



Sob o signo da derrota: os justiceiros desiludidos de Rubem Fonseca

Daniele Barros da Conceição*

I

Rubem Fonseca estreou como contista em 1963, com o polêmico e elogiado *Os prisioneiros*. Desde então tem publicado ininterruptamente, estendendo sua produção a outros gêneros, como romance, novelas e crônicas, além de sua breve atuação como roteirista para cinema. Se o experimentalismo foi marca incontestada de sua obra, que desafiou, nas décadas de 60 e 70, os limites dos gêneros e da linguagem, além de testar o fôlego do leitor pela contundência do seu “realismo feroz” (Candido: 1987, 211), foi nos livros de contos que esse experimentalismo melhor se perfez, tendo atingido seu ponto máximo em *Lúcia McCartney*. Apesar da feliz realização de *Os prisioneiros* e *A coleira do cão*, nos quais a crítica aponta verdadeiras obras-primas do conto brasileiro e universal, como “O inimigo” e “A força humana”, em *Lúcia McCartney* Rubem Fonseca teria atingido o momento decisivo de sua carreira pela consolidação de uma “escrita da violência” que o notabilizaria como contista e abriria largo filão para novos escritores na linhagem da narrativa brutalista (Alves: 2007).

O brutalismo (Bosi: 1983, 15) da linguagem fonssequiana atingiu sua melhor e mais contundente realização em *Feliz Ano Novo*

* Mestranda em Literatura Brasileira (UFRJ).

e *O cobrador*, cuja repercussão conquistou efetivamente a crítica, mas também a atenção dos órgãos de censura do regime militar, que tiraram *Feliz Ano Novo* de circulação pela violência e pornografia de seus contos. Não obstante a irregularidade de alguns de seus livros e de sua obra vista em panorama, além da crítica que aponta sua produção mais recente como mero exercício de literatura pela aplicação de uma fórmula narrativa gasta pelo uso excessivo, a narrativa de Rubem Fonseca não transige do apuro técnico, da precisão da linguagem e do forte intelectualismo. Seu universo ficcional, repleto de citações e alusões às artes plásticas, à música e à literatura, dialoga através da paródia¹ com a cultura erudita, que desafia frontalmente já no início de sua carreira, através do protagonista-autor de “Intestino grosso”:

“Quando foi que você publicou pela primeira vez? Demorou muito?”

“Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia”.

“Quem eram eles?”

“Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. 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 néon e ouvia barulho de motores de automóveis”.

“Por que você se tornou um escritor?”

“Gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido” (Fonseca: 1975, 136).

¹ Caracterizada como a forma pós-moderna por excelência, a paródia incorpora e desafia aquilo que parodia (Hutcheon: 1991). No caso da narrativa fonsequiana, a cultura erudita e a literatura tradicional.

II

Do ponto de vista temático, a narrativa fonsequiana explora as experiências humanas dos indivíduos que se embatem nas grandes cidades. A violência física que envolve os protagonistas sustenta-se numa forma outra, de ordem econômica e estrutural, criando uma atmosfera de confrontação e hostilidade que permeia as relações entre os indivíduos tanto na esfera da vida pública quanto nas relações pessoais, afetivas e familiares.

Segundo Elódia Xavier, “seres sociais sem profundidade psicológica, vivendo lances dramáticos de violento impacto, encontram uma realização estética mais adequada em narrativas de curta duração” (1987, 119). A preferência pelo conto é a opção por um formato narrativo reduzido, em que se realizem flagrantes, ocorrências, situações vividas no espaço caótico das metrópoles, da qual o Rio de Janeiro torna-se representante exemplar no universo ficcional fonsequiano.

O espaço da narrativa é geralmente bem definido, com referências a bairros e mesmo a nomes de ruas, corroborando a distinção social entre os personagens. O Rio de Janeiro aparece não apenas como cenário da narrativa de Rubem Fonseca, mas lhe fornece a matéria e a substância. Embora mantenha grande intimidade com a cidade, o autor transpõe para a literatura o cotidiano de qualquer grande metrópole, operando no limite entre a representação ficcional e o texto quase documental.

