compõe o *corpus* deste trabalho, ampliamos a análise dos contos selecionados de um modo mais vertical. Apropriando-se dos conceitos anteriormente apresentados, procurou-se mostrar de que modo nossa leitura de Rubem Fonseca procura oferecer subsídios complementares que, no nosso entender, podem ampliar a visão do leitor acerca da temática estudada. Cabe ressaltar que, em uma vasta obra como a de Fonseca, apontada, em parte, por uma representação hiper-realista

da violência urbana, revelou-se também significativa atenção para outros tipos de violência (política contemporânea e de gênero), que serão expostas neste capítulo.

Por último, apresentaram-se as considerações finais de nossos estudos. Esperamos que este trabalho colabore para pesquisas futuras sobre Rubem Fonseca, a obra *Feliz Ano Novo*, ou até mesmo sobre os gêneros pontuados durante todo o texto, suscitando novos olhares, bem como novos aparatos críticos, talentosamente mencionados por Gumbrecht: “O que importa, sim, é descobrir novos princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal – render-se a eles e apontar em direção a eles” (GUMBRECHT, 2014, p. 30).

Este trabalho consistiu em pesquisa bibliográfica. A pesquisa fez-se prioritariamente em livros e outras em bases de dados disponibilizados em língua portuguesa, inglesa e espanhola. Desenvolvemos este estudo por etapas, como segue:

1. Aprofundamento do contato com os contos de *Feliz ano novo* (1975), de Rubem Fonseca. Compreensão da forma da obra com a finalidade de entender a constituição da obra literária.

2. Conclusão da seleção bibliográfica e da leitura das principais produções teórico-críticas encontradas sobre as obras de Rubem Fonseca.

3. Aprofundamento de leituras teóricas sobre a análise de fatores sobre como brutalismo, violência urbana, literatura e sociedade se interligam na obra *Feliz ano novo* (1975); O conhecimento de trabalhos em áreas como Filosofia, História, Antropologia, Sociologia e Ciência Política contribuiu para sobre a violência no país.

4. Abordagem dos conceitos da filosofia moral exibidos por meio da expressão literária, sob o enfoque ético e filosófico, através de leituras especializadas sobre o tema nos livros de Iris Murdoch (*A Soberania do Bem; Existentialists and mystics; Metaphysics and ethics*);

5. Análise dos contos “Feliz ano novo”, “ Passeio Noturno I”, “O Outro”, “Nau Catrineta”, “Agruras de um Jovem Escritor” e “Entrevista”(1975) com o fim de estabelecer relações de proximidade com a forma literária assentada na violência e a formação social do brasileiro contemporâneo, sob os olhares da filosofia dentro do contexto da ética e da estética. A caracterização do espaço e tempo, a amostra de conflitos em diálogos entre personagens, e as características específicas de cada personagem da obra foram fundamentais para a elaboração da dissertação.

Dessa forma, esta dissertação de mestrado dispõe-se a rastrear a produção contística de Fonseca sob a estrutura dessa relação entre a violência e a moralidade presente em sua obra – processo que estabelece uma reflexão crítica sobre o fazer literário adentrado na própria escritura do texto ficcional, através de conceitos filosóficos e literários.

1 A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E FILOSOFIA

Que relação se estabelece entre a Literatura e a Filosofia? Iniciaremos com essa pergunta para que esta se torne o fio condutor inicial desta pesquisa. Um encaminhamento para este questionamento seria não lucubrar acerca da relação entre filosofia e literatura como estritamente separadas, mas sim como trabalhos com a linguagem que, embora dissemelhantes, se entretecem na tarefa de narrar o real.

A contar do século XIX, acredita-se que o conhecimento da natureza tem feito progressos maiores que os de todas as épocas precedentes. As condições de existência foram modificadas e novos haveres foram abertos para o mundo, atingindo um alcance incalculável. Os progressos do conhecimento da história, de certa forma, alastram e inspiraram a consciência, causando uma maior reflexão acerca do que se passa. Com o tempo, o efeito desse procedimento pode intervir como antídoto para os problemas práticos da humanidade. É relevante mencionar as palavras de Curtius³(1979), o qual argumenta que

de fato, os maiores inimigos do progresso ético-social são a obtusidade e estreiteza da consciência, que concorrem para a manutenção das paixões antissociais, tanto quanto a apatia do pensamento, isto é, o princípio do menor esforço espiritual (*vis inertiae*⁴)." (CURTIUS, 1979, p. 16)

Curtius nos ilustra que a linguagem, a ciência, a política e as artes, ou seja, o ambiente das representações são mecanismos que propiciam ao homem considerar e desvendar o mundo em que está adentrado e nele intervir de modos diversos. As manifestações culturais e, entre estas, as artísticas, remodelam há séculos na trajetória do ser.

Em tempos de aproximação e unificação entre as ciências da natureza e as ciências do espírito, é defendido que o vínculo entre natureza e moral jamais é apresentado por ideias abstratas, mas pela e na própria manifestação sensível. Interessa-nos salientar o pensamento de Wilhelm Dilthey (2010), que irá abrir caminho para a consideração da arte em geral e do literário, acentuando a relação originária da linguagem poética com o indivíduo e com a realidade. Filósofo alemão, afirma que escrevemos história porque somos históricos - vivemos no tempo,

³ Traduzimos o termo como inércia, inatividade.

experimentamos o desenvolvimento ao longo de nossas vidas e, assim, compreendemos o mundo em termos de tempo e desenvolvimento. Argumentou de forma convincente para a interpretação histórica em todas as investigações sobre o homem e sua cultura. A vida humana e criatividade não podem ser entendidas de forma abstrata, mas apenas como parte de um processo histórico. Ou seja, o historiador deve simpaticamente entrar nas culturas alheias que ele procura entender.

Em um dos aspectos da sua análise filosófica, Dilthey (2010, p. 22) aponta que "as ciências humanas"⁵ (*Geisteswissenschaften*) tangem o que poderíamos chamar de ciências humanas e sociais - estudos que descrevem e caracterizam a vida humana. Assim, estabelece um quadro diferenciador entre os dois tipos de ciências, em virtude da natureza dos objetos que manipulam, definindo dois regimes metodológicos: o regime da explicação, para as Ciências da Natureza e o regime da compreensão/interpretação para as Ciências do Espírito. Os sistemas das ciências humanas de conhecimento são caracterizados como sendo "objetivo" e "conceitual". A objetividade em questão tem a ver com o fato de que existe uma realidade associada com a vida social que serve como o objeto do conhecimento; a conceitualidade tem a ver com o fato de que é necessário chegar a categorias do pensamento a fim de se organizar e representar essa realidade. Numa linguagem mais simplificada, isso se determina na prática que o homem estuda a si mesmo, assim como o espírito, como produto cultural do mesmo fenômeno.

Para Dilthey (2010), essa perspectiva indica que as ciências humanas começam com a experiência vivida e devem descobrir seus princípios dentro dessa experiência. Neste sentido, as ciências humanas são circulares, descobrindo os princípios da experiência e em termos de experiência; ou, como aponta Dilthey, temos uma dupla relação entre eles. Essa relação dupla forma o que Dilthey chama de "círculo hermenêutico". Quando aplicado à compreensão humana em geral, o círculo hermenêutico significa que nós não simplesmente adquirimos conhecimentos, mas sim que o conhecimento é sempre um processo de olhar para detalhes concretos à luz das ideias maiores, e então recontextualizar essas ideias maiores com base em uma compreensão desses detalhes. Além disso, Dilthey

⁵ A expressão "ciências do espírito" é empregada quando mencionamos a nova epistemologia indicada por Dilthey, e destinamos o termo ciências humanas para as designações das ciências do espírito que têm por objeto as organizações sociais, como a título de exemplo a economia, a sociologia e o direito.

(2010) enfatizou a necessidade de desenvolver a metodologia das ciências humanas para que o seu domínio não fosse incorporado pelas ciências naturais, para que possam desenvolver os seus próprios modelos de explicação. Na época, antropologia, sociologia e psicologia não foram campos totalmente desenvolvidos com suas próprias metodologias bem definidas, de modo que os modelos de explicação nas ciências humanas eram muitas vezes simplistas ou redutores. Dilthey (2010) acredita que a riqueza da vida cotidiana, a profundidade de beleza poética, a incompreensibilidade e inevitabilidade da morte, formam caminhos de investigação que não podem ser dominados pelos princípios das ciências naturais ou entendidos em termos de causação física.

Com efeito, podemos citar Camargo⁶, que apresenta conceitos baseados nas definições de Dilthey, em seu artigo na revista USP, no qual descreve Dilthey como um “filósofo da vida” responsável pela fundamentação filosófica das ciências do homem, da sociedade e da história por ele denominadas de ciências do espírito, delimitando-as com total independência das ciências da natureza. Semelhante fundamentação das ciências do espírito, conferindo-lhes conceito rigoroso e assegurando-lhes cientificidade sem nenhuma necessidade de se subjugarem aos conceitos ou métodos das ciências da natureza, rendeu-lhe o reconhecimento de ser o primeiro clássico da filosofia hermenêutica. Sua filosofia da vida representa o símbolo mais elevado de sua busca da certeza teórica, todavia direcionada a um objetivo instrumental eminentemente prático, isto é, alcançar uma base segura para o agir.

Desse modo, toda especulação teórica só é verdadeira se possibilitar orientação prática, ou condições para o estabelecimento de regras do comportamento individual ou para conduta social além de métodos e objetivos para a educação. Caberá à filosofia ensinar-nos como atuar no mundo e isso somente a partir do conhecimento claro do grande nexos de leis que comandam as realizações sociais, intelectuais e morais do homem, conhecimento esse que constitui a fonte de todo seu poder.

Mas, como podemos trazer as contribuições de Dilthey para nossa investigação? Em que medida a proposta dele oferece-nos um caminho possível? A

⁶ Ninguém Ensina Ninguém: Aprende-se (Edusp/Fapesp). REVISTA USP São Paulo n. 96 p. 103-109, dezembro/ fevereiro 2012-2013.

proposta de análise hermenêutica, como apontada pelo pensador alemão, pode nos auxiliar a ampliar as perspectivas de análise das obras literárias, uma vez que a teoria hermenêutica diltheyiana constitui, como traço primordial para fundamentação, não a explicação, mas a compreensão, já que a ideia fundamental da filosofia de Dilthey era a de pôr na base do filosofar a experiência integral da realidade mesma e não a especulação abstrata. Dilthey aponta que “o ponto de partida da criação poética é sempre a experiência da vida, como vivência pessoal ou como compreensão da de outros seres, presentes ou passados, e dos acontecimentos em que estes seres cooperam.⁷”

De acordo com Reis (2012)⁸, a “filosofia da vida”, de Dilthey, apresentou-se como uma crítica histórica da razão, apoiando-se no romantismo pós-kantiano. Remetendo-se a segunda metade do século XIX e início do século XX, o historicismo romântico foi o pontapé inicial para a conscientização social e nacional de certos autores, pois em virtude dessa procura de retomar os princípios nacionais e/ou sociais é que determinadas obras revestiram-se de alguma ideologização e politização do momento histórico vivido.

É válido considerar as observações de Antonio Candido (2010), que trouxe um esquema importante para se entender a formação da Historiografia e da crítica literária brasileira. Ele revela que os primeiros estudiosos da nossa literatura, no tempo do Romantismo, guiaram suas preocupações para propor a respeito de como ela nasceu aqui, já que o relativismo então bastante importante na época ensinara que as instituições da cultura radicam nas condições do meio, variando segundo elas. Ele ainda acrescenta que como a época era de exigente nacionalismo, consideravam que lutara dois séculos para se formar, a partir do nada, como expressão de uma realidade local própria, descobrindo aos poucos o verdadeiro caminho, isto é, a descrição dos elementos diferenciais, notadamente a natureza e o índio, um ponto de vista historicamente compreensível como elemento de tomada de consciência da jovem nação. Os letrados brasileiros, a certa altura do século XVIII, passaram conscientemente a querer fundar ou criar uma literatura nossa, embora sem as aspirações separatistas que os românticos teriam mais tarde. Candido afirma que:

⁷DILTHEY, Wilhelm. *Vida y poesía*. Trad. Wenceslao Roces. Fondo de Cultura Económica: México, 1945. p.157-158.

o problema da ocorrência de uma literatura no Brasil se apresenta ligado de modo indissolúvel ao do ajustamento de uma tradição literária já provada há séculos — a portuguesa — às novas condições de vida no trópico. Os homens que escrevem aqui durante todo o período colonial são, ou formados em Portugal, ou formados à portuguesa, iniciando-se no uso de instrumentos expressivos conforme os moldes da mãe-pátria. (CANDIDO, 2010, p. 99).

No espírito da sua nova liberdade, escritores românticos em todas as culturas expandiram seus horizontes imaginários espacial e cronologicamente. Em meio a esse movimento, podemos mencionar o Romantismo no Brasil (primeiro movimento da era nacional brasileira). Ao simbolizar o Romantismo no Brasil (século XIX), além de concretizar seu apogeu, também viu nascer e firmarem-se as teorias materialistas (Marxismo, Positivismo, Evolucionismo, Determinismo). Em 1816, a chegada da Missão Artística Francesa mudou a face das artes visuais ao introduzir e fazer a transição dos movimentos artísticos para a era neoclássica. O líder nisso foi Joachim Lebreton, que reorganizou certas sociedades artísticas e criou a Academia Imperial de Belas Artes, que foi em grande parte responsável pela educação artística e trazendo novas mudanças para a arte brasileira. Então, em 1836, o Romantismo começou a entrar na arena literária brasileira. Esta era encorajou a sociedade a considerar a maneira pela qual os indivíduos estavam se vendo, bem como os outros e o mundo à sua volta. Eles foram incentivados a usar sua imaginação, para interpretar o simbolismo e diferenciar fatores como mito e fato.

Com a literatura romântica em todos os lugares desenvolvidos, a imaginação recebeu elogios por vir sobre a razão, bem como as emoções sobre a lógica e a intuição sobre o modo de fazer ciência por um vasto corpo de literatura de grande sensibilidade e paixão. Essa literatura enfatizou uma nova flexibilidade de forma adaptada a diferentes conteúdos, e também incentivou o desenvolvimento de enredos complexos e velozes, permitindo gêneros mistos (por exemplo, a tragicomédia e a mistura do grotesco e do sublime) e um estilo mais livre. Não mais toleradas, por exemplo, eram as convenções clássicas fixas, como as famosas três unidades (tempo, lugar e ação) da tragédia.

Ademais, foram trazidos importantes valores, como um novo sentido de vida, livre iniciativa e competição, bem como o individualismo, a extinção dos privilégios da nobreza, o “fim das barreiras” entre as classes, e, ainda, um novo público leitor. Suas características principais consistiam no individualismo e subjetivismo,

sentimentalismo, culto à natureza, formas de evasão (culto/fantasia), o culto do passado e a liberdade artística, propondo assim novos valores.

Dessa forma, o Romantismo é a segunda e talvez a época mais exemplar de atmosfera e ambiente. A partir deste movimento, é que damos luz a era moderna literária, guiando-nos posteriormente ao Realismo, caracterizado com o seu alto poder de crítica ao adotar uma visão objetiva, sem distorções, com características próprias. Os heróis do romantismo dão lugar às pessoas comuns do Movimento Realista, cheias de problemas e limitações, que veremos logo mais em nosso trabalho.

1.1 Ambiências entre Literatura e Filosofia

“Filosofia e literatura estão ambas à procura de verdade e de atividades para revelar a verdade (...). Enquanto a filosofia faz uma coisa, a literatura faz muitas coisas.”⁹

Este subcapítulo tem por objetivo apresentar aproximações entre a Literatura e a Filosofia, bem como discutir a importância de seus papéis formadores na sociedade. Por mais de trinta anos, Filosofia e Literatura exploraram o diálogo entre os estudos literários e filosóficos. Especialmente desde que figuras como Friedrich Nietzsche no século XIX, ou, mais recentemente, Jean Paul Sartre e Albert Camus, produziram obras que entram tanto no reino da Filosofia quanto da Literatura. As obras de literatura e de filosofia são ambos produtos significativos do pensamento e da ação humana. Isso torna-as interpretáveis, tendo em vista que é uma característica importante de ambas. Além disso, tanto a filosofia quanto a literatura são predominantemente linguísticas, apesar de possuírem representações não linguísticas, tais como imagens e diagramas. Pensemos em Sócrates (que não produziu quaisquer textos escritos), bem como tradições da literatura oral. Literatura e filosofia abordam muitas vezes questões de profundo interesse humano (por exemplo, questões éticas graves), e esta é uma característica importante de ambas as práticas. Mas também é plausível que esta seja uma condição não necessária. Entende-se que a Filosofia e a Literatura também diferem significativamente. A Filosofia é centralmente preocupada com a verdade e o

⁹ Magee, *Conversa entre Iris Murdoch e Bryan Magee*. BBC. (Tradução nossa)

argumento, com a justificação e apresentação de razões. Essas não são preocupações centrais da literatura. É plausível que a ficção é o núcleo da literatura, pois não há literatura fora da esfera da ficção, mas a ficção é o caso central. E a filosofia, embora possa envolver o uso de ficção (nos diálogos platônicos ou no desenvolvimento de experimentos mentais complicadas), não apresenta centralmente uma abordagem voltada a fazer ficções. Porém, embora o valor cognitivo seja relevante tanto na filosofia e literatura, aparenta ser muito mais importante na filosofia. Desse modo, observa-se que enquanto a filosofia aponta uma finalidade bem definida e coerente na apresentação de seus textos, a literatura, ao contrário, trabalha com a ambiguidade, a opacidade e, muitas vezes, cabe ao leitor buscar ou não uma conclusão. Os textos literários são abundantes em estudos das mentalidades individuais e exploram a necessidade de olhar para as mais variadas realidades com outros olhos, diferentes daqueles que os filósofos analíticos costumam ter e que a filosofia igualmente requer.

Escritores e filósofos têm argumentado distintamente que é errado e falso argumentar que filosofia e literatura são muito distantes - na verdade, são corolárias. No entanto, a filosofia pode ser designada em dois sentidos. No primeiro sentido, a filosofia pode ser conceituada como uma visão de mundo. "A visão de mundo pode ser definida como uma visão geral do mundo e do lugar do homem nele e essas crenças ou ideias - por exemplo, econômica, social e política e moral derivada dela" (OLADIPO, 1993, p. 1). Nesta conotação de filosofia, podemos falar de uma visão de mundo comum e uma visão de mundo filosófica. "A visão de mundo comum é um conjunto inconsciente de crenças, conceitos e ideias." "Enquanto uma visão de mundo filosófica é como caracterizar um compêndio de crenças, práticas, conceitos e ideias que sejam sistemáticas e prognósticas" (OLADIPO, 1993, p. 1).

No segundo sentido, a filosofia pode ser apresentada como um discurso crítico racional cujo objetivo principal é a autocompreensão. Neste plano, a filosofia apresenta um papel desafiador estabelecido de nós mesmos e nossas crenças. Já a Literatura pode ser definida em sentido estrito como uma obra imaginativa com significado e um valor artístico permanente. Deve ser imaginativa, e, em seguida, ela deve conter valores artísticos. Quanto ao primeiro ponto de relacionamento, podemos argumentar que tanto a literatura quanto a filosofia estão relacionadas, sendo ambas representações de consciência social, portanto, também são construções de linguagem.

A Filosofia desenvolve conceitos e esclarece-os, enquanto a literatura envolve essas palavras para comunicar ideias, valores e princípios morais e para ampliar realidades. Como um adendo, filosofia e literatura são ambas apresentações sistemáticas. Eles não são apenas alguns amálgamas em ziguezague ou uma mistura de materiais. Finalmente, vemos que filosofia e literatura interagem num aprofundamento na área do discurso do outro. Mais importante, a filosofia interroga a literatura através do dispositivo da Crítica Literária. Podemos exemplificar crítica literária como uma análise filosófica de julgamentos acerca de obras de arte e literatura.

Considera-se que tanto a literatura quanto a filosofia são fenômenos sociais. Ambas, Filosofia e Literatura nascem de experiências humanas de um indivíduo ou grupos. Assim, muitas vezes, tratam de tópicos muito abstratos que surgem a partir de uma ponderação reflexiva sobre os fenômenos da vida. Ambos são produtos da cultura, produzidos para as necessidades intelectuais e práticas da sociedade.

Ao partir dos pontos citados, é correto anunciar que ambas as disciplinas se concentram no mesmo objeto, que pode ser interpretado como a pessoa humana nos vários aspectos da sua experiência. Ambas refletem a busca de uma melhor compreensão ao mesmo tempo em que abordam os problemas da existência humana. É com este lembrete que a literatura deve necessariamente estar envolvida, bem como a filosofia.

Ao expor considerações feitas pela filósofa e escritora Iris Murdoch, é perceptível que sua figura tem assentado sobre essa fronteira entre Filosofia e Literatura de forma bastante sutil. Considera-se que filosofia e literatura estavam intimamente ligadas durante toda a vida de Murdoch. Ela mesma estava interessada nos limites entre seu trabalho como filósofa e como escritora, e seus resultados foram publicados na forma de ensaios e entrevistas, reunidos em *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature* (1997). Iris Murdoch (2013, p. 9) afirma que “há um movimento de duas vias na filosofia: um em direção à construção das teorias elaboradas, e outro de volta à consideração dos fatos simples e óbvios.” (MURDOCH, 2013, p. 9). Em sua concepção, acredita-se que os filósofos contemporâneos associam com frequência consciência e virtude. Ainda assim, se insistirmos numa investida em alargar o nosso campo de visão, nós retornamos para as teorias filosóficas exteriores à nossa tradição, nas quais certamente iremos enfrentar diversos obstáculos em determinar qualquer conexão

iluminadora. Ademais, quando buscamos compreender a filosofia de Iris Murdoch, é fundamental citar a influência que o professor Stuart Hampshire¹⁰ exerceu em seu pensamento:

O professor Hampshire diz, no penúltimo capítulo de *Thought and Action* (Pensamento e Ação), que ‘a tarefa construtiva da filosofia da mente é fornecer um conjunto de termos em que os julgamentos definitivos de valor possam ser expressos com muita clareza.’ Por esse entendimento, a filosofia da mente é o pano de fundo da filosofia moral; é, na medida em que a ética moderna tende a construir um novo tipo de Novilíngua que torna certos valores inexpressáveis, as razões para isso devem ser procuradas na atual filosofia da mente e no poder fascinante de certo retrato da alma. (MURDOCH, 2013, p. 10).

A teoria de conceitos de Murdoch, introduzida no primeiro ensaio de *A Soberania do Bem* (2013) e desenvolvida no segundo, fornece a base para um argumento moral cuja conclusão é metafísica: que o Bem não é, afinal de contas, ilusório. Isto posto, o trabalho de Murdoch tem implicações não só para a razão prática e metafísica moral, mas para o alcance e ambição da filosofia moral.

Murdoch possuiu uma carreira marcadamente filosófica com obras sobre a moralidade, Sartre e Platão. No entanto, ela é mais conhecida por sua contribuição para o mundo da literatura. Seu primeiro romance, *Under the Net* (1954), foi selecionado como um dos 100 melhores romances em língua inglesa do século XX. Mais tarde, Murdoch foi considerada a décima segunda maior escritora britânica desde 1945¹¹. A autora britânica também foi premiada com o prestigioso *Booker Prize* por seu romance *The Sea, the Sea*¹²(1978); Iris Murdoch foi uma das figuras-chave da atmosfera literária e filosófica na Inglaterra no século XX. Ao longo de sua carreira, Murdoch publicou obras puramente filosóficas, que incluem *A Soberania do Bem* (*The Sovereignty of Good* - 1970), *Metaphysics as a Guide to Morals* (1992), *Sartre: Romantic Rationalist* (1953), e um ensaio sobre o papel dos artistas na filosofia de Platão, intitulado *The Fire and the Sun* (1977). Apesar de manter a sua posição como filósofa, Murdoch desenvolveu seu papel como escritora. A autora britânica publicou um total de 26 romances, 2 coleções de poesia e uma história curta.

¹⁰ Stuart Newton Hampshire foi um filósofo da Universidade de Oxford, crítico literário e universitário. Ele era um dos pensadores anti-racionalistas de Oxford que deram uma nova direção ao pensamento moral e político na era pós II Guerra Mundial.

¹¹ The Times, “The 50 greatest British writers since 1945”.

¹² The Man Booker Prizes, “Iris Murdoch”.

Tendo como um dos focos desta pesquisa a análise de como certas questões da filosofia moral da filósofa britânica estão apresentadas por meio da expressão literária, a autora sugere-nos que a arte literária e visual estão amplamente relacionadas à sua teoria moral, visto que a literatura, como exibe Murdoch, é um veículo para uma melhoria moral, executando essa função principalmente através do reforço da atividade imaginativa, ao mesmo tempo em que inculca uma sensibilidade para sutilezas, detalhes e diferenças. A questão da literatura enquanto conhecimento sobre o humano também é colocada, demonstrando que a obra literária é uma meditação sobre a existência, à medida que representa no plano da ficção, da literatura, o homem estabelecendo relações de ordem objetiva, social, política com o outro. Segundo este pensamento de Murdoch, os filósofos poderiam alargar seus ambientes de compreensão e juízo em relação à moral, utilizando os mecanismos que a literatura oferece e que são bem mostrados de modo contrastivo daqueles oferecidos pela filosofia. Os textos literários são abundantes em estudos das mentalidades individuais e exploram a necessidade de olhar para as mais variadas realidades com outros olhos, diferentes daqueles que os filósofos analíticos costumam ter e que a filosofia igualmente requer.

Lanier Anderson¹³ contribuiu para este debate de relacionamento. O filósofo americano argumenta que: "A grande literatura é muitas vezes profundamente filosófica e a grande filosofia é muitas vezes a grande literatura." ¹⁴ Isto é exemplificado em grandes filósofos e o mais importante, os grandes filósofos que ainda são reverenciados apresentaram os seus materiais em forma literária, como os diálogos de Platão. Argumenta-se também que Nietzsche e Wittgenstein escreveram em um "estilo aforismático". E finalmente, para a literatura tomar o seu ritmo de direito e cumprir a sua função na sociedade, é necessário que essa tenha que usar alguns tipos de Filosofia¹⁵. Na verdade, algumas obras literárias como *Romeu e Julieta* de Shakespeare são amplamente denominadas filosóficas.

Ao entrelaçar a discussão sobre o papel da literatura na sociedade, é importante mencionar Antonio Candido (1989). Ao expor as ideias de Candido, observa-se que ele se conserva na teoria de que do ponto de vista individual é

¹³ Professor adjunto de filosofia na Universidade de Stanford.

¹⁴ Lanier Anderson, "The Relationship between Philosophy and Literature". Disponível em www.philosophytalk.org. Acesso em 23 de agosto de 2016

¹⁵ Cf. Sartre, "What is Literature". Disponível em <https://archive.org/details/whatisliterature030271mbp>. Acesso em 23 de agosto de 2016

importante a consciência de cada um a respeito; e do ponto de vista social é preciso haver leis específicas garantindo este modo de ver que a literatura é, ou ao menos deveria ser, um direito essencial do indivíduo, pois a ficção/fabulação desempenha um papel na formação do caráter dos sujeitos. “Não há povo e nem homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (CANDIDO, 2011, p.176).

De início, Candido destaca que literatura são todas as criações que possuem um toque poético, ficcional ou dramático nos mais dispares níveis de uma sociedade, em todas as culturas, desde os que nomeamos de folclore, lenda, chistes e até as formas complexas de produção escritas das grandes civilizações. E defende que “assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado” (CANDIDO, 2011, p. 176). Seu texto intitulado “O Direito à Literatura” nos revela que a literatura faz-se proferir universalmente através do indivíduo e em todas as épocas tem incumbência de seu papel humanizador.

Nesta ocasião, se ninguém é capaz de passar dia a dia sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura idealizada no sentido amplo “parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito” (CANDIDO, p. 177, 2011). A literatura é, para o autor, “o sonho acordado da civilização” (p. 177), assim, como não é possível haver equilíbrio psíquico sem sonho durante o sono, “talvez não haja equilíbrio social sem a literatura” (p. 117). Por conseguinte, a literatura é exposta como fator indispensável de humanização e atua como evidência do ser humano na sua humanidade, por atuar tanto no consciente quanto no inconsciente. Dessa forma, é justificado que na sociedade, a literatura funcione como um instrumento poderoso de instrução e educação, tendo como proposta para cada indivíduo algo de cunho intelectual e afetivo. “A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de combatermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 2011, p. 177).

Nesse contexto, mencionamos Ruffato¹⁶, que, quando indagado numa entrevista, mencionada pela professora Vera Lúcia Figueiredo¹⁷, a respeito de que

¹⁶ Luís Ruffato, escritor mineiro, agraciado por prêmios como o Troféu APCA pela Associação Paulista de Críticos de Arte e o prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca, por seu romance

escritor havia inspirado sua literatura, apontou Rubem Fonseca como uma de suas influências, destacando a importância do autor de *Feliz Ano Novo* para a literatura brasileira. Segundo Ruffato, até o surgimento da ficção de Rubem Fonseca, mesmo nos autores mais urbanos, não havia ainda uma mentalidade urbana. Na mesma linha, Marçal Aquino¹⁸ observou: “O Rubem Fonseca é um escritor que, de certa maneira, organizou a literatura brasileira, sobretudo nos primeiros livros de contos. São obras-primas. Eu releio ‘A coleira do cão’ e falo ‘não é possível, ele escreveu e publicou isso em 62!’”

Dessa forma, Figueiredo¹⁹ reitera que baseado em depoimentos como o de Ruffato, pode-se sintetizar a importância da obra do autor Rubem Fonseca para as gerações subsequentes. Considerando, entretanto, que outros escritores surgidos nos anos de 1960 e 1970 também contribuíram para consolidar, entre nós, uma ficção que tem a cidade como palco dos dramas vividos pelos personagens, cabe perguntar por que é a Rubem Fonseca que se atribui a mudança de eixo na nossa literatura. Figueiredo arriscaria responder que tal fato se deve a forma que o autor lança seu olhar sobre a realidade: um olhar de viés, que se desloca o tempo todo, evitando a comodidade dos lugares fixos, buscando novos ângulos de visão e novos objetos a serem contemplados.

