



## Rubem Fonseca: violência e comicidade em *Feliz Ano Novo*

Marcelo Frizon\*

**Resumo:** O presente trabalho busca analisar a relação entre violência e comicidade nos contos de Rubem Fonseca, especificamente em alguns contos de *Feliz Ano Novo*, livro de 1975. A partir de uma revisão minuciosa, relacionando os textos com algumas obras cinematográficas, o trabalho propõe que a violência é atenuada pela comicidade, como se aquela dependesse desta. O escritor conseguiu, assim, apresentar um audacioso retrato da atual sociedade urbana brasileira.

**Abstract:** This research aims at analyzing the relation between violence and the comical aspect in Rubem Fonseca's short stories, specifically in some stories from *Feliz Ano Novo*, issued in 1975. From a detailed review, this study relates the texts to some movies and suggests that violence is softened by the comical aspect, as if the former depended upon the latter. The writer managed, thus, to present a bold depiction of Brazilian urban society.

**Palavras-chave:** Rubem Fonseca; Violência; Comicidade.

**Keywords:** Rubem Fonseca; Violence; Comical aspect.

Começamos com um fato: a violência urbana aumentou sensivelmente ao longo dos últimos anos. Maior exemplo disso é a guerra que vem sendo travada no Rio de Janeiro entre policiais e traficantes. Dessa forma, é inevitável o problema não ser abordado pela arte, principalmente no cinema e na literatura. O tema é aterrorizante nessas duas manifestações, pois é através delas, especialmente, que o público se identifica. A intenção dos roteiristas e escritores é justamente chocar o público, para que a reflexão e o questionamento venham à tona.

A meu juízo, é fácil perceber como o Brasil chegou a esse nível de brutalidade. Darcy Ribeiro registrou que está enganado quem acredita que o projeto para a educação no Brasil deu errado, porque a intenção da burguesia era justamente deixar o povo ignorante, baseando-se numa das lógicas maiores do capitalismo: a de que devem existir pessoas a serem exploradas. Mas não se imaginava que a violência que assola os centros urbanos pudesse ganhar proporções tão grandes. É claro que o problema é mais complexo, existem interesses políticos e econômicos também envolvidos, mas uma boa educação o teria amenizado. Algo parece ter fugido do controle e agora é tarde para uma solução rápida e eficaz.

\* Mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Nesse horizonte, a obra do escritor Rubem Fonseca é uma boa fonte para análises do tema. Dono de uma prosa clara e direta, sem muitas descrições, o autor de *Feliz Ano Novo*, entre outros livros, expõe a violência das grandes cidades de maneira cortante há cerca de quarenta anos, exatamente à época em que ela, a violência, começava a impressionar pelo aumento de sua agressividade. A referida obra, publicada em 1975 e censurada um ano depois pela ditadura, possui contos que chocaram pela crueza; sua censura não foi gerada apenas pelos palavrões utilizados nos textos<sup>1</sup>, mas pela exposição gritante da realidade. A meu ver, entretanto, o que está em jogo ali não é apenas a denúncia social grave, mas a tentativa de evidenciar o problema através da comicidade, do ridículo.

O conto que dá título ao livro é um bom exemplo disso. A trama é narrada em primeira pessoa e, logo no início, vamos conhecendo um pouco da personalidade desse narrador: ele cursou o ginásio, sabe ler, escrever e fazer raiz quadrada. Diferente de seu parceiro, Pereba, não tem medo de pegar cachaça, galinha morta e farofa deixadas por macumbeiros em comemoração à passagem do ano novo. Na seqüência, Pereba lamenta que as madames (que, segundo o narrador, vivem traindo os maridos) não estão dando pra eles. Ao que o narrador responde: “Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa.” (FONSECA, 1999, p. 14)

A intenção do autor parece ser representar esses bandidos de maneira cômica. A comicidade segue com a chegada de Zequinha, outro bandido, amigo do narrador e de Pereba:

Zequinha entrou na sala, viu Pereba tocando punheta e disse, que é isso Pereba?  
Michou, michou, assim não é possível, disse Pereba.  
Por que você não foi para o banheiro descascar sua bronha?, disse Zequinha.  
No banheiro tá um fedor danado, disse Pereba.  
Tô sem água (*fala do narrador – grifo meu*) (FONSECA, 1999, p. 14).