As técnicas de registro dos diálogos são bastante variadas: o uso de nomenclatura teatral, com nome dos personagens indicado antes de cada fala, como em “O conformista incorrigível”, o uso de aspas na indicação das falas, como em “Duzentos e vinte e cinco gramas”

ou o diálogo interno sem aspas ou travessão, como em “Fevereiro ou março”. Ocorre ainda o uso de diferentes recursos no interior de um mesmo conto, como em “O inimigo” e “Lúcia McCartney”.

Rubem Fonseca privilegia o uso do narrador em primeira pessoa, abandonando em vários contos a posição de observador e optando pela oferta da faculdade discursiva ao protagonista da ação. Desse modo, a narrativa é feita a partir da lógica dos sujeitos representados, numa atitude solitária e egocêntrica. Sobre a narração em primeira pessoa, Antonio Candido observa:

Talvez este tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa dominante na ficção brasileira atual, em parte como ficou sugerido, pela provável influência de Guimarães Rosa. A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada (1987, 212-3).

Em seu experimentalismo Fonseca abandona muitos recursos tradicionais da ficção e busca uma dicção abrupta, impactante, sem adornos. Às vezes chega ao tom documental, em que a linguagem se realiza com a mesma brutalidade dos fatos apresentados, na caracterização de formas cotidianas de violência meticulosamente descritas:

Ele agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia da vida crua (Candido: 1987, 211).

Esta espécie de “notícia da vida crua” realiza-se exemplarmente em “Livro de ocorrências”:

Manhã quente de dezembro, Rua São Clemente. Um ônibus atropelou um menino de dez anos. As rodas do veículo passaram sobre a sua cabeça deixando um rastro de massa encefálica de alguns metros. Ao lado do corpo, uma bicicleta nova, sem um arranhão (1990, 113).

Ou ainda em “Relatório de Carlos”, embora a matéria narrada seja de natureza intimista e subjetiva: as memórias amorosas do narrador-personagem.

Gostaria de ser factual e cronologicamente exato. Mas de algumas coisas já não me lembro direito, parece que nunca aconteceram, que foram sonhadas. Outras, porém, me angustiam, dói quando penso nelas, fico infeliz como se tudo fosse acontecer de novo. Tudo começou mais ou menos na época em que meu pai estava sendo comido por um câncer (1991, 57).

III

Apesar da crueza, o conto fonsequiano revela outras faces, num complexo universo de linguagens, em que há, por vezes, o consentimento para um “alargamento da subjetividade”, embora nada haja de derramamento sentimental, mas antes o que Lafetá caracterizou como “a dimensão lírica, entendida como a exploração e a representação dos conteúdos de uma subjetividade em forte tensão com a realidade objetiva” (2004, 378).

No conto “O inimigo” são observados elementos fantásticos e de intenso lirismo, que Lafetá constata não persistirem nos livros seguintes, nos quais o escritor opta por “explorar de modo radical as possibilidades de um realismo direto, sem concessões ao maravilhoso” (p. 377). Mas o lirismo desse conto reaparece, embora cada vez menos frequente, em obras posteriores, como resultado

de um “alargamento da subjetividade” que a expõe na forma da derrota dos protagonistas, da frustração do desejo, do desinteresse, do sentimento de impotência, da melancolia – elementos que constituem e dilaceram vários protagonistas fonsequianos, como aqueles de “A força humana” e “Lúcia McCartney”.

Lafetá faz uma nítida distinção entre as duas fases da obra de Rubem Fonseca: o lirismo que caracteriza os personagens da primeira dá lugar a um tipo de escrita da violência que viria a ganhar proeminência a partir de *Lúcia McCartney*. À análise da primeira fase é associada uma relação de inadequação entre alma e realidade, segundo *A teoria do romance*, de Lukács, originada na riqueza e na amplitude da alma sobre a realidade circundante, resultando numa

realidade puramente interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior, tem uma vida própria, rica e dinâmica – que se considera, em espontânea autoconfiança, a única realidade verdadeira, a essência do mundo (2000, 118).²

Tal caracterização, porém, não parece válida ao crítico brasileiro para a análise de outras obras, fortemente marcadas pela violência e pelo erotismo, cujo modo de narrar é quase sempre externo, apresentando objetivamente os acontecimentos. Nessa fase, a violência da linguagem reflete ainda mais a brutalidade das cenas apresentadas: lutas sangrentas, estupros, assassinatos, sadismo, miséria.

Tudo isso [...] contado a sangue frio, em linguagem quase de relatório, sem qualquer recurso retórico ao envolvimento do leitor.

