

**Imagens da violência em Rubem Fonseca & Caio Fernando Abreu:
Notas sobre “Feliz ano novo” e “Creme de alface”**

Rosicley Andrade Coimbra¹

RESUMO: Este artigo objetiva fazer uma breve leitura dos contos “Feliz ano novo”, de Rubem Fonseca, presente no livro *Feliz ano novo* (1975), e “Creme de alface”, de Caio Fernando Abreu, do livro *Ovelhas negras* (1995). Partiremos de um ponto comum entre esses dois contos, a violência. A hipótese inicial é de que tais contos representariam dois lados da violência: enquanto o primeiro mostra o marginalizado praticando o ato; no segundo teríamos situação inversa, o marginalizado sofrendo na pele a violência.

Palavras-chave: Marginal; Sociedade; Excluídos; Década de 1970; Autoritarismo.

ABSTRACT: This article intends to make a short lecture of the short stories “Feliz ano novo”, by Rubem Fonseca, presents in the book *Feliz ano novo* (1975) and “Creme de alface”, by Caio Fernando Abreu, from book *Ovelhas negras* (1995). We'll part from a common point between the short stories, the violence. The initial hypothesis is that the two short stories represent two sides of violence: while the first one shows the marginalized practicing the violent act; in the seconde one we have a diferent situation, the marginalized suffering the violent act.

Key-words: Marginal; Society; Excluded; The 1970's; Authoritarianism.

Introdução

O tema violência já se converteu em lugar comum na sociedade contemporânea. De alguma forma nos acostumamos com cenas violentas; o que mais nos choca hoje em dia é a frieza com que o assunto é tratado. Massivamente somos bombardeados (e atraídos) pelas imagens violentas e, de certa maneira, somos obrigados a criar uma espécie de blindagem contra elas. Isso é positivo por um lado, pois evita que entremos em colapso; mas é negativo por outro, pois terminamos banalizando todo e qualquer ato de crueldade e nos isentando de qualquer discussão moral ou ética sobre o tema.

A tese de que nossa formação cultural está alicerçada na violência é perfeitamente válida e serve como ponto de partida para pensarmos o contexto atual, mas também os vários contextos em que a violência esteve presente. Nesse sentido, a literatura se mostra a via mais

¹ Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e Mestre em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Atualmente é doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). Bolsista CAPES.

segura para compreensão da violência: seja ela social, com exclusões e omissões ou física, mostrando os deslimites da crueldade. A literatura teria, nesse caso, um “papel” a desempenhar, que seria romper com a automatização da realidade, trazendo o indivíduo de volta à realidade, mostrando-a como de fato é, cruel, violenta, não para lançá-lo ao caos, mas para que ele reflita sobre. Segundo Schollhammer, a literatura procura na violência “um veículo para uma experiência criativa que explora e transgride os limites expressivos da escrita literária” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.112). Desse modo, a literatura busca na temática da violência a “renovação dos moldes do realismo do século XIX para um neorrealismo adequado à complexidade da experiência social do século XX” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.112).

Da colonização até nossos dias inúmeros textos literários trazem representadas as mais variadas faces da violência. Como exemplos citamos a *Carta* de Caminha, primeiro documento oficial sobre a *terra brasilis*, no qual encontramos nas entrelinhas os precedentes para a exploração dos nativos, a semi-epopeia *O Uruguai*, de Basílio da Gama, os contos “A causa secreta” e “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e as produções mais atuais, como o romance *O matador*, de Patrícia Melo e a novela *O invasor*, de Marçal Aquino. Assim, se a literatura tem tratado disso ao longo de nossa formação enquanto nação, significa que sempre estivemos imersos em um contexto de violência, mas que nos acostumamos ao ponto de não mais nos chocarmos com a barbárie explorada diariamente pela mídia, que faz disso carro-chefe para alavancar a audiência. Como dito, a imersão nesse contexto nos impossibilita um distanciamento para emissão de juízos, pois somos devorados pelos eventos violentos que testemunhamos.