A situação das personagens é patética, mas não sentimos pena delas; pelo contrário, a comicidade é acentuada pela patetice. E essa situação é fundamental para atenuar o que vem narrado mais adiante. O narrador conta a Zequinha que está com as ferramentas de Lambreta: “uma Thompson lata de goiabada, uma carabina doze, de cano serrado, e duas Magnum” (FONSECA, 1999, p. 15). Zequinha insiste para que usem as armas. O narrador reluta um pouco, pois seu amigo, Lambreta, está fora da cidade, mas acaba aceitando a proposta e o bando resolve roubar um carro e assaltar alguma casa bacana. Depois de muito rodar,

---

<sup>1</sup> Na orelha do referido livro, há uma declaração do Ministro Armando Falcão, para o jornal *O Estado de São Paulo*, de 7 de janeiro de 1977: “Li pouquíssima coisa, talvez uns seis palavrões, e isto bastou”.

escolhem uma casa e a invadem sem nenhum plano ou combinação, o que fica evidente no diálogo entre o narrador e Pereba:

Gonçalves, vai lá em cima com a gordinha e traz a mãe dela.  
Gonçalves?, disse Pereba.  
É você mesmo. Tu não sabe mais o teu nome, ô burro?  
Pereba pegou a mulher e subiu as escadas. (FONSECA, 1999, p. 17-18)

A piada acima é simples, já foi muito explorada, até em desenhos e programas voltados para o público infantil, mas não deixa de ser uma boa ferramenta para acentuar as personalidades ridículas dos bandidos. Ao descer, Pereba conta que teve de engrossar com as mulheres no andar de cima. O narrador sobe as escadas, vê a mulher gordinha morta na cama, com as roupas rasgadas e a língua de fora. Sua velha mãe estava no corredor, morta talvez de susto, segundo o narrador, que junta todas as jóias das duas dentro de uma fronha, mas não consegue retirar um anel do dedo gordo da velha. Então, resolve molhar o seu dedo e dar-lhe uma dentada para arrancá-lo, uma situação que o próprio protagonista reconhece como nojenta, fazendo com que a própria personagem tenha consciência do ridículo, o que gera mais comicidade. O narrador descreve, a seguir, o quarto da gordinha: paredes forradas de couro, uma enorme banheira de mármore, a parede cheia de espelhos, tudo perfumado. Tal descrição aumenta o tom cômico, especialmente porque ele parece não estar acreditando em tudo que está vendo, dá a impressão de estar achando tudo uma gozação. Do ridículo ao escatológico: ele resolve tirar a gordinha de cima da cama, alisa a colcha de cetim, que fica brilhando, e defeca em cima dela, limpando-se com a mesma. O horror da cena só é atenuado pelo patético da situação e pela já comentada impressão do narrador em relação ao ambiente.

Ao voltar à sala, um dos homens presentes à festa tenta persuadir os assaltantes, inutilmente. O narrador pergunta seu nome, pede que ele se levante, desamarra seus braços, ao que ele agradece e afirma que ninguém dará queixa à polícia: “Ele disse isso olhando para os outros, que estavam quietos apavorados no chão, e fazendo um gesto com as mãos abertas, como quem diz, calma minha gente, já levei esse bunda suja no papo” (FONSECA, 1999, p. 19).

O narrador pega a carabina doze e dá instruções ao homem para que ele se posicione a uns dois metros de distância da parede. Aí ocorre a seqüência mais chocante do conto: para testar o poder da arma, que supostamente pode deixar um sujeito grudado na parede, o narrador atira bem no peito dele, que é jogado contra a mesma, mas o homem escorrega lentamente e fica sentado no chão. O buraco do tiro é tão grande que, segundo o narrador, daria para colocar um panetone dentro.

Zequinha explica que para grudar é necessário posicionar a pessoa próxima a uma madeira. Ele escolhe um cara magrinho, pede que ele fique de costas e atira: “O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira” (FONSECA, 1999, p. 20).

A descrição, aqui, é cinematográfica, nos oferecendo a possibilidade de visualizar perfeitamente a cena, com a clara intenção de mostrar que ela lhe é tocante, mas não lhe causa comoção; mais do que isso: a cena lhe agrada, como se fosse esteticamente bela. Na saída, após encher toalhas e fronhas com comidas, bebidas e objetos, o narrador agradece a cooperação de todos, numa clara ironia à situação. Pereba fica encarregado de deixar o carro numa rua deserta. Zequinha não queria esperar pela volta do companheiro, mas o narrador impede que ele comece a beber: “Quando o Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz ano novo” (FONSECA, 1999, p. 21).