Em virtude do considerável papel da literatura no corpo social, nota-se a criação de manifestações literárias (ficcionais, poéticas e dramáticas) pela sociedade em decorrência de suas convicções, seus julgamentos e suas normas que assim robustecem a sua presença e atuação na sociedade. Antonio Candido acentua ainda:

Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que consideram prejudiciais, estão presentes

intitulado *Eles eram muitos cavalos*, em 2001. Em 2011, com a publicação do romance *Domingos sem Deus*, concluiu a pentalogia *Inverno Provisório*.

¹⁷FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Romances de Rubem Fonseca destacam papel do leitor como coprodutor do texto*. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/romances-de-rubem-fonseca-destacam-papel-do-leitor-como-coprodutor-do-texto-16098696>>. Acesso em: 20 de jan. 2017.

¹⁸ Paulista, jornalista, tradutor, poeta, escritor e roteirista de cinema. Recebeu vários prêmios, entre os quais o Prêmio Jabuti em 2000. Publicou, entre outros livros, os volumes de contos *O amor e Outros objetos pontiagudos* e *Faroestes*, além da novela *O invasor*. Marçal também é roteirista de cinema (*Os matadores*, *Ação entre amigos*, etc.) e também escreveu, ao lado de Fernando Bonassi, a série *Força tarefa*, para a Rede Globo.

¹⁹ Vera Lúcia Follain de Figueiredo. É professora associada do Departamento de Comunicação da PUC-Rio e autora, entre outros livros, de “Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea” (Editora UFMG).

nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. (CANDIDO, 2011, p. 177).

Candido ainda argumenta sobre o papel de preceptora de personalidade de que a literatura dispõe. Não podemos enxergá-la como uma experiência inócua, mas como uma aventura que pode ocasionar perturbações psíquicas e morais, ou seja, a literatura tem papel formador de personalidade, sim, mas não segundo as convenções tradicionalistas; ela seria, na verdade, “a força indiscriminada e poderosa da própria realidade” (CANDIDO, 2011, p. 178). A obra literária, por conseguinte, pode ser compreendida como um produto socioestético à medida que é estruturada por um indivíduo, o escritor, que narra sobre uma realidade estipulada apoiada em uma ótica e uma escrita pessoal. Autor, obra e público fabricam um sincrono substancial para que o efeito na obra se caracterize enquanto produto social apto a inserir-se na realidade. A obra literária possui o arbítrio de remodelar a realidade em razão de levar a refletir e a indagar sobre a condição social do ser humano e este, é capaz de intensificar mudanças deliberadas na conduta e nas práticas sociais. Sumariamente, a obra literária é considerada uma realidade de cunho complexo, no qual deve ser observada por diversas óticas. Ainda assim, corre-se o perigo de ser bastante simplificador ao realçar apenas uma parte desta. Apomo-nos a Candido, que declara que o sentimento de realidade na ficção pressupõe o dado real, porém, não exclusivamente depende dele. Dentre diversos fatores, depende de princípios mediadores, “geralmente ocultos, que estruturam a obra e graça aos quais se tornam coerentes a duas séries, a real e a fictícia”.

O sociólogo carioca ainda reitera que nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la. Mas também, o autor ainda preenche:

Nada mais perigoso, porque um dia vem à reação indispensável e a relega injustamente para a categoria do erro, até que se efetue a operação difícil de chegar a um ponto de vista objetivo, sem desfigurá-la de um lado nem de outro. É o que tem ocorrido com o estudo da relação entre a obra e o seu condicionamento social, que a certa altura do século passado chegou a ser vista como chave para compreendê-la, depois foi rebaixada como falha de visão, — e talvez só agora comece a ser proposta nos devidos termos (CANDIDO, 2006, p.13).

Pontualmente, Rubem Fonseca demonstra essa versão nos contos de *Feliz Ano Novo*: A realidade é prontamente fotografada por ele, dentre todos os cenários urbanos identificados. Porém, o autor transforma-a através do poder que a literatura

possui em abordar tais realidades, adensando suas nuances em todo o percurso da obra e procurando penetrar no contexto social, movendo-a e fazendo-a girar, emergindo assim uma dinâmica bastante significativa.

Para uma discussão mais ampla, apomos as considerações de Murdoch, a qual esquematiza a realidade de um autor e a sua filosofia atual, questionando que, por possuir conceitos esvaziados, a filosofia atual não fornece ferramentas suficientes para realizar esta realidade. A literatura, entretanto, pode evitar esta filosofia insuficiente e abrir a janela à realidade. Mas grande parte da literatura também é sonho e fantasia. O que Murdoch reivindica é uma literatura real, capaz de amar e melhorar a humanidade moralmente. Podemos comprovar perfeitamente esta afirmação através desse trecho:

Nossa imagem atual da liberdade encoraja um sonho-como facilidade; ao passo que o que precisamos é de um renovado senso de dificuldade e complexidade da vida moral e da opacidade das pessoas. Precisamos de mais conceitos em termos dos quais podemos imaginar a substância do nosso ser; é através de um enriquecimento e aprofundamento dos conceitos que ocorre o progresso moral. É aqui que a literatura é tão importante, especialmente porque ela assumiu algumas das tarefas anteriormente desempenhadas pela filosofia. Através da literatura podemos redescobrir um sentido da densidade de nossas vidas. A literatura pode nos armar contra a consolação e a fantasia, e pode nos ajudar a nos recuperar das doenças do romantismo. Se se pode dizer que ela tem uma tarefa, certamente é essa a sua tarefa. Mas se é para realizá-la, a prosa deve recuperar sua antiga glória, e a eloquência e o discurso devem retornar “²⁰(MURDOCH, 1961, p. 293).

Com essa eloquência perdida, Murdoch refere-se às grandes obras literárias da Antiguidade grega e à literatura do século XIX. Porém, para a escritora, os escritores russos é que eram mestres do contingente. Eles entenderam que a realidade não é um todo, a imaginação não é fantasia e os personagens não são símbolos. Contra o "símbolo seco" do Romantismo, a literatura deve mostrar a complexidade das pessoas. Assim, revelará seu valor.

Ao abordar a literatura contemporânea dentro deste contexto, contamos também com as contribuições do alemão Hans Ulrich Gumbrecht. Em sua obra, *Atmosfera, ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura*, o que está "oculto" se revela no esforço de Gumbrecht para redimir certos aspectos de sua experiência literária excluídos durante seus dias na Escola de Constança na década de 1970 e na virada dos anos 1990, ao longo do desenvolvimento das teses acerca

²⁰ Murdoch, "Against Dryness, in Encounter (Janeiro).1961, p.293. (Tradução Nossa)

das “materialidades da comunicação”. O autor reconhece que, ao longo dos últimos 10 anos, o elo entre a literatura e a academia, ou até mesmo com a “ciência da natureza” (como se diz em alemão) tem se mostrado cercada por um ambiente de incerteza. O autor questiona que desde a década de 1990, não surgiu algo novo na nova teoria da literatura que fizesse com que nos sentíssemos desafiados, seja intelectualmente ou institucionalmente. Porém, é notório que o questionamento não é feito justificando que há falta de boas publicações, pois devido a não pressão por rever constantemente cada epistemologia, há mais tempo livre para inspirar-se e produzir. Gumbrecht percebe que hoje, há um retorno muito grande às obras literárias mais clássicas e canonizadas. Pode-se até admitir o prazer da leitura, sem precisar sacrificar a honra acadêmica. Abordando a chamada “ontologia da literatura”, Gumbrecht (2014, p. 10) define-a como “o conjunto de modos fundamentais com os textos literários - enquanto fatos materiais e enquanto mundos de sentido - se relacionam com as realidades que existem fora deles”.

Gumbrecht reconhece que para compreendermos e percebermos o valor dos diferentes sentidos e das nuances de sentido invocados pela *Stimmung*, será útil pensar nos conjuntos de palavras que servem para traduzir o termo em algumas línguas. De acordo com o professor Adalberto Müller (2013), da Universidade Federal Fluminense, Hans Ulrich Gumbrecht (2010) chama de *Stimmung* algo que se produz de forma disseminada e simultânea em uma determinada situação, mas ainda se mantendo, paradoxalmente, indefinível. O que Gumbrecht tenta traduzir pela aproximação de duas palavras inglesas, “*climate*” e “*mood*”: ambas remetem a certa atmosfera, que pode estar diluída e imperceptível em uma situação ou num texto, certo “ar”, como aquele que se percebe em momentos de desespero ou de melancolia.

Como historiador e crítico cultural, Müller (2013) nos conduz ao pensamento que menciona Gumbrecht como interessado em criar mecanismos que permitam “ler” a dimensão material da *Stimmung*, o modo como ela “produz presença”, na expressão do autor. O termo “*mood*” define a *Stimmung* como “um sentimento íntimo tão privado, que, para sua definição, não se encontram facilmente conceitos adequados” (Gumbrecht, 2010, p.10).

Desse modo, ler a (s) ambiência (s) de um texto define, pois, decifrá-lo, não como alegoria de um tempo histórico, mas como uma atividade que almeja apanhar a dimensão de sua tonalidade no presente da leitura (resgatando a “produção de

presença” que o texto institui), pois é sempre a leitura que desperta o texto de seu adormecimento, tentando vislumbrar como a forma se faz mediadora entre a ficção e a realidade, e como ela organiza os dados da ficção e da realidade. Ademais, Gumbrecht já argumenta que:

As atmosferas e os estados de espírito, tal como todos os mais breves e leves encontros entre nossos corpos e seu entorno material, afetam também as nossas mentes; porém, não conseguimos explicar a causalidade, nem, cotidianamente, controlar os seus resultados. (GUMBRECHT, 2014, p. 13).

Dessa forma, atmosferas e ambientes são como disposições e estados de espírito que não estão sujeitos ao controle por parte do indivíduo que afetam. O autor alemão afirma que a linguagem do dia a dia, assim como a linguagem literária, associa-nos - de modo quase obsessivo - com as mudanças do clima meteorológico ou com a variação dos sons da música. Ele acrescenta:

Ser afetado pelo som ou pelo clima atmosférico é uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, mas é, fisicamente, um encontro (no sentido literal de *estar-em-contra*: confrontar muito concreto com nosso ambiente físico). [...] À primeira vista, poderia parecer que a música e o clima atmosférico não seriam nada além de metáforas para aquilo que chamamos de ‘tom’, ‘atmosfera’, ou mesmo a ‘*Stimmung*’ de um texto. Mas o meu argumento é que esses tons, atmosferas e *Stimmungen* não existem nunca completamente independentes dos componentes materiais das obras. (GUMBRECHT, 2014, p. 13).

Para um leitor imparcial, *Feliz Ano Novo* apresenta-se acima de tudo como uma série de atmosferas de ambientes. A experiência de entender a obra sob essa perspectiva não invalida, de modo nenhum, a inviabilidade de também considerá-lo um documento de eventos e circunstâncias específicos na vida de Fonseca enquanto estava escrevendo:

Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras (...) queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade, e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás neon e ouvia barulho de motores de automóveis. (FONSECA, 1975, p. 164).

“Inequivocamente, as suas formas de articulação pertencem a esfera da experiência estética” (GUMBRECHT, 2014, p. 16). Iremos, portanto, levar em consideração, em termos conceituais, que a experiência estética é formada por uma simultaneidade de efeitos de sentido e efeitos de presença, levando em conta a

oposição à experiência cotidiana, que registra apenas os primeiros. Partindo dessa linha de pensamento, observa-se que nessa ambientação, pode-se elevar uma atenção maior às atmosferas fonsequianas, aos climas e à própria dimensão geral da obra.

Na produção de presença de sentido no conto fonsequiano é notável o trabalho do autor com o intuito de que o potencial apresentado pela obra seja o foco da narrativa, ou seja, a concretude intensa que a obra possibilita nos enviar. Esse potencial permite que o leitor habite mundos de sensações – “mundos que parecem entornos físicos”- (GUMBRECHT, 2014, p.99). A partir daí, é o que o leitor pode imergir num mundo de sensações em busca do real sentido. Sente-se que o que há de mais esplêndido na obra é uma atmosfera específica, que só pode ser vivenciada numa consciência historicamente específica. Porém, o autor alemão reitera que é claro que o que pode pensar um leitor não profissional é uma coisa, e o que torna apelativas – por vezes também irresistíveis – essas leituras é outra. A formulação literária das atmosferas e dos climas, cuja estrutura nem precisamos reconhecer, possibilita sermos transportados pela imaginação, “até em situações em que a sensação física se torna inseparável da condição psíquica” (GUMBRECHT, 2014, p. 98). Neste caso, o leitor é considerado livre para embarcar numa determinada cumplicidade com o texto, ou, até mesmo, subordinar as atmosferas da obra a sua perspectiva vagamente desenhada.

Seguindo a ideia gumbrechtiana, conclui-se, então, que os textos afetam os estados de espírito dos leitores da mesma maneira que o clima atmosférico e a música. Por essa razão, Gumbrecht acredita que a dimensão de *Stimmung* proporciona uma abertura de um novo ponto de vista sobre - e a possibilidade de existir - a “ontologia da literatura”. Remetendo à ideia da oposição entre o desconstrucionismo e os estudos culturais, ambas mostram asserção sobre a ontologia dos textos em termos do paradigma da “representação”. Ou seja, permite-se acreditar que os textos mostrem uma realidade “extralinguística” (ou, de acordo com o autor, ‘queiram’ fazê-lo, mesmo que tal seja impossível). Ele acrescenta:

Ler com a atenção voltada ao ‘Stimmung’ sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física -- algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. De outro modo, seria impensável que a declamação de um texto lírico, ou a leitura em voz alta de uma obra em prosa, com ênfase na componente rítmica, alcançasse e afetasse mesmo aqueles leitores ou

ouvintes que não compreendem a língua das obras em questão. De fato, existe uma afinidade especial entre a performance e a *Stimmung*. (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

A presença numa obra, narrada por Gumbrecht, é mostrada de forma bem simplificada: Por exemplo, podemos tocar os objetos ou não – porém, os objetos, por seu turno, podem nos tocar (ou não), e tem a possibilidade de serem experimentados como coisas que se impõe ou como coisas inconsequentes. Ao passo que constatamos durante todo o livro de contos fonsequiano, o impacto assimilado pela obra nos conduz a ser tocados por ela, experimentando dores humanas mais profundas. Ao tempo em que é desvelado para o leitor tudo aquilo que inquieta, que agride ao ser colocado no centro da obra, ela apresenta ainda temáticas cruas, sintéticas e totalmente desprovidas de supérfluos, com destaque para a violência.

1.2 Filosofia e Violência

Neste subcapítulo, iremos relacionar a temática da violência com a filosofia, pois é referido que o fator violência desempenha um papel importante na nomeação da filosofia. A ideia de violência aparece em muitos aspectos na filosofia - Tantas formas de fato que se reduz a uma análise das "metáforas da violência" quando se aborda o tema da violência e da filosofia. Tobin Siebers ²¹realça que, para nomear a filosofia, para fundar a filosofia, algo deve ser designado como o outro, ou seja, se o outro da filosofia é violência, a filosofia deve representar (e reprimir) a violência em nome da filosofia.

Siebers (1988) ousa expressar que, entretanto, a filosofia representa (e reprime) a violência de uma maneira particular. Representa a violência como uma ideia e não como um fenômeno. Na verdade, alguns filósofos recentes foram tão longe com o intuito de designar este problema como uma cura, argumentando que a violência é na base metafórica, epistemológica, ideacional, e assim por diante. O fenômeno da violência, contudo, permanece virtualmente intocado como um assunto filosófico.

²¹Tobin Siebers, foi professor de arte e design da Universidade de Michigan (EUA), e Co- presidente da Iniciativa sobre Estudos de Deficiência. Em suas obras, Siebers apresenta perspectivas sobre o trabalho cultural da deficiência, como a deficiência aparece na arte, na arquitetura, na literatura; como a sua presença obriga a novos *insights* sobre culturas, escrita e experiência.

Para Siebers(1988), não há fenomenologia da violência na filosofia. Alguns podem objetar que este é mais propriamente um assunto para a ciência política, não para a filosofia. Conseqüentemente, uma questão nos vem à tona: A filosofia pode tomar a violência como objeto de estudo e ainda se conhecer? Antes de olhar para algumas formas de violência na filosofia, poderemos iniciar com Platão e concluir com René Girard²². Girard é de alguma maneira um fenomenólogo da violência. Ele é um fenomenologista da violência porque quer afirmar, acima de tudo, que a violência é um objeto de representação. Entretanto, o que mais ousava do pensamento de Girard - e é isso que o torna útil e pertinente para a filosofia - é o seu senso de que os discursos de segunda ordem, como a filosofia, também participam na tradução da violência em ideias. Segundo Girard (1993), formações culturais - e discursos sobre elas - representam a violência ao se envolverem em um processo de substituição em que outros nomes substituem a violência e reorientam seus efeitos. Sem dúvida, acrescentamos rapidamente, este processo de representação da violência como algo, possui uma maior dimensão ética na medida em que tenta conter a violência; mas porque sacrifica também esta outra coisa no lugar da violência, Siebers(1988) reitera que ela possui o que poderíamos ser tentados a chamar também de uma dimensão antiética. O que quer rerepresentar a violência, em vez de revelá-la, colide com a violência.

Apomos também considerações pertinentes do filósofo australiano Cecil Anthony John Coady²³, que afirma que a violência precisa de filosofia. Uma análise abrangente das muitas facetas da violência, do explicativo ao normativo, requer a especialização distintiva dos filósofos. A busca de compreender plenamente o que é a violência, por que a violência levanta questões sociais, políticas e morais fundamentais e se a violência pode alguma vez ser justificada, sofreria imensamente, a menos que tirasse pleno proveito das habilidades próprias dos estudiosos nesta área. No entanto, em comparação com algumas das outras disciplinas nas ciências humanas e sociais, especialmente na ciência política, relações internacionais, sociologia e psicologia social, a filosofia tem sido quase

²² René Girard foi um filósofo, historiador e filólogo francês. Girard foi professor de literatura comparada na Universidade de Stanford, Califórnia, Estados Unidos.

²³C.A.J. Coady, filósofo australiano com uma reputação internacional por suas pesquisas em Epistemologia e Filosofia Política e Aplicada. Professor de filosofia na Universidade de Melbourne, atuou como diretor fundador do Centro de Filosofia e Assuntos Públicos e diretor-adjunto do Centro de Filosofia Aplicada e Ética Pública (CAPPE) e diretor de sua divisão da Universidade de Melbourne. Sua última obra nomeia-se *Morality and Political Violence*.

relutante em se envolver com o problema da violência. Na medida em que a violência capturou a imaginação dos filósofos, o interesse tendeu a se concentrar em formas específicas de violência, como o terrorismo, a tortura ou a guerra.

Em termos de uma análise mais genérica da violência, C.A.J. Coady (2001) tece ideais que alegam que a literatura filosófica se limitou, em sua maioria, a duas áreas: uma análise do conceito de violência e uma avaliação da ética da violência, na qual esta última foi quase exclusivamente limitada ao mérito (ou não) do raciocínio consequencialista. Tony Coady (2001) ainda levanta três questões diferentes, mas igualmente importantes sobre a violência: sua relação com a religião; a persistência da violência de gênero e a epistemologia da violência. O autor australiano também julga relevantes as considerações do autor italiano Vittorio Bufacchi²⁴, que investiga a epistemologia da violência. Em particular, o escritor italiano tenta responder à pergunta: Como adquirimos o conhecimento da violência? Em uma análise que examina o trabalho das Comissões de Verdade e Reconciliação, a violência baseada no gênero e a injustiça epistêmica, Bufacchi argumenta que a epistemologia do testemunho²⁵ (com tudo o que ela implica) é a ferramenta mais poderosa à nossa disposição.

A filosofia, como discurso com certo gosto pelo conhecimento, está tão implicada nesta repressão da violência quanto às ordens do conhecimento que ama; A devoção rigorosa à ideia, que é a filosofia, é parte integrante de um programa de contenção cujo objeto é a violência e cujo nome é, para usar o termo mais geral, a "cultura". Porém, é observado que entre os filósofos mais reconhecíveis, o tema da violência é tão contido que é praticamente inexistente.

Siebers (1988) reitera que Platão possui também um papel importante neste conceito, ao escrever a cena originária do amor às ideias da filosofia, onde raramente se nota que ele também cria a cena originária da repressão da filosofia à violência. A teoria das ideias²⁶ é na verdade um ascetismo das ideias, e o que Platão

²⁴Vittorio Bufacchi é professor do Departamento de Filosofia da University College Cork, na Irlanda. Ele é autor de *Violence and Social Justice* (2007). (Palgrave).

²⁵ É interessante considerar neste ponto a distinção mencionada também por Tony Coady (1992, p. 4) entre epistemologia negativa e epistemologia positiva. A epistemologia negativa ocupa-se com problemas teóricos coagidos pelo desafio do ceticismo enquanto a epistemologia positiva reitera como pressuposto o fato de que nós sabemos algo sobre o mundo e procede no sentido de investigar a estrutura deste conhecimento.

²⁶As Ideias não são simples conceitos ou representações mentais na filosofia de Platão como poderíamos ser levados a crer, mas constituem "[...] o verdadeiro ser, o ser por excelência. São as essências das coisas. Aquilo que faz com que cada coisa seja aquilo que é. Representam o modelo permanente de cada coisa" (NODARI, 2004, p.360).

deseja dominar é a violência. Isso é perceptível, em primeiro lugar, no fato de que a filosofia e a ciência política compartilham o mesmo estágio. Como exemplo, Siebers(1988) nos traduz que *A República* esboça uma teoria da mimese que inicia a longa associação entre a verdade e a solidariedade, tão importante para a evolução política. Por um lado, Platão define a verdade de acordo com uma visão da mimese em que todas as divergências ou versões da verdade descem de um único ideal, de modo que se pode calibrar a degradação das formas em relação ao ideal. Quanto mais perto uma forma é do ideal, mais verdadeiro e menos corrupto ele é. Na epistemologia, essa teoria das ideias parece bastante inofensiva. Na verdade, a teoria das ideias é fascinante. Mais interessante é o pensamento que nos leva ao platonismo, pelo qual capta nossa necessidade de ser salvo da violência através do fascínio pelas ideias. Na esfera política, por outro lado, a teoria das ideias parece muito diferente. Quando traduzimos para o reino da cidade o desejo de Platão de reduzir o conflito entre formas concorrentes ao descrevê-las como descendentes de uma ideia comum, nitidamente observa-se que Platão está preocupado com a competição entre os seres humanos e que a teoria das ideias é um meio de representar a violência da cidade como um problema de ideias. Conseqüentemente, Platão idealiza tudo, inclusive a violência. A violência é racional em Platão. Tem um fim e um objeto à vista.

Os atributos miméticos da violência são extraordinários - às vezes diretos e positivos outras vezes indiretos e negativos. Quanto mais os homens se esforçam para conter seus impulsos violentos, mais esses impulsos parecem prosperar. Siebers(1988) define a violência como “um fogo intenso que se alimenta dos próprios objetos destinados para abafar as chamas” (1988, p.85). No conto “Feliz Ano Novo”, o fator mimético é encontrado nos personagens. Percebe-se que a violência cresce de acordo com um padrão mimético no qual os indivíduos querem possuir objetos não porque os desejam, mas porque estão imitando outras pessoas ao seu redor. A teleologia do desejo não conduz a objetos no mundo, embora pareça fazê-lo. O desejo mimético é violento e necessário em relação à cidade; o desejo de repetir as ações dos outros torna possível o consenso comunitário; os conflitos inevitáveis em tais imitações geram violência social, como foi visto no ataque dos personagens Pereba, Zequinha e do narrador-personagem que norteia o conto “Feliz Ano Novo”. Bem no início do conto é notado o desejo de ter o que os “bacanas” já possuíam:

“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’[...]. Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido.” (FONSECA, 1990, p. 13).

Podemos relacionar este desejo às teorias de Platão, que aborda ambos os problemas em sua idealização da violência. Primeiro, ele define o desejo como um desejo por objetos. Segundo, ele distribui objetos de acordo com padrões distintos nos quais os indivíduos só competem por objetos apropriados a seus personagens. Ou seja, baseado nas ideias individuais, cada tipo de cidadão na comunidade é cercado em um reino separado, e dentro de cada reino, uma hierarquia estabelece qual indivíduo representa o exemplo mais alto da verdade desse reino. O modelo platônico de governo parece um antigo *quadrillage*²⁷- uma quarentena - para combater a praga. Mas Platão não admite que a praga seja a violência. Sua teoria das ideias precisa, em primeiro lugar, reprimir o fenômeno da violência e traduzir o que não pode ser reprimido em uma forma idealizada.

Observamos que Dale Jacquette²⁸ contribui aplicando conceitos que elaboram uma distinção entre violência literal e metafórica, argumentando que a violência no sentido literal da palavra é um tipo de ação empreendida por um agente. O conceito de violência literal é definido, por sua vez, como a ação de infligir intencionalmente um dano violento. Jacquette(2013) continua argumentando que a violência e a moralidade nem sempre se combinam por duas razões: (1) podem, em princípio, ser atos de violência não só moralmente admissíveis, mas moralmente obrigatórios; mais importante (2) mesmo que todos os atos de violência sejam moralmente questionáveis ou censuráveis, há casos evidentes de transgressões morais que intuitivamente não envolvem nenhum ato de violência.

No que se remete a moralidade, a tarefa da justificação moral foi deixada aos filósofos que continuam a debater a permissibilidade, baseada em princípios éticos. Ao mencionar Aristóteles, declara-se que sua teoria é desenvolvida e expressa de

²⁷ Grade; disponível em quadrados contíguos; todas as linhas divisórias uma superfície quadrada. Divisão de um país, cidade, etc., em certos setores, a partir da perspectiva da criação de empresas, indústrias.

²⁸ Dale Jacquette foi professor titular em Filosofia Teórica na Universidade de Berna (Suíça). Também foi professor de filosofia na Penn State University. Jacquette obteve seu diploma de bacharel da Oberlin College em 1975 e seu mestrado (1981) e doutorado (1983) pela Brown University. Sua pesquisa abrangeu muitas áreas, incluindo a intencionalidade, a lógica, a metafísica, a filosofia da mente, Wittgenstein, a ética, a estética, a epistemologia e a história da filosofia.

uma maneira que deixa espaço para o ajuste de acordo com os detalhes particulares que variam entre o tempo e a cultura. Esta flexibilidade é importante, em particular, porque permite um sistema de justiça para caber julgamentos diversos para as circunstâncias particulares de casos individuais. Segundo Aristóteles (1999), a autoridade suprema para a verdade e o significado são os indivíduos virtuosos que analisam e agem de maneira que ressoam tanto com a racionalidade como com a emoção. Por esta razão, Aristóteles olha para as maneiras pelas quais as pessoas virtuosas normalmente se comportam, como justificativa para suas reivindicações teóricas. O filósofo grego supôs que em uma democracia ideal, a legislação incorporaria os valores que a sociedade considerava como reflexo da ação virtuosa. A base da teoria da justiça de Aristóteles (1999) na retificação é que a justiça exige a restauração do justo equilíbrio de bens quando um agente toma injustamente o que pertence a outro. A partir daí as questões de aplicação exigirão uma investigação mais aprofundada, teoricamente justificada em termos dos princípios éticos de filósofo, onde constitui um ato de justa violência.

Porém, nas obras de Rubem Fonseca, a tarefa de localizar o herói ou o vilão dos contos, o policial ou marginal, o mocinho ou o bandido, se faz árdua, ou até mesmo impossível. Percebe-se que grande parte dos protagonistas fonsequianos possui um desequilíbrio emocional: Vivem reprimidos, com um vazio interminável, atônitos pelo sentimento de isolamento.

Em *Feliz Ano Novo* história da obra concede voz ao componente marginalizado da sociedade que revela, por meio dos diversos tipos de violência, as discrepâncias sociais da modernidade e guia o leitor a refletir sobre a criminalidade e violência que dominam as grandes cidades em seu perfil multifacetado, e, principalmente, a repensar seus valores. A violência é o que a representação tem como objeto, e o que a representação faz à violência é rerepresentá-la sob a forma de ideias diferentes. As mais óbvias são as ideias sociais que existem para reprimir, reorientar e conter a natureza da violência: são evidentes nas ordens políticas, nos sistemas religiosos e nas formas estéticas, presentes nos contos. A crítica americana Elisabeth Lowe (1982) escreve sobre a cena urbana elevada a um observatório privilegiado por Fonseca: "A cidade é uma metáfora central e força dinâmica na ficção de Fonseca, e no microcosmo da cidade brasileira projeta uma visão

apocalíptica da condição humana, recriando *O mito da Queda*²⁹[...] ” (1982, p. 93). Desse modo, Rubem Fonseca adota uma atitude agressiva em relação à experiência da cidade, destruindo e reestruturando a técnica narrativa tradicional de maneira expressiva da dinâmica da grande cidade.

A escritora Lúcia Figueiredo³⁰ reitera que esta megalópole é lida pelo viés das tramas que ela engendra, das redes que tece, a partir da imbricação de diferentes segmentos sociais e da crise dos valores que atinge a todos, ricos e pobres. O descentramento da perspectiva põe em xeque as certezas, inclusive as que fundamentam os discursos generosos e nobres de quem tem direito à palavra, como os artistas e os intelectuais. Em cada livro de contos, a variação de pontos de vista, deixando o leitor sem o apoio de uma voz distanciada e moralizante, suscita a leitura dos fatos por ângulos diversos, abrindo caminho para que as verdades estabelecidas sejam colocadas sob suspeita.

A autora ainda fornece ideias que norteiam esta concepção de realidade. Essa maneira de “apreender a realidade” se solidifica a partir de uma enunciação narrativa que coloca em evidência o olhar que recorta a realidade. Figueiredo (2015) anuncia que tal procedimento permite escapar do realismo ilusionista — aquele que quer nos dar a impressão de que a história conta a si mesma, de que não há mediações entre o representado e o real. Aí se encontra um grande ponto de contato entre a ficção de Rubem Fonseca e a literatura de alguns autores mais recentes.