Outra consequência seriam as explicações baseadas no senso comum. Uma primeira ideia afirma que hoje o mundo seria mais violento que no passado; uma outra afirmaria que a violência é coisa de marginal, de bandido, de quem não trabalha etc. Mas, será que a violência é algo recente, uma espécie de marca da contemporaneidade? Ou ainda, terá ela origem nas classes desfavorecidas socialmente? A literatura está aí para provar que não! Se nos atentarmos para as obras citadas anteriormente, veremos que nem todas têm como algoz indivíduos à margem da sociedade. A maioria apresenta a violência como justificativa para um fim, ou seja, buscou legitimá-la de um ponto de vista da necessidade. N’*O Uruguai* a ação

violenta parte do Estado. Os acontecimentos narrados se dão na segunda metade do século XVIII, por ocasião do Tratado de Madri. Segundo este, as terras de Sacramento seriam cedidas aos espanhóis e as terras de Sete Povos das Missões deveriam passar para as mãos dos portugueses. A querela se dá justamente neste último território, onde a presença dos jesuítas era maciça e estes se negavam a ficar sob o domínio português. Portanto, o Estado é o principal agente da violência. Temos também a campanha de Canudos, narrada por Euclides da Cunha, cuja iniciativa foi do próprio Estado, com o objetivo de dismantelar o grupo que se reunia em torno da figura de Antonio Conselheiro. Tal insurreição poderia abalar as bases da recém-criada República brasileira. O desfecho foi trágico, com centenas de mortos e o exército vencedor.

Podemos concluir então que, ser violento não é um atributo de uma classe em especial, pois todas se utilizam da violência como um instrumento, seja como ataque, seja como defesa. E mais, o presente não é mais violento que o passado. O que podemos adiantar é que o contexto tem forte ligação com a violência. O tipo de violência representada n’*Os Sertões* é totalmente diferente da encontrada em *O matador*, de Marçal Aquino. Da mesma forma que *O Uruguai* apresenta uma face da violência, os dois contos de Machado de Assis citados aqui mostram outra completamente diferente.

É fato que a literatura sempre explorou essa vertente. Ao lermos as duas grandes obras da literatura ocidental, *Ilíada* e *Odisseia*, encontraremos exemplos claros de violência. Lembremos aqui da fúria de Aquiles ao destruir Tróia e Ulisses matando os pretendentes de Penélope. Ao comparar a violência em Hegel e Adorno, Jaime Ginzburg destaca que, para Hegel, a violência presente na épica segue o “princípio da necessidade, segundo o qual tudo o que acontece, acontece porque deve acontecer [...] para assegurar a unidade da forma” (GINZBURG, 2012, p.75). O que temos aqui, então, é um caso de “violência legitimada” (GINZBURG, 2012, p.76), uma vez que o herói épico é superior aos demais e tal superioridade configuraria a superioridade da nação. Em outras palavras, o herói épico age para cumprir um desígnio divino, cujo resultado visa a um bem coletivo. Desse prisma as ações cruéis seriam legitimadas. O comportamento cruel do herói épico, portanto, estaria acima das censuras, não podendo ser reprovado: “O herói épico não deveria ser culpado moralmente por agredir ou matar, em épocas heróicas” (GINZBURG, 2012, p.80). A

violência épica, ainda segundo as afirmações de Ginzburg, seria “legitimada como elemento constitutivo do gênero [épico]” (GINZBURG, 2012, p.80). E mais, o “culto aos heróis, ainda que violentos e cruéis, está ligado a um culto de coletividades soberanas, que não precisam nem devem sentir remorso com relação aos inimigos que matam” (GINZBURG, 2012, p.38). Portanto, Hegel explora a questão da violência como um elemento constitutivo da arte, no caso o gênero épico.