² A essa inadequação, presente no romance do século XIX, Lukács chamou “romantismo da desilusão”. Embora elaborada a partir do gênero romanesco, a categoria também pode ser aplicada, segundo Lafetá, a narrativas curtas.

O *páthos* brota diretamente da narração dos fatos, em cujo horror podemos reconhecer a rotina da vida cotidiana nas cidades grandes (Lafetá: 2004, 388).

Essa fase do conto de Rubem Fonseca atinge seu ponto máximo em *Feliz Ano Novo* e *O cobrador*, considerados ápices de sua literatura. O descompasso entre a interioridade e o mundo torna-se ainda mais forte e agressivo. A tendência à passividade cede lugar ao demonismo das ações, as quais levam protagonistas – heróis sombrios e desencantados – a se tornar, sob a própria ótica, justiceiros, cobradores, poetas.

IV

A partir dessa mudança de rumo, é possível caracterizar dois tipos de protagonistas que merecem destaque pela pujança de suas ações, pelo *páthos* que os envolve: os “introvertidos” e os “justiceiros”.

Chamamos de introvertidos aqueles cuja ação está direcionada para si mesmos, na expressão de uma subjetividade fechada em conflito com a realidade exterior. Por justiceiros entendam-se aqueles que enfrentam a realidade com uma violência toda direcionada para fora, para o outro; com uma agressividade – física ou verbal – tal que atingem os limites da brutalidade, extrapolando os padrões de comportamento, da aceitabilidade e do convívio.

Alguns protagonistas introspectivos do conto fonsequiano aproximam-se, segundo Lafetá, daquela categoria proposta por Lukács em que “a inadequação [...] nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (2000, 117) e cuja problemática

é intensificada ainda mais pelo fato de o mundo exterior, que trava contato com essa interioridade, em correspondência com a relação de ambos, ter de ser plenamente atomizado ou amorfo, ou em todo caso vazio de todo o sentido (p. 118).

Essa caracterização aplica-se a diversos personagens do universo ficcional fonsequiano, como o protagonista de “O inimigo”, que, derrotado pela impossibilidade de fugir aos fantasmas de seu passado e de identificar com nitidez a veracidade das lembranças sobre a juventude, entrega-se a constatações dilacerantes:

O pensamento da gente é a coisa mais rápida que existe. Tenho a impressão de que não tenho mais nenhuma missão a cumprir, de que minha vida está sem projeto a realizar. Sinto agora uma enorme preguiça e deixo-me ficar ouvindo os sons da noite. Alguns vêm da rua, mas a esses eu não dou importância. Os sons realmente graves vêm de dentro da casa, a maioria não é identificável. Fantasmas? Acabo de ouvir um rangido, mas ele não me deixa apreensivo; entrego-me às baratas. Ladrões? Estou tão cansado que já não quero saber de nada. Que roubem tudo. Que me matem; [...]. Fechei as portas? Não quero mais pensar nisso. Passei a vida pensando em fechar portas (1989, 124).

O conto “A força humana” é narrado em primeira pessoa por um halterofilista necessitado de provar sua força e valor para o dono da academia, para o adversário e para si mesmo. O personagem se encontra numa disputa de queda de braços com Waterloo, negro de musculatura perfeita que conheceu na porta de uma loja de discos e que, de amigo, tornara-se adversário na academia em que praticavam exercícios. Segundo Lafetá, “a unidade do conto repousa sobre o discurso do protagonista cuja mente limitada não impede porém o acesso a camadas mais profundas da crise vivida e relatada por ele de modo singelo e direto” (2004, 380).

O protagonista não entende por que “deve” fazer coisas, como treinar para ganhar o campeonato, ficar famoso, ter dinheiro para poder comer o que quiser, morar onde quiser e ter a mulher que quiser. Movido pela força física e interior, o halterofilista vence a disputa, mas, não vendo mais razão para sua permanência, deixa a academia, a namorada Leninha, e termina do mesmo modo que começou o conto – em frente à loja de discos:

Fiquei andando pelas ruas vazias e quando o dia raiou eu estava na porta da loja de discos louco para que ela abrisse. Primeiro chegou um cara que abriu a porta de aço, depois outro que lavou a calçada e outros, que arrumaram a loja, puseram alto-falantes para fora, até que afinal o primeiro disco foi colocado e com a música eles começaram a surgir de suas covas, e se postaram ali comigo, mais quietos do que numa igreja. Exato: como numa igreja, e me deu vontade de rezar, e de ter amigos, o pai vivo, e um automóvel. E fui rezando lá por dentro e imaginando coisas, se tivesse pai ia beijar ele no rosto, e na mão tomando bênção, e seria seu amigo e seríamos ambos pessoas diferentes (1991, 31).