Neste multifacetado cenário, em narrativas perturbadoras, profundas, Rubem Fonseca desloca-se entre favelas, subúrbios, ruas e mansões, propalando e retratando duramente a violência, o apelo comercial da cultura de massa, o confronto entre as classes, o acirramento das diferenças econômicas, o preconceito e o erotismo provenientes das novas relações sociais ajustadas no Rio de Janeiro da segunda metade do século XX. E, também, provocando o leitor com esta nova realidade. Elisabeth Lowe (1982), no contexto fonsequiano, reitera que os perfis dos personagens são desprovidos de inseguranças formuladas, devido as diferenciações de classes sociais. Nesse cenário urbano, seus personagens, funcionando tanto

²⁹Lowe, Elisabeth. *The City in Brazilian Literature*. Rutherford (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, 1982.

³⁰ Cf. Figueiredo (2015).

como símbolos quanto como anti-heróis, se confrontam entre si dos polos de uma sociedade alienada e tecnocrática "(18-19).

Para 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? Dezesesseis 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 (FONSECA, p.14, 1990).

A despeito de todas as diferenças, uma mesma questão levantada por Figueiredo permeia estes textos: se narrar é imprimir sentido, como se pode narrar o caos urbano, como evitar a armadilha das narrativas totalizantes que ocultam o ponto de vista que as orienta? A escritora interpreta que nos romances de Fonseca, que beiram o ensaísmo, a metalinguagem desloca a atenção do leitor dos acontecimentos narrados para a mediação das técnicas de escrita, assim como se destaca o papel decisivo do leitor como coprodutor do texto e, portanto, o caráter inacabado de toda obra. Nesta, há uma busca pelo conceito bastante autêntico do corpo social urbano, conquanto não seja viável articular que seus textos sejam reflexo puro deste, pois são meramente um recorte subjetivo da realidade. O próprio escritor relata em uma de suas poucas entrevistas: "...escrevo sobre o que sei e conheço: a cidade. Meus valores são urbanos." (FONSECA, 1970, p.27). A literatura de Fonseca, cercada de multiplicidade de vivências fragmentadas, proporciona ao leitor algo que não terá como foco o entretenimento, mas sim, a perturbação, o choque, a agressão ocorrida de forma deliberada. "

Há duas maneiras de pensar sobre a violência, de acordo com Bufacchi (2007): em termos de um ato de força, ou em termos de uma violação. Aqueles que definem a violência como um ato intencional de força excessiva ou destrutiva endossam uma concepção estreita de violência (a Concepção Minimalista da Violência ou CMV); enquanto aqueles que veem a violência em termos de violação dos direitos defendem uma concepção mais ampla da violência (A Concepção Global da Violência ou CGV).

Bufacchi menciona que uma das afirmações mais notáveis que Rawls (1971, p. 343) concebe em sua obra *A Theory of Justice*, é quando se refere aos diversos arranjos sociais injustos como forma de violência: "Arranjos sociais injustos são propriamente definidos como uma espécie de extorsão, violência". Comparando

arranjos sociais injustos a uma espécie de violência, Rawls (1971) combina em uma frase a preocupação maior de cunho moral, social e político da época, com o novo paradigma que iria tomar seu lugar, respectivamente, a violência política e a justiça social. Formular, defender e promover os princípios de justiça que moldam a estrutura básica da sociedade continua sendo a maior preocupação para a maioria dos filósofos políticos, e com razão. Dessa forma, A teoria da justiça de Rawls descreve como um sistema lógico de princípios ordenados de justiça poderia responder como uma sociedade justa, e como devemos atribuir nossos direitos e deveres básicos para os indivíduos, bem como devemos abordar as disparidades entre os socioeconômicos favorecidos e desfavorecidos.

Apesar de admitirmos que a pobreza econômica não pode ser associada diretamente a produção da violência, tendo em vista que a miséria econômica não resulta numa ideia moral, acredita-se que os valores que ordenam a dura realidade do cenário desigual parecem inquebrantáveis. Em *Feliz Ano Novo*, este cenário social é descrito ao tecer comparações entre a casa rica e a casa pobre, sendo contornada pelos hábitos distintos de cada um dos personagens, bem como as condições materiais em ambos os ambientes. Ao ambientar estes fatores, podemos introduzir o comportamento violento e feroz dos bandidos ao invadirem a mansão vinculado a uma resposta de confronto entre as classes, tendo em vista que não há nenhum debate possível, ou até mesmo uma ética compartilhada que possa igualar os indivíduos em grupos semelhantes. Em trechos do conto homônimo, é perceptível a dessemelhança dos dois polos através da linguagem utilizada:

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.
Pode 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, não passávamos de três moscas no açucareiro. (FONSECA, 1990, p. 19)

A violência é instigada ainda mais pela revolta ao personagem Maurício mostrar-se calmo ao abordar com tranquilidade a violação provocada pelos marginais do conto. Para eles, quem Maurício pensa que é para expor o que deve ser levado ou não? Eles é que ditariam o que deveria ser possuído ou não. Em seguida, Maurício ainda continua, ao tecer elogios ao bandido em que tentava um diálogo brando, afim de contornar a situação.

Como é seu nome?
 Maurício, ele disse.
 Seu Maurício, o senhor quer 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, não daremos queixa a polícia. Ele disse isso olhando para os outros, que estavam apavorados no chão, e fazendo um gesto com as mãos abertas, como quem diz, calma minha gente, já levei este bunda suja no papo. (FONSECA, 1990, p.19)

No entanto, os criminosos não se abalam, e muito menos apresentam algum tipo de piedade. Esta tentativa de diálogo ampliou ainda mais a violência, até então, considerada gratuita:

Seu Maurício, quer fazer o favor de se encostar na parede? [...] Encostado não, uns dois metros de distância [...]. 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 [...]. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone. (FONSECA, 1990 p.19)

No conto acima, a violência, além de se mostrar como uma alegoria de libertação, mostra-se como a tentativa de convivência entre homens de diferentes classes, torna-se viavelmente uma tarefa árdua, ou seja, a tentativa de aceitação da classe inferior por parte dos bandidos não é aceita com passividade. Logo após toda a violência cometida, recolheram todos os objetos de valor e retornaram para o velho prédio onde moravam, abandonando o carro utilizado no assalto durante o percurso de volta. Ao chegar, acomodam os objetos roubados e as armas novamente no apartamento da chamada “preta velha”:

Este edifício está mesmo fudido, disse Zequinha, enquanto subíamos com o material, pelas escadas imundas e arrebetadas. [...] Dona Candinha, eu disse, mostrando a saca, é coisa quente. [...] Quando o Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz Ano Novo. (FONSECA, 1990, p. 21)

Diante desta tensão de temas impactantes e perturbadores e da violência assumida de forma desproporcional, lançamos observações que nos conduzem a mais uma narrativa, intitulada “O Outro” do livro de contos *Feliz Ano Novo*, onde enfocando o grau narrativo, encena-se o relato do empresário a procura de razões que destinam uma logicidade a sua existência no momento em que distinguimos quais os valores que estão em jogo no conto, investigando ainda os contratos e as dissidências que assinalam o vínculo entre o sujeito narrador e o pedinte que o

cercadurante toda a narrativa, causando pânico ao sujeito e originando o fator violência no enredo, bem como exibindo o contraste de classes.

Apomos ao conto “O outro”, fundamentos do percurso gerativo de sentido, verificando os contrastes semânticos como a riqueza e pobreza, que estão fundamentados na narrativa, bem como o fazer dos atores, que norteia a transfiguração de estados e encena o fazer do indivíduo em busca de sentido para sua existência, da mesma maneira que as figuras e temas que se evidenciam no texto. A narrativa relata a história de um executivo que apresenta um perfil bastante conturbado devido a sua vida atribulada e voltada apenas para o seu trabalho.

E, sempre, no fim do dia, eu tinha a impressão de que não havia feito tudo o que precisava ser feito. Corria contra o tempo. Quando havia um feriado, no meio da semana, eu me irritava, pois era menos tempo que eu tinha. (FONSECA, 1990, p.87).

Ao sentir que sua saúde não anda bem por conta das atribuições e após uma taquicardia, resolve procurar um médico. Na consulta, lhe é sugerido que diminua o ritmo de trabalho, e adote hábitos saudáveis, como fazer caminhada. Porém, o cansaço do empresário se mostra interminável. O executivo começa a ser perseguido por um pedinte, que dia após dia, insistentemente arranca alguma quantia do narrador personagem. Ao sentir-se bastante incomodado, o empresário decide passar uns dias em casa, longe do trabalho. O pedinte continua circundando-o, e logo descobre seu endereço, para desespero do empresário. Dias após, o “pedinte” deixa de ser apenas o coitado para quem ele dava dinheiro e torna-se uma ameaça que lhe toma os bens e a saúde. O conto, narrado pelo “doutor”, expressa características que representam certa ameaça, ao descrever o mendigo, que, na descrição do narrador, torna-se um homem forte e grande e, ainda, passa a espreitá-lo de longe, escondido: “ Era um homem branco, forte, de cabelos castanhos compridos. [...] rosto cínico e vingativo”(FONSECA, 1990, p. 88).

A partir daí, levanta-se o questionamento sobre a concepção estreita de violência. No texto, é exposto também como tema relevante, o preconceito entre as classes sociais configuradas na devida ordem pelo sujeito narrador, representante da classe dominante e o esmoleiro que o segue diariamente, representante da classe dominada. Sentindo-se apavorado pela perseguição, o homem de negócios vê-se numa situação na qual é preciso ser colocado um limite eem não

conseguir refletir sobre outra solução. Assim, ele decide colocar um ponto final nas constantes ameaças e no incômodo quase que diário: “Fechei a porta, fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse ‘ não faça isso doutor, só tenho o senhor no mundo. Não acabou de falar, ou se falou não ouvi, com o barulho do tiro. ” (FONSECA, 1990, p. 90).

Rowland Stout³¹ dá o passo original de olhar a violência através das lentes da ética da virtude aristotélica. Em um movimento que pode parecer contra intuitivo, Stout (2013) faz um argumento forte por que (em certos casos) devemos considerar a violência como uma virtude e não como um vício. O problema de Stout não é se a violência pode ser racional na medida em que leva a um bom fim. Em vez disso, é questionado se a violência pode ser racional na medida em que o que *aconteceu* possa exigir este tipo de comportamento. A afirmação do autor é de que “se alguém está em uma luta, pode-se justificar a luta contra, no qual esse modo de se comportar é um aspecto da virtude no sentido explorado por Aristóteles na *Ética a Nicômaco*” (2013, p. 324). A prática da luta tem várias características de uma prática virtuosa. Ela está enraizada em nossa natureza, desenvolvida pela cultura e pelo hábito e moderada pela autorreflexão racional; pode haver condições em que, devido ao fracasso do Estado em protegê-lo, é uma coisa boa estar disposto a se comprometer com essa prática.

Por esta razão, tal disposição é uma virtude³² da mesma maneira que se expõe a disposição do ser de estar irritado, amedrontado ou orgulhoso das pessoas certas nas circunstâncias corretas e na extensão certa, essas também são consideradas virtudes. Dessa forma, a pessoa virtuosa tem a capacidade de ser violenta quando algo grave aconteceu que faz merecer, por exemplo, retratando um caso mais específico, o ato de ser atacada. Stout (2013) expõe que “ a luta é uma prática regida por normas, dentro da qual a luta contra a violência pode ser justificada em certas circunstâncias” (2013, p. 324). Esta é uma possível justificativa não instrumental da violência, mas somente se esta justifica executar a prática da luta em primeiro lugar. Em resumo, a disposição de se envolver em brigas nas

³¹ Rowland Stout é professor universitário em Filosofia na University College Dublin. Ele é autor de *Things that Happen Because They Should* (OUP, 1996) e *Action* (2006).

³² É necessário realçar aqui que o conceito de virtude, na Grécia Antiga, não é semelhante a ideia atual, levada pelo cristianismo. A virtude possuía a ótica da excelência de cada ação, ou seja, de fazer bem feito, na justa medida, cada pequeno ato (além disso, os valores da altura e local em que ele escreveu tal obra eram bem diferentes dos leitores atuais; a palavra bem ou mal, por exemplo, apresenta significados totalmente opostos).

circunstâncias corretas - por exemplo, quando esta é a única maneira de proteger seu status- pode ser justificado como um aspecto da virtude aristotélica. É notável que a maioria dos autores mn importância por suas falas, que vão se tornando cada vez mais persuasivas. A revolta gira em torno do executivo não reconhecer a dificuldade em que vive o outro, alguém marcado negativamente por sua classe social, pois para um pedinte, não seria uma tarefa fácil ter um emprego. O empresário ainda questiona: “Que culpa eu tinha dele ser pobre?” (FONSECA, 1990, p.90).Fonseca nos aponta no conto a impossibilidade de convivência de dois personagens, de classes sociais distintas, o que nos permite ler a narrativa como uma espécie de alegoria de condição e de classe.

Ao salientar ainda essa matriz comportamental, Mattias Iser³³ explora a questão de saber “se” e como é possível mostrar o devido respeito pela vítima de sua violência. O foco do artigo de Iser (2013) está nas teorias do reconhecimento. Ao olhar para a autodefesa como o caso paradigmático da violência legítima, Iser(2013)elabora questionamentos que nos permitem refletir: O que torna um agressor passível de ação violenta? E, em termos de respeitar a vítima, qual é o grau apropriado de violência defensiva?

Iser (2013) reitera que as teorias do reconhecimento negligenciaram em grande parte a questão de saber se as "lutas pelo reconhecimento" poderiam usar, de forma permissível, meios violentos. Enfocando a autodefesa como o caso paradigmático de violência justificada, Iser (2013) levanta duas questões: (1) O que torna um agente sujeito à ação violenta? (2) Se a autodefesa é responsável, qual é o grau apropriado, ou seja, proporcional de violência defensiva que ainda expressa respeito por ela? O filósofo declara que para responder a estas questões - três dimensões do que se defende devem ser distinguidas: Bens, direitos e o status moral de alguém. Esclarecer o seu relacionamento concede a Iser (2013)considerar que as pessoas que se tornam passíveis de violência defensiva se colocam diretamente (ou intencionalmente e significativamente) e contribuem para uma ameaça injustificada a bens importantes protegidos pelos direitos de outra pessoa, mesmo que eles, como "atacantes" ou "ameaças" sejam inocentes, isto é, não exibam desrespeito. Iser (2013) ainda demonstra que os relatos que reivindicam

³³Senior Research Fellow e Membro da Diretoria do DFG-Grupo Colegiado de Pesquisa no Departamento de Ciências Sociais da Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/Main (Alemanha). E-mail: m.iser@em.uni-frankfurt.de.

uma simetria moral entre ataques inocentes ou ameaças, por um lado, e pessoas inocentes, por outro lado, não compreendem o papel do (des)respeito em uma teoria da violência justificada. Além disso, quando se trata de considerações de proporcionalidade, a dimensão do (des) respeito deve ser levada muito mais a sério do que é normalmente o caso. Aqui, em vez de nos concentrarmos principalmente na importância dos bens, devemos prestar mais atenção às relações (especialmente políticas) intersubjetivas de (des) respeito.

Jason Wyckoff³⁴ denota conceitos correlativos, onde justifica a tese de que a violência não é nem errada nem má por definição. Wyckoff (2013) defende um conceito forte para uma definição não-normativa do conceito de violência, baseada na visão de que noções como "injustiça" e "violação" não fazem parte do conceito de violência. O autor americano oferece três conjuntos de argumentos para a rejeição de concepções legitimistas de violência, segundo as quais o conceito de violência é normativo. De acordo com o primeiro argumento, o legitimismo deve ser rejeitado porque reduz a doutrina da não-violência a uma verdade trivial, quando na verdade a doutrina é melhor interpretada como uma tese substantiva. O segundo argumento é composto de uma série de bombas de intuição para motivar a conclusão de que a violência não precisa ser (embora geralmente seja) nociva ou errada ou ruim, embora o legitimismo implique expor que este é sempre o caso. O terceiro argumento fundamenta-se em uma pergunta em aberto contra a opinião de que a violência é, por definição, errada; A pergunta define-se a seguinte hipótese: "A violência é errada?" É uma questão aberta, porém o legitimismo implica que esta questão é fechada. O relato não-normativo de Wyckoff (2013) sobre o conceito de violência tem implicações tanto na doutrina da não-violência quanto nas definições legitimistas da violência.

1.3 Estética, Ética e Moralidade

Este subcapítulo inicia-se por estabelecer as relações entre a estética e a ética, para em seguida, propor algumas reflexões sobre os aportes que os conhecimentos da referida relação podem trazer como contribuição a pesquisa. Logo

³⁴ Filósofo que lecionou na Universidade do Colorado, na Universidade de Marquette e na Universidade de Utah. Escreve principalmente nas áreas de filosofia moral, social e política. Publicou artigos sobre meta-ética, obrigação política, violência, livre-arbítrio e presciência divina, bem como sobre a filosofia política de Jean-Jacques Rousseau.

mais, uma revisão das teorias será efetuada com o intuito de explicar o fenômeno da moralidade. Acredita-se que os conceitos subjacentes à Ética e à Estética não se entrelaçam, e colocam-se, numa visão mais universal, em patamares de impacto social diferentes, devido a palavra ética, segundo o Dicionário Aurélio Buarque de Holanda, no sentido etimológico, originar-se do grego *ethos*, e seu correlato no latim *morale*, ou seja, “conduta ou relativo aos costumes”, no qual observa-se que a Ética tem como objeto a partilha do bem produzido, impulsionada pela força interior da consciência social de cada um. É uma ação humana concreta que a todos coloca perante a respectiva alteridade, ou seja, o outro. Em síntese, é o ser humano em interação com a humanidade. LATAILLE contribui para este conceito ao argumentar que “o plano ético está intimamente relacionado à construção identitária, à procura da afirmação de si ” (LATAILLE, 2009, p.331). Visa-se, portanto, que sob o aspecto etimológico, ética e moral são sinônimos. Mas se transcendermos da raiz etimológica, vamos encontrar algumas diferenciações, que logo mais partilharemos.

O conceito de estética também contribuirá de forma significativa em nosso trabalho. Iniciaremos com sua definição: “Estética” deriva da palavra grega *aísthesis*, que significa percepção ou “sensação”. O filósofo racionalista alemão Alexander Baumgarten introduziu o termo em 1735 para se referir à ciência da “percepção sensorial, ” tendo sido concebido para contrastar com a lógica, a ciência do “intelecto” (BAUMGARTEN, 1954) e, desde então, o termo “estética” tem mantido esta conotação de ter uma conexão essencial com o que é discriminável perceptivamente. Ou seja, ela seria o conjunto de características formais que a arte assume em determinado período.

Ao abordar os conceitos de Hegel³⁵ (1991), ele revela que a estética é a teoria do belo enquanto harmonia de manifestações exteriores da matéria ou enquanto ideia concretizada sensivelmente. Uma obra de arte é composta por um conjunto de características estéticas que pode influenciar o gosto de uma pessoa em relação a uma obra de arte, emitindo, assim, um juízo de valor acerca de seu valor estético, e que pode, muitas vezes, estar relacionado muito mais às suas

³⁵Os pensamentos publicados sobre a estética de Hegel podem ser encontrados entre as páginas 63-556 da Enciclopédia de 1830. Hegel também realizou palestras sobre estética em Heidelberg em 1818 e em Berlim em 1820/21 (semestre de inverno), 1823 e 1826 (semestres de verão) e 1828/29 (semestre de inverno). As transcrições das palestras de Hegel feitas por seus alunos em 1820/21, 1823 e 1826 já foram publicadas (embora até agora apenas as palestras de 1823 tenham sido traduzidas).

percepções do que propriamente o objeto em si mesmo. Observemos como Hegel define seu método:

Como a religião e a filosofia, a arte é um modo de expressão das necessidades e exigências mais elevadas do espírito, contudo, ela difere daquelas duas outras esferas pelo poder de representar sensivelmente as necessidades e exigências, tornando-as acessíveis. [...] a arte, até pelo seu conteúdo, se encerra em certos limites, que atua sobre uma matéria sensível e, portanto, apenas tem por conteúdo um determinado grau da verdade. A ideia possui, hoje, uma existência mais profunda que já se não presta à expressão sensível: é o conteúdo da nossa religião e da nossa cultura (HEGEL, 1991, p. 18).

A Estética centra-se no belo e releva-se de uma atitude contemplativa do agente isolado, a partir da sua sensibilidade pessoal. É o ser humano por si só, alheio a qualquer alteridade, perante a criação artística. Um objetivo primário no campo da estética é investigar julgamentos estéticos, bem como as decisões que as pessoas fazem quando decidem "O que é arte?" E "O que é uma boa arte?" Um problema principal que resulta da utilização de um critério estético específico para julgar a qualidade de uma obra de arte é a avaliação do próprio critério. Se a beleza é selecionada como um critério estético primário, a avaliação da qualidade de uma obra de arte é determinada pela definição de beleza. A questão estética primária "O que é uma boa arte?" Torna-se dependente da pergunta "O que é a beleza?" A subjetividade da definição da boa arte é substituída com a subjetividade da definição da beleza³⁶.

Nesse debate, Kant (1994) constitui figura central, uma vez que participa ativamente das discussões da recém-criada "ciência do belo" oferecendo-nos sua teoria acerca do belo, dentre outros pontos que destaca nessa discussão, na *Crítica da faculdade de julgar*. Partindo dessa consideração, podemos dizer que o belo é subjetivo e não objetivo ou derivado das propriedades das coisas, considerando o belo como uma representação do sentimento de prazer e desprazer, que é interno e formal e não uma propriedade material das coisas, como exposto na *Crítica do Juízo*. O belo, já nos diz Kant, é a bela representação. Mas que intenção ele tem ao levar este pensamento em consideração? Numa linguagem simplificada, os dados

³⁶ A simetria, a proporção e a justa medida inserem um ideal de beleza renascentista cuja origem remonta à Grécia Antiga e tem em Platão e em Aristóteles seus principais mentores. No seu *Trattato della pittura* (cuja primeira impressão ocorre em 1651), Leonardo da Vinci faz referências técnicas ao modo pictórico de produção da beleza. Porém, não há nesta obra uma concepção filosófica propriamente dita do belo que pudesse se sobrepor ao predomínio de mais de quatorze séculos de platonismo a respeito do tema.

que nossos sentidos captam são a base de todo o conhecimento. Porém, existem conceitos que já são inatos na mente humana, ou seja, emitimos juízos determinantes sobre as coisas ao captar estes dados. Kant (1994) debruça-se sobre os julgamentos estéticos, ou de beleza, e não sobre a experiência estética. Ele afirma que o belo é aquilo que agrada universalmente, ainda que não se possa justificá-lo intelectualmente, ou seja, o objeto é uma ocasião de prazer. Sumariamente, Kant identifica a beleza com uma qualidade, a saber, a finalidade. A beleza, de acordo com Kant, é calmante. A finalidade do belo é, como Kant descreve, "pré-adaptável ao nosso julgamento e, portanto, constitui em si um objeto de satisfação"(KANT, 1951, p. 83).

Seguindo este processo, nossa mente enquadra essas informações nas categorias de nosso entendimento e define um conceito. Um problema se põe: se as categorias e os fenômenos são heterogêneos, de natureza diferente, as primeiras de ordem intelectual e os segundos de ordem sensível, como podem aplicar-se as categorias aos fenômenos? Aqui recorre Kant (1994) à noção de esquema, produto da imaginação, intermediário entre os planos da sensível e do entendimento. Embora Kant tenha negado famosamente que temos acesso a divisões intrínsecas (se alguma) da coisa em si que está por trás de aparências ou fenômenos, ele sustentou que podemos descobrir as categorias essenciais que governam a compreensão humana, que são a base para qualquer cognição possível de Fenômenos. Assim, como reitera HJ Paton, para Kant "Podemos ter conhecimento a priori por meio das categorias, somente se as categorias são devidas à natureza da mente e são impostas pela mente sobre os objetos que ela conhece" (PATON, 1936, p. 258).

O esquema, ao contrário do que se poderia supor, não é uma imagem, mas um método de construir uma imagem em conformidade com um conceito. Teremos assim que o esquema será uma determinação do tempo segundo as exigências de cada categoria. Obter-se-ão assim tantos esquemas quanto o número de categorias. O esquema da causalidade consistirá na sucessão irreversível dos fenômenos no tempo; o da substância, pelo contrário, a permanência de um fenômeno num certo intervalo de tempo, etc. O uso das categorias, para empregar a expressão kantiana, só pode ser imanente e não transcendente. Kant ilustra:

Por si mesmo, o esquema não é sempre mais do que um produto da imaginação; mas como a síntese desta não tem por fim nenhuma intuição particular, senão, unicamente, a unidade na determinação da sensibilidade, é preciso não confundir o esquema com a imagem. A coisa em si, a que

acima já nos referimos e que a sensibilidade supõe como fonte das suas impressões, não pode ser conhecida; o entendimento pode unicamente pensá-la; e a coisa em si pensada é o que se designa por número. É certo que seria objeto de uma intuição intelectual se realmente a possuíssemos³⁷.

Assim, desprovidos de tal intuição, permanece-nos inteiramente incognoscível. O entendimento humano é capaz de conhecimento, de ciência, mas limitado ao domínio da sensibilidade, da experiência possível. É certo, também, que a coisa em si está sempre suposta como fonte de impressões sensíveis, mas nada mais; a intuição apenas enquadra essas impressões graças às formas a priori do espaço e do tempo, criando-se o fenômeno. A inteligibilidade do fenômeno é devida unicamente às categorias, formas a priori do entendimento. São elas que tornam o objeto possível, podemos dizer que concedem a objetividade ao fenômeno, que o tomam objeto. Diante de uma obra de arte, por exemplo, passamos a utilizar o nosso juízo reflexivo. As informações que nossa mente enquadra nessas categorias não condizem com um esquema conceitual pronto; ela fica infinitamente tentando definir um conceito. Sendo assim, na tentativa de compor um conceito, nosso juízo acaba se referindo ao nosso próprio processo de entendimento, e não mais ao objeto. É o chamado, então, juízo estético.³⁸

Para a compreensão do juízo estético, tentamos circunscrever seu processo de produção/elaboração como um modelo conceitual que descreve como as pessoas decidem sobre a qualidade de obras de arte criadas em mídia nova ou tradicional. O modelo examina como é consagrado o processo que faz uma obra de arte ser considerada boa ou má, se elas têm valor estético alto ou baixo, ou seja, é uma ferramenta conceitual para aumentar a capacidade de uma pessoa para reconhecer a função dos juízos estéticos. Embora Kant (1790) considere juízos estéticos como algo fundamentalmente subjetivo, ele descreve um processo geral que pode ser aplicado a julgamentos de arte criada em qualquer estilo. Para Kant (1790), o juízo estético é oriundo do sentimento e funciona no ser humano como intermediário entre a razão e o intelecto. Alguns leitores, contudo, podem argumentar que a objetividade existe no julgamento da arte, porque eles acreditam

³⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Versão eletrônica do livro “Crítica da Razão Pura” Autor: Emmanuel Kant Tradução: J. Rodrigues de Merege Créditos da digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia) Homepage do grupo: <http://br.egroups.com/group/acropolis/> acesso em 2017.

³⁸De acordo com a *Crítica da razão pura* e a *Crítica da razão prática*, a filosofia deve ser dividida em duas partes: em filosofia pura (conhecimento) e em filosofia prática (moral). Mas, entre esses dois domínios, Kant situa ainda o Juízo, porque ele é responsável por fazer a ligação entre o conhecimento e a liberdade, justamente os dois temas tratados nas duas outras críticas.

que certas perspectivas estéticas são inerentemente melhores do que outros, tais como a noção de "atenção desinteressada". Kant argumenta que [nós] insistimos em que outros concordem com o nosso gosto (Kant 1790, p. 53). O autor ainda anuncia diz que o julgamento do gosto envolve “uma reivindicação de validade para todos os homens (KANT, 1790, p.51)”.Em contraste, Kant pondera que, embora às vezes falemos como se nossos julgamentos do agradável fossem universalmente válidos, na verdade eles não são: julgamentos do apelo agradável são apenas para a maioria, mas não para todos os homens (KANT, 1790, p. 52-53).

Neste ponto, podemos citar o questionamento de Antônio Candido (2007, p. 26), que interroga “qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?” Esta questão, afirma ele, deve ser imediatamente completada por outra pergunta: “qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?” O que se pode oferecer em meio a tantas respostas, seria uma interpretação dialética, que, segundo ele, supera o caráter mecanicista das que geralmente predominam. Algumas das tendências mais vivas da estética moderna estão empenhadas em estudar como a obra de arte esculpe o meio, cria o seu público e suas vias de penetração, agindo em sentido inverso ao das influências externas. Mas de todo modo, essas obras de arte nos enfrentam, nos forçam a uma visão crítica dos valores nos quais cremos que está fundado o progresso e nossa civilização. Mário Vargas Llosa³⁹ contribui para este conceito, alegando que a boa literatura é sempre moral, ainda que opere de uma maneira que, a princípio, não nos pareça de acordo com o que entendemos por moral. O escritor peruano ainda reitera que toda literatura que é autêntica, criativa, é uma literatura de agitação, de revolução contra certos princípios ou valores que nos motivam, para exercer sobre nós mesmos uma revisão crítica.

Iris Murdoch (2013) menciona que, na história da estética, uma das características voltadas para as experiências estéticas por vezes tem se pensado ser a diluição da fronteira entre o sujeito perceptivo e seu objeto. Ela argumenta que a imagem a partir da qual se pode entender a moralidade não é a da visão, e sim a do movimento; “A bondade e a beleza não são análogas, e sim agudamente contrastantes” (MURDOCH, 2013, p. 12). A autora ainda acrescenta que o bem deve ser considerado não como parte do mundo em si, mas como um rótulo móvel

³⁹ Entrevista concedida ao repórter Carlos André Moreira. Disponível em <http://zh.clicrbs.com.br/rs/vida-e-estilo/noticia/2016/04/mario-vargas-llosa-ha-uma-confusao-de-valores-nas-artes-5779262.html>. Acesso em 09/02/17.

afixado no mundo, pois, dessa forma, o agente pode ser retratado como responsável e livre.