Por outro lado, Ginzburg destaca a posição de Adorno, que reflete sobre a arte, mas articulando “a discussão das condições de produção e recepção das artes no século XX com uma erudita reinterpretação da tradição filosófica de debates de categorias utilizadas para discutir as diversas formas de arte, inclusive, e em destaque, categorias hegelianas (GINZBURG, 2012, p.80-81). Ginzburg dirá que Adorno, diferentemente de Hegel, não trabalhará com classificações tradicionais, a saber, periodização ou gêneros, uma vez que julga impossível trabalhar com tais classificações no contexto em que escreve, o pós-guerra. Para Adorno, a “convicção de que a arte só pode ser compreendida em sua concretização histórica impede que haja um conceito essencialista e, com isso, afasta uma síntese generalizadora” (GINZBURG, 2012, p.81). E ainda, enquanto Hegel afirma que o traço negativo em uma obra é parte integrante da mesma, isto é, um valor afirmativo, Adorno trabalhará com a negatividade, pois nem a arte nem a existência teriam condições de receber uma síntese positiva. Para Adorno, a violência não poderia ser um elemento constitutivo da arte como Hegel propôs ao pensar a épica, mas estaria ligada a questão contextual.

Dessa maneira, Adorno não trabalhará com a ideia de totalidade fechada ou unidade, ambas em consonância com o pensamento de Hegel acerca da épica. Pelo contrário, trabalhará com o não fechamento, uma vez que o indivíduo crítico não conseguiria um afastamento para emitir seu julgamento: “Ao apontar problemas e contradições da sociedade, não é possível se colocar em um lugar externo a ela. O crítico o faz de dentro da sociedade, de modo que está inscrito nas contradições, e não imune a elas” (GINZBURG, 2012, p.83). Portanto, Adorno rejeita uma postura reflexiva.

Pensar tais ideias em um contexto de violência, como propôs Adorno, significa que estamos imersos nesse contexto de tal modo que é impossível um afastamento para a emissão de um juízo. Logo, não há uma síntese totalizadora da obra de arte e toda tentativa se

converterá em falsidade. Trata-se de uma aporia, isto é, “uma negatividade constitutiva da obra de arte”, uma unidade que “nunca se conclui, sob o risco de contrariar os fundamentos de sua própria constituição” (GINZBURG, 2012, p.86). Assim, prosseguindo na leitura feita por Ginzburg, “se a violência entra no campo estético e a arte se submete a uma síntese totalizante, e nesta tudo se unifica, para a perspectiva adorniana isso seria abrir mão do ‘elemento antibárbaro da arte’, seria configurar a violência sem ‘melancolia da forma’” (GINZBURG, 2012, p.87).

A violência estampada em nossa literatura nada possui de épica, portanto, sua legitimidade é questionável. Conforme Tânia Pellegrini, por qualquer ângulo que se olhe, a violência “surge como organizadora da própria ordem social brasileira e como um elemento constitutivo da cultura” (PELLEGRINI, 2008, p.179). No entanto, essa “violência constitutiva” não se apresenta historicamente da mesma maneira. Afirmar o contrário é tomar uma “posição universalista” na qual “os atos violentos seriam basicamente expressões de um mesmo princípio, uma espécie de violência genérica e universal”, nas palavras de Ginzburg (GINZBURG, 2012, p.26). Nossa proposta aqui é justamente seguir a sugestão de Jaime Ginzburg e pensar o quanto as circunstâncias históricas que envolvem as obras literárias são fundamentais para se compreender a representação da violência. Os autores escolhidos, Rubem Fonseca e Caio Fernando Abreu, escreveram os contos “Feliz ano novo” e “Creme de alface” em contexto autoritário, década de 1970, época marcada pela forte repressão do Regime Militar, iniciado em 1964.