Terminando assim o conto, Rubem Fonseca cria um paradoxo. Aquelas personagens, que acabaram de assassinar quatro pessoas numa casa rica onde se comemorava o *reveillon*, estão agora fazendo a sua comemoração, os seus desejos de dias melhores. Elas não têm peso na consciência pelo que fazem, essa é a vida delas, gostam dessa vida. O assalto à casa e os assassinatos parecem ser cometidos mais por prazer do que por necessidade. A utilização do ridículo e do cômico para a caracterização das personagens ocorre para atenuar a violência delas e a banalidade com que encaram seus atos.

É justamente essa banalização da violência que costuma chamar a atenção dos críticos neste conto. Fica clara, porém, a comicidade em relação a situações em que estão inseridas as personagens. Não achar essas situações cômicas pode ser um erro grave na análise da obra. Poucos estudiosos consideram a violência um possível tema para a arte, a não ser que seja em tom de denúncia. O crítico russo Vladímir Propp, em seu *Comicidade e Riso*, falando sobre o riso maldoso/cínico, argumenta:

Pior ainda é quando se recorre a um riso dessa natureza no cinema, coisa que costuma acontecer em algumas comédias americanas. Assim, na comédia *Quanto mais quente melhor* [*Some like it hot*], aparece, por exemplo, um bando de criminosos que irrompe numa garagem de carros, encosta à parede todos os operários e acaba com todos eles num instante, com a metralhadora. Isso costuma ser considerado cômico, mas casos desse tipo já nada têm em comum com a arte. (PROPP, 1992, p. 161).

A cena citada do filme dirigido por Billy Wilder é fundamental para o desenrolar do enredo. Nela, as personagens de Tony Curtis e Jack Lemmon observam a chacina promovida por um grupo de gângsteres contra seus rivais. Os dois são flagrados, conseguem escapar da quadrilha e fogem da cidade, sabendo que continuarão sendo perseguidos pelo grupo. A cena,

propriamente, não tem nada de cômico, como observa Propp, mas sem ela não teríamos a história de dois músicos atrapalhados que precisam entrar para uma banda feminina passando-se por mulheres (e ficaríamos sem algumas das melhores cenas do cinema norte-americano, como a em que Jack Lemmon, fantasiado de mulher, dança tango e outros ritmos com um milionário que está apaixonado por ele sem saber que, na verdade, ele é um homem).

No conto de Rubem Fonseca, a comicidade e o ridículo são importantes na medida em que reconhecemos as diferenças do modo de pensar e agir de marginais e burgueses; se tivéssemos uma narrativa, digamos, séria, essas diferenças não seriam observáveis, pois apenas a violência chamaria atenção. A população brasileira já está tão acostumada a rir de grandes desgraças, como pode ser observado em programas de televisão como *Casseta & Planeta Urgente* e *Programa do Ratinho*, que seria difícil não rir também da violência quando apresentada em doses cômicas.

O cinema, de fato, vem usufruindo dessa artimanha há décadas e encontrou no diretor Quentin Tarantino sua grande expressão. A cena inicial de *Cães de Aluguel* (*Reservoir Dogs* – 1992), seu primeiro filme, reúne em uma lanchonete um grupo de gângsteres discutindo sobre a música, a carreira e o sentido das letras de... Madonna (!). Aparentemente, a discussão é inútil, descabida, mas é a partir dela que se dá a atenuação do que será contado (como em Rubem Fonseca, atenua-se antes para chocar depois). Numa cena posterior, a personagem de Michael Madsen dança de forma calma e provocativa (mas ridícula), ao som de uma música *folk* (*Stuck in the middle with you*, do conjunto Stealers Wheel), pouco antes de decepar a orelha de um policial que torturava. Novamente, o ridículo aparece nos diálogos e nos trejeitos das personagens.

No filme mais conhecido de Tarantino, *Pulp Fiction – Tempo de Violência* (*Pulp Fiction* – 1994), os parceiros Vincent e Jules, respectivamente personagens de John Travolta e Samuel L. Jackson, trabalham executando tarefas para o chefe Marcellus Wallace, como cobrar dívidas, distrair a mulher do patrão e matar um lutador de boxe que não perdeu a luta que deveria ter perdido. Tudo isso recheado com diálogos sobre o nome do Big Mac na França, massagem nos pés e se um *milk-shake* realmente valeria cinco dólares. Os dois bandidos se metem em confusões hilárias, como a em que dão carona a um rapaz que estava com uns devedores de Wallace e que parece ser amigo e/ou informante dos dois; ele vai sentado no banco de trás do carro e, sem querer, Vincent dá um tiro bem no meio do rosto do jovem. Resultado: sangue e miolos pra todo lado. Buscam, então, a ajuda de dois malandros (personagens de Harvey Keitel e do próprio Tarantino), que lhes conseguem roupas novas: ao invés de ternos pretos, os dois passam a vestir camiseta, calção e chinelo, situação patética

para eles – e, a essa altura da narrativa, também aos olhos dos espectadores. Depois, vestidos ainda desse jeito, acabam impedindo um assalto a uma lanchonete, deixando funcionários, clientes e os próprios assaltantes muito apavorados.