Ao expandir esta reflexão, trazemos a definição da ética, que é vinculada a uma série de princípios morais pelo qual uma pessoa se guia, ou seja, compreende-se que são regras de conduta reconhecidas por associações ou organizações em relação a vida humana, diretamente ligada a direitos e deveres do indivíduo. A palavra ética vem do grego *ethos* que significa morada, habitat, toca de animais, refúgio, estábulo. Para os filósofos, *ethos* significa: caráter, hábito, índole, natureza, costume; grosso modo, a maneira como o ser humano pensa sobre o seu comportamento é que define se este é ético, ou não; fundamentar as suas ações a partir da razão é que irá definir a ética. Dessa forma, Murdoch nos ilustra a ética que inclui e discute possibilidades de se alcançar um aprimoramento moral por meio de um nível mais elevado de consciência em relação ao real e ao bem que seriam alcançados pela suplantação do ego e através de uma maior apreensão das diferentes realidades humanas.

Murdoch defende que o "Bem", relegado por essa filosofia moral a um segundo plano, não é algo transcendente, e o coloca no coração de sua própria concepção de vida moral. Ela ainda argumenta que os seres humanos são animais cheios de ansiedade, cujas mentes são continuamente ativas, o que acaba por fazer com que muitas vezes falsifiquem suas percepções/apreensões/representações da realidade, mantendo-as por trás de um ansioso véu que esconde parcialmente o mundo. O que perfura o véu, principalmente, é uma percepção afiada, diretamente de coisas que não são partes de nosso próprio ser. Ela exemplifica:

Estou olhando para fora de minha janela em um estado mental ansioso e ressentido, sem consciência do que está ao meu redor, refletindo talvez em algum dano causado ao meu prestígio. Então, de repente eu observo um Kestrel⁴⁰ voando. Em um momento, tudo é alterado. O eu melancólico com sua vaidade ferida, desaparece. Não há nada além do Kestrel. (MURDOCH, 1999, p.369).

A moralidade ou ética, tal como Murdoch pretende caracterizar, não é uma reflexão racional em torno da "ação certa", mas uma reflexão em torno do que é "bom ser" ou em torno de como "podemos nos tornar bons", um propósito do qual participam tanto nossa racionalidade, quanto os monólogos interiores, metáforas libertadoras, parábolas, entre outros aspectos. Porém, a moralidade não possui

⁴⁰ Pássaro do hemisfério norte.

nenhuma promessa de felicidade, nem mesmo no antigo sentido de uma vida próspera da alma. Em vez disso, é retratado através de sua concepção que a moralidade representa tanto enfrentar a fragilidade e transitoriedade da condição humana, como se mostra aspirante a compreender algo que transcende essa condição.

Nesse sentido, o texto literário deve ser experienciado; os seus argumentos devem sugerir tanto perspectivas acerca do mundo, quanto também pessoais para cumprir seu propósito educativo. Dessa forma, o conceito do Bem é supremo para construir a reflexão moral, e repousa também sobre a arte, uma vez que ela mostra, aos homens, egoístas por natureza, sua real condição. Afinal, o Bem deve estar em tudo que afasta o homem desse egoísmo. Iris Murdoch ainda afirma que a filosofia moral do tipo existencialista é ainda cartesiana e egocêntrica. A autora reparou em "*The Sublime and the Good*"⁴¹ (1999, p. 209) que se a beleza é símbolo do bom, a experiência do sublime é mais aproximada da moral, pois seria a liberdade apanhando a si mesma de modo exultante, mesmo que não como o exercício moral em ato. "A moral pode ser então entendida como o conjunto das práticas cristalizadas pelos costumes e convenções histórico-sociais" (1999, p. 209). Em resumo, analisa-se que nem sempre a ética virá por convenção, pois ela é considerada universal; já a moral é definida de acordo com o recorte espaço-temporal, sempre normativa, não tendo qualquer conteúdo filosófico, sendo criada pelos diferentes grupos humanos, bem racional; possui caráter social, estando apoiada na tríade cultura, história e natureza humana, sendo algo adquirido como herança e preservado pela comunidade. Já a ética, nota-se que possui um caráter mais filosófico e científico, mais teórico, sendo ela uma reflexão filosófica sobre a moral, ou seja, uma teoria, conhecimento ou a ciência do comportamento moral, sendo ligada a essência do ser, porém não intrínseca. Já anuncia o filósofo Peter Singer (2000, p. 5), "O problema não é tantosaber "a diferença entre o certo e o errado", mas sim como decidir o que é certo e o que é errado".

Apresentando-se com esta perspectiva, pode-se dizer que a proposta ética de Paulo Ricoeur(1997), em função de uma vida boa para cada um, em concordância e traçada pelos valores da justiça, é possível e pode ser a passagem do mundo atual para uma justa distribuição dos bens a curto e em longo prazo.Pode relacionar

⁴¹O Sublime e o Bom (1999). Trabalho original publicado em 1959.

também o conceito de que a Ética é uma reflexão filosófica que tem por objeto a Moral no tempo e no espaço, sendo o estudo dos juízos de apreciação referentes à conduta humana. Ricoeur (1997) determina, a princípio, a hegemonia da ética sobre a moral, remarcando desde a origem a antecedência da perspectiva teleológica da vida boa com respeito ao que se impõe como obrigatório. Ricoeur afirma “A justiça, entendida na sua essência, busca promover a paz, a solidariedade e a cooperação social, garantindo a prática da tolerância; a justiça, enquanto instituição, e é uma expressão social da vida ética (RICOEUR, 1997, p. 14)”.

Já o autor Sérgio Lessa (2015, p. 67), em sua obra *Lukács: Ética e Política*, tece definições que relata que nos dias em que vivemos, a ética comparece na vida cotidiana apenas e tão somente como uma brutal necessidade pela superação das alienações que brotam do capital. Enquanto isso não ocorrer, a ética não passará de uma “intenção” sem possibilidades de objetivação e limitada meramente ao componente volitivo no interior dos atos individuais. E não é necessário que argumentemos, pois esta é a existência mais limitada possível quando se trata da reprodução do mundo dos homens. A esfera das escolhas dos indivíduos, isoladamente, passa a ser o escopo objetivo de suas possibilidades – e não há horizonte mais limitado que este em toda a reprodução social. Por isso, hoje, o discurso que se pretende ser ético não pode ir para além do apelo moral, centrado nos indivíduos, para que sejamos todos mais solidários. E o efeito histórico deste discurso é integralmente assimilável ao sistema do capital.

Em *A Soberania do Bem sobre outros conceitos*, Iris Murdoch discute, no início do ensaio, a respeito de como os seres humanos são egoístas e ansiosos, porque nossas mentes são continuamente ativas. Ela explica que o ego é mencionado como o principal obstáculo para ver os outros com clareza e, em vez de enfatizar as recompensas da virtude, ela argumenta que ele deve expressar o amor altruísta. Murdoch argumenta que o liberalismo, o romantismo, o existencialismo e o empirismo linguístico não conseguem articular um critério de moralidade que vai além de escolhas e da vontade. Em vez de um agente solitário criar valor por escolhas sozinho, a auto moral, de acordo com Murdoch, deve apagar o ego na tentativa de perceber os outros como eles realmente são, a fim de responder a eles de uma maneira moralmente adequada; ela propõe uma meta ética cognitiva para justificar seu realismo moral, que alega que a virtude é o conhecimento do bem. Uma pessoa que detém a honestidade como um valor moral, por exemplo, vai falar

honestamente com todas as pessoas. A complicação em relação à ética é que as pessoas muitas vezes discordam sobre quais comportamentos devem ser aprovados como valores morais, como o aborto, a pena capital, ou casamentos do mesmo sexo. Essa consideração vai servir para esclarecer a natureza da virtude como o conhecimento do bem. O argumento de Murdoch é a seguinte:

“Encontramos coisas de valor também na natureza, bem como em produtos de arte humana [...]; Os conceitos de valor são aqui claramente amarrados sobre o mundo, eles são alongados como se estivessem entre a mente em busca da verdade e o mundo, eles não estão se movendo por conta própria como adjuntos da vontade pessoal. A autoridade da moral é a autoridade da verdade, que é a realidade. (MURDOCH, 1997, 374).

Murdoch insiste que a descrição de nós mesmos se tornou muito grandiosa, nós nos isolamos e nos identificamos com uma concepção não realista da vontade, perdemos a perspectiva de uma realidade separada de nós mesmos, e não temos uma concepção adequada do pecado original. Ela acredita firmemente que há mais do que uma conexão contingente entre os três grandes valores da bondade, beleza e verdade. Sua discussão deste tema é baseada em sua ética contemporânea. Ela se mostra particularmente descontente com o emotivismo e o prescritivismo das teorias meta-éticas e da maneira que elas implicam, em sua opinião, numa ética que se preocupa com atos isolados de pessoas. Ela se volta para Platão a fim de encontrar uma concepção alternativa de vida ética. Nessa concepção, é enfatizada uma certa sensibilidade ao invés de princípios e visões, ao invés da de vontade. O progresso ético e as experiências estéticas são discutidos como fenômenos entrelaçados. Murdoch é uma pensadora neoplatônica, e isto implica em um compromisso com o realismo moral não-naturalista, no sentido do "Não-naturalismo" mais comum na discussão meta ética contemporânea. O realismo moral não-naturalista platonista não se mistura bem com os principais candidatos potenciais para uma teoria estética-ética, ou seja, o pós-modernismo e o neo-aristotelismo. O realismo moral por si só se mostra como uma combinação impossível com a linha pós-moderna do perfil estético-ético. Uma característica proeminente desta vez é que as considerações estéticas são oferecidas como substitutas para as teorias morais realistas. A alegação a ser usada é a de que é impossível justificar quaisquer critérios comuns para comparar argumentos éticos.

Assim, a ética deve ser vista como um esforço criativo individual. O realismo moral também distingue Murdoch daqueles especialistas em ética da virtude neo-

aristotélica que identificam os critérios para a virtude, bem como uma boa vida, dentro de determinadas sociedades históricas. Para a autora britânica, a moralidade não possui nenhuma promessa de felicidade, nem mesmo no sentido antigo de uma vida próspera da alma. Ao invés disso, a moralidade se mostra aproximadamente como algo tanto para enfrentar a fragilidade quanto a transitoriedade da condição humana e aspirante a compreender algo que transcende essa condição. Ela visa que a ideia do Bem traz a unidade de virtudes e experiências humanas como última instância, indefinível e, portanto, inacessível. O Bem é um princípio motivador, transcendente, que obriga a tentar fazer o Bem e ser Bom.

Murdoch é notoriamente vista como uma pensadora metafísica, na melhor tradição platônica. Ela dá em sua filosofia um lugar central para o “soberano”, o “místico” e o “magnético” Bom, o que unifica e organiza a experiência moral humana. Ou seja, Murdoch não desmorona a ética e estética entre si, mas sabe diferenciar visivelmente as experiências moral e estética. Além disso, a moralidade é vista por ela de uma maneira infinitamente mais importante do que a experiência estética. Ela define como seria a maneira moralmente ideal de se relacionar com o mundo em termos de atitude, tipicamente ligada com a experiência estética. A escritora britânica toma experiências estéticas como a forma mais importante de praticar “a retirada do auto egocentrismo (*unselfing*)”. Por esta expressão, ela refere-se a uma atividade que pode libertar um indivíduo a partir da psique egoísta, com um instinto impulsionado dirigido a autopreservação. Exemplificando, a autora afirma que a beleza é para ela o nome de algo conveniente e tradicional que a arte e a natureza compartilham, e que dá uma perspectiva bastante clara no sentido à ideia de qualidade da experiência e mudança de consciência. As observações de Murdoch nos fornecem um fundo interessante aos seus pensamentos sobre as interseções de ética e estética, sendo sua principal reivindicação, o ato de que uma compreensão adequada da auto moral requer uma conexão entre ética e estética.

Ao adotar a estética em que a obra fonsequiana está mergulhada, estabelecemos relações entre a moral, a ética e a violência. Partindo da temática literária presente em *Feliz ano novo*, compreendemos que a obra de Rubem Fonseca, sob a ótica estética, transporta o sujeito a vias de conexões diversas, capazes de produzir representações a partir de suas vivências cotidianas. Vivências estas que são capazes de promover uma maturidade pessoal, levando em conta não o espírito, mas a vida concreta do ser estabelecido historicamente em seu mundo.

Nesse aspecto, a Literatura, representada pela obra de Rubem Fonseca, torna-se um elo para a realidade, tornando o papel do leitor bastante significativo, uma vez que havendo a interação entre leitor e obra, aquele amadurece suas concepções acerca do tema abordado. Os conceitos citados da história da estética nos guiam a entender a obra fonsequiana. Notadamente, a estética da obra se pauta na violência. Influências de cunho teórico e literário se multiplicam em dimensões inimagináveis, no qual a presença da violência como marca estético-discursiva é apresentada em toda a obra. Rubem pontua esteticamente a própria nação brasileira, através de sua literatura de agitação.

2 PRODUÇÃO DE PRESENÇA NA AMBIENTAÇÃO DE RUBEM FONSECA

O objetivo deste capítulo é traçar um panorama breve sobre aspectos diversos na obra *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, sobretudo os aspectos sociais. A violência se faz presente nesta temática, sob o olhar bourdieusiano inserido no mercado jornalístico. Levantaram-se também diferentes perspectivas da crítica sobre diversas obras fonsequianas até a atualidade.

2.1 Arte, Cultura e Aspectos Sociais em *Feliz Ano Novo*: Breves Considerações

O início dos anos 60 foi duramente marcado por revoluções que deixaram muitas lições para a história. Contestações que abordavam praticamente todo o cenário ocidental e além deste panorama social, político e cultural. Foi nessa década que a ditadura militar foi instaurada, especificamente no ano de 1964. Foi uma década marcada pela repressão, censura e violência. Uma época que, no âmbito político, foi muito marcada por falta de democracia. Em 1968, fenômenos como a eclosão da contracultura, da rebeldia individual e das diversas reivindicações até então situadas fora do âmbito dos protestos políticos. O cunho libertário dos movimentos atingia a esfera coletiva e a individual, e a felicidade então buscada por eles seria a de um e a de todos, sem que fizesse sentido contrapô-las. A esquerda brasileira, que seguia desde 1945 com uma linha predominantemente reformista, não pôde transformar a política de massas em luta de classes. Ao invés disso, seguindo a orientação tática de conquistar as massas por dentro, a partir das técnicas e objetivos da própria política de massas, limitou-se a tendê-la para a esquerda, e terminou enredada nos fios de sua própria severidade e rigidez.

Nos anos 60, grande parte da sociedade intervinha nas discussões sobre a conjuntura, principalmente os setores organizados. Os sindicatos urbanos levantavam as bandeiras das chamadas “reformas de base”; as ligas camponesas desenvolviam, principalmente no Nordeste, um intenso debate sobre a necessidade da reforma agrária. A classe média urbana também se mobilizava. Os intelectuais e artistas, através da União Nacional dos Estudantes (UNE), promoviam discussões sobre os temas nacionais e as perspectivas da transformação que aparentemente não iria tardar.

Diante de todo esse ambiente de efervescência política, surgia no Rio de Janeiro, em 1961, o primeiro Centro Popular da Cultura. Ligado à UNE, o CPC surgia com a missão de definir estratégias para a construção de uma cultura nacional, popular e democrática. Dentro do compromisso de clareza que os artistas se impunham, as obras deveriam ter um conteúdo revolucionário e uma forma familiar e acessível. A arte com fins revolucionários induz a reprodução de vícios dos esquemas de conciliação de classes que a esquerda tradicional, abrigada, sobretudo no Partido Comunista, adotava para explicar a dinâmica do processo social no Brasil.

Acredita-se que a década de 60 pode ser lembrada em dois períodos: A primeira, de 1960 a 1965, é demarcada por características líricas nas manifestações socioculturais, e já no âmbito da política são perceptíveis o idealismo e o entusiasmo mostrados nas manifestações. O segundo período, de 1966 a 1968 (porque 1969 já apresenta o estado de espírito que definiria os anos 70), em uma gradação mais mordaz, propala as experiências dos indivíduos com narcóticos, bem como a revolução sexual e os diversos protestos juvenis se mostrando contrários as posições arbitrárias dos governos. No âmbito literário, é notável que as décadas de 1960 e 1970 são fundamentais no que tange a experiência urbana em literatura brasileira. A partir das décadas de 1960 e 1970 inicia-se, como aponta Candido (1989), uma nova fase em nossa literatura marcada por uma grande polifonia discursiva, a qual pautada pela fragmentação, pela individualização e pela transgressão, tanto de valores culturais como sociopolíticos, inviabiliza qualquer perspectiva de uma identificação nacional entre as diversas vozes que discursavam a partir de então.

Já na década de 70, o contexto econômico-social é demarcado pelo chamado "milagre econômico" brasileiro. Com empréstimos e investimentos estrangeiros, a economia inicia um período de crescimento surpreendente, com a criação de empregos em massa e a manutenção da inflação sob controle. Nessa época, investidores estrangeiros foram favorecidos e, em um grau inferior, as classes média e alta brasileiras (SILVERMAN, 1995). Isto é, mesmo que a mídia anunciasse um crescimento econômico jamais visto, com oportunidade igualitária de ascensão social a todos os que estivessem aptos, a classe baixa permanecia em péssimas condições, presenciando às demais classes enriquecerem e apartarem-se ainda mais no cenário social. Esse antagonismo entre a classe dominante e a classe dominada se manifesta "numa relação de superação, destruição ou dominação de

uma classe por outra” (SANTOS, 1983, p. 38). No campo político, porém, o país vive na passagem de década o clímax da intolerância, com censura à imprensa e atos violentos contra a oposição. Já no campo do romance, os estilos fragmentários geraram várias classificações para as tendências mais fortes que poderiam ser reconhecidas, por exemplo, o jornalístico, criminal, memorial, íntima (intimista, em português), regionalistas-históricos, satíricos e os relacionados com os efeitos da mídia de massa. Neste momento propagado de crise, parece ser difícil ir mais fundo para tentar resumir a influência do período de ditadura na literatura brasileira. Esta influência específica trouxe consequências para a cultura brasileira como um todo e tem sido estudada por vários estudiosos, com algumas excelentes observações que precisam ser compartilhadas. Para rever de forma concisa a ditadura e seus efeitos sobre a vida cultural no Brasil no tempo, é relevante lembrar dois textos emblemáticos do período. "Vazio cultural" e "Falta de ar", ambos escritos pelo jornalista Zuenir Ventura, publicado em 1971 na *Visão* (uma importante revista semanal com uma linha editorial crítica), que é até hoje considerada e citada como retratos relevantes do ambiente cultural da época. Os textos - e uma série de outros seguindo este tema - foram baseados em pesquisas de opinião dos produtores culturais. O panorama era sombrio, com a quantidade tendo uma valia maior que a qualidade, uma ausência de questionamento na cultura, uma queda nas vendas de materiais de leitura, uma fuga de cérebros; tudo levando a previsões pessimistas do futuro cultural brasileiro. Pode-se pensar erroneamente que as principais causas destes problemas foram a censura e o Ato Institucional n.5 (promulgada em 1968), fatores que, no final, foram sempre no centro das atenções, causando em muitos artistas, entre outras sequelas, autocensura, um sintoma que, para alguns autores, permanece atual. No entanto, o que não estava tão evidente à primeira vista, era a entrada do Brasil na industrialização cultural. O movimento do Brasil na internacionalização do capital era uma faceta chave da economia da ditadura que teve um enorme efeito sobre a esfera social e cultural. Para atingir este objetivo, a nação passou por intenso planejamento e racionalização de criar uma sociedade moderna baseada no âmbito do desenvolvimento capitalista. Renato Ortiz acrescenta:

A partir de 1964 são baixadas inúmeras leis, decretos-leis, portarias, que disciplinam e organizam os produtores, a produção e a distribuição dos bens culturais – regulamentação da profissão de artista e de técnico,

obrigatoriedade de longas e curtas-metragens brasileiros, portarias regularizando o incentivo financeiro às atividades culturais, etc. (1985, p. 88)

Porém, é reconhecido que, entre 1964 e 1968, há uma dura censura a livros no Brasil. "As ações confiscatórias ocorriam de forma primária, improvisada, efetuadas por pessoas mal treinadas" (Stephanou, 2001, p.215). Reimão (2014, p. 76) argumenta que, em 1968, o terrorismo de direita provocou, segundo os cálculos de Elio Gaspari, dezessete atentados, quatorze explosões e um assalto a banco. Editoras e livrarias estavam entre os alvos: foram atingidas a editora Tempo Brasileiro, a Civilização Brasileira e a Livraria Forense (Gaspari, 2002a, p.328 e 301).

Na segunda metade da década de 1970, diversos profissionais como escritores, editores, intelectuais, artistas, cientistas, professores iniciaram uma mobilização com o intuito de contrapor e protestar este regime autoritário. Rumão (2014) alega que essa resistência da sociedade aos atos autoritários do governo de então culminou com várias demonstrações e atos públicos de repúdio ao autoritarismo. No que diz respeito às manifestações pelas liberdades no âmbito das produções culturais destaca-se o *Manifesto dos 1046 intelectuais contra a censura*, entregue ao ministro da Justiça em Brasília, em 25 de janeiro de 1977, por uma comissão composta por Helio Silva, Lygia Fagundes Telles, Nélide Pinõn e Jefferson Ribeiro de Andrade.

Segundo Deonísio Da Silva, diversas obras de ficção de autores nacionais foram censuradas durante os anos de vigência do AI-5. Segundo a listagem do acervo do DCDP e o citado levantamento do autor catarinense, foram elas: *Quatro contos de pavor e alguns poemas desesperados*, Álvaro Alves de Faria; *Dez histórias imorais*, de Aguinaldo Silva; *Meu companheiro querido*, de Alex Polari; *Zero – romance pré-histórico*, de Ignácio de Loyola Brandão; *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós; *Aracelli, meu amor*, de José Louzeiro; *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca; *Diário de André*, de Brasigóes Felício; e os contos "Mister Curitiba" de Dalton Trevisan e "O cobrador" de Rubem Fonseca.

Reimão(2014), contudo, reitera em seu artigo, hipóteses que podem explicar a diferença da repressão censória relativa a jornais e revistas e aquela relativa às diversões públicas. Uma delas seria a de que o DCDP teria, *grosso modo*, um escopo censório mais moral e menos político, e essa censura moral, nas palavras de Carlos Fico (2002, p.22), "obedecia a outros ditames, embora não tenha ficado

imune às peculiaridades do regime militar. Ela dizia respeito a antigas e renovadas preocupações de ordem moral, muito especialmente vinculadas às classes médias urbanas".

Neste meio, ao abordar a estética da obra fonsequiana, considerando-se como paradigma a relação entre a literatura e o contexto de sua produção, entendemos que o autor de *Feliz Ano Novo* incorpora à narrativa de maneira estetizada, elementos extra estéticos do mundo circundante, como a gratuitidade da violência, e posiciona-se criticamente na escolha do tema e da forma de realizá-lo. A violência na obra é uma unidade estética, um exercício de síntese temática, de caráter literário, uma forma de incitar, de provocar e testar as emoções do leitor. Em acordo com o pensamento de Cândido (1989), o externo se torna interno, passando a funcionar de maneira específica no interior da narrativa. Assim, Garlet(2015) alega a violência tornada prosaica na sociedade é refletida e refratada no ato estético, permanecendo seu traço cotidiano, mas instalando uma posição axiológica de desacordo, sobremaneira na forma lexical escolhida para representar a mesma. De outro modo, o autor reitera que a narrativa se projeta em chocar e induzir à reflexão propriamente por meio da forma com que conteúdo é exibido, concebendo então uma posição de contestação ao senso comum.

Antonio Candido (1989), ao proferir posições relevantes sobre a narrativa brasileira contemporânea, exprime sua preocupação com as inovações trazidas pelos novos contistas nacionais, no que tange à utilização de artifícios relativamente surpreendentes nos moldes da repetição ou de cacoetes tanto formais quanto temáticos.

Em análise mais apurada, a preocupação revelada por Cândido ao fim do ensaio "A nova narrativa"⁴²(1989) traduz-se em alerta, que vai ao encontro dos mecanismos explorados em verso e reverso pelos escritores da atualidade da época e os remanescentes da década à qual o crítico faz alusão como época de afirmação da nova narrativa (1989):

Um reparo, todavia. Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam esta técnica, mas quando passam a terceira pessoa ou descrevem situações de sua classe social, a força parece cair. Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte,

⁴² Antonio Candido: A Educação Pela Noite & Outros Ensaios, Sao Paulo: Ática, 1989. Disponível em: <file:///F:/Literatura%20na%20ditadura%20militar/antonio-candido-a-educacao-pela-noite.pdf>. Acesso em 12/11/2016.

pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco. Mas seja como for, estão operando uma extraordinária expansão do âmbito literário, como grandes inovadores. Os ficcionistas dos anos 30 e 40 inovaram no temário e no léxico, assim como no progresso rumo à oralidade. Estes vão mais longe entram, pela própria natureza do discurso ficcional, mesmo quando não alcançam a eminência daqueles predecessores (1989, p. 17).

O autor também nos conduz a refletir quais são as possíveis influências efetivas do meio sobre a obra. A princípio, ele articula que neste sentido há duas respostas tradicionais que se recomenda. A primeira diz respeito em estudar em que medida a arte é expressão da sociedade; a segunda, em que medida é *social*, isto é, interessada nos problemas sociais:

Dizer que a arte exprime a sociedade constitui hoje verdadeiro truísmo; mas houve tempo em que foi novidade e representou algo historicamente considerável. No que toca mais particularmente à literatura, isto se esboçou no século XVIII, quando filósofos como Vico sentiram a sua correlação com as civilizações, Voltaire, com as instituições, Herder, com os povos. Talvez tenha sido Madame de Staél, na França, quem primeiro formulou e esboçou sistematicamente a verdade que a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre (CANDIDO, p. 28, 2006).

Ao citar a leitura de Dostoiévski, por Mikhail Bakhtin, partilha de um pensamento que, aos seus olhos, norteiam a composição de uma obra artística. Este pensamento pode ser exposto aqui: “Após escolher o herói e o dominante de sua representação, o autor já está ligado à lógica interna do que escolheu, a qual ele deve revelar sua apresentação” (Bakhtin, 1981, p. 55). Ao fazer um elo entre o pensamento de Bakhtin com a obra de Rubem Fonseca, a concordância com este princípio exposto se dá na medida em que se reflete não ser suficiente apontar este tipo de “herói” criado pelo escritor, mas, além disso, procurar desvendar as condições da verdade que rege o mundo ficcional em que atua este herói.

Por outro lado, é possível comentar que estas condições da verdade desvendam a busca por sobrevivência, pelo marginal, frente às circunstâncias de existência e coexistência. Em função disso, veremos em que medida pode ser marginal o estado dos personagens, o de Rubem Fonseca, e até mesmo a concepção de Literatura expressa ocasionalmente pelos narradores.

2.2 A violência como objeto mercadológico na mídia

As representações de violência não são novas. De fato, a violência tem sido uma parte fundamental da mídia desde o nascimento da literatura: a poesia e o drama da Grécia Antiga frequentemente retratavam assassinatos, suicídio e automutilação, muitas das peças de Shakespeare revelam violência, tortura, mutilação, estupro, vingança e terror psicológico, e alguns dos livros mais populares do século XIX derramaram bastante sangue. No mundo dos meios de comunicação de hoje, pesquisas informam que a violência vende. Não somente é gasto mais para consumir meios de comunicação violentos, mas meios violentos custam menos para exportar, custam menos para traduzir e possuem menos problemas de serem captados por mercados em culturas diferentes da nossa. Como linguagem, a violência se mostra de fácil compreensão e requer pouco contexto para apresentar uma trama: Explosões, tiroteios e estupração uma linguagem que telespectadores não especializados entendem perfeitamente.

Pesquisas recentes revelam uma presença extensa de violência na mídia moderna. De acordo com o autor Ahmet Bayraktar⁴³, a sexualidade e a violência na mídia têm sido tema de discussão entre pesquisadores. Houve um grande número de estudos sobre os efeitos de ambos os conceitos sobre os indivíduos e a sociedade. Muitos pesquisadores têm criticado a mídia devido ao seu uso generalizado de pornografia / sexualidade e violência. Considerando as instituições de mídia como um estabelecimento de negócios, podemos argumentar que eles devem funcionar, em teoria, em conformidade com os princípios de ética empresarial.⁴⁴

James A. Herrick, em seu artigo “Violence is a product”, nos indaga: Se a violência na mídia é um produto, qual é o seu valor para os consumidores? Aparentemente, Hendrik reitera que a violência na mídia é valorizada por seus consumidores, em grande parte masculinos, por sua capacidade de proporcionar uma emoção psicológica e as sensações físicas presentes. Os custos da violência nos meios de comunicação podem incluir, inclusive, danos associados à violência doméstica, uso de profissionais para controlar o comportamento agressivo nas

⁴³ Autor de vários livros, bem como do artigo intitulado: *Marketing the media with sexuality and violence: Is it ethical?*, da Universidade Rutgers, considerada a maior instituição de ensino superior de Nova Jérsei, Estados Unidos. O artigo foi publicado no *Journal of Academic and Business Ethics*. Crítico de revistas, dentre elas, *International Business Review*, *Journal of Brand Management* e *Global Journal of Business Research*.

⁴⁴ A ética empresarial é explanada como uma forma de ética profissional que analisa princípios éticos e problemas morais que surgem no ambiente de negócios.

escolas, por exemplo, (e o custo da perda de educação para outros estudantes), entre outros fatores. Uma solução para esse fracasso da responsabilidade moral da parte da mídia seria mais simples do que poderíamos pensar a princípio. Pois pode ser que haja necessidade de um simples ato de redefinição. Herrick reitera que, em vez de categorizar o conteúdo violento nas várias mídias como "expressão artística" ou "liberdade de expressão", devemos entender a violência da mídia por aquilo que é - uma mercadoria altamente rentável e altamente comercializada.

No que se refere à mídia, Pierre Bourdieu (1997) alega que a televisão denuncia a realidade, mas em grande parte, esta cria a sua própria realidade. Há pouca autonomia, em grande parte porque a competição pela 'fatia de mercado' é muito intensa. A pressão para preencher o espaço é forte; portanto, deve ser algo para todos. Ou seja, Bourdieu acredita que para se saber o que dizer é preciso saber o que todo mundo está dizendo. Isto leva a homogeneização e a conformidade política. Política e economia levam a uma censura interna, sendo que as 'notícias' são seletivas, favorecendo os extremos. A televisão pede dramatização e o exagero da importância de eventos, nos quais existe um desejo de ver-se que é explorada. Dessa forma, ela torna-se análise do campo jornalístico um campo que domina outros campos de Bourdieu. O autor francês levanta argumentos que refletem que a televisão alterou a função de todo o campo jornalístico, no qual forçou a mídia de impressão a aproximar-se mais e mais em forma e conteúdo. Ele também argumenta que essa tecnologia tem profundamente desafiado a autonomia de todos os outros campos.