Como destaca Schollhammer, com o AI-5, em 1968, a literatura se afastou do desafio estético e assumiu um “tom de franca denúncia da violência emergente nos subúrbios das grandes cidades” (2008, p.62). Nossa literatura passa a trilhar um outro e novo caminho, a representação dos indivíduos urbanos e junto com isso a violência decorrente. Diante da censura institucionalizada os meios literários procuravam trilhar caminhos pedregosos, apresentando cenas cruas de violência. De acordo com Schollhammer, vemos que para a crítica e para os censores,

a revelação das paixões violentas e da desumanização da vida urbana continha uma denúncia implícita da realidade brutal emergente do regime político repressivo. Via-se com certa razão, nessa literatura, uma implícita apologia à violência, incitando revoltas violentas contra um aparelho estatal sem legitimidade.

[...]

Ao mesmo tempo havia, nessa literatura, um elemento que radicalizava a expressão das motivações políticas do momento, uma tentativa de compreensão de uma realidade social excluída, que procurava representar a reação da classe média urbana às ameaças criadas pelas crescentes desigualdades sociais: assaltos, sequestros e assassinatos. Nessa perspectiva, a ficcionalização literária da época pode ser compreendida em termos de re-simbolização da violenta realidade emergente dos confrontos sociais no submundo das grandes cidades (SCHOLLHAMMER, 2008, p.63).

Foi procurando seguir essa linha que escolhemos os dois contos citados anteriormente. Temos um contexto tenso, conturbado e de extrema violência por parte do Estado. Um ponto comum entre os dois contos é que ambos podem ser inscritos em uma literatura marcadamente urbana. Nas palavras de Schollhammer, a literatura urbana “reflete uma nova condição social provocada pelo desenvolvimento econômico que em poucas décadas converteu o Brasil numa sociedade industrial com a população concentrada nas grandes metrópoles” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.113). A diferença está no fato de que, apesar de terem sido escritos no mesmo período, foram publicados em momentos diferentes. “Feliz ano novo”, foi publicado em 1975. “Creme de alface”, também foi escrito 1975, no entanto, não foi publicado por decisão do próprio autor que justificou dizendo que a censura da época dificilmente liberaria sua publicação.

1. “Feliz ano novo”

Rubem Fonseca se destacou por seu inconfundível estilo de narrar, chamado, respectivamente, de “feroz” e “brutalista” pelos críticos Antonio Candido e Alfredo Bosi. Fonseca inaugura um estilo próprio dentro da literatura brasileira. São narrativas que estampam a face nua e crua da violência urbana, povoadas por personagens cruéis e sanguinárias: bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Enfim, uma vasta galeria composta por indivíduos marginais capazes das maiores atrocidades. Nas palavras de Tânia Pellegrini:

O tipo de representação da violência consolidada por Fonseca, com seu estilo característico, que, entre outras coisas, absorve o antigo coloquialismo do submundo, em uma versão chula e descarnada, revela uma crueza sem compaixão em relação ao homem, até então inédita na ficção brasileira (PELLEGRINI, 2008, p.184).

Já Karl Erik Schollhammer destaca que Fonseca criou “um estilo pungente e cru, quase pornográfico na sua impiedosa exposição de todas as feridas da mente humana. Seus textos nunca se restringem ao aspecto social, e conseguem aprofundar os paradoxos da existência humana, provocando a aparição das origens do mal que os perturba” (SCHOLLHAMMER, 2008, p.64).