O que ocorre nos filmes de Tarantino já ocorria na literatura de Rubem Fonseca: a comicidade em torno da violência é gerada através de pequenos detalhes, como a roupa usada pelos marginais, os diálogos sem pé nem cabeça, os nomes das personagens e suas atitudes atrapalhadas (não estou dizendo que o diretor norte-americano foi influenciado pelo autor brasileiro, não creio que o primeiro conheça a obra do segundo). Dessa maneira, a violência pode gerar boa arte e boa comicidade (mas sem deixar de lado a questão social, no caso de Rubem Fonseca).

Numa edição especial do caderno “Mais!” da *Folha de São Paulo* de 25 de abril de 2004, com entrevistas fictícias, uma declaração atribuída a Rubem Fonseca parece dar o tom da sua visão a respeito da literatura:

O escritor sempre trabalha com materiais de sua época, mesmo quando fala do passado ou do futuro. E o nosso mundo é excessivamente violento, vulgar, feroz até a banalidade. Mas eu nunca quis fazer apologia da violência ou do *kitsch*. Isso é bobagem de crítico obtuso. O que mais me interessa é explorar como esses elementos podem ser processados pela ficção, a possibilidade de transfigurá-los, de ampliá-los a tal ponto que já não seja mais possível observá-los pacificamente: em lugar da imagem “realista” ou “hiper-realista” – como muitos críticos me classificaram –, apenas o granulado da foto” (DIAS, 2004, ver bibliografia).

O autor, como declarado acima, quer experimentar a possibilidade de transformar a ficção de modo que não se possa ficar indiferente. É o que se dá em seus contos: sua literatura atormenta porque expõe a realidade num nível cru elevado, de ataque, fazendo com que o leitor perceba o absurdo do cotidiano e, no mínimo, reflita sobre a questão. O escritor, em outra resposta fictícia, diz ainda que não vê saídas no horizonte para o zoológico humano em que vivemos, que estamos todos meio perdidos, atordoados. Talvez por isso já conseguimos achar graça na violência, seja na literatura, seja no cinema.

A utilização do narrador em primeira pessoa aumenta a evidência do problema: ao dar voz a um bandido, em “Feliz Ano Novo”, temos um relato objetivo pelo lado marginal. Se essa voz fosse a de um dos convidados da festa invadida, provavelmente teríamos um discurso marcado pela indignação, o que faria o texto aproximar-se de um depoimento a um jornal. É interessante observar a maneira como esse bandido narra a trama: de início, podemos sentir pena pela falta de água e de comida por que passam as personagens, mas depois percebemos que o próprio narrador conta a história de forma ridícula, cômica, como se sentisse e/ou percebesse a situação dessa maneira.

No conto “Dia dos Namorados”, do mesmo livro, temos uma diferença interessante em relação ao conto anteriormente trabalhado. Narrado em planos paralelos que se unem, dando voz a um detetive (chamado Mandrake, personagem que aparece em outros textos do autor), temos um belo contraponto com “Feliz Ano Novo”, pois a narração em primeira pessoa não ocorre agora do lado marginal. Os serviços de Mandrake são solicitados pelo advogado Medeiros, no exato instante em que o detetive está no seu apartamento com uma loura rica que conheceu num clube de pólo:

“Eu peguei a princesa loura e disse, vem comigo. Era dia dos namorados.  
Você já leu algum livro de poesia?, ela me perguntou.  
Olha, respondi, nunca li livro nenhum, exceto os de direito.  
Ela riu.  
Você tem todos os dentes?, perguntei.  
Ela tinha todos os dentes. Abriu a boca e vi as duas fileiras, em cima e embaixo. Coisas de rico”. (FONSECA, 1999, p. 76)

A tarefa de Mandrake: salvar um cliente de Medeiros, o banqueiro J. J. Santos, que está sendo chantageado por um travesti, chamado Viveca, que ameaça se matar caso ele não lhe dê dinheiro. O banqueiro não sabia que a moça que se apresentou a ele era um travesti.