Em suma, o sociólogo francês aplica suas principais ferramentas conceituais para a mídia. E mais particularmente a televisão, a fim de lançar luz sobre as formas ocultas de dominação e violência simbólica exercida pela televisão.

Quando as diferenças de capital econômico e cultural estão mal interpretadas, algo como diferenças de honra, eles funcionam como o que Bourdieu chama de "capital simbólico". O autor francês explica que esta função pode ser entendida como uma legítima teatralização que sempre acompanha o exercício do poder, e que se estende a todas as práticas e, em particular o consumo. Dito isto, no entanto, também continua sendo verdade, para Bourdieu, que o espaço social em si é livre de quaisquer limites intrínsecos. Ao mencionar a chamada divisão de classes, Bourdieu vê a estrutura de classe de uma formação social como uma rede objetiva

de situações que são sistematicamente relacionadas, uma com a outra, em termos de distribuição do capital cultural e econômico em todos os locais de trabalho.

Bourdieu (1997) defende que a seleção do que é mostrado na esfera social está a serviço da manutenção simbólica da sociedade. Ele proporciona caminhos que nos mostram como pensamentos, imagens e sentimentos que não se harmonizam com a preservação da ordem simbólica são excluídos ou bloqueados. O autor anuncia que Violência simbólica se exerce nas relações sociais e em especial nas comunicações pela mídia. Para Bourdieu (1997, p. 20):

Violência simbólica, que é violência que se exerce com a cumplicidade tácita dos que a sofrem e, também, com frequência dos que a exercem, na medida em que uns e outros são inconscientes de exercê-la ou de sofrê-la. Consiste nos mecanismos anônimos, invisíveis, através dos quais se exercem as censuras de toda ordem que auxiliam a manutenção de uma ordem simbólica.

Por conseguinte, violência simbólica é, fundamentalmente, a imposição de categorias de pensamento e percepção sobre os agentes sociais prevaletentes. A exposição da ordem simbólica se concatena também a não interpelar estruturas e não designar divergências estruturais da sociedade. Bourdieu (1997) nos mostra exemplos com imputações de pessoas corruptas, por exemplo, sem que se pleiteie o campo que possa conceder, beneficiar e convidar a que se corrompam.

Como o conceito de dominação é central na obra de Bourdieu, ele opta por não palavrear com o conceito de ideologia do legado marxista, expondo seus conceitos. Usando sua proposta, explicita a seleção de temas pelos jornais. Para ele: “Os jornalistas têm ‘óculos’ especiais a partir dos quais veem certas coisas e não outras; e veem de certa maneira as coisas que veem. Eles operam uma seleção de construção do que é selecionado” (Bourdieu, 1997, p. 25). E nessa seleção são utilizadas regras implícitas e explícitas. Para Bourdieu (1997, p. 27):

Os jornalistas, grosso modo, interessam-se pelo excepcional, pelo que é excepcional para eles. O que pode ser banal para outros poderá ser extraordinário para eles ou ao contrário. Eles se interessam pelo extraordinário, pelo que rompe com o ordinário, pelo que não é cotidiano – os jornais cotidianos devem oferecer cotidianamente o extra cotidiano, não é fácil... daí o lugar que conferem ao extraordinário ordinário, isto é, previsto pelas expectativas ordinárias, incêndios, inundações, assassinatos, variedades. Mas o extraordinário é também e, sobretudo o que não é ordinário com relação aos outros jornais.

Ele enfatiza que o mercado jornalístico se tornou uma ameaça à autonomia dos campos dotados de regras específicas e de capital, como os campos acadêmico

e político. Bourdieu insiste que é este processo que põe em perigo a democracia. O autor sublinha a fragilidade epistemológica do seu trabalho e argumenta que é difícil compreender a evolução recente do campo jornalístico Francês, estudo de caso principal do autor francês, sem prestar mais atenção para o impacto do campo político na mídia que Bourdieu faz. O campo jornalístico é visto como parte do campo do poder, isto é, tende a envolver como primeiros e principais agentes aqueles que possuem grandes volumes de capital. Em outras palavras, o campo jornalístico é um espaço social, um espaço de relações que define posições sociais e dotado de alguma especificidade, sendo estruturado por uma fronteira simbólica que estabelece e objetiva uma posição interna e externa, definindo o que é especificamente jornalístico.

Em resumo, Bourdieu localiza o campo jornalístico dentro do campo do poder, pego entre o poder cultural e econômico, com este último, no entanto, geralmente retendo a mão superior. Vale lembrar que a análise do campo jornalístico de Bourdieu é conduzida a partir da perspectiva das mudanças que a televisão operou não só neste campo, mas em todos os campos da produção cultural. A mídia, assim como o sistema de ensino, são ambos mecanismos (de representação) e de fonte (tomadas como certas estruturas para a compreensão da realidade que eles representam). Há uma aceção de violência que está correferido ao total descomedimento, ou seja, alia-se ao conceito de caos e por prolongação ao temido “caos social”. Afigura-se dessa forma o sentido de propensão da mídia contemporânea para a palavra.

Entende-se que a existência dos meios de comunicação de massa constitui um dos traços mais característicos das sociedades contemporâneas desenvolvidas. De acordo com Michaud (1989), o fato da violência se expor como uma crise em relação ao estado normal cria, por princípio, uma finalidade entre ela e a mídia. O pensador francês ainda reitera que podemos constatar, por exemplo, que num dia calmamente banal, fica bastante dificultoso fazer um jornal ou um noticiário de TV para anunciar a falta de notícias. É perceptível que a mídia necessita relatar acontecimentos e vive do sensacional. A violência, como carga de ruptura que ela veicula, é o gérmen do alimento privilegiado para a mídia, em especial as violências espetaculares, sangrentas ou atroztes sobre as violências comuns, banais e instaladas. A partir daí, Yves Michaud (1989) noticia a fortuna dos atos de terrorismo.

Desde o atentado contra as forças francesas e americanas no Líbano no outono de 1983, o terrorismo xiita iraquiano fez falar dele mais do que a guerra Irã-Iraque, que se desenrola desde 1980 e, no entanto, faz centenas de milhares de vítimas. Ou seja, os meios de comunicação social podem desempenhar um papel significativo na reflexão, moldagem e talvez distorção das opiniões públicas sobre o uso da violência, como se pode observar, por exemplo, no tratamento sensacionalista dos acontecimentos violentos e delinquentes, por gerar um clima de medo e um forte sentimento de vulnerabilidade na população, o que nem sempre é real, ou corresponde ao nível observado de violência.

No livro *A Violência*, Yves Michaud (1989) questiona: “Que novos elementos introduz a mídia?” (1989, p. 49). Pergunta esta que ele justifica pontuando três fatores: 1) *A relação com o mundo passa pelas imagens*:

[...] A enorme massa de informações veiculada pela mídia multiplica as evidências indiretas e parte importante da experiência do mundo passa pelas imagens que nos mostram as coisas como se estivéssemos lá ou como se tivéssemos estado, que até se propõem como meros duplos do acontecimento (MICHAUD, 1989, p. 49).

Segundo o autor, é a partir daí que ocorrem todas as probabilidades de desinformação, seja ela por retenção de informação, manipulação de informação, e também por excesso. Ele reitera:

Em muitos aspectos, terrorismo contemporâneo, nacional (como na Itália das Brigadas Vermelhas ou no Uruguai dos Tupamaros) ou transnacional, se beneficiou com todas as vantagens da mídia – pois recebeu uma cobertura que multiplicou os seus efeitos e lhe deu uma importância política desproporcional em relação aos seus resultados. (MICHAUD, 1989, p. 51).

O segundo fator mencionado por Michaud é retratado pelo título de: 2) *As imagens se tornam a parada da batalha* (1989, p. 50), no qual ele se refere que já que as imagens têm tanta importância, a própria informação sobre a violência torna-se uma parada na luta; trata-se de controlar não só o conflito, mas a maneira como ele aparece.

Neste sentido, nos países democráticos onde a liberdade de informação é um princípio (sejam quais forem aliás o poderio financeiro e a influência dos grupos de imprensa e de televisão) se encontram numa posição mais desfavorável do que os países autoritários ou totalitários que controlam a informação e as imagens de seus oponentes, e podem fazê-los aparecer como bandidos, parasitas ou loucos, até mesmo nem os fazer aparecer de jeito nenhum” (MICHAUD, 1989, p. 50).

O terceiro fator é intitulado *A violência com celofane* (MICHAUD, 1989, p. 51), em que é explanado que “uma das consequências mais importantes da ação da mídia é contribuir para tornar a violência irreal, banalizando as imagens; a realidade da violência não é estética.” (1989, p. 51).

A esta fraqueza de imagens, Michaud (1989) revela algumas razões: A primeira deve-se a censura corrente que desconsidera os documentos mais insustentáveis, incluindo a perda de definição proveniente da reprodução mecânica, bem como a estilização que encena de forma artística as imagens e as convertem em clichês, resultando na banalização induzida pela repetição. Em função disso, Michaud argumenta que as imagens da violência apresentam uma versão edulcorada: “Violência em papel brilhante, violência com celofane” (MICHAUD, 1989, p.51).

Porém, não há hesitação quando as imagens de violência colaboram de uma maneira não desprezível para exibi-la como mais normal, “menos terrível como ela é, em suma: Banal” (MICHAUD, 1989, p.51). Dessa forma, é criado um hiato entre uma experiência anestesiada e as provas que a realidade nos mostra: “Raras, porém muito fortes”.

Seguindo esta temática de violência estudada, evidencia-se também registrar a receptividade crítica das principais obras fonsequianas presentes na literatura contemporânea brasileira.

2.3 Receptividade crítica da obra fonsequiana

Neste contexto, partiremos da suposição que uma obra somente adquire o estatuto cultural que lhe é conferido na medida em que ela se estabelece socialmente. Esse estabelecimento só pode ser apreciado se fizer uma avaliação de modo com ela é recebida pelo público leitor. Assim, serão motivos de enfoque desta abordagem tanto os índices de venda que os textos alcançaram como as várias reações decorrentes do processo de censura sofrido em *Feliz Ano Novo*, bem como outras propostas significativas de leitura, diferentes ou semelhantes à que aqui será feita.

Num breve parágrafo sobre Rubem Fonseca, citemos as considerações de Luiz Rebinski Junior⁴⁵sobre o autor, que aponte a admiração e o interesse da crítica especializada pela obra de Rubem Fonseca são tão grandes quanto as aparições que o escritor faz na mídia. Relegado ao segundo escalão de escritores e intelectuais do país, Fonseca é o tipo de personagem que prefere escrever a falar. Sua reclusão é mais um ingrediente a envolver sua grande trajetória como escritor. Indispensável em qualquer antologia da literatura nacional pós anos 60, Rebinski reitera que Rubem conseguiu, desde a estreia, cunhar um estilo vigoroso e visceral para sua arte. Dessa forma, o estilo de Rubem Fonseca vem reafirmar a tendência urbana que a literatura brasileira adquire após os “anos de chumbo”. Saem as narrativas regionais e entram os romances policiais, a violência das favelas, os sequestros, o trânsito e o caos que acomete as cidades após a década de 1950. Os primeiros títulos, ainda sob o impacto da ditadura militar, têm um alto nível de violência e crueldade, linha que Antonio Candido e Alfredo Bosi intitularam *realismo feroz* (BOSI, 1997). Essa fúria incontrolável pode ser percebida no antológico *Feliz Ano Novo*, publicado em 1975 em livro homônimo.

Feliz Ano Novo teve sua publicação e circulação proibidas em todo o território nacional um ano mais tarde, sendo recolhido pelo Departamento de Polícia Federal, sob a alegação de conter “matéria contrária à moral e aos bons costumes”. Nesse sentido, as obras de Rubem Fonseca inseriram certa revolução na produção literária do final do século XX. Desde o início da carreira do autor juiz forense, o interesse por parte da crítica e da sociedade geral foi acolhido de forma bastante notável, como pode-se perceber o episódio da censura apresentado acima. Por anteferirem assuntos relacionados à violência e ao sexo, houve uma má interpretação de seus textos devido ao fato de muitos leitores desconhecem seus estilos, temáticas e linguagem. Essencialmente urbanos, Rebinski argumenta que os contos de Rubem Fonseca dão destaque ao medo, ao sentimento de culpa e impotência, indecisão diante da vida que paira na cabeça dos cidadãos que vivem no ambiente, muitas vezes, claustrofóbico e mórbido das cidades.

Apontado como polêmico, recebeu não só hostilidade, mas também elogios e com isso foi desenvolvendo sua habilidade na arte de escrever até ser considerado um dos maiores escritores da literatura contemporânea. Considera-se hoje que

⁴⁵ Autor da matéria: Manual Prático da Filosofia Fonsequiana. Disponível em <http://www.bestiario.com.br/17.html>. Acesso em 13/01/17.

Rubem Fonseca é anunciado na esfera cultural como um dos mais notáveis escritores da literatura contemporânea, tendo sido galardoado com insigne reconhecimento internacional, em 2004, na Espanha, com o Prêmio “Rosalia de Castro” e, em 2003, o Prêmio “Luís de Camões”, o qual fora ofertado pelos governos do Brasil e de Portugal, além do Prêmio de Literatura Latino-americana e do Caribe “Juan Rulfo”, este último vindo das mãos de Gabriel Garcia Márquez. Ao referir-se ao “Prêmio Luís de Camões”, tido como o Nobel da nossa literatura, Zuenir Ventura, foi presenciado de um dos jurados que o consagrou com a vitória, o qual afirmou que ao avaliarem quem ganharia o prêmio, a escolha mais rápida já realizada por eles, foi a de Rubem Fonseca. Porém, o fato bastante interessante foi que o nome de Rubem Fonseca ao prêmio foi apontado não por brasileiros, mas pelos portugueses e africanos, no qual o autor foi bastante afamado por seu experimentalismo com a linguagem e pelo avanço progressivo do interesse pela sua obra, tanto entre o público (inclusive o público jovem), quanto entre a crítica.

Com a estreia da maior antologia nomeada *64 Contos de Rubem Fonseca*, em novembro de 2004, foi estimulado novamente a discussão sobre a literatura do autor. Em artigo publicado em fevereiro de 2005 no jornal Folha de S. Paulo, Schwartz (2005), destacou a influência que Fonseca representa nos escritores de hoje e o concebeu como uma grande referência da literatura brasileira:

Com seus textos curtos e romances, o escritor foi aos poucos se transformando na grande referência da literatura brasileira, ultrapassando Guimarães Rosa e Clarice Lispector, que até meados dos anos 80 provavelmente lideravam uma inexistente (mas perceptível) lista de autores com mais “discípulos”. Como escreveu em uma resenha Walnice Nogueira Galvão: ‘(Fonseca) devotou-se a escrever sucinto, direto, elíptico e como que impôs um modelo de literatura metropolitana aos leitores [...] e a seus inúmeros seguidores. Essas opções passaram a ser a tônica no panorama literário’ (SCHWARTZ, 2005, p.7).

A brevidade dos contos de Fonseca foi recebida de forma positiva por boa parte dos críticos. Devido ao crescimento constante da modernização, foi necessária uma adequação à forma como a literatura apresentava seus textos. Por isso, os contos fonsequianos colaboram para uma reflexão rápida por parte dos leitores, ou seja, abraça-se uma perspectiva onde a “celeridade” se torna uma característica significativa na maioria das produções. O escritor e roteirista Fernando Bonassi considera que Rubem Fonseca é a grande referência para a sua geração,

argumentando que foi o primeiro escritor a escrever sobre a cidade “sem achar que ela é uma destruição do homem ingênuo do interior que vem para cá”⁴⁶.

A produção artística de Fonseca, entretanto, nem sempre foi aprovada dessa maneira e, ainda hoje, há quem desmereça a ficção do autor apontando as falhas de suas criações. No próprio artigo supracitado, Schwartz enumera três críticos que salientaram esses lapsos: Luiz Costa Lima, Abel Barros Baptista e João Adolfo Hansen. O primeiro observa, em “Dispersa Demanda” (1981), que o livro de contos de Fonseca “O Cobrador” (1979) possui “um viés alegórico pouco convincente”. Já Baptista e Hansen afirmam em duas resenhas sobre o romance fONSEQUIANO “E do Meio do Mundo Prostituto Só Amores Guardei ao Meu Charuto” (1997) que Rubem Fonseca “se presta à crítica fácil”, nas palavras de Baptista, e repete o “acontecimento da falta de acontecimentos”, nos dizeres de Hansen, em que também é dito por Schwartz que essa rejeição que está a mostra de forma progressiva (que, apesar de possuir exceções, é aqui só mencionado de modo resumido) não deve ser compreendido a partir de qualquer questão extraliterária, como fica razoavelmente claro pela leitura da antologia que fora lançada. Já Costa Lima ainda anuncia que tanto nos contos quanto nos romances de Rubem Fonseca uma questão faz-se sempre presente: a preocupação com a identidade do real e a incerteza em relação às exatas fronteiras entre aquilo que é real e o que é fingido (LIMA, 1981, p. 144).

A referência às coisas “tomadas como passagem” é manifestada por Luiz Costa Lima (1981), através do trabalho de Clarice Lispector que, ao contrário de Rubem Fonseca, parece acreditar na autoanálise e na capacidade de, pela palavra - entendida como travessia, chegar-se a uma espécie de essência, de “cristal de si mesma”.

[...] O seu mundo é o da superfície - vísceras, sexo e violência, atração e repulsão. Assim seu móvel mais antigo - o que é fingido no real das pessoas, qual o real que se deposita aquém - o leva a mexer-se entre as coisas, que, são tomadas como passagem, se entulham ante os olhos do leitor, a espera de alguma forma de organização. (LIMA, 1981: 145)

Em outro artigo publicado no jornal Folha de S. Paulo por Luís Augusto Fischer, professor de Literatura da UFRGS, divulgado em maio de 2015, é

⁴⁶ Autor citado pela autora Vera Lúcia Follain de Azevedo. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/romances-de-rubem-fonseca-destacam-papel-do-leitor-como-coprodutor-do-texto-16098696>. Acesso em 20/01/17

salientada a falta de arqueologia da escrita de Rubem Fonseca em sua obra “Histórias Curtas”, em que Fischer declara que um dos maiores escritores do século XX resolveu fazer diferente, e ofereceu ao público uma leitura “fraca, com vários contos muito ruins, um ou outro de dar dó; as histórias não são apenas curtas, são inacabadas. Parecem embriões, caricaturas, esboços, sem tensão ou enredo a sustentar o conjunto.” Fischer ainda anuncia que ao finalizar a leitura deste livro de contos, não se deixa e sentir constrangimento: afinal, de quem construiu obra forte e duradoura, não se esperaria um livro tão frágil.

Wagner Madeira⁴⁷ inicia demonstrando insatisfação com o critério editorial de não informar aos leitores sobre as circunstâncias da publicação original de cada conto, pois ele alega que o leitor tem direito de saber o percurso histórico que fez o texto, até para situar modismos de linguagem, gírias, etc., quando não as circunstâncias políticas, que, nas suas franjas, revelam a evolução da fatura estética do escritor. “Corações Solitários”, conto pertencente ao volume de *Feliz Ano Novo*, por exemplo, contém várias alusões metafóricas de caráter político ao período brasileiro assolado pela ditadura militar, num registro cômico diferenciado, se cotejado com o conjunto da obra do autor, muito distinto das razões de natureza pornográfica alegadas pelos órgãos censores que privaram o livro de circulação por mais de doze anos. Ele ainda acrescenta que uma sucinta nota de rodapé a cada conto, esclarecendo as condições originais de publicação, prestaria, portanto, valioso serviço interpretativo aos leitores, sem prejuízo da fruição do texto literário que viria a seguir.

Madeira alega que o percurso da leitura da obra é exaustivo, pois o leitor, ao longo desta criação artística, depara com o registro ficcional de quatro décadas e constata surpreendido: o “ultrarrealismo”, de Rubem Fonseca, como foi classificado por Antonio Candido no final dos anos 70 ou o “hiperrealismo”, a que se fundearam inúmeros intérpretes, acaba se transformando em realismo, sem qualitativos de reforço, pois a realidade contemporânea das grandes cidades concorre em grau de violência com o que é exposto pelo texto da discussão. Ao citar a obra *O Cobrador*, Madeira declara:

⁴⁷ Professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Educação da Universidade Presbiteriana Mackenzie-SP. Apresenta informações no texto presentes em sua resenha da obra fonsequiana *64 contos*, para a revista *Todas as Letras*, de 2005.

A certa altura do enredo, aparece uma personagem que vai se relacionar, e, ao mesmo tempo, ser cúmplice do cobrador, de nome Ana, a qual o narrador não se cansa de denominar 'palindrômica'. Se provocação, ou humor involuntário, o narrador não consegue o seu intento, o leitor se infada com o pernosticismo, em tudo deslocado, que empana um conto brilhante. A irritação aumenta mais quando a informação vem pontuada por impropriedades, como no uso da teoria de jogos de xadrez, no conto *Mandrake*. Embora o narrador se esforce em acertar, em dado nome é citado o 'contragambito Blemenfeld' (Fonseca, 2004, p.322), o que é uma imprecisão, pois o nome correto é Blumenfeld [...]. Colocar o jogo de xadrez entranhado na trama já seria um cliché em narrativa policial, ainda mais quando aparece como mero elemento compósito de cena. (MADEIRA, 2005, p.101).

Petar Petrov (2000, p. 89) reitera o perfil realista da literatura de Fonseca desmembrando a classificação realismo feroz em quatro tendências estéticas: o realismo de feição neonaturalista, cujas características se destacam em *Feliz Ano Novo*, o hiper-realismo, o realismo subjetivo e o realismo de consciência histórica. Além disso, verifica-se que a linguagem informal reforça a caracterização da condição sociocultural das personagens, "cujo discurso instaura a objetivação do fazer narrativo, entendido como o instrumento de formalização estética da visão de mundo de Rubem Fonseca" (PETROV, 2000, p. 116).

Antonio Candido(1989) vai ao encontro dos mecanismos explorados na obra fonsequiana, onde também anuncia, em *A Nova Narrativa*, que

o que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque ao leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor, mas não se deixam avaliar com facilidade (CANDIDO, 1989, p. 214).

Ao traçar um panorama sobre o Realismo, é revelado que a partir da segunda metade do século XIX, a concepção espiritualista de mundo que caracterizava o período romântico vai sendo substituída por uma visão mais científica e materialista, decorrente da importância dada à ciência, vista como único instrumento seguro para explicar a realidade. A origem do Realismo é francesa. A obra *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1857), que analisa impiedosamente a hipocrisia romântica e burguesa, foi o romance que o introduziu. Mais tarde, Émile Zola, com a obra *Thérèse Raquin* inaugura o Naturalismo, metamorfose avançada do Realismo. No Brasil, nota-se uma casualidade dada de forma cronológica entre as duas correntes: Realismo e Naturalismo, pois sendo a França o centro irradiador, houve tempo, entre nós, para uma assimilação simultânea de ambos. Assim, o ano de 1881 marca a introdução do Realismo e do Naturalismo brasileiros com as obras: *Memórias*

Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis e *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, respectivamente. É visto que o Realismo significa, dentro da evolução da literatura brasileira, um movimento crítico que alarga as dimensões da literatura, tendo o autor como objetivo aproximar sua atitude à do cientista; o autor realista almeja examinar os fatos com objetividade e impessoalidade (embora nem sempre consiga), não idealizando a realidade, mas buscando registrá-la, sem emitir julgamentos sobre os fatos ou personagens.

Na perspectiva de Alain Badiou⁴⁸, a paixão pelo real se expressou durante o século XX não só na preferência pelo realismo, mas, sobretudo, na crítica contra a representação mimética, na suspeita de poder da semelhança de criar consciência falsa, portanto, na necessidade de criar distanciamento reflexivo e efeitos de estranhamento no experimentalismo artístico como no teatro de Brecht. *O século*⁴⁹, obra de Badiou, resultado de um curso ministrado no Collège International de Philosophie, entre 1998-2001, se apresenta como uma reflexão filosófica sobre os sentidos das experiências históricas do século 20. Podemos dizer, seguindo Badiou, que o sentido do curto século 20 com suas rupturas, catástrofes e inventividade foi a realização de uma “paixão pelo real” e da procura pelo “homem novo”. Badiou entende que o confronto do homem com o Real, cada vez mais estimulado pela mídia, é que determina a possibilidade de aceitação do Real como verdade, como um sinal de autenticidade, uma prova. Na visão de Badiou, o real é perceptível apenas como resultado de uma relação contra factual entre realidade e representação que distorce os laços de semelhança e apenas pode ser reconhecida indiretamente em um ato de paixão reflexiva. Assim tanto os “realistas” — velhos e novos — quanto seus críticos mais severos — os modernistas e pós-modernistas — expressam a mesma paixão pelo real. Uns pela afirmação da semelhança representativa e outros por sua negação.

É por esse motivo que o autor acredita que a arte do século XX se tornou reflexiva, pois ao revelar os mecanismos da sua potência ficcional, ao exhibir seu próprio processo e idealizando sua própria materialidade, a arte e a literatura colocavam em evidência a brecha entre o real e sua representação, canalizando e

⁴⁸ Nascido no Marrocos (1937). Filósofo, romancista e dramaturgo francês. Lecionou filosofia entre 1969 e 1999 na Universidade de Paris-VIII e, atualmente, é professor emérito da École Normale Supérieure de Paris, onde criou o Centre International d'Étude de la Philosophie Française Contemporaine.

⁴⁹ BADIOU, Alain. *O Século*. Aparecida, SP: Idéias e Letras, 2007.

expressando assim sua realidade. Assim, o tema do Realismo vincula-se na entrada do século XXI intimamente com as questões das condições representativas na contemporaneidade e às respostas da literatura a um regime estético profundamente ligado à crise e ao questionamento do conceito de representação. Seguindo por este viés, reflete-se a ideia de que a violência do real pode se operar através do poder da aparência. Ela está presente em todos os lugares. Trabalhar para fora o bom relacionamento entre aparência e o real envolve a purificação das formas de aparência. Esta paixão pelo real refletida em Badiou, que marca o século, envolve uma obsessão com a identidade, um desmascaramento de cópias, desacreditando falsificações, e identificando o autêntico; a paixão pelo real envolve um momento de subtração: destruir falsificações por um lado, e purificar as formas de aparência, por outro, reduzindo a aparência de seus elementos puros.

Também nos “novos realismos” das décadas 1920, 1930 e 1940, do Surrealismo de Breton ao Realismo mágico de Carpentier, passando pelo Realismo crítico de Lukács ou de Brecht, o real era entendido com um peso ontológico que o afastava do simples registro positivo ou reprodução verossímil da experiência. Vemos isso na ênfase de Brecht em manter o sentido apropriado de distância na plateia para a peça. Para alguns se refletia na expressão direta da sensibilidade intuitiva e íntima ou no automatismo da escrita. Para outros, jazia no arquivo linguístico e cultural de uma memória coletiva abafada ou transparecia de modo indireto na realidade objetiva intrínseca ao destino histórico do capitalismo. Lukács⁵⁰, ao estudar a literatura realista do século XIX, coloca a questão de saber em quais dessas obras há uma melhor figuração artística de realidade. A questão, evidentemente, pressupõe outra: saber o que os diversos escritores entendem por realidade, e conseqüentemente, a maneira como procuram reproduzi-la artisticamente. Lukács (1997) critica duramente os escritores que trabalham somente com personagens comuns ou médios, já que esse tipo de personagem não reflete toda a riqueza da vida social, e, portanto, dos próprios homens, de seus problemas, paixões, etc. A boa literatura realista, afirma Lukács (1997), “constrói personagens típicos, isto é, indivíduos bem definidos e demarcados em suas personalidades individuais inconfundíveis.” Estes personagens, além de sua singularidade,

⁵⁰ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica* / George Lukács; tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo – São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

concentram também certas tendências universais próprias do ser humano postas num determinado momento histórico. Dentro do contexto fonsequiano, nota-se que os personagens podem ser agentes ou vítimas de violência, ou ainda atravessar essas duas vivências. Os anti-heróis que lotaram as páginas desta obra são personagens simbólicos, tanto da classe social mais pobre, e dos da classe mais privilegiada, voltados para o ambiente social o "nobre e belo" do Rio. Nota-se que os espaços também podem ser hostis e motivar atos violentos. Em relatos da obra, a análise do tempo narrativo apresenta um papel fundamental para compreender o impacto dos acontecimentos violentos.

Conforme Marli Teresa Furtado⁵¹, ela indaga que ainda que o conto homônimo nos leve a perceber, numa leitura crítica, a presença dos fenômenos instauradores do real, ele não chega ao questionamento do real, concedido mais na exposição bruta e ligeira de uma situação de violência, fenômeno constante em nossas cidades e em nossa vida atual. A autora anuncia que através do conto "Feliz Ano Novo", podemos dizer que, através da forma, o autor reflete uma realidade objetivamente, dando-lhe um caráter de concreticidade, sem, contudo, tomar uma posição crítica perante esta realidade. Conquanto pareça haver no narrador algum indício de consciência de sua posição no contexto social, essa possível consciência fragmentasse e não chega a ser a tomada de um posicionamento que se possa classificar como o lançar de um grito contra o sistema. Em outras palavras, nas barbaridades das ruas lotadas, os seres humanos brutalizados de fato, se encontram destruídos por um sistema que não conseguem decifrar e que está ansioso para devorá-los.

Furtado reitera que "Feliz Ano Novo" é uma narrativa de ficção com traços da arte realista, mas aproximada do naturalismo, pois, segundo ainda Bosi⁵² a análise dos elementos de ordem social, o *espelhismo* de uma situação de violência, o caso da narrativa analisada, não têm necessariamente uma função pública de resistência, sendo nesse caso um eco do sistema, uma maneira pela qual o escritor acaba reproduzindo a mesma violência do sistema.