Feliz ano novo é seu livro mais conhecido e também o mais polêmico. Após sua publicação a censura acusou-o de atentado à “moral e aos bons costumes” e de “incentivar a violência”. Trata-se de uma coletânea de contos, cuja história que nomeia o livro é a mais chocante. Um grupo de rapazes, moradores da periferia, resolve fazer uma “visita” a uma festa de bacanas às vésperas da noite de ano novo. O resultado é a mais pura e sádica violência, pois inexitem limites para os atos praticados pelas personagens. Fonseca propicia o “desnudamento de uma espécie de crueza humana”, até então nunca vista na literatura brasileira, afirma Schollhammer (SCHOLLHAMMER, 2008, p.63)

Narrado em primeira pessoa, “Feliz ano novo” tem como narrador um “*agente de violência*”, ou seja, aquele que “concretiza situações de agressividade” (GINZBURG, 2012, p.31). A perspectiva que nos é dada é delimitada por essa personagem. Devido a isso não temos nenhum tipo de julgamento acerca dos atos praticados pelo grupo. Não há empatia com a vítima, ou seja, não há “uma consciência crítica com relação aos atos que executa” (GINZBURG, 2012, p.32). A impressão que se tem é que tudo não passa de uma grande brincadeira.

Os atos violentos são usados como instrumentos para se conseguir, a curto prazo, um resultado imediato. No caso do conto, as ações violentas visam conseguir dinheiro dos convidados e donos da casa onde acontece a festa. No entanto, há um prazer sádico por parte dos marginais. O terror que eles criam serve como estimulante. As cenas são descritas com detalhes que imprimem no leitor um mal estar, uma inquietação. Tal fato nos leva a ver estas passagens como obscenas ou pornográficas, conforme destacou Schollhammer. Para fixarmos melhor essa ideia, analisemos a cena a seguir:

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede?
Ele se encostou na parede.
Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho pra cá. Aí.
Muito obrigado.

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois cartuchos, 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.
Viu, não grudou o cara na parede porra nenhuma.
Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse (FONSECA, 2010, p.16).

A cena choca pela banalidade com que o narrador a descreve. A maneira como é descrita causa um mal estar pelos detalhes e pela calma com que os personagens se comportam. Trata-se de uma disputa para saber quem consegue fazer uma pessoa ficar pregada à parede com um tiro. O narrador, que faz parte da “brincadeira”, tenta e não consegue. Chamamos essa cena de pornográfica pelo explícito que ela traz, pela não mediação, mas pela objetividade. O narrador, mesmo participante, mantém-se isento de qualquer culpa. Por outro lado, podemos dizer que é obscena pela carga descritiva que apresenta. A intenção é justamente chocar pelo hiperrealismo da cena. “Do ponto de vista individual, os personagens são despidos impiedosamente de qualquer heroísmo engajado”, nas palavras de Schollhammer (SCHOLLHAMMER, 2008, p.64). O tipo de violência tratada por Fonseca é a do excluído socialmente que volta para cobrar seus direitos. Nesse caso, a violência é o meio encontrado, servindo como instrumento. No entanto, não se trata de atos violentos sem uma origem. A consequência trágica, representada pelas cenas de violência praticada pelos personagens, nada mais é que uma reação à violência sofrida por estes marginalizados socialmente. O fato de serem excluídos, tratados à margem e sem importância, gera um sentimento de revolta que descamba para o revide.

Talvez a situação anterior à cena citada possa nos dar um indício para melhor entendermos a hipótese aqui esboçada. Na cena, um dos anfitriões, após as ameaças, “disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada”. E ainda: “Podem também comer e beber à vontade” (FONSECA, 2010, p.15). O gesto e as palavras do dono da festa irritam ainda mais o narrador que conclui: “Filho 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” (FONSECA, 2010, p.15-16). Este é o estopim para a cena posterior do tiro no peito do anfitrião na tentativa de colá-lo à parede. No entanto, é possível lermos na fala deste um discurso de exclusão. Ao oferecer a possibilidade de levarem tudo o que quiserem e comerem à vontade, o dono da festa deixa claro que quem

manda ali ainda é ele e que o grupo invasor não fazia parte daquele mundo, eram simplesmente invasores, ou mesmo, pragas, como as moscas no açucareiro. A única reação encontrada pelos excluídos naquele momento é a violência. Trata-se de uma violência que nada mais é que uma consequência de uma outra, a da exclusão social.

