

# Do horror artístico: conto de uma festa de Ano Novo

Regina Coeli Machado e Silva<sup>1</sup>

*Universidade Estadual do Oeste do Paraná*

RESUMO: Tendo como objeto de análise a irrupção da violência em uma festa narrada no conto *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, exploro algumas possibilidades analíticas da antropologia, enfocando-o como um gênero privilegiado de condensação simbólica e um tipo de conhecimento que desvenda significados não imediatamente perceptíveis. Isto permite pensar esse conto como um gênero de horror artístico, considerando os elementos envolvidos no enredo: a invasão dos protagonistas a uma casa durante a festa de comemoração de Ano Novo, que provocou um encontro violento, assustador e “absurdo”. O horror é suscitado não só pelas sobreposições de desigualdades sociais e simbólicas entre os grupos em confronto, mas também porque une dessemelhantes pelo excesso vivido na festa, formando uma unidade tensa ao expor o valor da vida, ainda que precário, naquela excepcionalidade. Ao atingir indiferentemente os grupos em colisão, esse “Feliz Ano Novo” revelou-se como um momento aterrador da apreensão da angústia diante do “insacrificável” valor da vida.

PALAVRAS-CHAVE: Antropologia da literatura, horror artístico, Rubem Fonseca.

Analisando o tema do conto *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, sobre a irrupção da violência em uma festa de fim de ano, exploro algumas possibilidades analíticas da antropologia relativas a quatro dimensões

complementares a esse objeto. A primeira refere-se a reflexões específicas sobre a arte e, correlativamente, sobre a literatura<sup>2</sup>; a segunda acolhe contribuições para a compreensão da violência com seus subtemas na sociedade brasileira; a terceira recorre ao instrumental analítico sobre a festa; e a última incorpora abordagens de autores de outras áreas, importantes para o meu argumento. Seguindo a classificação do conto como um gênero literário, enfoco o conto escolhido, particularmente, como um gênero privilegiado de condensação simbólica, que, ao sobrepor categorias, significados e representações de situações incompatíveis, reúne um sistema de relações conexas e de sentimentos sociais, envolvendo desigualdades sociais, sociabilidades tensas e temporalidades distintas.

O pressuposto antropológico de que as manifestações artísticas e literárias são reificações das abstrações sociais, no sentido durkheimiano, ou materialidades do pensamento e da cultura, diferentes da linguagem comum, constitui ponto de partida e de sustentação deste artigo. Tento mostrar que pensar antropológicamente esse tipo de objeto é diferente de abordá-lo como formas expressivas “influenciadas” por fatores socio-culturais ou que “retratam”, “espelham”, correlacionam elementos dramáticos de grupos sociais ou da sociedade. Como objeto artístico, o conto funciona como um tipo de conhecimento e desvenda significados não imediatamente perceptíveis, como entende Lévi-Strauss (1997). Tais significados permitiram pensar o conto de Rubem Fonseca como um gênero de horror artístico, considerando os elementos envolvidos no enredo: a invasão dos protagonistas em uma casa, durante a festa de comemoração de Ano Novo, provocando um encontro violento, assustador e “absurdo”. O horror é suscitado não só pelas sobreposições de desigualdades sociais e simbólicas entre os grupos em confronto, mas também porque une dessemelhantes pelo excesso vivido na festa, formando uma unidade tensa ao expor o valor da vida, ainda que precário, naquela excepcionalidade. Ao atingir indiferentemente os grupos em

colisão, esse “Feliz Ano Novo” revelou-se como um momento aterrador da apreensão da angústia diante do “insacrificável” valor da vida.

Meu argumento é que a sacralidade da vida individual e coletiva, para além e aquém do religioso, emerge como valor englobante e, de fora, dá inteligibilidade ao tema do conto, sob diversos ângulos. Desse modo, o horror provocado não advém apenas das formas de violações, em si mesmas, mas por acentuar as oscilações entre a perda e a reafirmação das diferenças entre os dois grupos e em cada um deles, seja transformando o outro no mesmo, seja expondo o outro de maneira ambígua e perigosa, seja experimentando a si mesmo como outro. Para isso, recorro à interpretação de Girard (1990) sobre a violência e o sagrado, de Carroll (1999) sobre o horror, e de Agamben (2002) sobre a condição contemporânea do humano não imediatamente restrita ao controle cognitivo, social ou biopolítico, sem com isso desconsiderar contextos sociais e históricos.

O artigo está organizado da seguinte forma: na primeira parte, apresento proposições teóricas para a abordagem do objeto artístico e, correlativamente, da literatura e do conto. Tais proposições são, ao mesmo tempo, um ponto de partida para pensar antropologicamente a literatura como um objeto artístico e uma condição metodológica indispensável para visualizar categorias e relações que dão significado à irrupção da violência da festa. Na segunda e na terceira partes, apresento a estratégia narrativa do conto de Rubem Fonseca. Na quarta parte, enfatizo as contradições entre categorias classificatórias que permitem pensar o conto escolhido como um subgênero do horror artístico<sup>3</sup>. Concluo, reforçando a ideia de que estudar antropologicamente a literatura permite ver a ficcionalização como um dos meios para compreender as contradições envolvidas entre a angústia diante da morte e a sacralidade da vida na vida coletiva.

## Antropologia e narrativa literária

Há muitas análises da narrativa fonssequiana – incluindo ou enfocando diretamente o conto *Feliz Ano Novo* – feitas pela crítica literária, sob diversas perspectivas<sup>4</sup>. A especificidade da perspectiva antropológica, contudo, permite evidenciar o significado do horror artístico nele manifestado, cuja inteligibilidade não se esgota em seu conteúdo aparente, mas pode ser encontrada nas contradições, nas assimetrias e na fragilidade de valores axiomáticos que ordenam as interações sociais operantes na sociedade brasileira da época em que o conto foi escrito e publicado, e ainda hoje.

Qualificar *Feliz Ano Novo* como um conto que suscita o horror artístico significa adotar o pressuposto dos esquemas de classificação e de categorização culturais em que a transgressão e a violação emergem como categorias intersticiais, ameaçadoras e impuras, como sugeriram Douglas (s/d), Carroll (1999) e Kristeva (1980). Mas não apenas o tema do conto pode ser compreendido com os instrumentos analíticos da antropologia. O próprio conto como um objeto artístico é parte inseparável desse exercício analítico ao ser reconhecido nessa especificidade, ou seja, como um gênero literário.

Esta última pressuposição não é desprovida de problemas. A menção a uma antropologia da arte e, correlativamente, da literatura, não supõe uma convergência entre esses conceitos – arte e antropologia. Entre a ideia de que há análises antropológicas da arte e não teorias antropológicas da arte (Gell, 1998) estão as peculiaridades de uma antropologia da arte<sup>5</sup> e seu alcance limitado para pensar a literatura<sup>6</sup>, especialmente aquelas que ultrapassem o interesse pelas artes visuais e pela arte das sociedades não ocidentais, seus objetos tradicionais. Talvez as narrativas literárias como “objetos” artísticos, por estarem mais distantes de níveis observáveis da ação, mais condicionadas seja ao conteúdo semântico,

seja à codificação, encontram pouco espaço para análise. Em contrapartida, foram essas as dimensões cruciais tomadas por Lévi-Strauss (1997) e Geertz (1997) para pensar a arte, que, apesar de suas diferenças, têm em comum o fato de abordarem a arte como uma forma particular de cultura, um subsistema de sistema de significação mais abrangente, diferente da linguagem comum e do conhecimento sistematizado.