Em ambos os contos, a subjetividade dos protagonistas – mais rica e bem acabada – entra em conflito com a realidade exterior, degradada e mesquinha. Para esse descompasso não há termo possível e os personagens terminam o conto derrotados, do mesmo modo que começaram, porém constantes na atitude inicial: em “Os inimigos” o protagonista volta para casa, ou nela permanece, imerso na escuridão e nos ruídos que lhe desencadearam as lembranças da juventude; o halterofilista de “A força humana” retorna à loja de discos, extático ante a música irresistível que o afasta dos compromissos e tarefas entediantes. Segundo Lafetá, “a narrativa da derrota resguarda algo precioso: certa integridade final dos personagens, obtida graças à manutenção de uma fidelidade interna” (2004, 380).

Esta fórmula se aplica a vários contos de Rubem Fonseca, como “Teoria do consumo conspícuo” e “Gazela”, “Madona” e “A coleira do cão”, “Lúcia McCartney” e “A matéria do sonho”. Mas sua recorrência diminui a partir deste último, que traz o chamado “herói justiceiro”.

V

Em “Feliz Ano Novo”, o protagonista narra suas peripécias em companhia de Pereba e Zequinha, ao invadirem e assaltarem uma mansão na noite de Ano Novo. Miseráveis, famintos, os moradores de um edifício infecto na Zona Sul do Rio planejavam ir à praia na manhã seguinte ao *réveillon* apanhar restos de comida na praia. Mas, após assistirem na televisão à notícia do aumento das vendas nesse período, e estando eles de posse de muitas armas, um tem a ideia de invadir uma casa bacana em que estivessem dando festa. Partem os três para São Conrado, após terem “puxado” um carro, e invadem uma casa, onde rendem vinte e cinco pessoas, matam quatro, violentam uma mulher, roubam dinheiro, joias, comida, deixando um rastro de violência e obscenidade. Após o “serviço”, os três retornam ao apartamento e comemoram o Ano Novo, desejando que o próximo seja melhor.

Não faltam ao conto cenas de brutalidade, assassinato, escatologia, obscenidades, tudo narrado numa linguagem dura, ágil, sem volteios narrativos, de modo a compor um cenário – a noite de *réveillon* no Rio de Janeiro – visto da ótica dos desdentados, pretos e pobres que vivem dos restos deixados pelos bacanas ou pelos macumbeiros nas praias: “Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros” (1975, 9).

Sem nenhum tipo de extravasamento sentimental ou de remorso, esses personagens amorais tomam à sociedade aquilo que

lhes falta, embora não demonstrem consciência, apenas a privação máxima de ordem material e moral e a agressividade como motor para suas ações, potencializadas inclusive pela televisão, com sua ininterrupta propaganda de conforto e bem-estar.

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 (1975, 9).

Tais personagens, embora transitem pelo limite da miserabilidade, permanecem vivendo na Zona Sul, dividindo um espaço cada vez mais reduzido com as classes abastadas da sociedade. Desse modo, a realidade se mostra ainda mais opressora e abjeta, evidenciando o grande contraste social e econômico entre eles e os grã-finos:

Revistamos os sujeitos. Muito pouca grana. Os putos estavam cheios de cartões de crédito e talões de cheque. Os relógios eram bons, de ouro e platina. Arrancamos as joias das mulheres. Um bocado de ouro e brilhante. Botamos tudo na saca. [...]
Então, de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada.
Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço.
Podem também comer e beber à vontade, ele disse.
Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles nós não passávamos de três moscas no açucareiro (1975, 13-4).

Revela-se na passagem acima a tomada de consciência do protagonista da condição de impotência dele e dos parceiros diante dos reais vetores de força em questão, apesar de serem

eles que detêm as armas e, assim, o poder sobre a vida e a morte dos bacanas. O grupo de ricos representa aqueles que, embora atingidos insistentemente pela criminalidade, mantêm-se no gozo das prerrogativas de sua classe. Na afirmação do personagem, revela-se a derrota do sujeito ante a constatação de que, embora violentas e cruéis, suas ações não são capazes de afetar a dinâmica social que determina as reais causas de sua condição.