⁵¹ Professora da UFPA, tece comentários relevantes para o nosso trabalho em seu artigo publicado pela revista Travessia, da UFSC, intitulado "Uma Abordagem Crítica de 'Feliz Ano Novo', de Rubem Fonseca". 1980.

⁵² BOSI, Alfredo. Entrevista concedida durante a realização do curso Literatura e Sociedade, na Universidade Federal de Santa Catarina, em julho de 79.

Murdoch tece contribuições bastante pertinentes ao mencionar a distinção entre “as coisas e as pessoas que constituem o mundo externo, e as sensações ou impressões que um indivíduo pode por um momento vivenciar” (MURDOCH, 2013, p. 14). Ou seja, o que é real está potencialmente aberto a diferentes observadores; o mundo interior ou mental é inevitavelmente parasita do mundo exterior, tem uma natureza parasita e opaca. A precisão de qualquer processo de pensamento depende da possibilidade de ser reconhecido, escrutinado e identificado por observadores a partir de diferentes pontos de vista; “essa possibilidade é essencial a qualquer realidade definida” (MURDOCH, 2013, p. 14).

Em todos os casos, fazia-se necessário encontrar uma nova maneira de ter contato com a realidade a partir de um panorama visual de mundo em crise e já não contido num traçado tradicional de representação mimética. Na contramão do afastamento autorreferencial e autorreflexivo, certa literatura almejava, durante o século XX, um fundamento mais desafiador derivado do mimetismo referencial. A partir daí manifesta-se uma literatura e uma arte com a utopia de expressar e dar conta da realidade diretamente, em decorrência disso, rompendo as fronteiras da representação mimética sem por esse motivo se encontrar finalizado na reflexividade sobre seus próprios meios.

Por este viés, a única linguagem que se mostra precisamente realista é aquela que copia a linguagem e não a realidade, ou, na literatura, aquela escrita que transcreve a voz em vez do mundo material. Em um artigo destinado ao tema do realismo artístico, Jakobson⁵³ (1982, p. 159) chegou a afirmar que antes de sua ligação com a linguística e com a semiótica, a história da literatura não possuía rigor acadêmico, caracterizando-se como uma mera *causerie*:

Não faz muito tempo, a história da arte e, em particular, a história da literatura, não era uma ciência, mas uma *causerie*⁵⁴.[...] Passava alegremente de um tema a outro, e a torrente lírica de palavras sobre a elegância e a forma dava lugar às anedotas retiradas da vida do artista.

Ele acrescenta que a *causerie* não conhece uma terminologia preciosa. Pelo contrário, a variedade dos termos, as palavras equívocas que são um pretexto para o jogo de palavras, são essas as qualidades que trazem *charme* à conversa. Assim, a história da arte não conhecia uma terminologia científica, utilizava as palavras da

⁵³ JAKOBSON, Roman. *El realismo artístico*. In: PIGLIA, Ricardo. Polêmica sobre realismo: George Lukacs y otros. Barcelona & Buenos Aires: EBA & Ediciones Buenos Aires S.A., 1982, p. 157-176.

⁵⁴ Em francês no texto original.

linguagem corrente sem as fazer passar pelo crivo da crítica, sem limitá-las, com precisão, sem levar em consideração sua polissemia.⁵⁵

Para Jakobson, em todas as manifestações artístico-literárias, independentemente do gênero ao qual pertença, ocorre o predomínio da função poética, visto que a literatura não se importa somente em formalizar um conteúdo, mas sim em “como” esse conteúdo é veiculado, ou seja, a forma do conteúdo é imprescindível à medida que a literatura é a arte de organizar bem as palavras. Mas para atingir os efeitos de realidade, acrescenta Jakobson (1982), o realismo procura frequentemente a distorção do uso discursivo convencional e o próprio traço transgressivo, a distorção artística da norma, é concebido como uma aproximação da realidade.

Uma parte significativa do Realismo engajado, das décadas 1920 e 1930, se reconcilia, nessa perspectiva, com a literatura experimental modernista na ambição de criar ou recriar literariamente os discursos informais do povo, a linguagem das pessoas reais e de suas falas do cotidiano sofrido, sem abrir mão de suas dimensões épicas. O neorealismo surgido na literatura brasileira na década de 1960 dá continuidade a essa tendência, que se nota nas falas dos personagens de *Feliz Ano Novo*. A afinidade coloquial já não é apenas a prerrogativa dos personagens; os narradores assimilam a mesma voz e juntos, escritor, narrador e personagem, forçam a expressão oral a sua extrema realização na denominação daquilo que não tem nome, do inarrável, do execrável e do insuportável em que a semelhança vai desaparecendo na confusão entre a forma representativa e seu conteúdo extremo. Ou seja, a obra se torna referencial ou “real” nesta perspectiva na medida em que consiga provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão. A antiga quimera romântica de uma obra que se torna vida e uma vida que se converte em obra reaparece aqui em seu aspecto sinistro tocando no limite entre vida e morte.

Pensar a representação contemporânea como ao mesmo tempo referencial e simulacral define-se como desafio, segundo Hal Foster, no livro *The return of the real*, de 1996, pois ela cria imagens literárias que são conectadas à realidade, mas também desconectadas, são simultaneamente reais e artificiais, afetivas e frias,

⁵⁵ Coletânea de textos traduzida para o português como *Teoria da Literatura: Formalistas Russos* (Globo, 1976).

críticas e complacentes. Para Foster, é essa possibilidade de coexistência simultânea dos dois modos de representação que constitui o que denomina o Realismo traumático, uma imagem marcada pelo limite do que pode ser representado e ao mesmo tempo índice e arquivo dessa mesma impossibilidade. Em *The Return of the Real* (1996), Hal Foster discute o desenvolvimento da arte e da teoria desde 1960 e reordena a relação entre vanguardas pré-guerra e pós-guerra. Contrapondo-se à suposição de que a arte contemporânea é de alguma forma tardia, ele argumenta que a vanguarda retorna para nós do futuro, reposicionada pela prática inovadora no presente. E ele coloca este modelo retroativo da arte e teoria contra a ruína reacionária da cultura progressista, que é difundida hoje. Depois que os modelos da arte como texto na década de 1970 e da arte como simulacro na década de 1980, Foster sugere que estamos agora a testemunhar um retorno ao real – a arte e a teoria fundamentada na materialidade dos corpos reais e sociais. O autor propõe três paradigmas interpretativos. Se, perante a natureza fenomenológica do minimalismo e do conceptualismo a arte se apresentou como “texto” (se aceitarmos a restrição da arte conceptual a um trabalho de definição da arte por via linguística), nos anos 80, como vimos, a arte relacionar-se-ia com toda uma insígnia de simulacros, realizando a crítica desconstitutiva da representação mediática e de suas modalidades de domínio (economicamente liberais sociologicamente morais e conservadoras ao ponto de um exercício intolerável de censura).

3A OBRA: FELIZ ANO NOVO, DE RUBEM FONSECA.

A violência é, antes de tudo, uma questão de agressões e de maus-tratos. Por isso a consideramos evidente: ela deixa marcas. (MICHAUD, 1989: 09).

Feliz Ano Novo foi publicado em 1975 pela Editora Artenova, editora do Rio de Janeiro fundada por Álvaro Pacheco em 1963. Em meados da década de 1970, a Artenova publicava cerca de 15 novos títulos por mês e, no final de 1976, *Feliz Ano Novo* havia vendido 12.000 exemplares, sendo o 5º best-seller no Brasil naquele ano. A literatura nacional dos anos 1970, e particularmente do meio da década, foi um produto dos tempos e desempenhou um papel central na resistência. Como disse o escritor Júlio Martins sobre o período, em que afirmava que a função da produção cultural e, em particular, da literatura na época era principalmente para proteger nossa integridade criativa e nossa dignidade que estava sob ameaça.

Feliz Ano Novo foi a 5ª publicação de Rubem Fonseca. Desde o seu primeiro livro, “*Os Prisioneiros*”, publicado pela Codecri em 1963, o tema da violência foi central na sua produção literária. Semelhante a seus outros livros, *Feliz Ano Novo* foi uma coleção de 15 histórias relativamente curtas que totalizaram 144 páginas.

No trabalho de Fonseca, esta nova realidade brasileira é, segundo José Antonio Pasta, encontrada ao lado de uma transformação nas percepções do povo brasileiro: “O trabalho de Fonseca, e em particular *Feliz Ano Novo*, marca um momento histórico na visão do mundo brasileiro sobre o mundo”.⁵⁶ A maneira como a violência se configura pelo livro como um todo, entretanto, imerge bem além de uma discussão referencial que a limita a um realismo pronto, destituído, portanto, de duração significativa.

As trevas da ditadura — com seus ergástulos, suas práticas de tortura, sua desumanidade, seu facciosismo — se difunde agora sobre o estilo eminente de truculência praticado pelos agressores. Para permitir expor o enredamento que esse jogo tem integrado no tocante à alteridade, seja de autores, narradores e especialmente das personagens, lançaremos mão de alguns contos de Rubem Fonseca, pontualmente, “*Feliz ano novo*”, “*Passeio noturno – Parte I*”– *Nau Catrineta*– *O Outro*, publicados na época em que a ditadura militar perfazia,

⁵⁶ Citação em entrevista com Sandra Reimão e Helena Bonito C. Pereira em 11/07/2006.

porventura, o maior indício de repressão, aniquilando fisicamente os últimos rivais que pegaram em armas e defrontaram contra o regime de exceção. Meticulosamente, o mal-estar ocasionado pelo livro não se conectava a essa violência peculiar, ou seja, impelida por razões políticas cingidas às tendências de direita ou de esquerda. O argumento que perfaz os textos versa essencialmente daquela ocasionada pelo crime comum e até mesmo pelo crime de raiz psicótica. Na literatura brasileira, constantemente, a violência se associa com temas que remetem ao corpo humano, criando um percurso que vai desde a sexualidade até a tortura e a morte. Em alguns contos da obra, a violência surge como processo coletivo, mantendo uma ligação com movimentos sociais ou ações de Estado.

Há a violência como parte da luta de classes, como é possível reparar no conto 'Feliz Ano Novo', no qual ladrões assaltam uma festa de *Réveillon* de grã-finos. Neste conto, a violência apresenta-se como forma de obrigação inarredável e tradição familiar, em que o primogênito desta família arcaizante, deverá escolher e sacrificar a pessoa que irá comer em seu vigésimo primeiro ano de vida, como mandamento secreto anunciado no conto "Nau Catrineta". Mas ela também é apresentada de forma privatizada de tormento, da personagem que comete suicídio por acreditar que seu parceiro não a amava mais, que pode ser vista em "Agruras de um jovem escritor". É uma violência alegadamente dada, gratuita, que não aponta qualquer fundamento para cumprir-se, como o homem que atropela pessoas ocasionalmente em 'Passeio Noturno', entre outros contos. No conto "O Outro" enreda-se o assassinato de um pedinte por um executivo, para pôr fim em uma perseguição. Em "Entrevista", são apresentados os dramáticos desfechos de relações matrimoniais e o *contra-mundo* da atmosfera da prostituição.

3.1 Definições de violência

Etimologicamente, "violência" é semelhante a "violar" e, portanto, é sugestivo de danos e destruição que caracterizaria uma tempestade violenta ou uma experiência traumática, como estupro, terrorismo ou guerra. Em seu sentido primário, portanto, a violência denota lesão e também violação envolvendo pessoas ou propriedade. Embora o conceito de violência tenha sempre intrigado filósofos, psicólogos e artistas literários, foi apenas no século 20 que este termo ganhou uma relevante circulação na maioria dos discursos culturais. Talvez seja devido ao

aumento exponencial da incidência da violência na era moderna, à carnificina sem precedentes que o mundo tem testemunhado ao longo do século, e ao surgimento de cruzados da não-violência, como Mahatma Gandhi e Martin Luther King, Jr. Além de definir o que é a violência, os pensadores sociais têm recentemente voltado sua atenção para a sua justificabilidade moral e cultural como meio de alcançar fins pessoais, sociais ou políticos. Embora o conceito de violência tenha sofrido consideráveis análises filosóficas desde os tempos antigos, até agora não houve consenso sobre seu caráter preciso. Simplificando, a violência é a manifestação física manifesta de força sobre indivíduos, grupos ou nações. Sua definição, no entanto, tem evoluído continuamente com um crescente interesse filosófico que vai além de suas manifestações abertamente físicas para práticas psicológicas e institucionais mais encobertas.

Em termos gerais, o racismo, o sexismo, a exploração econômica e a perseguição étnica e religiosa são possíveis fontes de violência que envolvem constrangimentos que abusam psicologicamente, se não fisicamente. Filósofos também discordam sobre a justificabilidade moral e política de empregar a violência para atingir fins pessoais ou sociais. Enquanto alguns pensadores veem a violência como inerentemente errada (por exemplo, assassinato), outros a defendem. As posições filosóficas que racionalizam a violência tendem a se concentrar em fins que superam os males da lesão ou violação envolvidos. Por outro lado, os defensores da não-violência desafiam as reivindicações dos defensores da violência, citando a miséria e o caos que ela traz.

Entre os debates filosóficos significativos sobre a violência estão as *Reflexões sobre a Violência* (1908) do filósofo francês Georges Sorel. Neste texto, Sorel trabalhou com as idéias de Karl Marx sobre o proletariado, ou a classe trabalhadora, e sua capacidade de derrubar a classe média. Ao defender greves gerais violentas, Sorel procurou inaugurar uma guerra de classes contra o Estado e os industriais capitalistas. O livro *On Violence* (1970), de Hannah Arendt, é outro tratado de referência sobre os apologistas do século XX para a violência a partir de uma perspectiva da Nova Esquerda. Arendt admite que a violência só pode ser justificada em defesa contra as ameaças à vida, quando não excede a necessidade e seus fins são manifestamente positivos. Embora Arendt nos diga que houve relutância em lidar com a violência como um fenômeno em si mesmo, há, no entanto, um consenso de teóricos da esquerda para a direita de pensar que "a violência não é

mais do que a manifestação mais flagrante do poder".Karl Erik Schøllhammer (2000), em seu ensaio intitulado "Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira", ilustra que entre os estudos pioneiros sobre a violência, o estudo do crítico chileno Ariel Dorfman, chamado *Imaginación y violencia en America Latina* se faz necessário para uma melhor compreensão. O autor considera a violência como um elemento estruturador na cultura latino-americana. Ademais, o autor chileno diferencia a temática da violência em quatro dimensões: 1) dimensão vertical, base da violência social. Aqui pode ser a violência repressora e autoritária ou rebelde e libertadora, literariamente simbolizada como salvação e recuperação de dignidade e independência. 2) dimensão horizontal, inclui a violência intersubjetiva, individual e alienação do indivíduo da sociedade. Questões existenciais são formuladas em símbolos de honra e vingança. 3) dimensão interior, inespacial e psicológica, a violência é conduzida por desespero e angústia sem alvo exterior justificado. 4) violência como um movimento transgressivo. Esta pode produzir uma experiência catártica de purificação das emoções por teor e piedade.

Com base nas noções de poder desenvolvidas pelo filósofo francês Michel Foucault, o ensaio de Newton Garver "What Violence Is" (1975) contribui para os conceitos de violência por incluir formas deste comportamento encobertas, psicológicas e institucionais ao declarar que "Qualquer instituição que rouba sistematicamente certas pessoas de opções legítimas geralmente acessíveis a outros faz violência a essas pessoas" (Garver, 1975, p. 420). Apesar de suas simpatias com a não-violência como uma postura, Garver não a defende como um objetivo social viável e afirma que os conflitos entre nações podem ser minimizados, mas nem sempre eliminados.

Para alguns poetas modernos, entretanto, a violência forneceu uma fonte irônica de criatividade e mudança, uma visão articulada por William Butler Yeats em poemas como "The Second Coming"⁵⁷ e "Easter 1916". Os críticos geralmente atribuem o predomínio da violência na literatura moderna tanto ao seu apelo sensacional quanto ao seu potencial de chocar os leitores, levando-os a questionar suas crenças. Os críticos também enfatizam o significado histórico da violência no período pós-Segunda Guerra Mundial, quando poetas e romancistas lamentaram um

⁵⁷"The Second Coming" (que pode ser traduzido em português por "O Segundo Advento") é um poema do escritor anglo-irlandês William Butler Yeats de 1919, que apresenta uma temática de angústia e testemunho de decadência aparente, utilizando imagens do Apocalipse e sobre a Parusia como uma alegoria para descrever a atmosfera na Europa, no final da Primeira Guerra Mundial.

mundo atolado em conflito, e em que a agressão ameaçava destruir todas as qualidades humanas.

Com o fim do século XX, a representação imagética da violência em todas as formas de mídia tornou-se comum. Filmes, televisão, arte e mídia impressa estão saturados com imagens de violência familiar envolvendo mulheres e crianças, assim como as questões de violência comunitária dirigidas a grupos étnicos e minoritários, a prática da violência institucional no local de trabalho, escolas, hospitais, polícia e agências de aplicação da lei. Há ainda incidentes de violência do Estado, como as práticas de repressão e vigilância após atentados de cunho mundial, como o 11 de setembro de 2001, etc. Embora a mídia desempenhe um papel ativo na gravação, retratação, disseminação e reflexão sobre a violência, seus métodos e intenções são muitas vezes suspeitos porque a política que a influencia pode gerar novas formas de violência. Atormentada pela violência, a era contemporânea vê a não-violência como uma ideia redentora e a necessidade da hora.

É perceptível que os discursos contemporâneos sobre a não-violência não só defendem ideais tradicionais como o amor e a tolerância para proteger os direitos humanos e animais; eles também se concentram, paradoxalmente, no uso da violência para alcançar a paz através da execução e do processo. Além disso, os praticantes modernos da não-violência procuram fortalecer o papel das organizações não-governamentais que promovem a educação para prevenir a violência. Significativamente, a propaganda pacifista também está embutida na matriz da civilização humana e continua a ser uma causa pela qual vale a pena lutar em um mundo com incidências cada vez maiores de violência.

3.2 Leitura do fator agressividade e violência na sociedade

A agressividade é inerente ao ser humano e o processo civilizatório surge como regulador desses impulsos agressivos. Freud (1930, p. 118), em “O mal-estar na civilização”, argumenta que

[...] a civilização é construída sobre a renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não-satisfação (pela opressão, repressão, ou algum outro meio?) de instintos poderosos. Essa “frustração cultural” domina o grande campo dos relacionamentos sociais entre os seres humanos.

De acordo com ele “em consequência dessa mútua hostilidade primária dos seres humanos, a sociedade civilizada se vê permanentemente ameaçada de desintegração” (FREUD, 1930, p. 134). Freud também se refere à agressividade como algo inscrito na ordem social, como herança de uma lei que o indivíduo se submete, e por qualquer violação desta será severamente punido, como no mito de *Totem e tabu*, no qual o tabu converte-se em uma força própria, faz-se nas normas, no costume e finalmente torna-se lei.

Irrefutavelmente, os pensadores diferem em sua abordagem para definir a violência e continuam a examinar sua manifestação apocalíptica nos tempos contemporâneos. O problema da violência também tem sido de grande interesse para os psicólogos. Sigmund Freud foi o primeiro a diagnosticar as origens da neurose, incluindo o comportamento violento em seres humanos. De acordo com a psicanálise freudiana, a repressão do *id* instintivo leva à "psicopatologia da vida cotidiana", que por sua vez torna o comportamento violento comum.

Seguindo os paradigmas psicanalíticos da repressão, a complexidade da violência humana tem sido estudada por psiquiatras modernos como James Gilligan⁵⁸ em *Violence: Our Deadly Epidemic and Its Causes* (1996), afirmando que "a violência, como a caridade, começa em casa" (GILLIGAN, 1996, p.5). Ele atribui a violência nos seres humanos a uma vida desprovida de amor, seja de fora (resultando em sentimento de rejeição) ou de dentro (resultando em vergonha). Assim, ambas as deficiências são um resultado da estrutura patriarcal da civilização que atribui papéis codificados e muitas vezes repressivos a cada um dos sexos, reforçando as ideias tradicionais de honra e desonra, orgulho e vergonha.

Para os psicanalistas, de Freud a Gilligan, a violência continua a ser um assunto perturbador cuja origem e cura encontram-se dentro da rede cultural complexa que modela os sujeitos humanos. Devido à sua onipresença e à obsessão da mente humana com ela, a violência tem tido representação onipresente, desde pinturas rupestres aos dramas contemporâneos. Começando com narrativas épicas como *O Mahabharata*⁵⁹, os versos homéricos e Beowulf⁶⁰, entre outros, a literatura

⁵⁸ James Gilligan é psiquiatra e autor norte-americano e mais conhecido por sua série de livros intitulada *Violência*, onde desenha em 25 anos de trabalho o sistema prisional americano para descrever a motivação e as causas por trás do comportamento violento.

⁵⁹ O Maabárata, conhecido também como Maabarata, Mahabarata, Mahabharata e Maha-Bharata (devanágari: महाभारत, transl. *Mahābhārata*), é um dos dois maiores épicos clássicos da Índia, juntamente com o Ramáiana. Sua autoria é atribuída a Krishna Dvapayana Vyasa. O texto é monumental, com mais de 74 000 versos em sânscrito, e mais de 1,8 milhões de palavras; se

sempre tentou representar a violência como um tropo para relações de poder e dominação. Em muitos aspectos, a literatura ocidental, desde *Édipo o Rei* de Sófocles (429 a.C.), as histórias bíblicas de Caim e Abel, *O Inferno* de Dante (século XIV), *O Rei Lear* de William Shakespeare (1608) e *Moby Dick* de Herman Melville (1851), busca definir-se pela tragédia decorrente da violência humana.

Para a maioria dos artistas do século XX, a violência, que vai da destruição da guerra em grande escala a crimes individuais de assassinato, estupro e abuso, isto é um aspecto inevitável de suas visões. Incapaz de aceitar um mundo caído, os escritores modernistas costumam empregar a violência destrutiva como o motivo central em suas obras. Nos contos “Feliz Ano Novo”, “Botando pra quebrar” e “Agruras de um jovem escritor”, por exemplo, tenta-se discernir as fontes e os efeitos da violência moderna culminando na raiva, na frustração, no desespero e até mesmo no suicídio. Se utilizarmos os conceitos platônicos, podemos sugerir que os efeitos da violência surgem porque os indivíduos competem por possessões e assumem as preocupações de outras pessoas. Dessa forma, cada indivíduo representa um tipo de caráter, um caráter que dita seus talentos, atividades e finalidade. Enquanto os indivíduos obedecerem à sua natureza e não divergirem dela, a harmonia continuará a existir na cidade.

Em muitos aspectos, a literatura do século XX se definiu refletindo a violência predominante da sociedade moderna - da destruição da guerra em grande escala para crimes individuais de homicídio, estupro e abuso. Os críticos da literatura moderna têm geralmente atribuído esta tendência tanto para o apelo sensacional de comportamento violento quanto para usar seu potencial para chocar os leitores, agitando suas crenças. Outros têm enfatizado a importância histórica da violência no período após a Segunda Guerra Mundial, durante a qual os poetas e romancistas expressavam as ansiedades de um mundo que parecia incapaz de paz a longo prazo, no qual a agressão humana ameaçava levar à destruição global. Até o final do século XX, a imagem de violência em todas as formas de mídia tinha se tornado tão comum que o potencial destrutivo da raça humana parecia um dado, tornando as soluções morais para o problema parecerem improváveis na melhor das hipóteses.

o *Harivamsa* for incluído como sendo anexo e parte da obra, chega-se a um total de 90 000 versos, compondo o maior volume de texto numa única obra humana.

⁶⁰Beowulf é um poema épico, escrito em língua anglo-saxã com o emprego de aliteração. Com 3.182 linhas, é o poema mais longo do pequeno conjunto da literatura anglo-saxã e um marco da literatura medieval.

Assim, a violência havia se tornado um assunto que a maioria dos escritores modernos que desejavam transmitir a paisagem histórica, psicológica e artístico do mundo moderno não poderia deixar de enfrentar. Para um número de escritores do século XX, a violência era uma realidade incontornável que impregnava seu trabalho. No geral, os críticos reconhecem que o escritor pós-guerra tem uma certa obrigação de estudar a natureza da violência, a fim de que ele possa ser compreendido e evitado no futuro. Para alguns escritores modernos, no entanto, a violência tem proporcionado uma fonte irônica de criatividade e mudança, como o novo e puro é trazido das cinzas da destruição. Assim, diversos fatores expostos aqui irão possibilitar ligar a temática da violência abordando conceitos de natureza e cultura, ampliando o horizonte e permitindo uma leitura das condições humanas e sua dicotomia.

Por este viés, ao abordar as narrativas fonsequianas dos contos de *Feliz ano novo*, é conveniente dizer que o leitor chega ao final do texto com um sentimento de culpabilidade, como se fosse ele mesmo um infrator. Isso se elucida pelo fato de que quem gera vida à narrativa escrita é o leitor, ou seja, cabe exclusivamente a ele dar continuidade ao sentido da história ou fechar o livro e assim conjecturar que vai impedir que a violência se propague, mesmo considerando que esta realidade não será evitada com este ato comportamental.

Em conformidade com Yves Michaud (1989, 08) a origem latina da palavra (violentia) remete, de acordo com os dicionários franceses contemporâneos (Michaud cita como exemplo o *Robert*, 1964), a um “caráter violento ou bravo, força” e refere-se ainda a *violare* e *vis*. Ao definir este conceito, ele o divide em 5 termos: O primeiro, é associado com o fato de agir sobre alguém ou fazê-lo agir contra a sua vontade empregando a força ou a intimidação. O segundo, refere-se ao ato através do qual se exerce a violência; o terceiro, expõe o ato como uma disposição natural para a expressão brutal dos sentimentos; o quarto termo, declara este comportamento como a força irresistível de uma coisa; e, por último, menciona esta como o caráter brutal de uma ação.

Michaud (1989, p.7) ainda anuncia que tais sentidos diversos designam duas orientações principais: De um lado, o termo violência designa fatos e ações. De outro, designa uma maneira de ser, da força, do sentimento, ou de um elemento natural – violência de uma paixão ou da natureza. No primeiro caso, a violência opõe-se a paz, à ordem que ela perturba ou questiona. No outro, é a força brutal ou

desabrida que desrespeita as regras e passa das medidas. O problema, de acordo com Michaud e Maffesoli, se instaura quando o uso dessa “força” rompe todos os acordos e normas estabelecidos em cada sociedade.

Em sua obra *A Violência*, Michaud (1989, p. 8) indaga: E o que nos ensina a etimologia do termo violência? O filósofo francês expõe que “Violência” vem do latim *violentia*, que significa violência, caráter violento ou bravio, força. O verbo *violare* significa tratar com violência, profanar, transgredir. Ele reitera que tais termos devem ser referidos a *vis*, que quer dizer força, potência, violência, emprego de força física, mas também quantidade, abundância, essência ou caráter essencial de uma coisa. Mais profundamente, a palavra *vis* significa a força em ação, o recurso de um corpo para exercer sua força e portanto a potência, o valor, a força vital.

Diante deste cenário encontramos no íntimo da violência esta ideia de força, mencionada por Michaud. De certa forma, na medida em que nos tornamos próximos deste núcleo de significação, cessam os julgamentos de valor para dar lugar à força não qualificada, ou seja, ela se torna violência quando passa da medida ou perturba uma ordem. Por isso, o filósofo francês a considera evidente quando afirma que “Ela deixa marcas” (1989, p.9).

3.3 A violência urbana

O objetivo deste subcapítulo é delinear algumas das ideias a respeito das manifestações de violência urbana que emergiram da literatura recente e explorar essas ideias no contexto de exemplos dentro da obra de Rubem Fonseca, *Feliz Ano Novo*. A obra baseia-se numa tipologia que distingue a violência política, institucional, econômica e social e destaca o grau em que essas diferentes categorias se sobrepõem e convergem em fenômenos como o narcotráfico, a justiça informal e as gangues juvenis. Sublinha a importância das forças estruturais de nível macro e aponta como várias influências (incluindo certos modelos de desenvolvimento) se cruzam com as condições locais para estimular e moldar a violência. Tânia Pelegrini (2005, p. 137) destaca: “Não há como negar que a violência assume o papel de protagonista destacada da ficção brasileira urbana a partir dos anos 60 do século XX, principalmente durante a ditadura militar, com a introdução do país no circuito do capitalismo avançado”.

A violência urbana atingiu níveis sem precedentes em muitas cidades brasileiras e é cada vez mais vista como uma das ameaças mais pretenciosas a desenvolvimento a nível local, nacional e internacional. Embora a violência não seja exclusiva das áreas urbanas, o ambiente econômico, social e político, muitas vezes desafiador de muitas cidades, aumenta a taxa, intensidade e impacto da violência nestas áreas. Os pobres urbanos ganharam uma proeminência infeliz como as principais vítimas da violência e também são frequentemente responsabilizados por sua perpetração.

Existe agora uma quantidade substancial de literatura, emanando de uma ampla gama de disciplinas, sobre todos os aspectos da violência. Embora a magnitude ea diversidade do trabalho sejam um reflexo das causas e efeitos multifacetados da violência, permanecem, como McIlwaine (1999) aponta, poucas ligações entre as diferentes abordagens disciplinares. Seria uma tarefa extensa, catalogar essa vasta gama de literatura sobre várias facetas da violência. E faz pouco sentido simplesmente repetir revisões existentes. Em vez disso, objetivamos traçar algumas ideias-chave que emergiram da literatura recente sobre as várias manifestações de violência urbana e, assim, explorá-las através de exemplos específicos dentro da obra fonsequiana estudada.

A perpetuação da violência na vida cotidiana está se tornando uma realidade cada vez mais comum em muitos países do Sul. (2) Frequentemente referida como violência "endêmica", "comum" ou mesmo "não vinculada" (Moser e McIlwaine, 2004) Esta "violência cotidiana" não é exclusiva das áreas urbanas, mas a crescente violência urbana é cada vez mais discutida nestes termos. Ao abordar o Rio de Janeiro, na narração do autor, percebe-se que a região é subdividida de acordo com o poder aquisitivo: A Zona Sul, é habitada de forma predominante pela alta sociedade, como pode ser visualizado em trechos do conto "Feliz Ano Novo"

Eu tava pensando a gente invadir uma casa bacana que tá dando festa[...]. Puxamos um Opala. Seguimos para os lados de São Conrado [...], até que achamos o local perfeito. Tinha na frente um jardim grande e a casa ficava lá no fundo, isolada. (FONSECA, 1990, p. 17)

No outro lado da cidade, na Zona Norte, encontravam-se os subúrbios, onde vivem os indivíduos de menor poder aquisitivo, os pobres. Porém, estas divisões nas zonas são norteadas pelos atos criminais, em que os indivíduos são reagrupados de

acordo com as suas próprias leis, onde nota-se que os marginalizados podem se aproximar dos ricos de acordo com o seguimento destas leis.