Geertz define a arte como um sistema particular inserido no sistema de formas simbólicas a que chamamos cultura, e sua relação com a vida coletiva se dá em um plano semiótico. Tais formas simbólicas “materializam uma forma de viver e trazem um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível” (Geertz, 1997: 150). A arte transmite significados como um meio de comunicação, mas é também “uma forma de pensamento, um idioma a ser traduzido” (Geertz, 1997: 181). Como “documentos primários” que transmitem modelos de ação, a arte, equiparada a outras expressões sociais como a religião, a ciência, a política e a moralidade, dá sustentação a essa ação.

Lévi-Strauss, contra o qual Geertz se posicionou claramente, enfatiza a arte “pela posição intermediária que ocupa entre a estrutura e o fato, realizando a síntese das suas propriedades intrínsecas” (dependendo do objeto de representação) “e das que dependem de um contexto espacial e temporal” (Lévi-Strauss, 1997: 41). Nesse sentido, a arte produz um objeto que funciona como conhecimento, pois desvenda estruturas não imediatamente perceptíveis no objeto. Além do mais, o objeto artístico – como as criações literárias, especialmente o conto por sua brevidade – compartilha da natureza de uma miniatura, um modelo reduzido. Esse modelo reduzido é construído, segundo Lévi-Strauss, não como “um homólogo passivo do objeto”, mas como uma experiência sobre o objeto (Lévi-Strauss, 1997: 39), por exemplo, a Capela Sistina, que, a despeito de suas dimensões, é um modelo reduzido que ilustra a visão do fim dos tempos (Lévi-Strauss, 1997: 38). O resultado final é tal como

aparece, mas, no mesmo instante, é modificado pela perspectiva em que se apresenta, pondo em evidência certas partes e ocultando outras cuja existência continua, contudo, a influir sobre o restante, como pretendo mostrar no conto em questão<sup>7</sup>.

Para o fim aqui almejado – enfatizar a particularidade da antropologia para o estudo das narrativas literárias –, a teoria cognitiva da arte e o método de análise, propostos por Lévi-Strauss, permitiram-me apreender no conto as diferentes relações entre planos de classificação e de categorização, e o grau de angústia provocado por elas.

A teoria cognitiva da arte de Lévi-Strauss é esclarecedora do procedimento adotado para a criação do conto (a ideia do modelo reduzido), pois ele é pensado como análogo à técnica fotográfica: focaliza-se “um ponto, o central, e capta-se os arredores de forma a fixar o que vê, mas abarcar o que não vê” (Moisés, s/d: 27). Tal analogia do conto com a fotografia é comum nos estudos literários, tendo sido enfatizada por Cortázar ao afirmar o caráter significativo de um conto não no tema em si, mas no fato de um acontecimento fictício irradiar alguma coisa além dele mesmo, “se convertendo num resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem histórica ou social” (Cortázar, 2008: 153). Por isso Lévi-Strauss afirma que a arte nos emociona. Ela assume a “condição de parar a tempo essa dissipação da contingência em proveito do pretexto e de incorporá-la à obra, conferindo-lhe a dignidade de um objeto absoluto” (Lévi-Strauss, 1997: 45).

Resumo implacável, “símbolo candente de uma ordem histórica e social” ou modelo reduzido, o conto de Rubem Fonseca é sobre um encontro violento, assustador e “absurdo” durante uma festa de Ano Novo. Publicado pela primeira vez em 1975<sup>8</sup>, ele se inclui na forma como Vera Lúcia F. de Figueiredo se referiu aos contos do autor publicados nesse período, em que a abordagem do crime, sob vários ângulos adotados pela narrativa, usa a estratégia análoga à técnica fotográfica.

“O autor ‘imobiliza’ uma cena retirada do contínuo da vida urbana, provocando um efeito de explosão do sentido para além da moldura, do recorte imposto de maneira violenta a este real” (Figueiredo, 2003: 31). Retendo e cristalizando a cena desse encontro em colisão, seccionando o tempo e provocando o escândalo de que estamos diante de algo que não podemos nem entender nem aceitar, a experiência da leitura desse conto permanece vívida na lembrança de qualquer leitor, mesmo tendo sido feita há muitos anos.

Uma das principais razões para a eficácia dessa narrativa, do ponto de vista literário e antropológico, é o paroxismo colocado pela comemoração de uma festa de Ano Novo transformada em uma irrupção descontrolada e imprevisível de crueldade – um ritual de renovação da vida que deveria ocultar a morte, mas que a coloca em seu centro, anulando esperanças com o mais absoluto desespero. O choque – entre um ritual de renovação/exaltação da vida e o confronto com a morte – que explode em violência é como um núcleo para o qual convergem outras tensões porque reúne, a um só tempo e no mesmo espaço: posições sociais desiguais e simultâneas; sociabilidades urbanas diversas; diferenças entre subjetividades e corpos, atravessando as diferenças de gênero e de sexo, em uma sobreposição cruzada de significados dissonantes dos dois grupos em confronto. Esse momento de exaltação e de confiança no futuro é, no conto, brutalmente interrompido e transformado em seu oposto pela invasão violenta de três homens que paralisam a comemoração e impõem, no ambiente, um silêncio pavoroso. Eles matam, esturpam, roubam, destroem e tratam todos com um misto de desprezo, indiferença e nojo. Mas este é um ponto de vista. O outro é narrado por um dos três “invasores”, atores da conversão dessa festa em uma “festa” de horror para si mesmos e para aqueles que a promovem, destruídos e transformados em objetos mediadores na restituição dos meios materiais de que se veem privados, mas que estão disponíveis no local invadido.

O confronto é, então, marcado pela sobreposição de temporalidades distintas: para os donos da festa, um grupo social e economicamente privilegiado, ocorre um momento de alternância na rotina do mundo cotidiano do trabalho e dos deveres, suspensos temporariamente. Para os invasores, um grupo de “destituídos” dos signos da moderna sociedade industrial e sob a influência da propaganda e do consumismo veiculados pelos meios de comunicação de massa, há um momento de irrupção, descontrolada e imprevisível, e de experiência “vazia”, que inclui e está além desse cotidiano.

As outras razões da experiência traumática dessa leitura devem-se à estratégia narrativa, feita do ponto de vista e na linguagem daquele que comete crimes violentos contra a propriedade e contra a vida, e à apresentação do enredo, cuja forma “mimetiza” os três momentos da festa como um ritual, como sugeriu Victor Turner (1974). Tais efeitos, para o leitor comum e para o antropólogo, são tanto mais vigorosos quanto mais expõem tensões sociais e cognitivas, que, trazidas ficcionalmente, podem ser compreendidas sociologicamente. O narrador assume a posição de participante e de um espectador desdobrado, cínico e cruel diante das muitas assimetrias. É a sua percepção ressentida – como um dos principais protagonistas – a respeito das diferenças sociais que se impõe aos demais personagens e que direciona as ações comandadas por ele, resultando no encontro violento e “absurdo” na festa<sup>9</sup>.

Do ponto de vista literário, esse tipo de conto é típico dos desdobramentos posteriores do Movimento de 22 (Galvão, 1983) e também parte do que ficou conhecido como a “época do esplendor do conto no Brasil” (Lucas, 1983: 142). A proposta estética naquele momento era de “mimetizar os novos meios de comunicação: donde a linguagem telegráfica, a estética da fragmentação do discurso, a imitação de tomadas e dos cortes cinematográficos” (Galvão, 1983: 170-171)<sup>10</sup>. Além de inte-



grar a escrita à rapidez peculiar da tecnologia dos meios de comunicação, a estratégia implicada nos contos de Rubem Fonseca, e, em *Feliz Ano Novo* em particular, é a do princípio da ampliação da arte *pop*, como mostrou Costa Lima (1983: 199): “a ampliação dos clichês, do estereotipado das reações psicológicas, dos recursos de compensação, acentuados pela ampliação da linguagem verbal”, cujo efeito reiterativo é o de chocar o leitor pela ampliação do “lixo verbal”<sup>11</sup>. O uso de gírias, a abolição de fronteiras entre o falado e o escrito, e esse “ritmo galopante da escrita” como recursos para mostrar, de modo brutal, a vida do crime, foram identificados por Antonio Candido (1987: 211) como “ultrarrealismo” ou “realismo feroz”, agredindo o leitor pela violência do tema e pelas “soluções alternativas na sequência da narração, avançando a literatura no rumo de uma espécie de notícia crua da vida”.