VI

O conto “O cobrador” aproxima-se de “Feliz Ano Novo” pela brutalidade das ações do protagonista: um jovem franzino, desdentado, com inúmeras cicatrizes pelo corpo, que vive de favor num sobrado na Rua Visconde de Maranguape. Em sua fúria de vingança, afirma:

Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito. [...]

Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro! (1990, 13-4).

O cobrador, como ele se denomina, vê na sociedade abastada a causa de sua miséria, e cobrar a dívida dessa mesma sociedade é sua ocupação, e mais, sua missão. Segundo Lafetá, “sua vingança é assassinar e mutilar os possuidores. [...] Mata para sentir alívio da opressão dos ricos” (2004, 390), mas sua ação não é aleatória; em seu ódio, ele agride e mata apenas aqueles que, do seu ponto de vista, lhe devem algo, que possuem o que lhe foi negado:

A rua cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buçeta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo (p. 16).

Seus devedores pertencem às classes média e alta da sociedade, não estando incluídos em seus planos de vingança pessoas pobres, degredados sociais como ele:

Essa fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala, os olhos dela já estão empapuçados de beber porcarias e ler a vida das grã-finas na revista *Vogue* (p. 17).

À amoralidade e à crueldade do protagonista adere uma espécie de “ética” marginal, um *éthos* de classe que organiza suas ações dentro de um código de conduta e justiça muito particular, delimitado a partir da ótica do indivíduo marginalizado socialmente.

Assim como em “Feliz Ano Novo”, a televisão funciona como um potencializador da agressividade dos personagens por seu apelo ao consumo e pela exposição de produtos, oportunidades e bem-estar, cujo acesso é facultado apenas às classes mais altas da sociedade:

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta (p. 16).

O cobrador se diz justo e um poeta; tem vários livros de poesia no seu quarto, junto do seu arsenal, e recita seus poemas para a amante, embora ela não lhes compreenda o sentido:

Os ricos gostam de dormir até tarde/ apenas porque sabem que a corja/ tem que dormir cedo para trabalhar de manhã/ Essa é mais uma chance que eles/ têm de ser diferentes:/ parasitar/ desprezar os que suam para ganhar a comida,/ dormir até tarde,/ tarde/ um dia/ ainda bem,/ demais (p. 17).

Em seu projeto de vingança o cobrador mata várias pessoas, ficando conhecido pelos jornais como o “louco da Magnum”.

Mas, depois de conhecer o amor em Ana Palindrômica, seus projetos ganham proporções maiores. Além de amantes, tornam-se cúmplices: ela atira tão bem quanto ele e lhe ensina a usar explosivos. Juntos, planejam novas ações de vingança em lugares públicos, de grande circulação, usando explosivos para fazer o maior número possível de vítimas:

Ana Palindrômica saiu de casa e está morando comigo. Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou me preparando para esta mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei. No Baile de Natal mataremos convencionalmente os que pudermos. Será o meu último gesto romântico inconsequente. Escolhemos para iniciar a nova fase os compristas nojentos de um mercado da Zona Sul. Serão mortos por uma bomba de alto poder explosivo. Adeus meu facão, adeus meu punhal, meu rifle, meu Colt Cobra, adeus minha Magnum, hoje será o último dia em que vocês serão usados. Beijo meu facão. Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio, não serei apenas o louco da Magnum (p. 28).

VII

Tais protagonistas – sejam eles introspectivos ou justiceiros – agem segundo o signo da derrota e carregam, sob camadas de agressividade e sadismo, uma subjetividade em desconcerto com o mundo, oprimida por relações de força que não podem superar.

Se em contos como “A força humana” e “O inimigo” a realidade opressora e fatal encerra os personagens em si mesmos, sem elos sociais ou afetivos, em “Feliz Ano Novo” e “O cobrador”, a inconformação se transforma em agressividade direcionada para fora, na forma da violência contra os ricos, que encarnam a

prosperidade e o conforto em um sistema econômico que alija um percentual enorme da população. Ainda assim, os protagonistas justiceiros, violentos, cruéis, irascíveis, percebem-se derrotados por forças que jamais vencerão.