Enquanto isso, Mandrake está com a loura:

Estávamos os dois muito interessados um no outro. Sou fissurado em mulher rica.  
Afim, qual é seu nome? Paulo, Mandrake, Picasso?  
A pergunta não é essa, respondi. Você tem que me perguntar, afinal, quem é você?  
Afim, quem é você?  
Não sei, respondi.  
A paranóia está atacando também a classe C!, disse a loura” (FONSECA, 1999, p. 78)

O detetive deixa sua princesa loura falar o que quer a respeito dele. Não está preocupado em ser elegante, charmoso: faz questão de mostrar que é meio malandro<sup>2</sup>. Assim como o narrador de “Feliz Ano Novo”, Mandrake percebe sua situação de maneira patética e não tem pudor de escondê-la. Mas o detetive é interrompido quando começaria a destilar sua sedução, deixa a grã-fina em seu apartamento e vai ao encontro de J. J. Santos e do travesti. Chegando lá, apresenta-se, explica que foi difícil conseguir o dinheiro e que apanhariam juntos. Ele retira o banqueiro de dentro do carro e arranca em direção a uma delegacia, sem Viveca perceber para onde está sendo levada. Mandrake percebe que os cortes na pele do travesti são superficiais, provocados pela gilete que naquele instante estava em seu pescoço.

---

<sup>2</sup> Em texto publicado no dia 29/02/2004 pelo jornal *Folha de São Paulo*, no caderno “Mais!”, João Cezar de Castro Rocha, professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, cunha um conceito novo, o de “dialética da marginalidade”. A “dialética da malandragem”, conceito de Antonio Candido a respeito das *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, estaria defasada e teria sido atropelada pela violência que assola o país, retratada em obras como *Cidades de Deus*, de Paulo Lins, e *Manual Prático do Ódio*, de Ferréz, e que tem seu embrião na obra de Rubem Fonseca. A idéia de Rocha parece interessante, mas mal executada. O malandro continua existindo, mesmo que hoje esteja em evidência o marginal (englobando-se aí bandidos e excluídos). Fora isso, o texto apresenta outros equívocos que aqui não vêm ao caso.

Essa ação enganava apenas paspalhos como o banqueiro. O detetive freia o carro quase em cima dos policiais que estavam na calçada, o travesti sai do carro e, ao defender-se, acaba cortando a mão de um policial. Sob as miras dos revólveres, os dois são levados para dentro da delegacia. O travesti chora, pede desculpas e conta a história de maneira distorcida para tentar convencer os policiais: o homem que o levou para o motel teria usado a gilete para violentar o travesti, que conseguiu pegá-la e ameaçou se matar caso não recebesse quinhentos cruzeiros. Mandrake revida, dizendo que o travesti teria roubado dois mil cruzeiros de seu cliente. Como os policiais não parecem interessados em revistar o travesti, o próprio detetive toma a atitude: caem de sua peruca quatro notas de quinhentos. Viveca é preso, os tiras dizem que ainda precisarão conversar com o detetive; este entrega seu cartão e diz que podem ligar, mas que não é necessário se incomodar com o dinheiro encontrado, podendo ficar com os policiais. Então, ele vai ao motel subornar o gerente para pegar a ficha de Viveca e J. J. Santos:

O gerente me trouxe as fichas. Lá estava o nome de J. J. por extenso. Profissão bancário. Bancário, ironia ou falta de imaginação? A outra ficha tinha escrito Viveca Lindforde, residente em Nova Iguaçu. Porra, onde é que ele tinha arranjado aquele nome? Botei as fichas no bolso.

Fui correndo para casa. Carrão aquele. Tinha que fazer a transferência pro meu nome com data de sexta-feira, para proteger o cliente... Cheguei em casa e entrei gritando, princesa! aqui estou eu. Mas a loura tinha desaparecido. Os bolsos cheios de dinheiro, Mercedes na porta e daí? Estava triste e infeliz. Nunca mais ia ver a loura rica, eu sabia. (FONSECA, 1999, p. 83)

A violência aqui aparece pontuada pela comicidade, graças à citada construção utilizando planos paralelos. À medida que a violência aumenta, provocada pelos cortes que Viveca dá em seus próprios braços, somos transportados para a situação ridícula de Mandrake, provocada por ele mesmo, ao lado da loura. Na chegada à delegacia, Mandrake entrega o travesti aos policiais deixando-o indefeso e confuso. A narração do detetive parece ironizar a situação de sua vítima: “Antes de trancarem Viveca no xadrez, viram que ele tinha uma porção de marcas antigas nos dois braços. Aquele macete já devia ter sido aplicado muitas vezes” (FONSECA, 1999, p. 83).