Estes excluídos tornam-se, em sua grande maioria, trabalhadores do crime, retirando sua renda da tarefa de servir aos poderosos que não querem se envolver pessoalmente nestas negociações ilícitas. Dessa forma, estes excluídos buscam outros espaços, exatamente pelo fato de não possuírem um próprio. Deste modo, eles buscam a zona nobre para cobrarem o que não possuem. Muitos destes indivíduos vivem pelas ruas ou até mesmo inseridos nos eixos de locais miseráveis existentes dentro dos bairros ricos.

A criminalidade transcende qualquer zona, até porque o próprio autor juiz-forense se recusa a apontar apenas a violência dos oprimidos, pois compreende-se que esta ação se apresenta em outros possíveis recortes da cidade, contorcendo as linhas deste gráfico urbano. A própria cultura de massa transporta a violência para o interior de nossas casas, porque passamos a viver a era informacional e comunicacional. Desse modo, os meios de comunicação tornaram-se os grandes responsáveis pela difusão massiva da cultura da violência. A crítica mais significativa contra os meios de comunicação de massa consiste no fato de que eles não informam sobre as raízes da violência, não propõem discussões sobre todos os riscos dela, muito menos propagam o seu oposto, que é a cultura da não-violência. O próprio capitalismo de consumo imerso em nossas casas através da comunicação de massa redefine vínculos afetivos e concebem situações como a invasão à mansão pelos marginalizados do conto que dá nome ao livro, “Feliz Ano Novo”, de Rubem Fonseca. García Canclini (1996, p. 13) também apresenta seu ponto de vista inerente ao capitalismo de consumo. Ele afirma que, ao consumir bens materiais ou simbólicos, mais do que ser enquadrados como “vorazes consumidores de superficialidades e objetos de manipulação da economia capitalista”, os consumidores estariam “tecendo as malhas do tecido social a que pertencem ou desejam pertencer, criando sua identidade”. Ou seja, o reconhecimento e a aceitação social dependem cada vez mais do consumo ou daquilo que se possua, ou seja, capaz de possuir.

A incitação ao consumo já inicia na abertura do conto, quando o narrador personagem informa: “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, 1990, p. 13). Há um mundo de mantimentos com bebidas e comidas comprados pelos “bacanas” para as festas de fim de ano, enquanto o outro lado mostra que o narrador e seus comparsas não tem o que comer: “Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros” (FONSECA, 1990, p. 13). A invasão à casa dos “grã-finos” será, de fato, uma resposta à tamanha agressão mostrada no início. Com perfil cinematográfico, Fonseca narra com primor histórias destes personagens urbanos, alguns pertencentes ao submundo, envolvidos em situações de extrema violência, como o milionário que passeia à noite à caça de vítimas para atropelar.

Em *Passeio Noturno I e II*, o cenário urbano também cerca a narrativa. No personagem principal dos contos *Passeio noturno – parte I* e *Passeio noturno – parte II*, convivem, intimamente, no mesmo narrador-protagonista, o papel do burguês e do criminoso, que se vê sempre cercado e atarefado em sua companhia, na cidade do Rio de Janeiro. Os dias são sempre descritos como “terríveis” e estressantes. Porém, as noites, após o jantar e durante a novela que sua esposa sempre assiste, costumam ser relaxantes, com pitadas de emoção, pois o empresário narrador passeia pelas ruas do Rio de Janeiro com o intuito de atropelar pessoas que, de acordo com a descrição, são consideradas indefesas. O momento ápice do prazer é realizado quando se ouve os estilhaços dos corpos ao serem esmagados.

O fator mais intrigante do conto é que as pessoas ao redor do empresário jamais desconfiam de seu perfil assassino – familiares, sócios e até mesmo as vítimas – seu semblante nada revela sobre sua real personalidade. Apresenta um perfil de homem de negócios já no início, apresentando características comum à sua profissão: “Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos.” (FONSECA, 1990, p.61). Chega a ser inimaginável que este mesmo perfil de empresário ocupado, estressado, dê voz ao assassino que age às sombras da noite urbana, que planeja tudo de maneira fria, eficaz, ao mesmo tempo em que vive momentos de grande tensão e consequente “alívio” após cada assassinato:

Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior. (FONSECA, 1990, p.62)

Dessa forma, a violência tornada prosaica na sociedade é refletida e retratada no ato estético da obra, permanecendo seu traço cotidiano, mas instalando uma posição axiológica de desacordo, sobremaneira na forma escolhida para representar a mesma. Em suma, a narrativa procura chocar e instigar à reflexão precisamente através da forma com que apresenta o conteúdo, construindo então uma posição de contestação ao senso comum. Evidentemente, o autor labora em sua criação artística com objetos-signo que o circundam, como a violência gratuita, ou seja, com o meio ideológico.

Com efeito, nota-se o desregramento de violências e barbaridades que degeneram dentro da obra, deixando indefinidos suas fronteiras e limites na perversidade sem princípio, afastada da razão, em uma condição pura, na qual converte-se em secundário tanto o sujeito como seu o objeto: “É tão fácil matar uma ou duas pessoas. Principalmente se você não tem motivo para isso”(FONSECA, 1990, p.159).

O perfil do empresário em “Passeio Noturno” mostra-nos que há uma ligação que conduz a justificativa de cometer atrocidades nas ruas cariocas: O papel que exerce na companhia, ou seja, o infrator é provocado de forma diária devido ao trabalho árduo que desempenha dentro da empresa. O narrador-personagem também se mostra ciente de que sua força provém do carro, que o protege, é uma representação de poder. É algo que o complementa, deste modo, a aliviar toda sua tensão, ao mesmo tempo em que se sente orgulhoso da máquina.

[...], ao ver os para-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. Enfiei a chave na ignição, era um motor poderoso que gerava a sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico. Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. Na avenida Brasil, ali não podia ser, muito movimento. Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença[...]. (FONSECA, 1990, p. 62)

Rubem Fonseca, ao traçar o perfil dessa família nos guia ao passado, por mostrar um modelo de família “tipicamente perfeito” aos olhos da sociedade, representadas pelo sucesso e poder. O casamento ainda faz parte dela, mas é quase sempre considerado como uma instituição obsoleta e antinatural, sustentada por normas sociais e fins materiais. Na narrativa, Fonseca nos expõe inúmeras alterações negativas e indignas que decorreram ao longo dos tempos, tendo como

exemplo a fragmentação do indivíduo e da família, tornando-os massificados e apartados. O desencantamento com o mundo contemporâneo, bem como a formação familiar, é retratado. O relacionamento entre os membros foge aos padrões convencionais de envolvimento sentimental, retratando, assim, algo frio e comercial, com atitudes mecânicas, repetitivas: “Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos conta bancária conjunta.” (FONSECA, 1990, 59).

Nos contos *Passeio Noturno – I e II* as cenas são repletas de hiper-realismo, ao mesmo tempo em que possui um toque requintado e poético. Neste cenário urbano, são também expressas a ironia, a linguagem seca, cortante. Karl Erik Schøllhammer (2000) argumenta que

hoje em dia, a cidade é interpretada como expressão material de dessimbolização da violência fundadora e produz a violência anárquica e horizontal, sempre mais contagiosa. Os escritores afirmam que a cidade se forma como um sistema de códigos, que reflete a ordem da sociedade racionalista, mas também que se aqui vive em situações extremas.

Embora essa violência seja altamente específica do contexto em termos de suas manifestações, níveis relativos e os atores envolvidos, o que é consistente é a importância das estruturas sociais, políticas e econômicas de nível macro na criação, fomento e transformação da violência. E, por conseguinte, segue-se também que as sociedades "pós-conflito" ou de transição, em que essas estruturas foram (e muitas vezes continuam a ser) perturbadas ou enfraquecidas, enfrentam um risco acrescido de violência "reativa". Além disso, essas influências convergem de formas muito particulares em diferentes contextos e se cruzam com as condições locais para produzir violência. Sugerir que as conexões entre as estruturas, níveis e atores envolvidos na violência são tão importantes quanto as manifestações da própria violência, relaciona-se com a questão mais ampla da relação entre violência e desenvolvimento. Esta relação é inerentemente contraditória: enquanto a violência é uma barreira ao desenvolvimento, o próprio processo de desenvolvimento tem sido fundamental na produção e formação de novas formas de violência urbana.

3.4 A Violência política contemporânea

A violência não é um fenômeno espontâneo, mas, sobretudo, o produto de uma sociedade caracterizada pela desigualdade e pela exclusão social. Trata-se de uma distorção das relações sociais geradas dentro das

estruturas sociais - família, escola, grupo de pares, vizinhança, polícia, justiça - que não podem mais cumprir seu papel. (Vanderschueren, 1996, p. 93)⁶¹

Entende-se por violência política o ato de descrever a violência perpetrada por pessoas ou governos para alcançar objetivos políticos. Muitos grupos e indivíduos acreditam que seus sistemas políticos nunca irão responder às suas demandas. A violência política pode assumir uma série de formas, onde até mesmo a não ação por parte do governo também pode ser caracterizada como uma forma de violência política.

A violência está enraizada em uma série de exclusões, operando em todos os níveis. Algumas das conexões possíveis entre esses diferentes níveis no funcionamento da violência cotidiana têm sido exploradas em seções anteriores, especialmente entre os níveis macro e meso da sociedade. A violência política é violência fora do controle do Estado, que é politicamente motivada. Alguns cientistas políticos veem a violência política como parte da "política contenciosa" ou da luta política coletiva, que inclui coisas como revoluções, guerras civis, tumultos e greves, mas também movimentos de protesto mais pacíficos.

Enfatizar a importância da violência política como um legado não é sugerir que a violência política não faz parte da violência urbana cotidiana. Ao contrário, a violência política continua de forma aberta e encoberta em muitos contextos urbanos, sendo esta última em grande parte o resultado de conluio estatal com outras instituições violentas. A violência política pode ser ou uma continuação e/ou transformação de uma violência passada. Em termos gerais, como consequência da violência política, as construções culturais da violência foram mantidas e transformadas em uma variedade de contextos urbanos contemporâneos, com o resultado de que uma rede cada vez mais complexa de instituições, grupos e indivíduos está envolvida na perpetração da violência cotidiana. Segundo Karl Erik Schøllhammer (2000), na nova sociedade, a maioria da população se aglomera nas grandes metrópoles e a literatura procura uma expressão mais adequada à complexidade da nova realidade

Posto de lado o entusiasmo dos anos cinquenta e contido na existência do golpe militar, da repressão a qualquer processo utópico e, particularmente, afastado

⁶¹ Vanderschueren, F (1996), "From violence to justice and security in cities", Environment and Urbanization Vol 8, No 1, A, páginas 93–112. Tradução nossa.

das vanguardas e seus manifestos revolucionários, este tempo estava amplamente direcionado ao fim de um sonho. No Brasil, inúmeros artistas inseridos no contexto ditatorial de 1964 a 1984, empenhados com a causa política, utilizaram seus textos como escudo e, por intervenção da arte, difundiram ideias contra o sistema militarista.

No decorrer deste período, revela-se uma inquietude em se elaborar intencionalmente textos literários, dramáticos e musicais de cunho político, disfarçados em torno da forma, isto é, textos com linguagem ambígua, permeados de artifícios linguísticos utilizados intencionalmente para ludibriar os censores. Rubem Fonseca assume uma presença política via texto, no intuito de que o leitor, ao avistar a ideia veiculada assumida ou, ao menos, compreenda a posição defendida.

No momento em que Rubem Fonseca iniciou suas atividades literárias no ano de 1963, o país adentrava-se em largos passos rumo a mais plena crise de sua república. Contudo, em seus primeiros livros, pouco ou nada parecem lembrar o clima de agitação que estava no ar. Não passava pela cabeça de seus primeiros leitores fazer conexões entre suas tramas e os grandes eventos que abalaram o país e que foram comunicados de forma diária em jornais, rádio, televisão, etc. Todavia, não estamos nos referindo ao fato de que um cidadão com acesso à mídia não poderia perceber: precisaria deixar os olhos bem abertos. Numa primeira visão, Fonseca parece entrar em confronto com a tendência acima, embora seja uma tarefa difícil não fazer conexões, ainda que virtuais, de seus livros, com o que acontecia no país naquela época. Se preferirmos, podemos consultar as publicações de Rubem Fonseca em ordem cronológica, iniciando com *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do Cão* (1965) e *Lúcia McCartney* (1967). O primeiro livro foi lançado um ano antes do golpe de Estado de 1964 e o segundo foi lançado um ano mais tarde; o terceiro livro foi lançado, em sua primeira edição, em 1967 (período registrado por confrontos de rua e o início da resistência armada contra o regime ditatorial). Este livro seria relançado dois anos depois, em 1969. Entre a primeira e a segunda edição de *Lúcia McCartney*, a ditadura promulgava em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional nº 5, que, entre outras medidas, fechou o Congresso Nacional, obstruindo reuniões públicas e estabelecendo a censura prévia em jornais, rádio e televisão. Explicitamente, o meio ideológico no qual Rubem Fonseca está imerso ao criar *Feliz Ano Novo* é a ditadura militar (1964-1985), caracterizada pelo

autoritarismo, pela truculência e pela censura, inclinada pela “Doutrina de Segurança Nacional”, que prevê o combate aos supostos subversivos como meta necessária. De acordo com essa Doutrina, todas as medidas arbitrárias eram necessárias para o combate ao perigo comunista. Assim, foi sob a ótica governamental que a tortura e a censura auxiliaram a estabelecer – especialmente após o Ato Institucional nº 5, – uma “cultura do medo”, como bem marca Alves (1985), na qual todos eram subversivos em potencial. Ao mesmo tempo, em sua diretriz econômica, essa Doutrina previa o desenvolvimento do capitalismo associado e dependente do estrangeiro, aprofundando assim as desigualdades sociais em nível local.

Apesar da recepção positiva de seus primeiros livros, Fonseca conservou-se praticamente no anonimato. Sua reputação, conhecida por ser renovadora no conto contemporâneo brasileiro, foi estabelecida de forma gradual. O livro *Lúcia McCartney* é uma espécie de marco inicial e nele Fonseca assumiu riscos em vários aspectos: na predileção pela prosa econômica, reduzida ao essencial, que se tornaram seus dois primeiros livros precocemente convencionais; no realismo com que ele retratou a linguagem da vida cotidiana, não excluindo expressão vulgar, algo que desde então tornou-se sua marca registrada e, por fim, em nenhuma perseguição menos intencional de um tipo social (como narrador) que não se ajustava mais no papel que as fórmulas tradicionais estabeleciam. Ou seja, fora da cena, o narrador-mediador. Contrariamente ao tradicional, Fonseca passa a dar voz às “cidades sem cultura”, conforme a denominação de Antonio Candido. Ele estava aberto a uma nova temporada em nossa literatura.

Contudo, não se pode afirmar que Rubem Fonseca detém o monopólio da renovação literária. Não é sobre isso. Com efeito, seu perfil mostrou-se muito atento e sensível às ondas de inovações formais provenientes das décadas anteriores, cujos principais representantes eram, como se sabe, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, embora não tenham sido os únicos. Fonseca não era um estranho para esse clima. Porém, tornou-se uma das maiores referências literárias na nova posição que a narrativa brasileira atingiu em meados da década de 1970, especialmente após a publicação de *Feliz Ano Novo* (1975), na qual é narrado uma reunião de histórias perturbadoras que alastram a violência por toda parte, nas mais variadas formas, bem como situações incomuns. Após a censura do regime ditatorial, o livro de contos ganha ainda mais poder, devido a toda a visibilidade nacional.

A censura de *Feliz Ano Novo* ocorreu apenas um mês após a censura do romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. *Feliz Ano Novo* e *Zero* foram dois dos vários livros publicados em 1975 e 1976 que se tornaram referências para o período. Devido a uma série de fatores na década de 1970, um dos quais foi o fato de que um livro literário era menos dependente do investimento estatal e este poderia permanecer sob o radar da censura, a literatura era um ponto focal e estava envolvida "significativamente no debate cultural de os tempos".⁶²

Nesse sentido, o campo cultural artístico no Brasil da década de 1970 foi articulado de forma muito diferente da década de 1960, que anteriormente era a década mais representativa da produção cultural. De acordo com Roberto Schwarz em seu artigo "Cultura e Política - 1964-1969"⁶³, foram as "apresentações públicas, o teatro, os cartazes, a música popular, o cinema e o jornalismo que transformaram o clima em uma reunião festiva, enquanto a literatura ficava em segundo plano". No entanto, na década de 1970, essa tendência mudou e literatura começou "através da linguagem para expressar (...) os sintomas significativos de um debate animado dentro do campo cultural".⁶⁴

Na segunda metade da década de 1970, escritores, editores, intelectuais, artistas, cientistas, professores e sociedade em geral começaram a mobilizar-se para resistir e protestar contra as pequenas exigências e imposições do regime autoritário. Esta resistência da sociedade aos atos autoritários do governo culminou em várias manifestações e posições públicas contra o autoritarismo. De particular destaque entre as manifestações de liberdade cultural, citamos o Manifesto de 1046 intelectuais contra a censura, entregue em 25 de janeiro de 1977 ao Ministro da Justiça em Brasília, por uma comissão composta por Hélio Silva, Lygia Fagundes Telles, Nélida Pinõn e Jefferson Ribeiro de Andrade.

Segundo Deonísio da Silva (1989), o período histórico-literário que regeu a formação do escritor Rubem Fonseca precisa ser estudado, pois eventos decisivos marcaram esta época. Conforme Silva, mesmo após tantos anos, a obra ainda é um sucesso de crítica e público, fator raramente combinado no Brasil. Desses eventos, Silva (1989) destaca alguns de maneira mais acurada, a saber:

⁶² 1. H. B. de Hollanda & M. A. Gonçalves. "Política e literatura: a ficção da realidade brasileira". In Heloisa Buarque de Hollanda, Marcos Augusto Gonçalves & Filho Armando Freitas. Anos 70. Vol. 2- literatura, p. 98 (ver também p.113).

⁶³ Roberto Schwarz. "Cultura e política 1964-1969" in Pai de Família e outros estudos, p. 80.

A definitiva implantação do capitalismo no Brasil e seus desdobramentos econômicos, políticos e sociais, vistos na descomunal concentração de renda em mãos de cada vez menos pessoas, o empobrecimento acelerado das classes médias urbanas e não apenas das classes mais baixas; a ditadura militar que vigorou por mais de vinte anos; a invasão maciça da indústria cultural, que alterou padrões estéticos, rebaixando-os, procedendo da mesma forma quanto aos padrões éticos (para o lucro tudo é permitido e o esperto é cada vez mais um cínico, não no sentido filosófico, evidentemente); e, finalmente, como fato capital e específico nas relações entre o escritor, a obra e os leitores, a censura.” (SILVA, 1989, p. 94)

Rubem Fonseca levou o Departamento de Justiça a tribunal devido a censura de *Feliz Ano Novo*. O regime autoritário, que revelava a tentativa à força de encobrir os problemas que teciam a face obscura do país, não suportou o vocabulário preciso dessa coleção de contos que simbolizam ficcionalmente a fratura evidenciada do corpo social. A proibição de seu livro só foi levantada muito mais tarde, no final do julgamento. O ministro da Justiça, Armando Falcão, autor do despacho que determinou a proibição da coletânea de contos, alegou na época que nem houve a necessidade de ler o livro todo para que ele pudesse requerer sua interdição. Segundo Falcão, encontrar alguns palavrões no início da leitura foram argumentos suficientes para que sua decisão fosse tomada. A batalha judicial para a liberação do livro durou até 1989.⁶⁵

3.5 A violência de gênero

A violência de gênero certamente não se restringe às áreas urbanas, mas assume formas particulares em relação ao contexto urbano mais amplo. Este tipo de violência consiste em um fenômeno sócio histórico e acompanha toda a experiência da humanidade, um problema social. Em linhas gerais, Moser e Moser (2003) observam que seja importante não generalizar e cair na armadilha de categorizar as mulheres como vítimas e os homens como o problema. A violência contra as mulheres é, no entanto, uma das principais formas pelas quais os homens afirmam a sua masculinidade e asseguram o controle dos recursos e da tomada de decisões em todos os níveis da sociedade. Visto que a violência baseada no gênero está profundamente enraizada nas estruturas sociais, qualquer transformação destas estruturas é susceptível de afetar os níveis de violência vividos pelas mulheres.

⁶⁵Revista 'Terceira Margem' – Dossiê Rubem Fonseca' do programa de pós-graduação em Comunicação da UFRJ.

A violência contra as mulheres passou a ser vista como um grave problema social somente no início dos anos 1970. Em números sem precedentes, estudiosos formados em disciplinas tão diversas como Filosofia, literatura, direito e sociologia começaram a examinar a violência contra as mulheres no contexto de uma ideologia feminista⁶⁶. Apesar do resultado da pesquisa sobre a violência contra as mulheres, particularmente nas áreas de estupro e violência de parceiros íntimos, subsistem muitas lacunas na compreensão deste tipo de violência.

Uma vez que a transformação social, sob suas múltiplas formas, está no centro de tanta violência urbana contemporânea, o papel da intervenção externa nesse processo de transformação não pode ser ignorado. A violência de gênero inclui estupro, agressão sexual, violência de relacionamento em parcerias heterossexuais e do mesmo sexo, assédio sexual, perseguição, prostituição e tráfico sexual. O termo "violência de gênero" reflete a ideia de que a violência frequentemente serve para manter desigualdades estruturais de gênero, e inclui todos os tipos de violência contra homens, mulheres, crianças, adolescentes, gays, transgêneros e gênero não conformes. Este tipo de violência de alguma forma influencia ou é influenciado pelas relações de gênero. Para enfrentar adequadamente esta violência, temos de abordar questões culturais que encorajam a violência como parte da masculinidade.

De acordo com o *National Violence Against Women Survey* (1998), 15% das mulheres serão vítimas de uma violação completa durante toda a sua vida enquanto a porcentagem referente aos homens encontra-se em 2,1%. Enquanto alguns homens são vítimas de estupro, a mesma pesquisa mostra que eles são quase sempre os perpetradores. Isso não quer dizer que todos, ou mesmo a maioria dos homens, são violentos, ou que as mulheres não podem perpetrar tal violência. A violência de gênero enfatiza a violência masculina, como, por exemplo, uma violência prevalente cometida com maior frequência, mas nem sempre por homens, muitas vezes motivada por agressão, vingança, competição e direito, que também inclui a violência sexual e outras contra as mulheres, parceiros e crianças. As razões mais aparentes para a má visibilidade ou a ausência de estudos sobre a violência feminina são crimes de baixa incidência de autoria feminina, em comparação com os crimes de autores masculinos. Outras razões são: o modo de participação no

⁶⁶ Wilson, Carolyn F., *Violence Against Women: An Annotated Bibliography*, Boston: G.K. Hall & Co., 1981.

crime, menor reincidência no crime em comparação com o sexo masculino, juridicamente irrelevante para o envolvimento criminal, baixa denúncia de crimes femininos, o preconceito da sociedade, que atribui pouco ou nenhum valor às manifestações da violência feminina, falta de pressão pública, que não está interessada no tema, a discriminação do público e da polícia, discriminação por parte do poder legislativo e judiciário⁶⁷. Ao anunciar a coleta de dados no Rio de Janeiro, constata-se o aumento de crimes cometidos por mulheres, com base nos dados do Departamento de Prisões de 1995 a 1999: em 1995 havia 381 prisioneiras para 9144 homens presos e 1999 com 585 prisioneiras contra 14.036 homens presos⁶⁸. Na literatura sobre violência de gênero por autores brasileiros da década de 2000, há pouca visibilidade da violência feminina, ou a mulher como autora de atos de violência, especialmente em relação ao narcotráfico, principal motivo de prisão de mulheres nas décadas recentes.

Em *Feliz Ano Novo*, há vários registros de violência de gênero. Podemos iniciar pelo conto homônimo, onde ocorre um estupro executado pelo personagem Pereba dentro da mansão na zona sul do Rio de Janeiro, no momento do assalto: “A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra que ficou de flozô e não deu logo? Além de fudida, mal paga. Limpei as joias. ” (FONSECA, 1990, p. 18).

Além da apoderação de objetos materiais através da brutalidade, a violência representa a solução para outras carências – devem-lhe sexo também. É notável que a cultura e o corpo social conceituam os indivíduos como sujeitos do conhecimento e da ação, identificando a violência em tudo aquilo que limita uma pessoa à condição de objeto; sob a óptica ética, somos seres humanos e não podemos ser tratados como objetos.

No conto *Entrevista* há vários relatos de violência doméstica narrados pela personagem “M”, que usaa referência de Dona Gisa para se identificar no início do conto, mencionando ter sido enviada por ela para o personagem, que começa a fazer-lhe várias perguntas de cunho pessoal. O título parece indicar uma entrevista para emprego, mas o contexto sugere que a personagem seja uma prostituta, tendo

⁶⁷Assis SG, Constantino P. *Filhas do Mundo: Infração Juvenil Feminina no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Brazil: Fiocruz 2001.

⁶⁸Kátia Ovídia José de Souza, *Female Violence and Crime in Brazil from Interdisciplinary Perspective*, *International Journal of Psychology and Behavioral Sciences*, Vol. 2 No. 4, 2012, pp. 103-107. doi: 10.5923/j.ijpbs.20120204.05.

em vista que o ambiente onde se encontram é um quarto de “pouca luz”. “M” descreve para seu cliente um pouco de seu passado, anos antes de mudar-se para o Rio de Janeiro. Na narrativa, ela conta que viveu feliz com seu marido por quatro anos e no período em que estava grávida, mais especificamente no dia 13 de outubro, jantava em um restaurante com o conjugue, quando, de repente, surgiu uma garota que os abordou na mesa e depois beijou seu marido, “como se estivessem sozinhos no mundo” (FONSECA, 1990, p. 140). Logo depois ela descobriu que esta moça era sua “namorada”. Sem demora, “M” atacou a garota com um caco de garrafa, rasgando-lhe também a blusa. O marido, ao ver a cena, defendeu sua “namorada” e a golpeou com um soco, bem em cima do olho:

Só por um milagre não fiquei cega[...]. Fugi para casa, me tranquei no quarto, enquanto meu marido quebrava todos os móveis da casa. Depois ele arrombou a porta do quarto e me jogou no chão e foi me arrastando pelo chão enquanto me dava pontapés na barriga. Ficou uma mancha de sangue no chão, do sangue que saiu da minha barriga. Perdi nosso filho. (FONSECA, 1990, p. 140)

No trecho acima, observa-se que as mulheres são vítimas de atos prejudiciais de forma abrangente apenas porque pertencem ao sexo feminino. Este fato sugere que a sociedade ainda tem uma cosmovisão associada à superioridade masculina. Além disso, a violência de gênero tem uma natureza diferente, bem como vários padrões de violência interpessoal em relação ao agressor porque, embora existam inúmeros perpetradores, geralmente estão encontrados do contexto familiar, como marido, pai, padrasto, tios, primos ou outros. Nesse cenário, lidar com a violência implica a desconstrução de padrões culturais, tanto por homens quanto por mulheres que confirmam, autorizam, naturalizam e banalizam a dominação masculina sobre as mulheres.

A literatura descreve vários fatores associados à violência doméstica, que perpetuam a condição dessa mulher, como histórico familiar de violência, uso do álcool pelo cônjuge, desemprego, pobreza, baixo nível socioeconômico da vítima, baixo apoio social às mulheres e dependência emocional do agressor.

Em “Agruras de um jovem escritor” é narrada a história de um escritor em busca da glória literária. Para isso, não importa os meios precisos para alcançá-la, sendo esta também o combustível que o move. No entanto, o perfil da jovem Lígia, namorada possessiva, porém totalmente devota e fiel ao narrador, acaba por se tornar um grande problema, que acarretará em maiores proporções na obra.

Desprender-se desta e conquistar aquela serão as justificativas reais de suas agruras:

[...] quando ganhei o prêmio de poesia da Academia e meu retrato saiu no jornal, eu achei que ficaria instantaneamente famoso, com as mulheres se atirando nos meus braços. O tempo foi passando, e nada disso acontecia, um dia fui ao oculista e ao dizer para a recepcionista, profissão escritor, ela perguntou — estivador? Minha fama durara vinte e quatro horas. Foi aí que apareceu Lígia, ela entrou pelo meu apartamento adentro alvoroçada e anelante dizendo, não sabes das dificuldades que tive de vencer para descobrir o teu endereço, oh! Meu ídolo, faz de mim o que quiseres, e eu fiquei comovido, o mundo ignorava as minhas realizações e surge essa moça vinda lá de longe para se prostrar aos meus pés. (FONSECA, 1990, p.91)

Na narrativa, a grande preocupação do poeta pernóstico em torno de todo o enredo gira em busca do reconhecimento literário. Esta obsessão torna-se cada vez maior, não importando em como o processo criativo da obra poderia ser feito. A jovem Lígia seria, no entanto, um empecilho no primeiro momento. Porém, ao ver que a moça não iria deixá-lo, logo encontrou uma maneira de fazê-la ser “útil”:

Enfim, ela não tinha para onde ir e se instalou no meu apartamento, cozinhava para mim e costurava para fora, apesar de ser má costureira, arrumava a casa, batia à máquina o longo romance que eu estava escrevendo, fazia as compras no supermercado com o dinheiro dela. (FONSECA, 1990, p. 91)

Contudo, o narrador julgava-se vitimado por ser “forçado” por Lígia a trabalhar oito horas por dia no romance em que estava produzindo, bem como controlá-lo com a bebida alcoólica:

Era um bom arranjo, o chato é que ela me obrigava a trabalhar oito horas por dia no romance — vai falando, dizia ela, enquanto batia apressadamente na máquina. Também controlava a minha bebida, e quando eu disse que todo escritor bebia, ela falou que era mentira, que Machado de Assis não bebia e que graças a ela eu ainda não me tornara um pobre e infeliz alcoólatra. (FONSECA, 1990, p.91)

Todavia, tamanha dedicação guiava Lígia a um perfil protetor de cunho ameaçador, ainda mais presenciar uma traição do narrador personagem, no cinema em companhia de uma outra mulher. “Ali mesmo, enquanto o filme estava passando [...], um escândalo, levei vinte pontos na cabeça” (FONSECA, 1990, p.91). Após tamanho incidente, o protagonista expressa seu descontentamento e afirma não poder mais continuar o relacionamento, porém, é recebido com autoritarismo por Lígia: “Se me enganares com outra mulher eu te mato” (FONSECA, 1990, p.92),

logo após mostra-lhe um revólver. É possível observar que o tema da traição pode ser abordado sob variados ângulos, entre eles citam-se: Social, ideológico, metafísico e ficcional. Todos conectados por uma ação de rompimento ou violação do vínculo com base na afetividade, fidelidade, confiança ou lealdade de um eu para com um outro, em última instância, no sentimento de amor. Isto motiva Lígia a adotar medidas extremas para evitar um próximo ato de infidelidade.

Ao se ver sem uma possível saída para o término do relacionamento, resolve adotar medidas extremas que para um homem torna-se algo bastante embaraçoso:

Eu aturava tudo isso, mas quando ela quebrou a minha cabeça eu achei que tinha que dar um jeito de saltar fora sem ela me dar um tiro, e uma boa maneira era fingir de brocha, coisa que nenhum brasileiro faz, nem mesmo para salvar a própria pele, mas meu desespero era tanto que eu estava disposto a correr o risco de passar na rua e Lígia dizer para as pessoas, me apontando com aquele dedo grande e ossudo, lá vai ele, premiado pela Academia, mas broxa. (FONSECA, 1990, p.92)

O protagonista passa a ver Lígia como um fardo e adota medidas incomuns do ponto de vista masculino. Lígia, não satisfeita, leva-o ao médico e explica a “situação” em que seu companheiro se encontra. Para surpresa dele, o médico o reconhece e o questiona sobre o prêmio proporcionado pela Academia, para sua vergonha maior.

Desnortado diante das circunstâncias, o poeta decide livrar-se da arma de sua companheira. Porém, ao jogá-la no lixo, logo se depara com um assaltante que o aborda com um canivete: Num ato impensável, atira no indivíduo, que imediatamente cai desacordado no chão. Nesse instante, ele volta para casa acreditando que havia cometido um homicídio e devolve a arma para a bolsa de Lígia. Logo no dia posterior, decide romper de vez a relação. Lígia atira-se em seus pés, implorando para que ele mude sua decisão e ameaçando se suicidar, mas o protagonista decide não a ouvir e sai de casa. No caminho para o bar, ficou indagando a possibilidade de ficar famoso caso ela realmente cometesse o suicídio, mostrando-se totalmente alheio aos sentimentos da jovem:

Eu olhei bem para ela e vi que Lígia estava falando a mais absoluta verdade e por instantes fiquei na dúvida, o que era melhor para um jovem escritor, um prêmio da Academia ou uma mulher que se mata por ele, deixando uma carta de despedida, culpando-o desse gesto de amor desesperado? (FONSECA, 1990, p.96)

Mesmo acreditando nas palavras de Lúgia, o poeta decide partir. Ao ir para um bar, chega a flertar com uma jovem estudante de enfermagem, que afirmava apreciar bastante cinema e literatura. Porém, nunca havia ouvido falar dele. Frustrado, decide voltar para casa e ao mirar Lúgia na cama, imagina que ela esteja dormindo. Logo em seguida, encontra uma carta de despedida ao lado de um vidro de pílulas vazio, em que narra o motivo de seu suicídio:

José, adeus, sem ti não posso viver, não te culpo de nada, te perdoo; queira Deus que te tornes um dia um bom escritor, mas acho difícil; eu viveria contigo, mesmo impotente, mas também disso não tens culpa, pobre infeliz. Lúgia Castelo Branco (FONSECA, 1990, p.98).

José ainda tenta ressuscitá-la, sem sucesso. Ao aguardar a vinda da polícia, José se mostra incomodado não pelo fato de sua companheira estar ali, sem vida, mas sim, com o teor da carta. Revoltado com as últimas palavras de Lúgia e com receio de finalmente tornar-se conhecido pelas descrições negativas de Lúgia, o poeta decide redigir uma nova carta, antes da polícia chegar, a fim de finalmente ganhar as páginas do jornal e obter a tão sonhada fama literária:

José, meu grande amor, adeus. Não posso obrigá-lo a me amar com o mesmo fervor que lhe dedico. Tenho ciúmes de todas as lindas mulheres que vivem à sua volta tentando seduzi-lo; tenho ciúmes das horas que você passa escrevendo o seu importante romance. Oh, sim, amor da minha vida, sei que o escritor precisa de solidão para criar, mas esta minha alma mesquinha de mulher apaixonada não se conforma em partilhar você com outra pessoa ou coisa. Meu querido amante, foram momentos maravilhosos os que passamos juntos! Sinto tanto não poder ver terminado esse livro que será sem dúvida uma obra-prima. Adeus, adeus! Queira-me bem, lembre-se de mim, perdoa-me, ponha uma rosa na minha sepultura, no Dia de Finados. Sua Lúgia Castelo Branco. Assinei, fazendo a letra redondinha de Lúgia, e coloquei a carta na mesinha de cabeceira, depois peguei a carta que ela havia escrito, rasguei, botei fogo nos pedacinhos, e joguei fora as cinzas no vaso de sanitário. (FONSECA, 1990, p.92).

Após a vinda da polícia em seu apartamento, o poeta finalmente se vê solitário e vai a um bar para “afogar as mágoas”. Lá, apresenta-se a duas moças como assassino de mulheres. Ao retornar a delegacia, encontra um jornalista oportunista que resolve dar crédito ao poeta e lança no jornal a seguinte notícia: “Lúgia Castelo Branco, a bela e conhecida figurinista da *high society*, matou-se ontem, após romper com seu amante, renomado romancista brasileiro” (FONSECA, 1990, p.100). Seu ego aumenta totalmente ao ver que finalmente a fama a qual tanto lutou estava prestes a chegar. Ademais, a felicidade ao ler o jornal fez com que José continuasse o seu romance. Contudo, eis a grande ironia da obra: O notável

romance de “amor e morte” que o poeta quer tanto redigirera escrito pela jovem Lígia:

a costureira, a escrava” que vivia com ele e o sustentava. Ao ler o que ela digitava enquanto ele ditava, percebe que na verdade quem escreveu seu grande romance foi ela. No momento em que faz tal descoberta, também faz uma última citação, de cunho decisivo: “ Como disse aquele russo, a vida me ensinara a pensar, mas não me ensinara a viver. (FONSECA, 1990, p.102)

E imediatamente, se vê preso, tanto pela corrente enclausurada de sua linguagem, como acusado pelo assassinato de Lígia.

A narrativa nos exhibe a vida esvaziada de José em busca de uma significação dada somente por conta da fama literária, sem notar a parceira que tudo fazia para estar ao seu lado. Nota-se uma vida marcada tanto pela tensão da corrida pelo sucesso quanto pelo desespero de estar completamente fora de todos os privilégios sociais literários. Os momentos vividos pelo jovem escritor de “agruras” também nos trazem uma segunda óptica: revela-nos a tentativa de Fonseca de nos guiar à compreensão do papel do artista e da literatura em uma sociedade cada vez mais tomada pela era eletrônica.

No conto "Nau Catrineta", observa-se que o início apresenta a declamação de um extrato do poema de mesmo nome do escritor português Almeida Garret. Almeida Garrett baseou seu poema em um conto popular que descreve como um anjo salvou um capitão em um barco que estava à deriva. Na obra, este conto transforma-se em ato de canibalismo, de modo a explicar que os marinheiros não morreram de fome, alguns foram mortos para serem comidos pelos que permaneceram. A história de Rubem Fonseca centra-se no vigésimo primeiro aniversário de José, o herdeiro de uma família rica. Neste dia, para poder tomar seu lugar na "sociedade", ele deve comer carne humana. Isso fará dele o novo líder da família, uma família cujos membros, assim diz a história, estavam orgulhosos de serem "carnívoros responsáveis e conscienciosos. Tanto em Portugal como no Brasil".

Nesta condição de canibalismo, a violência é justificada através de uma tradição e princípio familiar. Em “Nau Catrineta”, a morte surge como obrigação para que o narrador-personagem venha a ser o chefe do clã, por ser “o único varão da família” (FONSECA, 1990, p. 128). No conto pode-se ver também que a postura dos personagens, no ritual da escrita antropofágica, pode ser apreendida como

transgressora de uma ordem. No conto, observa-se que o aspecto sexual, que conduz também o ritual antropofágico, é inserido similarmente no rito de passagem. Com efeito, o jovem José, descendente de uma família nobre portuguesa, só poderá tomar posse do patrimônio familiar se der continuidade a hedionda tradição que decreta que todo primogênito, ao completar vinte e um anos, mate e devore uma vítima. Contudo, antes da “obrigação inarredável” (FONSECA, 1990, p. 128), os jovens fazem amor e trocam juras. No conto, é perceptível que o código sexual é o elemento catalizador das transgressões. Segundo Almeida (2002), a representação sexual do conto faz parte daquilo que os relatos oficiais se incumbiam de ocultar:

A sexualidade e a antropofagia só são encontradas nas entrelinhas; açoitadas a bordo das naus e dos naufrágios, não são transportas para os relatos oficiais. Na narrativa, o ritual da escrita antropofágica se realiza, uma vez que traz à tona a transgressão das normas tão bem camufladas nas palavras de dor e desespero que compõem o texto da história oficial. (ALMEIDA, 2002, p. 105).

Na obra, é notável que a única forma de sobrevivência do nome da família é através de membros masculinos. Assim, é reforçada a ideia da impotência feminina diante da impossibilidade de chefiar a família, exigindo tradicionalmente que o primogênito masculino o faça. No conto, aparentemente, podemos visualizar dois perfis entre o homem, José, e sua noiva, Ermelinda Balsemão, ambos possuindo diferentes propósitos. Enquanto a jovem Ermê, assim chamada no conto, idealiza uma vida com amor verdadeiro e intenso, o executor José busca uma presa que possua as características que manda o ritual canibal. De acordo com as descrições da narrativa, boa aparência, ingenuidade e vitalidade parecem ser as características ideais para então ser degustada. Almeida ressalva que, no conto,

permanece a perturbação produzida pela imagem do canibal, porém, não encontramos mais sua alegre devoração das qualidades alheias transformada em próprias, assim temos uma revirada ao avesso de um cotidiano que se quer tranquilo. (ALMEIDA, 2002, p. 108).

Ao pontuar a figura da noiva, Ruth Silviano Brandão Lopes⁶⁹ compara Ermê ao pau-brasil, visto que o pau-brasil é metáfora e metonímia do Brasil, passando por um processo de sofrimento e devoração, tal como a terra colonizada, dividida, fragmentada, representando então a cena do corpo esquartejado da moça, submetido a um ritual antropofágico. Como Ermê, Lopes reitera que a sua figura

⁶⁹LOPES, R. S. B.;GOTLIB, N. B. Mulher ao Pé da Letra. 1989. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais.

passou a ser comparado ao país, sendo esse o adubo e alimento de uma devoração política, econômica e sexual:

Será tudo aproveitado, disse tia Regina. Os ossos serão moídos e dados aos porcos, junto com farinha de trigo e sabugo. Com as tripas faremos salpicões e alheiras. Os miolos e as carnes nobres tu os comerás. Por onde quer começar? Pela parte mais tenra, eu disse. (Fonseca, 1975, 135)

Em suma, a medida em que *Nau Catrineta* executa a antropofagia e invade o universo da insensatez, destaca-se a denúncia de um mecanismo de poder e opressão, acentuado por Lopes (1989), que não se encerra no sentido manifesto do texto. Um discurso ficcional, místico e histórico dialoga, então, num entrecruzamento de vozes. O real da História e da Estória são postos em questão, em virtude da denúncia do conto sobre a herança violenta recebida de nossos colonizadores, mostrando-se cada vez mais forte a cada formação destas determinadas progênes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Indubitavelmente, um fator que se observa ao término de um trabalho de pesquisa é que há ainda muito caminho a percorrer. Contudo, dentro dos limites encontrados, foi concebível aprofundar o conhecimento dos objetos que despertaram interesse inicial justamente pelo que aqui abordamos: o diálogo entre Literatura e Filosofia, a relação tríplice entre ética, estética e moralidade e os fenômenos multifacetados da violência imersos na obra fonsequiana *Feliz Ano Novo*.

Mais de quarenta anos nos distanciam da primeira edição de *Feliz Ano Novo*. Quarenta anos pode ser considerado um período bastante longínquo do atual. É o período de uma geração que foi, segundo os autores Ettore Finazzi-Agrò e Roberto Vecchino, “o tempo ordenado e caótico em que tanta coisa mudou e tanto ficou igual ao que era. Neste compasso histórico do Brasil é um tempo enorme, ainda mais dilatado, onde a História se desdobra com um ritmo de certo modo frenético.”⁷⁰

Após todas as discussões assentadas neste trabalho, podemos remeter algumas ponderações. Retomando as abordagens críticas em nossa pesquisa, é cabível reiterar que Rubem Fonseca não desencantou os seus leitores. *Feliz Ano Novo*, acima de tudo, é um grande livro de contos a ser lido e desfrutado. Mencionemos Regina Dalcastagné (2005), que expõe que é difícil pensar a literatura brasileira contemporânea sem movimentar um conjunto de problemas, que podem parecer apaziguados, mas que se revelam em toda a sua extensão cada vez que algo sai de seu lugar. Rubem Fonseca expressa-nos isso.

Ao compor uma obra que presumivelmente manifesta-se “contrária à moral e aos bons costumes”, Rubem Fonseca apresenta em um mundo pós-guerra uma representação de atividades cotidianas, bem como experiências, que pode ser definido amplamente como “a representação da realidade”. Assim, sua obra define-se como a tentativa de representar o assunto verdadeiramente, sem artificialidade e evitando convenções artísticas, elementos implausíveis, exóticos e sobrenaturais.

Por tratar de temáticas voltadas à violência e transgressão moral, os contos “*Feliz Ano Novo*”, “*Nau Catrineta*”; “*Agruras de um jovem escritor*”; “*Passeio Noturno*”, “*O Outro*” e “*Entrevista*” tornaram-se objetos desta dissertação.

⁷⁰ Ettore Finazzi-Agrò e Roberto Vecchi – “Pior do que ser assassino...”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 29. Brasília, janeiro-junho de 2007, pp. 67-86.

Com as teorias de Hans Ulrich Gumbrecht aplicadas em nosso trabalho, captamos e avaliamos com mais clareza o sentido tão condensado da obra fonsequiana. Nesta, tivemos a oportunidade de encontrar as várias dimensões de um mundo passado, que consegue nos tocar no presente através de sua linguagem nua e crua. No entanto, “apesar de todas as explicações sobre suas condições, o momento da experiência estética permanece um evento individual que não pode ser induzido, nem garantido. Não há qualquer prova desses eventos, além daqueles que os experimentam” (GUMBRECHT, 2014, p.68). Dessa forma, vimos que os *Stimmungen* do passado podem nos atingir de modo direto e sem mediação, desde que estejamos abertos a isso.

Murdoch ajuda-nos a compreender que a diversidade de comportamentos éticos e morais reflete a diversidade das sociedades humanas. O que é comportamento ético e moral para um pode ser antiético e imoral para outro. Com base em estudos multiculturais do comportamento humano, podemos estabelecer alguns princípios uniformes e invariantes de comportamento moral que se aplicariam a todas as sociedades humanas? Provavelmente não. Mesmo a tomada da vida humana tem sua aceitação cultural e moral em sociedades conhecidas por seus ritos religiosos de sacrifício humano e infanticídio. Como humanistas éticos, podemos, no entanto, definir nossos princípios de comportamento ético e moral e, em seguida, proceder a desenvolver um currículo para alcançar o cumprimento desses princípios.

É perceptível o fato que a obra fonsequiana dialoga com diversas linguagens, propiciando inúmeras análises sobre diversos pontos de vista. Violência, moralidade, ética e estética são apenas um desses inúmeros primas com os quais Fonseca se interliga. Preservar a linguagem moral é importante em um mundo de extrema desigualdade e estruturas políticas cada vez mais frágeis e militarismo crescente. Como tal, embora a ética esteja inevitavelmente preocupada com questões de poder, deve manter suas diferenças com o pensamento estratégico, que não se compromete nem com o respeito moral de todos os agentes afetados nem com a reflexão sobre os fins das ações cuja efetividade é sua preocupação característica.

Num Universo no qual a violência e a crueldade são constantes, Fonseca apresenta em *Feliz Ano Novo* uma complexidade inquestionável, com uma linguagem que transcende os limites da superfície da obra. Além disso, contribui com uma sucinta análise do homem pós-moderno. Com uma obra que se isenta de oferecer caminhos, vê-se que em cada detalhe da narrativa, como espaço,

ambiente, tempo, personagens, temática, uma nova forma de fazer literatura nos é apresentada. Dessa forma, Rubem Fonseca também objetiva a desmistificação, no sentido de “reabrir a arte à vida, enraizá-la no corpo, desublimar a cultura, denunciando os julgamentos demasiado virtuosos que a justificam” (Warin, 1974, p. 57).

REFERÊNCIAS

- AGRÒ, Ettore Finazzi, Vecchi, Roberto. Pior do que ser assassino... *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 29. Brasília, janeiro-junho de 2007, pp. 67-86.
- ANDERSON, Lanier. *The Relationship between Philosophy and Literature*. Disponível em www.philosophytalk.org. Acesso em 23 de agosto de 2016.
- ALMEIDA, Maria. *Tornar-se outro: O topos canibal na Literatura brasileira*. Annablume (São Paulo). 1a. edição. 2002
- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Tradução de Clóvis Marques. 3. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.
- ARISTÓTELES, Irwin, Terrence, trans. Nichomachean Ethics. 2nd ed. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1999.
- ARRAIGADA, Irma. GODOY, Lorena. *Seguridad Ciudadana y Violencia en América Latina: Diagnóstico y Políticas em los Años Noventa*, Social Policy Series No 32, CEPAL, Santiago de Chile, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BOSI, Alfredo. *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*. In: BOSI, Alfredo. *O conto Brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRITO, Matheus de. Hans Ulrich Gumbrecht - Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 45, p. 485-490, jun. 2015. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182015000100485&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 17 dez. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/2316-40184522>.
- BADIOU, Alain. *Ética: ensaio sobre a consciência do mal*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 1^o ed., Rio de Janeiro. Forense - Universitária, 1981, p. 55. (Trad. de Paulo Bezerra).
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.
- BUFACCHI, Vittorio. *Violence and Social Justice*. 1st ed., Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York. Palgrave Macmillan UK. P. 11-23. 2007.
- CAMARGO, Maria Nazaré de. *Ninguém Ensina Ninguém: Aprende-se* (Edusp/Fapesp). REVISTA USP São Paulo n. 96 p. 103-109, dezembro/ fevereiro

2012-2013.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Direitos Humanos e literatura*. In: A.C.R. Fester (Org.) Direitos humanos E... Cjp / Ed. Brasiliense, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

COADY, C.A.J., 1992. *Testimony: A Philosophical Study*. Oxford: Clarendon Press.

COADY, C.A.J., *The Morality of Terrorism*, *Philosophy* 60 (1985): 47–69, e “Terrorism,” in *Encyclopedia of Ethics*, 2d ed., ed. Lawrence C. Becker and Charlotte C. Becker (London: Routledge, 2001).

CONRADI, P.J. (ed.), *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*, Allen Lane/The Penguin Press, 1997.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*, Teodoro Cabral (trad.). Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979, p. 39-71.

CEIA, CARLOS: s.v. Auto-reflexibilidade, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, Acesso em 15 de dezembro de 2016.

DALCASTAGNÉ, Regina, “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 26, Brasília, jul.-dez. 2005, p. 13-71.

DALE, Jacques. “Violence as Intentionally Inflicting Forceful Harm” *Revue internationale de philosophie*, 2013/3 (n° 265), p. 293-322. URL: <http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2013-3-page-293.htm>.

DILTHEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. Tradução de Marcos Casanova. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

DILTHEY, Wilhelm. *Vida y poesía*. Trad. Wenceslao Roces. Fondo de Cultura Económica: México, 1945. p.157-158

HEGEL, G. W. F. *Estética: a ideia e o ideal; estética: o belo artístico ou o ideal*. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

HERRICK, James A.: “Violence is a Product”. Disponível www.hope.edu/academic/communication/faculty/herrick/viol.pdf. Acesso em 29/01/17.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Romances de Rubem Fonseca destacam papel do leitor como coprodutor do texto*. Disponível em:< <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/romances-de-rubem-fonseca-destacam-papel-do-leitor-como-coprodutor-do-texto-16098696>>. Acesso em: 20 de jan. 2017.

FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. In: Contos Reunidos. Companhia das Letras, São Paulo: 1995b, p. 365-371.

FONSECA, Rubem. Davi Neves e Rubem Fonseca falam de Lúcia McCartney. *Filme Cultura*. Ano III, nº 17, nov/dez, 1970.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Companhia das Letras, São Paulo:1990.

FONSECA, Rubem. *Os Prisioneiros*. Rio de Janeiro: GRD, 1963.

FOSTER, Hall. *The return of the real*. Cambridge: MIT, 1994.

FREUD, S. (1930) *O Mal-estar na civilização*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de S. Freud, Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1980, p. 118-135.

FURTADO, Marli Teresa. Uma abordagem crítica de Feliz Ano Novo. *Revista Travessia*, UFSC, v. 01, 1980.

GARLET, Deivis Jhones. Literatura, Comparatismo e Crítica Social – Fevereiro de 2015 – ISSN 1679-849X <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/LA/index>. Acesso em 15 de dez. 2016.

GARVER, Newton. *What Violence Is*, in Richard Wasserstrom (ed.). Today's Moral Problems. Publicação Macmillan: 1975, p. 410-423.

GILLIGAN, James. *Violence: Our Deadly Epidemic and Its Causes*. New York: Grosset/ Putnam, 1996.

GILLIGAN, James. Paperback ed. *Violence: Reflections on a National Epidemic*. New York: Vintage Books, 1997.

GIRARD, René. "Violence, Difference, Sacrifice: A Conversation with René Girard." *Religion and Literature* 25 (1993): 9-33.

_____. *Violence and the Sacred*. Trans. Patrick Gregory. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1977.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. 1. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC Rio, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

KANT, Immanuel, 1790. *Critique of Judgment*, page reference to trans. Meredith, Oxford: Oxford University Press, 1928.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. 3. ed. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KANT, Immanuel. *Critique of Judgement*, trans. J. H. Bernard (New York: Hafner Press, MacMillan Publishing Co., Inc., 1951.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Versão eletrônica do livro “Crítica da Razão Pura” Autor: Emmanuel Kant Tradução: J. Rodrigues de Meringe Créditos da digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia) Homepage do grupo: <http://br.egroups.com/group/acropolis/> acesso em janeiro 2017.

LA TAILLE, Yves de. *Moralidade e violência: a questão da legitimação de atos violentos*. Temas psicol., Ribeirão Preto, v. 17, n. 2, p. 329-341, 2009. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X2009000200005&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 05 janeiro 2017.

LIMA, Luiz Costa. O cão pop e a alegoria cobradora, In. *Dispersa Demanda*. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1981.

LESSA, Sérgio. *A ontologia de Lukács*. Ed. da Universidade Federal de Alagoas. 1996.

LESSA, Sérgio. *Lukács: Ética e Política*. Observações acerca dos fundamentos ontológicos da ética e da política. Instituto Lukács. São Paulo, 2015.

LOPES, R. S. B.;GOTLIB, N. B.. *Mulher ao Pé da Letra*. 1989. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais.

MADEIRA, Wagner. *Revista Todas as Letras*. Ano 7, n. 7, edição especial. 2005. Acesso em 11 de novembro de 2016.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira: v. II*. São Paulo: Cultrix, 1977-1978.

MATTIAS, Iser. Recognition and Violence: The Challenge of Respecting One's Victim, *Revue internationale de philosophie*, 2013/3 (n° 265), p. 353-379. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2013-3-page-353.htm>. Acesso em 09/02/17.

MOREIRA, Carlos André. *Entrevista concedida ao repórter Carlos André Moreira*. Disponível em <http://zh.clicrbs.com.br/rs/vida-e-estilo/noticia/2016/04/mario-vargas-llosa-ha-uma-confusao-de-valores-nas-artes-5779262.html>. Acesso em 09/02/17.

MICHAUD, Yves. *A Violência*. São Paulo: Ática, 1989.

MUELDER EATON, M.: *Basic Issues in Aesthetics*. Waveland Press, Prospect Heights, Illinois, 1999.

MÜLLER, Adalberto. *Ambiências afetivas em Amor à Flor da Pele de W. Kar Wai*. Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, Florianópolis, n. 65, p. 063-072, dez. 2013. ISSN 2175-8026. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/31804>>. Acesso em: 17 dez. 2017.

MURDOCH, “Against Dryness”, in *Encounter* (Janeiro). 1961, p. 293.

MURDOCH, Iris. 1959. The sublime and the good. Reprinted in *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*. London: Chatto & Windus, 1997: 205–220.

MURDOCH, Iris (1990), «Against Dryness: A Polemical Sketch» (1961), in Bradbury, Malcolm (ed.), *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction* (revised edition), London: Fontana Press, 15-24.

MURDOCH, Iris. Vision and Choice in Morality. In: MURDOCH, Iris; CONRADI, Peter J. (Coord). *Existentialists and Mystics*. Penguin Books, 1997.

MURDOCH, I. A Soberania do Bem. Trad. Julián Fuks. 1. Ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2013.

_____. (1999). *The Sublime and the Good*. In I. Murdoch, *Existentialists and Mystics* (Peter Conradi ed.) (205-220). New York: Penguin Books. (Trabalho original publicado em 1959).

_____. *Existentialists and mystics*. In: CONRADI, P. *Writings on philosophy and literature*. New York: Penguin, 1999, p.221-242.

_____. *Metaphysics and ethics*. In: CONRADI, P. *Writings on philosophy and literature*. New York: Penguin, 1999, p.59-75.

_____. The sovereignty of good over other concepts. In: CONRADI, P. *Writings on*

NODARI, Paulo César. A doutrina das Ideias em Platão. Síntese – Revista de Filosofia, v. 31, n. 101, p. 359-374, 2004. Acessado em 25/01/2017.

OLADIPO, Olusegun. *Dialogue in African Philosophy- monograph Series: Philosophy, Literature and the African Novel* (Ibadan: Options Book and Information Services, 1993), p. 1.

_____., in *African Philosophy- monograph Series: Philosophy, Literature and the African Novel* (Ibadan: Options Book and Information Services, 1993), p. 1.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PATON, H. J. (1936). *Kant's Metaphysic of Experience*, London: George Allen and Unwin.

PETROV, Petar. *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Algés Portugal: Difel, 2000.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista*, Campinas, n. 21, 2005. p. 132-153. *Conceito de Classes Sociais*. Petrópolis: Vozes, 1983.

RAWLS, John. *A Theory of Justice*. Harvard University Press: U.S.A 1971.

OLADIPO, Olusegun. *Dialogue in African Philosophy- monograph Series: Philosophy, Literature and the African Novel* (Ibadan: Options Book and Information Services, 1993), p. 1.

_____, in *African Philosophy- monograph Series: Philosophy, Literature and the African Novel* (Ibadan: Options Book and Information Services, 1993), p. 1.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PATON, H. J. (1936). *Kant's Metaphysic of Experience*, London: George Allen and Unwin.

PETROV, Petar. *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Algés Portugal: Difel, 2000.

RAWLS, John. *A Theory of Justice*. Harvard University Press: U.S.A 1971.

RAWLS, John. *Uma Teoria da Justiça*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

REIS, José Carlos. *Teoria e história: tempo histórico, história do pensamento histórico ocidental e pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

REIMAO, Sandra. "Proíbo a publicação e circulação..." - censura a livros na ditadura militar. *Estud. av.*, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 75-90, Apr. 2014. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142014000100008&lng=en&nrm=iso>. acesso on 25 Dec 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142014000100008>.

RICOEUR, Paulo. *Tempo e Narrativa*. Tomo III. Trad. Paulo Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

SANTOS, Theotonio dos. *Conceito de Classes Sociais*. Petrópolis: Vozes, 1983.

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, 1994. p.

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, 1994. p.

SILVA. Deonísio da. *O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

SILVA, D. da. *Nos bastidores da censura. Sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre / São Carlos: Editora da Universidade/UFRGS / Editora Universidade de São Carlos, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARTZ, Adriano. Crimes fatais de redação. Folha de S. Paulo, São Paulo, 13 fev. 2005, *Mais!* p.7.

SARTRE. *What is Literature*. Disponível em <https://archive.org/details/whatisliterature030271mbp>. Acesso em 23 de Agosto de 2016

SCHOLHAMER, Karl Eric. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. em PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SIEBERS, Tobin. *The Ethics of Criticism*. Ithaca, Ny.: Cornell University Press, 1988. Vanderschueren, F (1996), "From violence to justice and security in cities", *Environment and Urbanization* Vol 8, No 1, Abril., páginas 83–112.

SINGER, P.: *Writings on an Ethical Life*. in *Moral Experts*, Ecco Press, New York, p. 5 (2000).

STOUT, Rowland (2013). *Can There be Virtue in Violence?* *Revue Internationale de Philosophie* 3:323-336.

THOMASSON, Amie, "Categories", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/categories/>>.

WARRIN, François. *Georges Bataille e a maldição da literatura*. O Estado de S. Paulo. São Paulo, Supl. Literário nº 892, ano XVIII, 01/setembro/1974, p. 03.

WYCKOFF, J. « *Is the Concept of Violence Normative?* », *Revue internationale de philosophie*, 2013/3 (nº 265), p. 337-352. URL : <http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2013-3-page-337.htm>.

WYCKOFF, J. (2014). *Toward justice for animals*. *Journal of Social Philosophy*, 45(4), 539-553.