A década de 1970 assiste ao chamado “milagre econômico”, que tinha como um dos pilares básicos “o aprofundamento da exploração da classe trabalhadora submetida ao arrocho salarial” (HABERT, 1996, p.13). Com isso, o capital se concentra nas mãos de poucos. Nessa perspectiva, o grande “milagre” seria sobreviver. As famílias se veem diante de grandes dificuldades. “Obrigados a procurar moradia mais barata, a maioria dos trabalhadores mora em favelas e cortiços espalhados pela cidade e nos bairros da periferia” (HABERT, 1996, p.18). E mais, os filhos são obrigados a trabalharem, abandonando assim os estudos “e são impelidos para empregos mal-remunerados ou para as ruas, engrossando os contingente dos que aprendem a ‘se virar’ no mundo marginal” (HABERT, 1996, p.18). Pensando sobre essa ótica, podemos concluir que o comportamento dos invasores da festa bacana do conto “Feliz ano novo” nada mais é que uma reação à violência social à qual foram submetidos.

2. “Creme de alface”

Caio Fernando Abreu decidiu não publicar o conto “Creme de alface” sabendo que a censura não permitiria. Sua publicação só aconteceu em 1995 quando lançou o livro *Ovelhas negras*, coletânea de contos esquecidos e perdidos que o autor recuperou e revisou, constituindo uma “espécie de autobiografia ficcional” como ele mesmo afirmou. A decisão de não publicar o conto também se deve ao próprio conto, ou seja, a “absoluta violência” mostrada pelo mesmo causava “um arrepio de repulsa”, conforme afirmou o autor na apresentação desse. A repulsa foi tanta que, durante vinte anos, Caio escondeu de si mesmo “a personagem dessa mulher-monstro fabricada pelas grandes cidades” (ABREU, 1995, p.135). E como o próprio Caio destacou, o que aterroriza neste conto ainda é sua atualidade.

Diferentemente do conto de Fonseca, “Creme de alface” não é narrado em primeira pessoa. O narrador mantém-se afastado dos acontecimentos narrados. A narrativa se estrutura na forma de um fluxo de consciência. Uma mulher caminha em meio à multidão pensando em várias coisas ao mesmo tempo; de repente é parada por uma menina de rua; a mulher nega

qualquer coisa e continua andando imersa em seus pensamentos. A menina, irritada, passa a ofendê-la. Como resposta a mulher espanca a menina cruelmente no meio da multidão e em seguida entra no cinema, pensando no creme de alface que compraria quando saísse dali. O narrador apenas se limita a narrar, não emite nenhum tipo de julgamento, comporta-se com “frieza e indiferença” (GUINZBURG, 2012, p.32). Nas palavras de Ginzburg,

Caio elabora o ponto de vista a partir da consciência da senhora, o que permite ao leitor avaliar a naturalidade com que ela acontece. Daí a impressão, conquistada pelas escolhas formais, de que a violência não surge de uma anormalidade ou de uma aberração, mas do que consideráramos uma pessoa comum, em meio à multidão (GINZBURG, 2012, p.403-404).

Sobre esse conto Ginzburg afirmou que mesmo não falando diretamente dos militares, “ele aponta para padrões de pensamento e conduta da classe dominante do período, que contribuem para sustentar ideologicamente o domínio político militar” (GINZBURG, 2012, p.404).

Analisemos um fragmento do conto:

Tão exato, subitamente. Inesperado, perfeito. Mais contração que gesto. Mais reflexo que movimento. Como um passo de dança ensaiado, repetido, estudado. E executado agora, em plenitude.