Mesmo em “Feliz Ano Novo”, cujos personagens não refletem sobre o que fazem, tampouco sentem culpa pelas próprias ações, irrompe do pensamento do narrador a constatação de que suas investidas nada representam contra aqueles a que se dirigem. Há uma espécie de contentamento com o presente, um sobrevivencialismo imediato, coroado pela ironia dos votos de um ano melhor.

Em “O cobrador”, a subjetividade dilacerada do protagonista irrompe justamente do abandono de seu último vestígio de “romantismo”:

Também não sairei mais pelo Parque do Flamengo olhando as árvores, os troncos, a raiz, as folhas, a sombra, escolhendo a árvore que eu queria ter, que eu sempre quis ter, num pedaço de chão de terra batida. Eu as vi crescer no parque e me alegrava quando chovia e a terra se empapava de água, as folhas lavadas de chuva, o vento balançando os galhos, enquanto os carros dos canalhas passavam velozmente sem que eles olhassem para os lados. Já não perco mais meu tempo com sonhos (1990, 28).

Essa irrupção da memória manifesta-se na recusa do personagem, que vive uma espécie de dilatação da consciência, ainda que perversa, possibilitada pela união com Ana, em quem encontra não apenas o amor e a cumplicidade, mas a racionalidade e a economia que faltavam às suas ações românticas:

Nada mais de sair matando a esmo, sem objetivo definido. Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo nos meus impulsos, meu erro era não saber quem era o inimigo e por que era inimigo (p. 29).

Ana revela ao protagonista uma forma de luta próxima da ação de grupos terroristas, mas, distante das motivações políticas explícitas e imediatas de rebeldes armados, visa à perturbação da ordem e da tranquilidade confortável das classes abastadas, sem um alvo pontualmente determinado, mas uma classe inteira e seu modo de vida. Porém, ainda que mudando seu modo e escala de ação, do convencional e místico ao alto poder explosivo, o cobrador não abandona certo romantismo, que se manifesta na crença de poder mudar o mundo e também no sentimento de perda irreparável de um tempo e lugar em que podia encontrar alguma alegria, ainda que precária.

Nos contos “Feliz Ano Novo” e “O cobrador”, embora a violência se sobreponha ao drama interior, este permanece, ainda que escamoteado pelo extremo desprezo à ordem social e à moral burguesa, na raiz das ações dos miseráveis protagonistas, potencializado pelas disparidades sociais testemunhadas nas grandes cidades, como o Rio de Janeiro.

A opção pela mudança de atitude dos protagonistas, que passam predominantemente de introspectivos a justiceiros, tira-os dos limites de sua própria individualidade e os insere no espaço social das ações públicas, direcionadas para a coletividade. Esse movimento de exteriorização acompanha o acirramento de tensões condutoras ao aprofundamento da crise social que oblitera e confina – individual e socialmente – os protagonistas criados por Rubem Fonseca a um horizonte mínimo de possibilidades de realização.

Não obstante a violência e a crueldade dos protagonistas, suas ações são motivadas por uma revolta cuja raiz repousa numa consciência dilacerada pela degradação social e pelo restrito horizonte de possibilidades. Seus atos são indícios do largo abismo social que se aprofundou ainda mais na segunda metade do século

XX no Brasil, resultado de um processo de modernização essencialmente conservadora, excludente e violenta, como se comprova no crescimento desordenado das cidades e das populações marginalizadas, ainda que instaladas geograficamente nos centros urbanos – espaço de convívio e conflito simultâneos, arena dos embates fonsequianos.

Referências

- ALVES, Luis Alberto Nogueira. “Rubem Fonseca, leitor da *Formação*”. *Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC 2007*, São Paulo, jul. 2007. Disponível em <<http://www.Abralic.org.br/enc2007/anais/72/920>>. Acesso em 28 fev. 2008.
- BOSI, Alfredo. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- _____. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.
- _____. *Os prisioneiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *A coleira do cão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LAFETÁ, João Luiz. “Rubem Fonseca: do lirismo à violência”. In: PRADO, Antonio Arnoni (org.). *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- XAVIER, Elódia. “Rubem Fonseca: o conto depurado”. In: _____. *O conto brasileiro e sua trajetória – a modalidade urbana dos anos 20 aos 70*. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.