O ritmo da narrativa, feito ao modo de *flashes* fotográficos ou de tomadas cinematográficas, se repete no desencadeamento do enredo, encontrando correspondência com os três momentos de rituais da festa: a preparação, o tempo suspenso da festa e a reintegração à rotina.

O conto inicia focalizando um mesmo momento de um mesmo dia, o 31 de dezembro, último dia do ano, mostrado na sobreposição de duas cenas radicalmente diferentes. A preparação para a festa de *Réveillon* veiculada pela televisão, que está sendo acompanhada pelo narrador e seu amigo Pereba. Em Fonseca (1989: 13), enquanto a televisão divulga que as “lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para madames vestirem no *réveillon*” e “casas de artigos finos para beber e comer tinham vendido todo estoque”, o narrador diz que vai esperar o dia amanhecer e “apanhar cachaça, galinha morta e farofa de macumbeiro” para comer. Seu amigo Pereba, mesmo com fome e colocado diante dessa alternativa, a recusa, convicto da “má sorte” que essa atitude poderia trazer, como havia acontecido a um dos seus amigos, que ficou com a

“perna preta”, “fudidão, andando de muleta”. O narrador argumenta ter feito a proposta “só de sacanagem”, pois não é supersticioso e, por ter “ginásio”, “chutava a macumba” que bem quisesse.

A segunda parte do conto é o tempo suspenso na festa, paralisado pelo horror e pelo medo recíproco entre os dois grupos em confronto. É o momento em que as tensões convergem, colidem e explodem. No salão de uma casa, em frente a um grande jardim, de onde se ouvia pessoas cantando músicas de carnaval, bebendo e dançando, os “invasores” entraram pela porta da frente, encapuzados, gritando que era um assalto. Reuniram todos nesse salão. Das duas mulheres que estavam na parte de cima, uma foi morta vítima de um estupro e a outra morreu de “susto” com essa violência brutal. Depois de comerem e beberem, arancaram todas as joias, cartões de crédito e dinheiro das pessoas presentes, atiraram friamente em dois homens só para verem o impacto da bala atravessando seus corpos, enquanto eram arremessados para trás. Antes de irem embora, um deles estuprou outra mulher, agredindo-a fisicamente. Finalmente saíram, carregando, embrulhados em toalhas e fronhas, comidas e objetos, deixando todos mergulhados em um silêncio abismal.

A terceira parte do conto, que no ritual da festa corresponde ao momento de reintegração à rotina, é sobre a volta ao prédio “sujo” e “fudido”. A comida roubada é colocada sobre uma toalha no chão do apartamento e os copos são cheios. Ficam todos à espera de Pereba, que fora se desvencilhar do carro roubado, e à espera também, talvez, de um novo ano melhor.

## Rumo à festa dos outros: apreensão e preparação

Como sugeriu Duvignaud (1983), a festa, ao invés de ser uma exaltação da vida conduzida ao exagero, também pode ser um ato de destruição, não colocando, contudo, a sociabilidade comum em perigo, mas realçando-a como um *tête-à-tête* com a morte. Nesse conto de Rubem Fonseca, os dois tipos de festa estão sobrepostos. Parte do horror que provoca vem dessa sobreposição entre a vida e a morte (Kristeva, 1980), e, como pretendo esclarecer melhor à frente, os componentes avaliativos que fazem dessa narrativa uma experiência de horror artístico são a ameaça, que suscita o medo, a impureza e a repugnância (Carroll, 1999; Douglas, s/d). Isso ocorre, primeiro, pela sobreposição da morte à vida na festa; segundo, pela transgressão e pela violação de esquemas classificatórios relativos à sociabilidade, às subjetividades, aos corpos e à sexualidade; terceiro e último, por aquilo que a evidencia como um “real” possível, nos colocando frente à violência do cotidiano vivido nos centros urbanos.

O conto está ambientado na cidade do Rio de Janeiro, em um contexto político e social enrijecido pela ditadura militar no país, marcado por uma violência cotidiana. Sob esse prisma, a proposição de Norbert Elias (1997) – de que a violência é mais profunda nos Estados Nacionais onde o monopólio da violência legítima não está assegurado – é aqui cheia de consequências. Uma delas, do ponto de vista social e histórico, é a evidência do aumento vertiginoso de crimes violentos no final da década de 1970 (Zaluar, 1998), quando o conto foi publicado pela primeira vez. A outra, do ponto de vista sociológico e abstrato, é que a não consolidação desse monopólio estatal da violência legítima implica desregulamentação do conflito entre grupos posicionados desigualmente (Elias, 1997). Tal processo incide diretamente nas experiên-

cias vivenciais e subjetivas de cada cidadão, que enfrenta o conflito como uma luta pessoal. Ele também dificulta o autocontrole das emoções, que poderia coibir a violência física e reduzir as formas de infligir dor e destruir o outro. Seu reverso é o descomprometimento com o espaço público, transformado em um ambiente perigoso, no qual o outro é visto com suspeita e medo. Sennet (1988) relaciona esse medo à impessoalidade da cidade, fruto de um longo processo histórico e cujo resultado foi o esvaecimento da *res publica*, erodindo o equilíbrio delicado entre vida pública e privada, que mantinha a sociedade em sua existência secular e capitalista<sup>12</sup>. Tal possibilidade deu lugar à busca agressiva de interesses na sociedade, faceta descrita por DaMatta (1983) em relação à sociedade brasileira, analisando as representações do espaço público cristalizadas na categoria “rua”. Segundo ele, no Brasil parece ser mais aguda a ideia de que a rua é um lugar de luta, um espaço perigoso, pelo anonimato cruel de individualidades<sup>13</sup>. Vale mencionar a observação de Zaluar (1998) sobre a década de 1970 no Brasil, quando houve o aumento dos homicídios justamente entre desconhecidos, contrastando com a diminuição dos crimes de sangue cometidos entre conhecidos e familiares em espaços privados, como também a centralidade do tema da violência na literatura do mesmo período, verificada por Lucas (1976)<sup>14</sup>.

A fragilização dos controles pessoais e morais, e a insuficiência dos direitos e deveres que regulamentariam a vida pública dão lugar ao lado perverso e cruel do jeitinho brasileiro, também estudado por DaMatta (1983), tendo como consequência um processo de individualização orientado mais pelo lado do individualismo negativo<sup>15</sup> que pelo autocontrole apontado por Elias (1994). É nesse contexto sociocultural que grupos urbanos se inserem – como é o dos invasores do conto de Rubem Fonseca – sobretudo no convívio com os outros grupos desiguais socialmente. Entre os invasores, a consciência aguda da convivência diária com a desigualdade, mesmo inserindo-os em um circuito assimétrico,

reforça laços de amizade e de compromisso com os seus parceiros e, até, com a sua vizinhança. É aí que o narrador conta com a ajuda de uma senhora idosa que mantém guardadas na sua casa as armas a serem usadas pelos invasores, e o faz pelo simples fato de ser uma mulher mais velha, condição mais difícil de despertar suspeita. Do mesmo modo, conta com a amizade e a cumplicidade de um amigo. Suspeitam que ele é homossexual, mas isso não interfere na relação de amizade entre o narrador e ele porque, apesar da orientação sexual, mantém características consideradas masculinas, como coragem, companheirismo e “profissionalismo”, o que o faz se destacar no mundo do crime. Assim, inseridos nas frágeis normas de regulamentação da vida pública, vivendo experiências rarefeitas que os mantêm distantes da segurança própria dos direitos civis, os invasores descritos no conto são, ao mesmo tempo, agentes e vítimas dessa violência social, ao estarem submetidos à arbitrariedade de grupos de extermínio ou da polícia. O narrador conta que “os homens não tão brincando” (Fonseca, 1989: 14): deram dezesseis tiros no “quengo” do Bom Crioulo, “estrangularam” o Vevé, “pegaram” o Minhoca, um amigo de infância, “mópe” e “gago”, e o jogaram dentro do Guandu, “todo arreventado”. O Tripé “virou torresmo”, pois “atearam fogo nele” (Fonseca, 1989: 14-15).

Se essa violência é vista como aterradora, a desigualdade vivida é sem sentido, absurda, e estimula o florescimento de uma “violência de duplo vínculo”, para utilizar a terminologia de Elias (1997). Essa desigualdade aparece no início do conto como justificativa, em grande parte, mas também como aquilo que mobiliza os personagens invasores a tentarem compreender as razões pelas quais se encontram no polo mais frágil e desfavorável da sociedade. Para o narrador, a desigualdade – em todos os níveis e também entre ricos e pobres – é um dado impositivo, uma negatividade destituída de qualquer explicação e razão; é, antes de tudo, um destino que não escolheu. No conto, como se reforçasse um

preconceito comum, essa desigualdade está associada a elementos que a ligam à má sorte, causalidade que conjuga a pobreza com a feitiçaria, potencializando o perigo pela proximidade da “macumba” associada a um ritual maléfico<sup>16</sup>. Essa ideia foi trazida na voz de um dos personagens, Pereba, que diz ter testemunhado uma ação maléfica na perna do amigo, que “ficou preta” e ele teve que usar muleta. A pobreza também está associada à sujeira e à feiura dos personagens e do lugar. O banheiro é fétido, a escada é usada como vaso sanitário e Pereba masturba-se na sala. Os personagens residem em um conjunto de prédios situados perto da praia, em algum ponto da zona sul do Rio de Janeiro, sem água e sem elevador.

A constatação de serem vítimas de uma violência arbitrária; o conformismo diante da convivência diária com a desigualdade, vivida e trazida pela televisão; a desolação diante do medo e da fome; a diferença radical entre a situação degradante e os preparativos da festa de Ano Novo dos outros, a quem assistiam pela televisão, tudo isso criou um inquietante estado de espera e de apreensão que parecia sem saída possível. Eram incapazes de se verem diferentes, e igualmente incapazes de permanecerem os mesmos. Decidem, então, invadir uma festa de despedida, do fim de um passado, e do recomeço de uma “vida nova”, um momento ritual de renovação da vida e do mundo. A princípio, apenas para os outros, mas não para eles.

### **A irrupção do horror na festa: violência e morte**

A invasão, que compõe a segunda parte do conto, é a que mais se sobressai e também é a mais longa. Depois de roubarem um carro, os invasores saem à procura do “[...] lugar perfeito. Tinha na frente um jardim grande e a casa ficava no fundo, isolada. A gente ouvia barulho de

músicas de carnaval, mas poucas vozes cantando. Botamos a meia na cara. Cortei com a tesoura os buracos dos olhos. Entramos pela porta principal” (Fonseca, 1989: 17). Com força bruta, transformaram a festa em um momento de horror, submetendo todos ao silêncio e à imobilidade, como se não existissem naquele lugar. Tal irrupção, descontrolada e imprevisível, inclui, mas evidentemente ultrapassa, a experiência cotidiana desse grupo de “destituídos” dos signos da moderna sociedade industrial, que está sob a influência dos meios de comunicação de massa da vida urbana. Entrelaçados, esses momentos da festa reencenam uma colisão, pungente e violenta, de significados e de classificações sociais divergentes. Tal sobreposição, conjugando a exaltação com o desprezo e com a destruição da vida, no confronto de dois grupos socialmente desiguais – tornados, todavia, iguais ao mesmo tempo pelo horror e pelo medo –, permite ver essa festa “como um momento fulgurante, que implica, junto ao abandono de si, um questionamento do próprio ser. Revela, por um momento, mesmo que ele pareça interminável, a realidade precária da vida coletiva” (Duvignaud, 1997: 155) e o faz descendo o caráter subversivo e transgressor da festa, tornando-o, também, abjeto para os dois grupos.

Essa abjeção se desdobra, primeiro, no processo de identificação realizado por meio da apresentação corporal, ao condensar o terror pela redução do outro à exclusiva existência corporal adornada por bens de consumo. Os invasores têm os rostos desfigurados pelo uso da meia fina, tornando suas identidades civis irreconhecíveis e, sobretudo, os converte em um monstruoso instrumento de dominação, o que gera pavor e assombro. Os “invadidos”, por sua vez, são destituídos da condição de pessoa e identificados como meros depositários de adornos corporais, que os separam por gêneros: as mulheres pelo uso de joias de ouro e brilhantes, e os homens pelo uso de relógios e signos do poder de compra, como talão de cheques e cartões de crédito – dotados de um valor

financeiro potencial, mas passíveis de serem trocados por dinheiro, segundo os invasores. Do ponto de vista das identidades singulares, enquanto os invasores têm seus nomes trocados – de Pereba para Gonçalves; de Zequinha para Inocêncio – durante a invasão e sem acordo prévio, o que causa estranhamento até entre eles, os “invadidos” são identificados por designações pejorativas relativas às características do corpo. As mulheres são identificadas como a “gordinha”, a “velha”, “aquela moreninha”, e os homens como os “barbados”, os “caras”, os “filha da puta”, o “magrinho”. Ou, então, são identificados pelo modo ou pela cor da roupa que vestem: mulheres “enfeitadas”, de “vestido longo vermelho”, “toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de ouro, de roupa nova, rosto encarquilhado...”, homens “com lenço colorido no pescoço”. Se os protagonistas são os “pretos”, “vesgos”, “sem dentes” e que “andam de muletas”, figuras da feiura e dos corpos imperfeitos, os que estavam na festa são os “bacanas”, as “madames granfas”, “louras” (Fonseca, 1989: 17-8). Não há, assim, reconhecimento recíproco feito por meio de identidades civis e de intersubjetividades, mas processo de classificação ordenado pelas características corporais e pelo consumo, separando homens de mulheres.

As ideias de que a convivência na impessoalidade é um mal moral e de que a diversidade de experiências de uma existência civilizada é uma possibilidade apenas para ricos encontram-se nas formas de classificação dos dois grupos em confronto. De um lado, estão os “fudidos”, “metidos na merda” e, de outro, a “gente rica”. Do ponto de vista do narrador, ele e seus companheiros eram quase insignificantes para os que estavam na festa. Não passavam de “três moscas no açucareiro”, uns “bunda suja”, fáceis de serem levados no “papo” (Fonseca, 1989: 19). Aqueles que foram invadidos, amarrados e impossibilitados de reagir pelo uso da força bruta, foram reduzidos à condição de “carneirinhos”, quietos, assustados e “encaçados” (Fonseca, 1989: 18). O narrador,



demonstrando que não seria fácil levá-los na conversa, pediu que um dos participantes da festa se levantasse e, depois de um tiro, “um tremendo trovão, cujo impacto jogou com força o cara contra a parede” (Fonseca, 1989: 19), ninguém mais se mexeu, “não se ouvia nada, a não ser o arroteo do Pereba” (Fonseca, 1989: 19). Esse silêncio aterrador foi invadido por outro tiro, mais eficaz que o primeiro, pois confirmou que o chumbo grosso de “dois canos da doze” era capaz de prender um corpo na madeira, mesmo por pouco tempo. Oposta aos ideais de autonomia e liberdade do humanismo liberal, a condição de insignificância e de passividade a que os dois grupos foram colocados e a impossibilidade de realização do diálogo, seja pelo desprezo do narrador, seja pela extrema violência, reduzindo a nada a capacidade humana de expressar-se pelas palavras, se alia à falta de controle sobre os ruídos do corpo, que se expandem e recobrem todos os que estão paralisados pelo horror.

A junção da violência com a sexualidade faz com que o gênero apareça, mais uma vez, atravessado por uma distinção binária entre homens e mulheres, tornando o sexo outro componente da abjeção da festa, evidenciada pelos dois estupros. Do início ao fim da invasão, esse é um dos meios de opressão brutal e obtido pelo uso extremo da agressão física e da violência mais absoluta, que é a morte. No primeiro, diante da luta para se defender, a mulher, provavelmente a dona da casa, é morta por Pereba, “que estava atrasado” (Fonseca, 1989: 18), isto é, há muito tempo sem relações sexuais. No segundo, “a garota tentou atrapalhar”, mas foi agredida por Zequinha e “ficou quieta” (Fonseca, 1989: 19), de olhos abertos. Violência física e moral, e estupro e homicídio<sup>17</sup> implicam a clara associação da sexualidade aos modelos coercitivos de dominação, assim como articula a posição de gênero pela dominação masculina<sup>18</sup>, acionando a ideia do sexo como perigo, cercado de interdições e de tabu, visível pela radicalidade da transgressão no ato sexual violento com mulheres proibidas, as “madames granfas”, e no temor do próprio

narrador poluir-se sexualmente. Para ele, esse sexo obtido com violência não faz sentido porque deve ser feito com “mulher que ele gosta” e, além do mais, ele tem “nojo dessas mulheres” (Fonseca, 1989: 20). É ele quem empurra para o chão, tirando da cama, a mulher morta por Pereba, e quem fala do lençol de cetim, branco e brilhante, onde defecou. Ao lado da profanação do corpo violentado e sem vida, as fezes, fora do lugar, assumem a expressão ritual do máximo distanciamento do narrador das relações sexuais com mulheres de outros grupos, marcando sua diferença pela defesa da ideia de sexo feito com mulheres de seu grupo, por amor e escolha.

## Unidos pelo mesmo

Atravessada por sentimentos de humilhação, medo e impotência, a festa do conto *Feliz Ano Novo* pode ser vista como uma condensação da dimensão pública e simbólica do confronto entre dois grupos. A alternância entre nojo e desprezo dramatiza as diferenças entre as subjetividades e os corpos, englobados pela articulação da violência com o gênero e com a sexualidade, da violência com a privação material e com ausência de justiça social, e da violência incorporada às relações interpessoais. Tal colisão coloca no mesmo plano, e com excesso, mesmo que por um breve momento, grupos dessemelhantes. Esse plano é a redução desses grupos à condição de *homo sacer*, enfatizada por Agamben (2002: 16; 2007) para expressar a ambiguidade da vida, sagrada e profana, que regula a experiência no campo simbólico de indivíduos expostos simultaneamente à violência banal, ao uso humano, “matável”, mas também “insacrificável”, “figura do sagrado aquém ou além do religioso” (Agamben, 2002: 16; Agamben, 2007). Desse modo, a sacralidade da vida expressaria justamente a sua sujeição a um poder de morte. Esse

autor qualifica o tipo de festa do conto como anômico, pois dramatiza a ambiguidade dos sistemas regulatórios e jurídicos pelo jogo dialético entre o direito e a vida. Festas assim “celebram e reproduzem, sob a forma de paródia, a anomia em que a lei se aplica ao caos e à vida sob a única condição de tornar-se ela mesma, no estado de exceção, vida e caos” (Agamben, 2004: 111).

Esses parecem ser também os valores nucleares ordenadores da festa do conto *Feliz Ano Novo*, que colocam em questão a temporalidade da vida social e individual. Do ponto de vista da discussão antropológica e histórica, a festa de Ano Novo, em geral, está inserida nas formas da experiência coletiva do tempo e remete à construção dos calendários. Ela correlaciona e sobrepõe duas noções diferenciadas de tempo. Uma é a concepção ocidental moderna do tempo como linear, no qual os acontecimentos são irreversíveis; a outra é a percepção tradicional do tempo, repetitivo, como um ciclo que termina e recomeça (Hubert; Mauss, 1905; Leach, 2006; Eliade, 1972). A festa de Ano Novo é, assim, um rito mítico relacionado à renovação da vida. Emergiu no calendário cristão católico, o qual estabeleceu o 1º de janeiro como o início do ano e manteve, como mostra Le Goff (1985), o uso derivado em particular da Antiguidade romana e dos ritos tradicionais camponeses, dos presentes, dos cantos, dos carnavais. Leach (2006), enfatizando a ideia do tempo como categoria social, afirma que as pessoas tendem a pensar o tempo no modo convencional e o ano-novo como algo que se repete. Isso se deve, segundo ele, à nossa repugnância religiosa em contemplar as ideias de morte e de fim do universo.

Talvez por isso a narrativa de Rubem Fonseca seja ainda mais abjeta, já que, no enredo sobre uma festa de renovação da vida, o autor introduz justamente o seu oposto. Ele colocou em cena uma contradição latente e difícil de ser solucionada de maneira simples, o que impossibilitou que a renovação da vida pudesse ser refeita para os grupos. A invasão

violenta reencena uma luta que vai contra a vida, contra os laços sociais, contra a convivência pacificada entre grupos diferentes. Isto é, não consegue recobrir as contradições, as assimetrias e a fragilidade do valor axiomático que orientariam os princípios operantes da desigualdade social e econômica da sociedade brasileira. O invasor recusa o papel de vítima, tornando-se algoz de quem supõe ser seu algoz e, por sua vez, é transformado em vítima pela violência. Dessa forma, reassegura desigualdades e mantém o antagonismo movido pelo diferente acesso aos bens de consumo – roupas novas, comidas e bebidas –, usados de maneira diferenciada para marcar a passagem do ano do calendário e da renovação do ciclo da vida<sup>19</sup>. Mas, ao mesmo tempo, e por um momento, o conto *Feliz Ano Novo* subverte essa contradição, une dessemelhantes pelo excesso e forma uma unidade tensa em torno do valor precário da vida, que, afinal, é uma força inextirpável, reconhecida e aceita. É esta a força que apaga as diferenças. Os dois grupos estão unidos pelo mesmo medo e perigo, essa constante sociológica que, como sugere Elias (1997), é o mal-estar próprio da interação social revelado na festa como precariedade da vida coletiva. Ao restaurar a angústia daí advinda, os dois grupos acabam se colocando no mesmo plano: o do imprevisível, rumo ao desconhecido. Tal perda da diferença é provocada pela violência, a última palavra dessa festa aterradora, e é por ela que “se sabe o que se está perdendo, mas não se sabe o que será encontrado. Nunca se sabe o que esta mistura monstruosa das diferenças irá conduzir” (Girard, 1990: 354), pois não há lugar para a resolução dos conflitos no plano simbólico que permitiria a expressão das emoções conflituosas pelos controles morais convencionais, fragilizados desde o início. Tal sobreposição da desigualdade, social e simbólica, com a igualdade, vivida pelo medo e pelo perigo, suscita o horror, dramatiza tensões e contradições (Turner, 1974; Douglas, 1976), as quais se tornaram emblemáticas da vida social no Brasil. É também a irrupção, por dentro, de uma faísca, condensando

e tornando visíveis os contraditórios pontos de vista moral e cognitivo dos diferentes contextos em que estão inseridos esses grupos e suas relações na sociedade, expressando-os e comunicando-os. Nesse sentido, a angústia instaurada pelo conto é a expressão de um sentimento, que, como evidenciou Lévi-Strauss (1971), experimentamos quando a função simbólica, longe de ser gratificada pela solução imprevista de um problema ao qual estaria pronta a resolver, fica, de algum modo, paralisada e incapaz de solucioná-lo.

Entrelaçando campos semânticos contraditórios e momentos distintos, a festa reencena uma colisão, pungente e violenta, de significados e de grupos sociais diferentes, nos permitindo ver, na invasão da comemoração, uma metáfora da máxima submissão da “vida” desses grupos, desiguais, ao sistema jurídico-social que tenta regulá-los. Ela assim se inverte, não em liberdade ou transgressão moral, mas dramatiza, sobretudo, e para além do excesso, a experiência da indeterminação da vida, biológica e social, para os dois grupos. Indica uma zona de indistinção, que, inerente aos frágeis limites regulatórios, os ultrapassam em uma experiência orgiástica de morte e de violências recíprocas, envolvendo subjetividades, corpos e sexo de modo irreparável. Ao atingir indiferentemente esses grupos em colisão, esse “Feliz Ano Novo” revela-se como um momento aterrador de apreensão da angústia diante do “insacrificável”, mas precário, valor da “vida”<sup>20</sup>.

Se a sacralidade da vida individual e coletiva, para além e aquém do religioso, emerge como uma ideia-valor englobante, mas também como aquilo que, de fora, dá inteligibilidade ao tema do conto sob diversos ângulos, o horror suscitado advém não só das violações e transgressões de diferentes significados, mas também das contradições cognitivas evidenciadas na narrativa ao sobrepor diversas dimensões da vida social e individual.

As figuras do horror aparecem na fusão e na fissão de elementos categorialmente distintos ou opostos<sup>21</sup>. Na fusão, esses elementos estão: na junção do tempo linear com o tempo circular imanente à comemoração do Ano Novo; na sobreposição entre vida e morte em uma festa de renovação da vida; na colisão entre grupos, em que um é representado como impotente/insignificante (“metidos na merda”, “fudidos”, “três moscas no açucareiro”) e o outro como passivo/medroso (“quietos” e “encaçados”, “carneirinhos”). Os corpos de um grupo são imperfeitos (“vesgos”, “sem dentes” e com limitações físicas) enquanto os do outro grupo são reduzidos à condição de objeto adornado por outros objetos de consumo. Um grupo tem os rostos desfigurados por máscaras deformantes, enquanto o outro não parece ter fisionomia. Um grupo utiliza nomes falsos e o outro é identificado por qualidades corporais pejorativas. Finalmente, o sexo com amor e com escolha se confronta com o sexo tabu, com violência, por estupro. Na fissão, esses elementos aparecem somente do lado dos invasores, protagonistas e narradores. No início da narrativa, aparecem como vítimas; durante a invasão na festa, passam por um momento de estranhamento de si mesmos para, logo depois, se tornarem algozes. O horror é potencializado pelo que os envolve: a pobreza associada à sujeira, à doença, à feiura e às limitações físicas.

Sob essas figuras do horror, encontram-se tanto a simetria entre as diferenças, como momentos sucessivos, quanto a inversão e sobreposição entre elas, gerando uma combinação instável entre indiferenciação e diferença. Assim, fazendo da “violência um significante do desejável absoluto”<sup>22</sup> (Girard, 1990: 187), essa colisão implode as diferenças formando uma unidade tensa sem nenhuma resolução durante a festa. Se a violência infligida aos participantes na festa pode ser vista como análoga à que precedeu os protagonistas do conto, o retorno desse grupo, exaurido, ao seu mundo, e a situação inconsolável dos primeiros, tornaram essa violência decisiva, alinhando diferenças que de outra forma continuariam a oscilar.

## Considerações finais

Antonio Candido (1987: 211) se pergunta sobre as razões da pregnância dessa narrativa, que agride o leitor pela violência dos temas e pelos recursos técnicos, “avançando a literatura no rumo de uma espécie de notícia crua da vida”. Ele levanta a suspeita de que o autor, Rubem Fonseca, mas não só ele, estaria criando um novo exotismo, de tipo especial, antes próprio da literatura dedicada aos regionalismos. Para ele, a narrativa desses autores poderia estar sendo eficiente “em parte 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” (1987: 213). Embora essa avaliação seja pertinente ao contexto em que o conto foi escrito, o significado do conto parece ultrapassar essa hipótese por duas razões.

A primeira é, por mais que o conto se aproxime dessa “notícia crua da vida”, ele não perde sua capacidade de significação. Levando em consideração a concepção cognitiva da arte proposta por Lévi-Strauss, o conto funciona como “um guia de instrução, quase como um aprendizado da realidade” (conforme expressão de Lévi-Strauss, *apud* Charbonnier, 1989: 123). Nesse sentido, Rubem Fonseca, como autor, seria, como qualquer outro cidadão, um *insider*, mas também um *expert* da própria cultura, capaz de expor proximidades, sobreposições e contradições entre esquemas de percepção, formas classificatórias e sentimentos sociais da vida coletiva brasileira. De modo análogo, mesmo que por outras vias, na proposição de Geertz (1997: 167), o autor seria aquele “que faz o tráfico – não totalmente legítimo – da substância moral da sua cultura”.

A segunda razão, decorrente da primeira, é que o horror suscitado pelo conto de Rubem Fonseca não advém de um enredo que “retrata”, “espelha” ou “apresenta” elementos dramáticos e fundamentais da con-

vivência de grupos desiguais da cultura brasileira, menos ainda são esses os elementos a dar significado ao conto, supondo uma correlação entre eles. Ao contrário, a particularidade da análise antropológica desse conto não é elaborar uma “tradução” da linguagem ficcional, mas propor, sobretudo, uma compreensão da literatura que compartilha das preocupações cognitivas e que, diferentemente do conhecimento sistematizado e especializado, e da linguagem de uso comum, nos permite desvendar significados não imediatamente perceptíveis: a sacralidade da vida evidenciada pelo inverso negativo da violência na festa.

Resta, contudo, esclarecer que meu argumento beneficiou-se da concepção de arte e dos recursos metodológicos propostos por Lévi-Strauss, permitindo observar oposições, inversões e sobreposições entre diferentes níveis de classificações e de categorias trazidas no conto por todos os elementos que o contexto colocou à disposição da narrativa de Rubem Fonseca. O sentido foi se construindo como inacabado frente à ambiguidade da sacralidade da vida, escapando às dimensões significativas e às mediações simbólicas como problemas lógicos. Sua razão de ser excede as contradições cognitivas imanentes ao conto, que ficcionaliza e dramatiza não só o mal-estar presente entre diferentes grupos sociais, mas a realidade precária da vida coletiva e a angústia diante da morte.

## Notas

- <sup>1</sup> Doutora em Antropologia Social e professora associada da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Agradeço à Profa. Dra. Leila Amaral o convite proposto para refletir sobre o tema da festa nesse conto e pela interlocução estimulante. Agradeço também ao Prof. Dr. Pierre Sanchis pelas contribuições à minha análise. Parte das questões aqui enfocadas integra um projeto de pesquisa mais abrangente sobre a estética do mal nas narrativas literárias brasileiras contemporâ-



neas, desenvolvido no programa de Produtividade e Pesquisa do CNPq, ao qual agradeço (cf. Silva, 2007 e 2009).

- <sup>2</sup> O termo literatura se refere às expressões escritas ficcionais, poéticas ou em prosa, da sociedade moderna.
- <sup>3</sup> Historicamente matriz da novela e do romance, o conto tem uma estrutura própria, sendo curto, conciso e flexível. O horror artístico no conto em questão é entendido, como nos romances, pela capacidade de provocar certo afeto que desperta esse sentimento (de horror) acompanhado de emoções envolvendo “não só perturbações físicas, mas também crenças e pensamentos acerca das propriedades dos objetos e das situações” (Carroll, 1999: 43). Tais pensamentos colocam em ação dois componentes avaliativos: o perigo e a impureza. O horror artístico se cristalizou na época da publicação de *Frankenstein*, persistiu nos romances, no teatro e na arte figurativa do século XIX, entrou nos quadrinhos, filmes e revistas do século XX, e permanece aí até hoje.
- <sup>4</sup> Fábio Lucas (1976, 1983 e 1985); Deonísio da Silva (1983); Antonio Candido (1987); Vera Lúcia F. de Figueiredo (2003) e Renato Cordeiro Gomes (2003).
- <sup>5</sup> Há imbricadas questões quando tomamos a categoria “arte” e suas diferentes definições. Uma delas, mais geral, é o problema do que consideramos arte e de como classificar diferentes formas expressivas. A outra é a apropriação dessas questões pela antropologia, desdobradas internamente (Morphy, 1994) com consequências para a problematização da estética como categoria e conceito (Weiner, 1996). Atravessando essas questões, que foram apropriadas na tradição antropológica, está o problema mais central da teoria antropológica nos anos recentes, que, por um lado, enfatiza a cultura como diferença, seja adotando a teoria simbólica e semiótica da arte, a exemplo de Geertz, ou, em outra direção, desenvolvendo instrumentos de mediação e tradução para tornar visíveis diferenças e propor uma crítica cultural (Clifford, 1998; Clifford; Marcus, 1986; Fischer, 2003; Fischer; Marcus, 1999). O outro polo do debate enfatiza a cultura como processo, vendo a arte como um modo de ação que interfere no mundo (Gell, 1998) ou como objetivação específica do desenvolvimento de capacidades incorporadas de atenção e resposta no ambiente (Ingold, 2002: 361-449). Para acompanhar parte desse debate, consultar Morphy (2009).
- <sup>6</sup> Deslocado do foco da antropologia da arte, um interesse recente pela narrativa literária foi despertado na antropologia, especialmente na norte-americana. Colo-

cando sob suspeita a autoridade etnográfica em suas pretensões de objetividade, e problematizando a interferência da subjetividade do antropólogo, esse movimento evidenciou as aproximações do texto etnográfico às narrativas literárias (Geertz, 2002), e a preocupação com a escrita passou a ser um dos elementos nucleares envolvendo o estudo das culturas (Clifford; Marcus, 1986; Clifford, 1998).

- 7 No Brasil, mais próximo de Geertz (1997) e de Foucault (1996) do que de Lévi-Strauss, DaMatta estudou a literatura brasileira partindo da premissa de que o texto literário é um texto deslocado, que “faz falar a sociedade” (1993: 49). “Por exemplo: numa sociedade dominada por valores religiosos, um texto profano tenderia a ser ‘lido’ como ‘literário’” (DaMatta, 1993: 37). Neste ensaio, o autor faz uma pequena retrospectiva de suas análises da literatura brasileira, que, mesmo apontando seus próprios limites, continuam empreendimentos criativos para pensar a cultura brasileira e contribuem para demarcar a especificidade da antropologia no estudo das narrativas literárias.
- 8 O livro no qual este conto estava incluído foi censurado pelo Regime Militar e só muito depois, reeditado. O autor mineiro, residente no Rio de Janeiro, escreve desde 1963. Tem inúmeras publicações e adaptações para o cinema, além de produzir roteiros para filmes. Recebeu diversas premiações, entre elas o Prêmio Camões, o mais importante do idioma português. Tem livros traduzidos em várias línguas e é tema, sob vários enfoques, de estudos acadêmicos em diferentes áreas, situação que demonstra, nos termos de Bourdieu (1996), uma posição de indiscutível prestígio em todas as instituições do campo literário.
- 9 Vera Lúcia F. de Figueiredo (2003: 32) afirma que “o que agride o leitor de *Feliz Ano Novo* é, então, ter que olhar a realidade pelo enquadramento que o Outro lhe imprimiu, ao mesmo tempo em que se sente completamente impotente, porque nela, na cena, nada pode recusar ou transformar, como não pode transformar a realidade a que ela se reporta”.
- 10 Fábio Lucas (1983: 143) caracterizou Rubem Fonseca como: “Um mestre na arte de armar o enredo, no jogo da veloz comunicação de situações tensas, na exploração da violência generalizada da sociedade, quer a nível linguístico, quer a nível temático”.
- 11 Expressão de Costa Lima (1983).
- 12 Esse evanescimento tem como lado oposto a crença de que as relações humanas reais são demonstrações de personalidade para personalidade, o que distorceu nosso

entendimento a respeito dos propósitos da cidade e forma, o que ele denominou, uma das tiranias da intimidade.

- <sup>13</sup> Maria Rita Kehl (2007) também constata o fato “terrível” de uma enorme variedade de medo ficar encoberta por uma dimensão opressiva, que é o temor dos nossos semelhantes.
- <sup>14</sup> Na literatura desse período, as correspondências entre a violência do aparelho estatal por meio da polícia e da repressão aparecem, segundo os críticos, inclusive Fábio Lucas (1976), como crítica social, mais sob a forma de desesperança que de protesto.
- <sup>15</sup> Expressão de Robert Castel (1998) para se referir à forma de individualismo por falta de referências, pois é produto do enfraquecimento ou da perda das regulações coletivas do trabalho, mas pode ser estendida às experiências rarefeitas do modo de vida urbano e civilizado, como descreveu Sennet (1988).
- <sup>16</sup> Essa associação também foi mencionada por Bastide (1971) em seu estudo sobre as religiões africanas no Brasil.
- <sup>17</sup> A história do estupro e sua demarcação como crime no final do século XIX foi descrita por Vigarello (1998).
- <sup>18</sup> Para uma discussão mais específica sobre essa relação, consultar Heilborn (1999) e Piscitelli et al. (2004).
- <sup>19</sup> Douglas e Isherwood (2004) estudam os bens de consumo, a exemplo da comida, como formas de criar universos inteligíveis nos rituais, construindo convenções públicas e as ordenando por discriminações ao marcar datas significativas, selecionando o tipo de alimento e criando diferentes refeições como as que são consumidas no Natal, no Ano Novo, na Páscoa etc. O mesmo raciocínio pode ser aplicado ao conjunto de regras e normas relativas aos trajes em festas rituais.
- <sup>20</sup> Agamben (2002: 91) define a sacralidade da vida como aquilo “que se desejaria valer contra o poder soberano como um direito humano em todos os sentidos fundamental, exprime, ao contrário, em sua origem, justamente a sujeição da vida a um poder de morte [...]”. Ela é visível sobretudo nos estados de exceção, que instituem um paradoxal limiar de indiferença entre a situação de direito e de fato. Neste caso, trata da ocorrência da morte insancionável, violenta, que não pode ser classificada nem como sacrifício, nem como homicídio, nem como execução de uma condenação, nem como sacrilégio. Fazendo uma analogia, a morte violenta na vida cotidiana urbana, mesmo sancionável, pode ser vista como um sacrilégio.

- <sup>21</sup> Como componentes dos principais *tropos* da apresentação dos monstros horríficos, na fusão “elementos categoricamente contraditórios são fundidos, condensados ou sobrepostos” e, na fissão, “os elementos contraditórios são, por assim dizer, distribuídos por identidades diferentes, embora metafisicamente relacionados” (Carroll, 1999: 67).
- <sup>22</sup> Considerando o desejo mimético, que é o sujeito desejar um objeto porque o próprio rival o deseja, o desejo orientado para a violência coincide com o contágio impuro porque o sujeito tenta dominar a violência com violência, como mostrou Girard (1990).

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio

2002 *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte, UFMG.

2004 *Estado de exceção*. São Paulo, Boitempo.

BASTIDE, Roger

1971 *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo, Edusp.

BOURDIEU, Pierre

1996 *As regras da arte*. São Paulo, Companhia das Letras.

CANDIDO, Antonio

1987 *A educação pela noite*. São Paulo, Ática.

CARROLL, Noel

1999 *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas, Papirus.

CASTEL, Robert

1998 *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. 2. ed. Rio de Janeiro, Vozes.

CHARBONNIER, Georges

1989 *Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas, Papirus.

CLIFFORD, James

1998 *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro, UFRJ.

\_\_\_\_\_; MARCUS, G. E.

1986 *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.

CORTÁZAR, Julio

2008 *Valise de cronópio*. São Paulo, Perspectiva.

DAMATTA, Roberto

1983 *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.

1993 *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro, Rocco.

DOUGLAS, Mary

S/d. *Pureza e perigo: ensaios sobre a noção de poluição e tabu*. Lisboa, Edições 70.

\_\_\_\_\_; ISHERWOOD, B.

2004 *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro, UFRJ.

DUVIGNAUD, Jean

1983 *Festas e civilizações*. Fortaleza, Tempo Brasileiro.

1997 *El sacrificio inútil*. México, Fondo de Cultura Económica.

ELIADE, Mircea

1972 *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva.

ELIAS, Norbert

1994 *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

1997 *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

FIGUEIREDO, VeraLúcia Follainde

2003 *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte, UFMG.

FIRTH, Raymond

1992 "Art and Anthropology". In COOTE, J.; SHELTON, A. *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford, Clarendon Press.

FISCHER, Michael M. J.

2003 *Emergents Forms of Life and the Anthropogical Voice*. Durham/London, Duke University Press.

\_\_\_\_\_; MARCUS, George E.

1999 *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago, University of Chicago Press.

FONSECA, Rubem

1989 *Feliz Ano Novo*. 2. ed. São Paulo, Companhia das Letras.

FOUCAULT, Michel

1996 *La vida de los hombres infames*. La Plata, Altamira.

GALVÃO, Walnice Nogueira

1983 "Cinco teses sobre o conto". In FILHO, D. P., *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo, LR Editores, pp. 167-172.

GEERTZ, Clifford

1997 *O saber local: nove ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes.

2002 *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro, UFRJ.

GELL, Alfred

1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon.

GIRARD, René

1990 *A violência e o sagrado*. 2. ed. São Paulo, Unesp.

- GOMES, Renato Cordeiro  
2004 “Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?”. In DIAS, A. M.; GLENADEL, P., *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro, Atlântica Editora, pp. 143-153.
- HEILBORN, Maria Luiza (org.)  
1999 *Sexualidade: o olhar das ciências sociais*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- HUBERT, Henri; MAUSS, Marcel  
*Mélanges d'histoire des religions: étude sommaire de la représentation du temps dans la religion et la magie*. Disponível em: [http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/melanges\\_hist\\_religions/t4\\_temps/temps.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/melanges_hist_religions/t4_temps/temps.html). Acesso em: 16 de abril de 2010.
- INGOLD, Tim (ed.)  
2002 *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London, Routledge, pp. 361-469.
- KEHL, Maria Rita  
2007 “Elogio do medo”. In NOVAES, A. (org.), *Ensaio sobre o medo*. São Paulo, Sesc-SP.
- KRISTEVA, Julia  
1980 *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris, Editions du Seuil.
- LAYTON, Robert  
2003 “Art and Agency: A Reassessment”. In *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 9, n. 3, pp. 447-464.
- LE GOFF, Jacques  
1985 “Calendário”. In *Enciclopédia Einaudi – Volume 1: Memória-história*. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, pp. 260-293.
- LEACH, Edmund Ronald  
2006 *Repensando a antropologia*. São Paulo, Perspectiva.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1971 *Mythologiques: l'homme nu*. Paris, Plon-Julliard.

1997 *O pensamento selvagem*. Campinas, Papirus.

LIMA, Luiz Costa

1983 “O conto na modernidade brasileira”. In FILHO, D. P., *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo, LR Editores, pp. 173-218.

LUCAS, Fábio

1976 *O caráter social da literatura brasileira*. São Paulo, Quiron.

1983 “O conto no Brasil moderno”. In FILHO, D. P., *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo, LR Editores, pp. 105-161.

1985 *Vanguarda, história e ideologia da literatura brasileira*. São Paulo, Ícone Editora.

MOISÉS, Massaud

S/d. *A criação literária*. São Paulo, Cultrix.

MORPHY, Howard

1994 “The Anthropology of Art”. In INGOLD, T. (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London, Routledge, pp. 648-685.

2009 “Art as a Mode of Action: Some Problems with Gell’s Art and Agency”. In *Journal of Material Culture*, London, Sage Publications, vol. 14, n. 1, pp. 5-27.

PISCITELLI, Adriana et al.

2004 *Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro, Garamond.

SENNETT, Richard

1988 *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo, Companhia das Letras.

SILVA, Deonísio da

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



SILVA, Regina Coeli Machado e

2007[2008] “Um rosto para vestir, um corpo para usar: narrativa literária e biotecnologia”.  
In *Horizontes antropológicos*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFRGS/IFCH, ano 14, n. 29. Porto Alegre, PPGAS.

2009 “Relações impuras: sexualidade, corpos e sujeitos na literatura contemporânea”.  
In DÍAZ-BENÍTEZ, M. E.; FÍGARI, C. E. (orgs.), *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro, Garamond.

TURNER, Victor W.

1974 *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis, Editora Vozes Ltda.

VIGARELLO, Georges

1998 *História do estupro: violência sexual nos séculos XVI-XX*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

WEINER, James et al.

1996 “Aesthetics is a Cross-Cultural Category”. In INGOLD, T. (ed.), *Key Debates in Anthropology*. New York, Routledge, pp. 251-293.

ZALUAR, Alba

1998 “Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil”. In SCHWARCZ, L. M. (org.), *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 245-319.

ABSTRACT: Taking as the object of analysis the outbreak of violence at a party, as it is described in the short story “Happy New Year”, by Rubem Fonseca, I explore some analytical possibilities of Anthropology, focusing the short story as a privileged gender of symbolic condensation and a type of knowledge which reveals meanings that are not immediately noticeable. This allows us to consider this text as belonging to an artistic horror genre, considering the elements involved in the plot: protagonists’ invasion of a house during the New Year’s Eve party, causing a violent, scary and “absurd” encounter. The horror is raised not only by the overlapping of inequalities, both social and symbolic, between the opposing groups, but also because it unifies unequals in the excesses lived in the party, exposing the value of life, albeit precarious, in that exceptional situation. Indifferently reaching these colliding groups, this “happy new year” turned out to be a terrifying moment of anguish and apprehension before the “not sacrificing” value of life.

KEYWORDS: Anthropology of Literature, Artistic Horror, Rubem Fonseca.

Recebido em junho de 2011. Aceito em novembro de 2011.