Ela ergueu a perna direita e, com o joelho, pelo estômago, jogou a menina contra a parede. A menina escorregou gritando cadela filha da puta rica nojenta vai morrer toda podre. Mas tantos carros passando e tanto barulho mas tanto tanto, justificaria depois, à noite, na mesa do jantar, bem natural, servindo a sopa ainda não decidira se de ervilhas ou aspargos, sabem, hoje me aconteceu uma coisa que, tudo vibrando tanto, tudo se movendo tanto, tudo girando tanto, esse arame atravessado na minha testa, uma coroa de espinhos. Certeira, com a ponta fina da bota acertou várias vezes as pernas da menina caída. Alonga e contrai e bate e volta e alonga e contrai e bate e volta: exatamente como numa dança, certo talento, todos diziam (ABREU, 1995, p.141-142).

Como podemos perceber, o narrador apenas descreve a cena, não emite nenhum tipo de comentário indicando uma opinião. O fato de comparar os movimentos da mulher a passos de dança dá o tom banal ao ato violento. E mais, a frieza da mulher também impressiona. Inexiste culpa. Ainda mais pelo fato de, após espancar a menina, essa mulher-monstro, como denominou o próprio Caio, entrar no cinema e se deixar assediado por um estranho que está na poltrona ao lado: “Pouco antes de abrir as pernas deixando os dedos dele subirem pelas coxas, bem devagar, para não assustá-lo [...]” (ABREU, 1995, p.143). Concluindo que ao sair dali

comprará “imediatamente um bom creme de alface”(ABREU, 1995, p.144). A associação do ato violento com o sexual pode ser feita no sentido do prazer obtido ao espancar a menina. Temos a impressão de que a mulher, além do prazer ao praticar o ato, também apresenta uma frustração. O fato de ter alguém doente na família e as contas sem pagamento geram uma grande carga de responsabilidade e a menina pedinte acaba se transformando no estopim, logo, a tensão é descarregada sobre ela. A ação seguinte, de entrar no cinema e ver um filme, pode ser vista como um momento de alívio, enquanto que voltar para casa e fazer um creme de alface é a entrega a um cotidiano esmagador. A ação da mulher pode ser vista como um momento catártico, no qual se encontra o purgar de suas emoções, isto é, um acúmulo de sentimentos negativos que terminam extravasando de forma violenta.

Considerações finais

Ambos os contos chocam pela frieza com que atos violentos são narrados. Os narradores, participantes ou não, isentam-se de qualquer julgamento; as personagens violentas não demonstram qualquer tipo de remorso. Mas por que esse tipo de estratégia? Podemos aventar que o fato de os textos não apresentarem qualquer tipo de juízo sobre a crueldade praticada se deve pela simples razão de a literatura quebrar a quietude do leitor, fazê-lo refletir sobre as cenas que tanto o inquietaram. O contexto em que os contos comentados foram escritos tem larga responsabilidade pela existência desse tipo de violência. A década de 1970, momento do chamado “milagre econômico” acentua ainda mais as diferenças entre as classes sociais. “A ‘milagrosa’ expansão da economia brasileira fazia-se, pois, à custa da pauperização e do silêncio dos trabalhadores nas fábricas” (HABERT, 1996, p.15). O “milagre” favoreceu a concentração do capital. Os arrochos salariais obrigaram os trabalhadores a dobrar as jornadas de trabalho, obrigando as esposas a também trabalharem.

Podemos dizer que os dois contos apontam para os dois lados da moeda. De um lado, os excluídos do “milagre”, pois milagre mesmo era sobreviver. Do outro, a classe não tão favorecida com as medidas econômicas do governo. Quando esses dois lados se encontram é até compreensível que haja tanta violência, mas não justificável. Espancamentos e assassinatos não podem ser tomados como meios. Atos cruéis contra o outro não justificam qualquer tipo de cobrança por direitos que um ou outro lado possam ter.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. Creme de alface. In: *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- FONSECA, Rubem. Feliz ano novo. In: *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.
- _____. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores associados, 2012.
- HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: *Despropósitos: ensaios de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Ed. Horizonte, 2008.
- _____. Linguagens contemporâneas da violência. In: *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.