É possível sentir pena do travesti, graças à agressividade de Mandrake, mas fica claro desde o início que o golpe de ferir-se com gilete para chantagear o cliente era uma prática comum. Sentindo pena do travesti, pode-se ter a reação contrária em relação ao detetive, ou seja, Mandrake pode ser odiado; suas atitudes são violentas, tomadas por causa do dinheiro que recebe dos poderosos, ou seja, está do lado da burguesia, ainda que a ironize (como no diálogo com a loura, quando diz que é coisa de rico ter todos os dentes). Mas seu destino também é triste: ao aceitar o trabalho, ganhou bastante dinheiro e um carro, porém ficou sem o que mais lhe importava naquele momento, a princesa grã-fina.



A melhor maneira de refletir sobre o conto é encarar como cômicas as atitudes das personagens. As atitudes e os pensamentos de Mandrake são grosseiros, ridículos. A situação de Viveca é também ridícula, tendo de se machucar para ganhar uns trocados a mais. E, da mesma maneira que o travesti acaba sem liberdade, o narrador fica sem seu maior desejo. Aí opera a ironia do autor ao tratar de personagens marginais.

Diferente do que alguns críticos argumentam, como rechaçado pelo próprio autor no trecho da entrevista reproduzido acima, sua literatura trabalha não com um realismo ou hiper-realismo, mas com um naturalismo à moda de Aluísio de Azevedo. As personagens, nas narrativas de Rubem Fonseca, possuem um ímpeto violento, uma agressividade exacerbada típicos dos excluídos nas grandes cidades. Seu determinismo é tão fatal quanto o do autor de *O Cortiço*.

Em ambos os autores parece ser fundamental o uso da ironia ao expor os dramas de suas personagens (no caso de Aluísio, é só lembrar da escrava Bertoleza que, ao final da recém citada obra, se suicida para fugir do antigo dono, no mesmo momento em que um grupo de abolicionistas vinha convidar seu parceiro João Romão a associar-se a eles). Rubem Fonseca, porém, soube captar a realidade de seu tempo para adaptá-la com comicidade na sua ficção. Sem o aspecto cômico, provavelmente, ele não teria se tornado um dos maiores escritores brasileiros, mesmo que venha repetindo fórmulas em seus últimos livros.

Antes de concluir, vale lembrar um caso ocorrido há poucos anos envolvendo o escritor. A jornalista Denise Assis, em seu livro *Propaganda e Cinema a Serviço do Golpe*, acusa Rubem Fonseca de ser o roteirista de pequenas propagandas em vídeo utilizadas pelo exército poucos meses antes do golpe militar de 64 (nos créditos, apareciam apenas as iniciais "JRF", de José Rubem Fonseca). O escritor, no início da década de 60, era funcionário do IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), que produzia esses filmes e que, segundo o articulista da *Folha de S. Paulo*, José Geraldo Couto, era uma

entidade [civil] conservadora que participaria das articulações civis de apoio ao golpe militar de 1964.

Críticos do escritor costumam dizer que é por conta desse passado incômodo que ele se recusa a dar entrevistas. Seus defensores, por outro lado, dizem que ele participou do Ipes como "elemento infiltrado", a serviço da esquerda. (COUTO, 1998, ver Referências)

Em fax enviado ao programa *Fantástico*, da Rede Globo, em fevereiro de 2001, o escritor rebateu as acusações, dizendo que são absurdas e que o único papel que teve durante a ditadura militar foi o de vítima. O certo é que sua obra atualizou o conto brasileiro e ajudou a colocar o romance policial num patamar nunca antes visto na literatura brasileira.

## **Referências**

- COUTO, José Geraldo. Escritor influencia gente famosa e vai ao cinema. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 dez 1998. Ilustrada. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq03129804.htm>
- DIAS, Maurício Santana. A onipresença da decomposição. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 abr 2004. Mais!. Disponível em [www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2504200410.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2504200410.htm), (entrevista fictícia com Rubem Fonseca).
- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MENEZES, Cynara. Obra liga cinema brasileiro a regime militar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 mar. 2001. Ilustrada. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1303200117.htm>
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- ROCHA, João Cezar de Castro. Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 fev. 2004. Mais!. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm>