

## Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca

## Transgression, violence et pornographie dans la fiction de Rubem Fonseca

Osmar Pereira Oliva\*

**Resumo:** Análise do entrecruzamento da transgressão, da violência e da pornografia na composição do texto literário de Rubem Fonseca, passando pela caracterização do discurso desse escritor: a linguagem da violência, ambientes policiaescos, imprevisibilidade narrativa e a tentativa de apreensão do real.

**Palavras-chave:** Rubem Fonseca, transgressão, violência, pornografia

**Résumé:** Analyse de l'entrecroisement de la transgression, de la violence et de la pornographie dans la composition du texte littéraire de Rubem Fonseca, en passant par la caractérisation du discours de cet écrivain-là: le langage de la violence, les thèmes policiales, l'imprévisibilité narrative et la tentative de saisir le réel.

**Mots-clés:** Rubem Fonseca, transgression, violence, pornographie

---

\* Professor Titular de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Estadual de Montes Claros. e-mail: apoliva@connect.com.br

“Nada temos a temer, exceto as palavras.”

Ler um texto de Rubem Fonseca sempre foi um exercício de inquietação e embate. Eu sinto que se estabelece uma luta entre mim e o texto fonsequiano, como se a linguagem desse renomado escritor quisesse me agredir todo o tempo de duração da leitura. E então, ler ou não ler Rubem Fonseca? O desafio me conduz ao estado de perda nesse embate: leio sofregamente, até o fim. Prazer? Gozo? Acho mesmo que é o gozo. Não do autor. Gozo do texto mesmo, que quer gozar de mim. Logo que inicio a leitura, sinto o texto fonsequiano esbofetear-me, por causa da linguagem ferina e voraz, como uma língua que tudo devora. No entanto, também cativa-me, aprisiona-me, até a última página. O estranhamento é imediato, mas o texto não me permite deixá-lo. Segundo Barthes (1973), o texto de gozo é sempre insuportável, sempre colocando em jogo a morte, a perda, a destruição das certezas do sujeito, a ruína de seus alicerces. As narrativas fonsequianas possuem esse primor: de brincar com a morte e solapar as certezas do sujeito, representando indivíduos em crise existencial, “vivendo” num mundo caótico e sem sentido, tendo como única saída a sexualidade ou a violência levadas ao extremo.

Até que ponto as violentas narrativas fonsequianas podem ser arroladas no gênero da escrita que se caracteriza como literária pelo seu valor estético? O que é estético para a modernidade, quando a obra de arte parece ter realmente perdido a sua aura? O que é literário para o final do século XX, quando a literatura representa a crise do homem contemporâneo, com o esfacelamento dos valores e dos discursos assentados sobre a única verdade, soberana, absoluta? O que é estético para Rubem Fonseca, que escreve sobre a crise do sujeito, vítima dos sistemas e das ideologias dessa dita “Pós-modernidade”? Cremos que o valor estético também foi abalado

nestes últimos anos, por isso, arriscamos dizer que Rubem Fonseca rompe com um discurso rico em metáforas do belo e do prazer, e, aproveitando-se das inovações do romance do século XX (múltiplos pontos de vista, diluição do narrador, ruptura da linearidade temporal e a alternância de espaços) talvez seja um dos inauguradores de uma nova fase da Literatura Brasileira, que seria uma espécie de transição do Modernismo para uma outra dimensão diacrônica da nossa produção literária, que ainda não damos conta de nomear, por estar tão próxima de nós ainda, temporalmente falando.

Lendo o conjunto da sua obra, até *Agosto* (Fonseca, 1990), podemos demarcar alguns procedimentos que são bastante recorrentes, tanto nos contos quanto nos romances: a violência como linguagem<sup>1</sup>, a linguagem pornográfica, os ambientes policialescos e a imprevisibilidade narrativa. O que os narradores fonsequianos vão contando choca o leitor, e ao mesmo tempo abre perspectivas para repensar a nossa sociedade: por que tanta violência? Quem é culpado? Quem é inocente? Por que suas personagens saem, na maioria dos casos, impunes a tantas infrações cometidas? Até mesmo o leitor chega ao final do texto com um certo sentimento de culpabilidade, como se fosse um infrator; isso se explica pelo fato de que quem dá vida à narrativa escrita é mesmo o leitor. Cabe exclusivamente a ele dar continuidade ao sentido da história ou fechar o livro, impedindo que a violência se propague. Como diz Ipiranga, referindo-se aos contos de Fonseca:

Sexo, violência e morte como operadores da trama, assassinos desocupados e prostitutas como personagens e palavras misturadas a citações eruditas compondo o enunciado transformaram seus contos no grande acontecimento da literatura brasileira da época. (Ipiranga, 1997: 18)

Há, de fato, uma tradição nas narrativas fonsequianas,

<sup>1</sup> O uso dessa expressão se deve, em muito, à leitura que realizamos da dissertação de Sarah Diva da Silva Ipiranga, na qual a prosa fonsequiana é vista, às vezes repugnante, às vezes perversa, expondo o “mal da língua”, “uma língua devoradora que se volta contra ela mesma a fim de, contraditoriamente, se reinventar.” (Ipiranga: 1997: 15).

no sentido de que elas reencenam a sexualidade e a violência desmedidas, de que se ocupou grande parcela da crítica dos anos setenta, talvez, despertada pela censura do livro de contos *Feliz Ano Novo* (Fonseca, 1975). Ipiranga diz que Rubem Fonseca, nessa época,

viu-se também vinculado à imagem de “incitador da violência e da pornografia” e porta-voz literário dos marginalizados. A proibição do livro *Feliz Ano Novo* corroborou ainda mais este estereótipo. Em função dessa imagem, algumas leituras da obra de Rubem Fonseca, principalmente as empreendidas na década de setenta, desvincularam a violência do processo de elaboração ficcional dos seus livros, interpretando-a como reflexo e denúncia das contradições sociais existentes em nosso país. A primeira percepção da violência, portanto, conformava-a a um lugar fixo e determinado pelas injunções sociais, ausente do jogo textual da produção literária. (Ipiranga, 1997: 11)

Já na década de 80, talvez devido às questões sobre a metaficcionalidade, que, de uma certa forma, discutia a produção literária pelo próprio ato de escritura do romance, descortinando a “desaturatização” do fazer literário, a crítica, de uma maneira geral, deu maior ênfase à produção literária de Fonseca enquanto metaficção. Valemo-nos ainda da crítica de Ipiranga, quando diz que “outros estudos privilegiaram, no texto fonsequiano, aspectos ligados ao ato da escrita, sendo a intertextualidade, a produção de signos e a figura do narrador alguns dos temas mais explorados” (Ipiranga, 1997: 12). A questão metaficcional sempre esteve presente em contos (ver “Intestino grosso”, 1975), e romances (ver *O caso Morel*, 1973, *Bufo & Spallanzani*, 1985, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, 1988) fonsequianos e parece não ter recebido o devido realce em épocas anteriores, somente sendo analisada pela crítica a partir da década de 80. Maria Cecília Boechat (1990), em sua dissertação de mestrado, relaciona o romance policial ao

romance metaficcional, concluindo que a própria estrutura da narrativa policial, por si mesma, já é extremamente discursiva, “narcísica”, como um discurso que se desdobra em volta de si mesmo.

### A violência como linguagem

A linguagem das narrativas fonsequianas tem uma marca própria, que é capaz de provocar no leitor uma posição de desconforto e, em muitos textos, pode culminar em repulsa. A violência, o sexo e a linguagem de baixo calão são o grande espetáculo. Segundo Ipiranga :

Aquela tradicional ligação espiritual e enlevadora, marcada pela absorção dos conteúdos artísticos da obra, transforma-se em uma leitura pontuada pela respiração ofegante, pelas expressões faciais de repulsa e pelos gestos bruscos da mão que está a segurar a história, ou seja, a movimentação corporal característica dos personagens estende-se ao leitor. (Ipiranga, 1997: 14)

As cenas não são bonitas nem um pouco recomendáveis. A violência da linguagem causa vertigens<sup>2</sup> e é um dos procedimentos utilizados pelos narradores fonsequianos na construção desse mundo ficcional, fragmentado e degenerado:

a violência, polifônica e compulsiva, é recuperada em sua força e estilo ficcionalmente elaborada por uma prosa concisa, depurada e pulsante. O mais importante é que a violência é elemento fundante do enredo (quase todos os contos têm sua história iniciada com um ato de violência) e, principalmente, da palavra. (Ipiranga, 1997: 23)

Em Fonseca, não é só o ato de violência que funda a narrativa, mas, também, a linguagem da violência. Podemos comparar, por exemplo, dois contos do livro *Feliz Ano Novo* (1975). O primeiro deles é o conto que abre a coletânea, intitulado “Feliz Ano Novo”.

<sup>2</sup> Devido à prática exacerbada de atos extremamente violentos, executados com total frieza (ver o conto “Feliz Ano Novo”, do livro de mesmo título) alguns leitores se tornam também violentados, sentindo vertigens, náuseas e um forte estranhamento, culminando numa repulsa ao texto lido.

Neste, o narrador se utiliza dos dois recursos, simultaneamente: esbanja a linguagem e a prática da violência:

I -As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o ano dançando com os braços pro alto, já viu como as branqueas dançam? Levantam os braços pro alto, acho que é pra mostrar o sovaco, elas querem mesmo é mostrar a boceta mas não têm culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí? (Fonseca, 1975: 9)

II- Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede?

Ele se encostou na parede.

Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mas um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado.

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou no sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone. (Fonseca, 1975: 14)

Já no conto “Intestino Grosso”, último conto da coletânea citada, o protagonista é um “escritor” que, ao responder a uma entrevista, por telefone, pronuncia alguns aforismos bastante violentos e desestabilizadores da função fruidora e espiritualizada do ato de leitura:

I- “Adote uma árvore e mate uma criança.” (Fonseca, 1975: 135)

II- “A metáfora surgiu (...) para os nossos avós não terem de dizer –foder.” (Fonseca, 1975: 138).

III- “Meu slogan podia ser, também, adote um animal selvagem e mate um homem.” (Fonseca, 1975: 142).

Essa linguagem objetiva, sem floreios e sem andaimas, aparece nas narrativas fonssequianas bem distanciada do lirismo descomedido dos românticos

(como Alencar), e das metáforas (como aquelas de Machado de Assis), e é um dos procedimentos mais recorrentes na produção literária desse escritor, como aparece no conto acima referido. Nesse conto, o protagonista-“escritor”, inquirido sobre a demora da primeira publicação de seus livros, responde:

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

“Quem eram eles?”

“Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreiro, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulhos de motores de automóveis.” (Fonseca, 1975: 135-136)

O “Autor” se declara um inovador do romance, em relação a escritores como Machado de Assis, José de Alencar e Euclides da Cunha. Ele não sabe e não deseja escrever como esses escritores. É evidente que cada escritor faz parte de uma época, representando-a a seu modo, deixando marcas do momento vivido por ele (estética literária, espaço, tempo, personagens, linguagem...), e, no caso de Rubem Fonseca, o momento a ser representado é o do gás néon, dos tormentos provocados pelo barulho dos motores de automóveis nos grandes centros, da prostituição, da corrupção, da violência, dos roubos e assassinatos que grassam nesse mundo pós-moderno, em conflitos de fim de milênio. Fonseca tem um estilo próprio, que o diferencia da maioria dos escritores brasileiros, principalmente no que concerne ao uso da linguagem. A linguagem pornográfica reencena a sexualidade exacerbada e se constrói com signos que indicam a desintegração moral da contemporaneidade. A linguagem pornográfica de Fonseca foi censurada, com a publicação do livro de contos *Feliz Ano Novo* (1975), recebido pela crítica como “incitador da violência e da pornografia” ou como “reflexo e denúncia das contradições sociais existentes em nosso país” (Ipiranga, 1989 :11). Os censores, parte da crítica e certos leitores classifica-

ram essa obra como imprópria, inadequada e subversiva aos valores morais e éticos da sociedade brasileira, porque, além da violência desmedida, os contos descreviam cenas de sexo, através de uma linguagem chula e vulgar, considerada, portanto, contrária aos bons costumes. Afrânio Coutinho, ao escrever uma defesa ao livro *Feliz Ano Novo*, visando à liberação da censura, realiza uma longa discussão sobre os conceitos de pornografia e erotismo, também fazendo um levantamento historiográfico do surgimento desses temas e suas diferenciações, para constatar que essa obra não poderia ser considerada pornográfica (no sentido tradicional do termo), e sim erótica, pois não tinha a finalidade de despertar o instinto sexual, nem pretendia a comercialização do texto como um afrodisíaco. Além do mais, Fonseca não poderia ser censurado pela sua escrita erótica, pois tudo o que estava em seu livro não era invenção dele, mas representação do nosso dia-a-dia, como afirma Coutinho:

O erotismo e a pornografia que ele expõe não são sua invenção, pertencem à vida que o cerca e a todos nós. A violência, a criminalidade, o abuso, o menor abandonado e induzido ao crime, a toxicomania, a permissividade, a libertinagem, não são criações suas, mas estão aí, na rua, nas praias, nos edifícios de apartamentos, nas favelas. Estão nas deficiências ou inexistência do ensino, na indigência que inclui cerca de 70% de uma população abandonada à sua mísera sorte. (Coutinho, 1979: 225)

Para Coutinho, a pornografia assume outra acepção, diferente daquela que a censura considerava para proibir o livro *Feliz Ano Novo*, vinculada à linguagem incitadora do sexo e da violência. Coutinho via o erotismo fonsequiano como um artifício de linguagem que representava cenas comuns do nosso dia-a-dia, e, em certo sentido, seria uma forma de denúncia de tantas injustiças sociais. Vista sob esse prisma, a ficção fonsequiana poderia ser compreendida como um espelho da nossa realidade, a mais crua e desumana possível. É nesse mesmo sentido que a pornografia aparece problematizada no conto “Intestino grosso”, já anteriormente citado, através da personagem, denominada “Autor”. Nesse conto, o

que é considerado pornográfico tem alguns pontos de convergência com o pensamento de Coutinho, como afirma o protagonista, num diálogo com o entrevistador:

“Já ouvi acusarem você de pornográfico. Você é?”

“Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes.”

“Os seus livros são bem vendidos. Há tanta gente assim interessada nesses marginais da sociedade? Uma amiga minha, outro dia, dizia não se interessar por histórias de pessoas que não têm sapatos.”

“Sapatos eles têm, às vezes. O que falta, sempre, é dentes. A cárie surge, começa a doer, e o pilantra, afinal, vai ao dentista, um daqueles que tem na fachada um anúncio de acrílico com uma enorme dentadura. O dentista diz quanto custa obturar o dente. Mas arrancar é bem mais barato. Então arranca doutor, diz o sujeito. Assim vai-se um dente, e depois outro, até que o cara acaba ficando somente com um ou dois, ali na frente, apenas para lhe dar um aspecto pitoresco e fazer as platéias rirem, se por acaso ele tiver a sorte de aparecer no cinema torcendo para o Flamengo num jogo com o Vasco.” (Fonseca, 1975: 136)

Com essa resposta, o pensamento de Coutinho e do “Autor” se emparelham: pornografia é falar sobre o estado de pobreza e degeneração da raça humana. A interpretação que o “Autor” faz do conto infantil “Joãozinho e Maria” reitera a sua concepção de pornografia:

É uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despudorada, suja e sórdida. No entanto está impressa em todas ou quase todas as principais línguas do universo e é tradicionalmente transmitida de pais para filhos como uma história edificante. Essas crianças, ladras, assassinas, com seus pais criminosos, não deviam poder entrar dentro da casa da gente, nem mesmo escondidas dentro de um livro. Essa é uma verdadeira história de sacanagem, no significado popular de sujeira que a palavra tem. E, **por isso, pornográfica.** (Fonseca, 1975: 138) (grifo nosso)

Mesmo considerando essa visão do que seja pornografia, segundo Coutinho e segundo o “Autor”, como uma análise possível da questão, trataremos esse tema sob uma outra ótica, também pertinente, relacionando a prática discursiva das palavras de baixo calão às descrições explícitas de cenas de sexo. Esse breve comentário que realizamos sobre o que pode ser considerado pornográfico, para nós, se deve ao fato de estarmos lidando com esse termo relacionando-o, não às condições sub-humanas de vida das personagens fonsequianas, como querem Coutinho ou o protagonista do conto, e sim à descrição de cenas de sexo, eróticas ou libidinosas, e ao uso de palavras ou da linguagem chula. Para exemplificar a nossa concepção de pornografia segundo o discurso das personagens fonsequianas, seguem alguns trechos de suas obras:

I - 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, 1975: 9)

II- Logo que entramos no bangalô eu e Minolta tiramos a roupa. Eu a peguei e a enganchei nos meus quadris, suas pernas longas e musculosas eram perfeitas para isso; ela cruzou os pés sobre os meus rins e os lábios úmidos e quentes da sua boceta se abriram pulsando, desejando o meu portentoso membro que ia penetrá-la e vará-la fundo. Ai! Ai! A minha boca cheia d’água! Andamos pela sala no que se poderia denominar de fornicção peripatética. ‘Isso, grude-se em mim como os malditos carapatos fizeram, ai, que delícia!, assim, meu amor...Você quer ir lá fora, foder sob o manto fulgurante das estrelas? (Fonseca, 1985: 283)

A linguagem é marcada pelo estilo do autor, e serve à urdidura de histórias que não poderiam ser “contadas” de outra maneira, com outra linguagem. Os narradores criados por Fonseca apresentam personagens marginais, e o objeto estilístico desses narradores é o feio, o trágico e os desvios da ética e da moralidade ocidental. Segundo Ipiranga, a violência nas narrativas fonsequianas “fala também do perigo da palavra ficcional, do investimento desestabilizador que ela carrega e da sua potência para desfigurar lei-

turas assentadas em verdades responsáveis pelo estabelecimento da legibilidade textual.” (IPIRANGA, 1997: 26) Mesmo sendo uma linguagem seca de metáforas e violenta, deslegitimadora, em certo sentido, do discurso literário canonizado (como, por exemplo, o discurso de Machado, Alencar...), a linguagem fonsequiana ganha valor estético por ser um trabalho artesanal bem cuidado e bem elaborado sobre determinado tema e sobre determinada época, como uma pesquisa bem empreendida, para dar às tramas ficcionais um efeito de discurso verdadeiro, “real”. Isso pode ser comprovado em quase todas as suas narrativas; exemplificarmos com uma passagem do conto “Duzentos e vinte e cinco gramas”, em que o narrador descreve o trabalho minucioso de autópsia realizado por um legista, na presença de três “amigos” da moça morta:

Com um estilete graduado, o legista começou a medir os ferimentos. “Um com três centímetros na face externa do terço superior do braço esquerdo.” O escriturário tomava nota. “Um na região axilar esquerda, dois centímetros e meio, perfurante. Dois na face interna hemitorácica, cada um com quatro centímetros.” (Fonseca, 1978: 23)

Rubem Fonseca descreve trajetórias de pessoas comuns, anti-heróis, seres anônimos que habitam um mundo poluído, mau e deteriorado, trazendo, para a cena da escrita, personagens marginais, a corrupção dos sistemas político e religioso, a violência e o erotismo exacerbados. É assim que suas narrativas se fundam: sob o signo da transgressão. Transgressão que se realiza em dois níveis. Primeiro, a linguagem de Fonseca transgride o real, o nosso dia-a-dia, transfigurando-o e representando-o, através da descrição minuciosa e nem um pouco metafórica desses seres marginais, construindo personagens esvaizadas de significados, caracterizando a crise do homem contemporâneo, num processo que parece indicar a degeneração da espécie humana; assim, suas narrativas violentam o discurso legitimado e o próprio leitor. Em “Passeio Noturno I”, da coletânea de contos *Feliz Ano Novo*, as ações são centradas em um empresário bem sucedido que sai todas as noites,

como num ritual, em seu possante automóvel, escolhendo uma vítima e a atropelando, friamente:

Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões... (Fonseca, 1975: 50)

Depois do esvaziamento de suas tensões diárias, a personagem retorna para casa, pronta para recomeçar no dia seguinte: “A família estava vendo televisão. Deu a sua voltinha, agora está mais calmo? Perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia. Fonseca” (Fonseca, 1975: 50). A violência, praticada e proferida pelas personagens fonsequianas, é uma forma de esse homem contemporâneo, representado, aliviar-se de suas estafas, tensões e excessivos compromissos. A prática da violência funciona como um esvaziamento, uma válvula de escape para as neuroses e insatisfações do homem “pós-moderno” representado na ficção, segundo Pedrosa (1977), e o instinto sexual “desnorteadado” se transforma em violência contra o próprio eu e contra o outro; a agressão e o sexo como espetáculo ou jogo funcionam como forma de sublimação, para as mesmas tensões que desnorteiavam esses indivíduos em crise de fim de milênio. O segundo nível de transgressão das narrativas fonsequianas aparece na linguagem, descritiva e realista, que nomeia atos infratores e destabilizantes da normalidade ética e moral, provocando uma transgressão de limites: assassinatos, roubos, tráfico de drogas e de influências, corrupção dos sistemas, adultério, são exemplos de tantos atos que dilatam os limites da moralidade e da ética da cultura ocidental, especialmente, a da nossa. Não há conversão e nem punição para os “desviados” dessa ética, portanto não há compensação para os infratores. E, como disse o “Autor” do conto “Intestino Grosso”: “Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado.

(...) não dá mais para Diadorim.” (Fonseca, 1975: 143)

### A representação do real

É através da linguagem objetiva e crua que Fonseca tenta apreender o real, tecendo as teias da sua rede textual com elementos humanamente frágeis, complexos, mas possíveis de existência. Segundo Coutinho (1975: 26), “A literatura reflete o meio social em que surge.” Fonseca, então, se debruça sobre a realidade contemporânea, representado-a através da descrição minuciosa, às vezes erudita, às vezes violenta, às vezes erótica, às vezes científica, produzindo cenas de caráter pictórico, com grande poder de visualização, bem característico do signo, segundo Saussure, para quem a imagem acústica de um signo lingüístico não é a palavra falada (ou seja, o som material) mas a impressão psíquica deste som:

O signo lingüístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato. (Saussure, 1977: 80)

O signo é, por sua própria convenção, arbitrário, pois evoca a imagem daquilo que ele mesmo não é; por isso a palavra é, em certo sentido, impostora, por se colocar no lugar do objeto que ela substitui. A representação literária tenta dizer o mundo, expressar o indivíduo em seus momentos de prazer ou de insatisfação. A literatura, segundo Leyla Perrone-Moisés, “parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar, diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (Perrone-Moisés, 1997: 102). A literatura falha porque está relacionada à dupla falta: a falta do indivíduo em seu simples estar-no-mundo, insatisfeito com a vida, buscando o auto-conhecimento, e a falta da própria linguagem em tentar expressar aquilo que ela não é. A linguagem, nesse sen-

tido, está ligada à morte. Para que o signo exista, é necessário que a coisa morra, deixe de existir, e que a palavra tome o seu lugar. Mas a literatura compensa, um pouco, essa dupla falta, porque, ao representar o mundo e expressar o indivíduo com suas realidades físicas e temores existências, ela emite uma visão do real, tendo como ponto de partida o próprio mundo. A literatura contemporânea diz mais ainda dessa falta e da insatisfação causada pela dor, pelo sofrimento e pelas dúvidas. Rubem Fonseca reencena, em seus contos e romances, essa crise da contemporaneidade: consumismo, violências, injustiças, sexualidade exacerbada, através de uma rede arduamente tramada, a qual coloca em estado de perda o leitor.

Essa rede textual, tecida pela inteligência fonsequiana, possui malhas bastante largas que deixam passar alguns elementos com os quais teóricos e críticos de literatura se deparam no dia-a-dia, como questões referentes à linguagem, produção literária, questionamentos sobre a lógica, verdade e outros conceitos em revisão nesse final de século. Fonseca finge que conta a realidade como ela de fato é, e o mundo caótico em que estamos vivendo é trazido para suas tramas ficcionais, sem o compromisso de estar “organizando” o real, como diz a personagem-escritor de *Bufo & Spallanzani*, criticando aqueles que supõem que o escritor deseja organizar o mundo, através da linguagem:

Rejeitamos o caos mas repudiamos ainda mais a ordem. O escritor deve ser essencialmente subversivo e a sua linguagem não pode ser nem a mistificatória do político (e do educador), nem a repressiva, do governante. A nossa linguagem deve ser a do não-conformismo, da não-falsidade, da não-opressão. Não queremos dar ordem ao caos, como supõem alguns teóricos. E nem mesmo tornar o caos compreensível. Duvidamos de tudo sempre, inclusive da lógica. Escritor tem que ser cético. Tem que ser contra a moral e os bons costumes. (Fonseca, 1985: 148)

Mas essa rede também deixa passar outros elementos que teimamos em não enxergar, como a fome, a corrupção e a exploração da sexualidade, tão próximas de nós, no mundo real e que são veiculadas pela televisão, principalmente, de forma tão perversa, sem provocar estranhamento algum em nós. Na ficção de Fonseca, esses mesmos elementos pouco convencionais, até então, chocam, realmente, certos leitores, porque foram extraídos, em grande parte, do nosso cotidiano, e não chegam a ser “organizados”, no sentido de colocar ordem no caos ou punir infratores. Na literatura fonsequiana, esses elementos apreendidos do real nos obrigam a reformular o próprio real, por isso, o seu discurso pode ser compreendido como desestabilizador da realidade. No conto “Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência”, o narrador descreve de forma extremamente realista o acidente envolvendo um ônibus e uma vaca, o que pode levar o leitor a confundir o texto ficcional com uma crônica jornalística:

Na madrugada do dia 3 de maio, uma vaca marrom caminha na ponte do rio Coroado, no quilômetro 53, em direção ao Rio de Janeiro.

Um ônibus de passageiros da empresa Única Auto Ônibus, chapa GB-80-07-83 e SP-81-12-27 trafega na ponte do rio Coroado em direção a São Paulo. Quando vê a vaca, o motorista Plínio Sérgio tenta se desviar. Bate na vaca, bate no muro da ponte, o ônibus se precipita no rio. (Fonseca1970: 211)

O narrador do conto oferece ao leitor os detalhes necessários para compreender o acidente e torná-lo semelhante a um fato passível de ter acontecido, através da linguagem pictórica, tornando a cena o mais imagética possível, na mente do leitor, como impressões psíquicas criadas pela linguagem hiperrealista<sup>3</sup> de Fonseca. Linguagem essa que tenta captar o real através da descrição minuciosa, imitando a realidade, extraindo dela o humanamente possí-

<sup>3</sup> Sempre que aparecerem os termos hiperrealismo e hiperrealidade, estaremos empregando-os na mesma acepção que Célia Morais Rego Pedrosa (1997) empregou, para explicar o discurso de Fonseca como proposta de busca de uma

vel, representando fatos e pessoas concretas, que fazem parte do nosso dia-a-dia. Não é aleatória a escolha do título do conto, pois “qualquer semelhança não é mera coincidência”; o atropelamento da vaca pelo ônibus e o “aproveitamento” do animal pelos moradores dos arredores (do morro) é fidedignamente possível de ter acontecido. O trabalho com a linguagem, hiperrealista, produz imagens fortes que ficam impregnadas na mente do leitor: “Os despojos da vaca estão estendidos numa poça de sangue. João chama com um assobio os seus dois auxiliares. Um deles traz uma carrinho de mão. Os restos da vaca são colocados no carro. Na ponte fica apenas a poça de sangue” (Fonseca, 1970: 214). Se o fato não aconteceu, no plano do real, ficam em nossas mentes as impressões de que poderia ter sido. Não apenas a poça de sangue fica na ponte, mas fica também em nossa memória como imagem daquilo que foi ou que pode ainda vir a ser, como afirma Costa Lima: “Afirmamos, sim, que o discurso literário não se apresenta como prova, documento, testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar” (Costa Lima, 1986: 195). Se pensarmos que o trabalho do historiador é selecionar os fatos e personagens mais importantes e relevantes para construir os arquivos da História, deixando às margens dos caminhos da humanidade as personagens menores e os fatos corriqueiros e banais, é desses resíduos marginais que o ficcionista Fonseca vai construir as suas narrativas, percorrendo os descaminhos da História<sup>4</sup>, edificando seres e fatos anônimos, escrevendo a outra história, apócrifa, mas que, com certeza, não terá sido mera coincidência. A descrição da realidade, nas obras de Fonseca, será sempre em profundidade, hiperrealista e dolorida, sofrível até, não apenas como moldura dos quadros historicamente possíveis e “reais”, mas como elemento estruturador da narrativa,

desarticulador da norma vigente, da claridade e da linearidade. Descrição que se elabora com uma linguagem que se fere ao se enredar pela construção ficcional, libertina e voraz, e que fere também o leitor através do impacto das imagens produzidas pelas palavras “mal-ditas”, que indicam um outro caminho para a História: caminho enviesado, pedregoso, cheio de espinhos, mas extremamente sedutor, do qual o leitor não pode e não consegue se furtar, pois “a linguagem não é só meio de sedução, é o próprio lugar da sedução” (Perrone-Moisés, 1997: 13). Sendo o lugar próprio da sedução, a linguagem seduz, infalivelmente, mesmo que o articulador desse discurso diga ao leitor aquilo que ele tem horror de “ouvir”, como é o caso de Rubem Fonseca: sedutor através do discurso da violência. Interessante notar o que diz Leyla Perrone-Moisés em relação ao leitor seduzido. Para ela,

a sedução é um jogo em cadeia, e o bom seduzido é sempre um bom sedutor. O seduzido consente em ser enganado, e também engana o sedutor: porque este lhe oferece algo, e o que o seduzido quer e pega está ao lado; ele é presa não da mentira do sedutor mas da fantasia que lhe indica seu próprio desejo. (Perrone-Moisés, 1997: 19-20)

Então, o leitor das narrativas fonssequianas tem prazer em ler esses textos violentos, abruptos e pornográficos? Sim, ou pelo menos alguns leitores são cúmplices dessa linguagem do desvario; sem o consentimento desses leitores, o texto jamais atingirá seu próprio desejo, que é o de ser lido, conhecido. Em relação às narrativas policiais, que se inauguram com a prática de um crime, manchando, de início, o texto de sangue, Flávio Rene Khote diz que o leitor é como um vampiro, ele baba sangue, mas faz de conta que é o outro, o inimigo, quem quer mais sangue. O leitor, diz Khote, “diverte o antropófago que ele ainda guarda em si, enquanto faz de conta que está do lado da justiça” (Khote, 1994: 197). Con-

---

linguagem transparente ao real, ou seja, que colocasse o homem diretamente em contato com esse real.

<sup>4</sup> Neste sentido, estamos nos referindo, principalmente, à História positivista do Século XIX, porque a Nova História já lida com outras categorias de documentos e vestígios do passado.

vém acrescentar, porém, que nem todo leitor tem essa mesma postura antropofágica diante de um texto policial. O homem representado por essa linguagem da violência é apresentado em sua vida quotidiana, com suas realidades físicas, no seu ambiente doméstico, usufruindo o gozo diário da vida, em sua decadência e exasperação, e, na maioria das vezes, desprezível e desumano. Segundo Afrânio Coutinho,

os contos de Rubem Fonseca, em geral, expõem casos que poderiam ser retirados *do fait-divers* dos jornais de todo dia: casos de violência sexual, sedução, assassinatos, roubos, assaltos, exploração da mulher, corrupção social, problemas da juventude, exploração de menores, traficância de tóxicos, violências de toda a sorte, isso e muito mais é exposto sem reservas pela imprensa falada, televisionada ou escrita, com a maior riqueza de detalhes e informações as mais despidoradas. (Coutinho, 1979: 27)

Nas narrativas fonssequianas, não há espaço para a representação do sorriso, do amor puro, das belezas naturais e do maravilhoso. Haverá sempre uma poça de sangue para macular o texto e atingir a nossa sensibilidade com o estigma da violência, deixando impresso o estilo do grande articulador dessa linguagem do desvario, que tenta, a todo custo, representar o real, da maneira mais objetiva possível, mesmo certo da incapacidade da linguagem em dizer o que ela não é: o real, a coisa, o “instante-já”. Rubem Fonseca representa aquilo que fica às margens da sociedade, aquilo que muitos discursos literários não consideraram como relevante para ser representado. A estética de Fonseca, portanto, é a estética do feio, do grotesco e da violência, tudo aquilo que, segundo a estética clássica, seria considerado indigno de representação. A descrição da realidade é violenta e crua porque o homem que se faz representar não pode ser seccionado do seu meio natural, pois ele está emaranhado numa rede de relações político-socioeconômicas, em crise ou em uma espécie de estágio de degeneração, por isso, escrever sobre o homem comum, às margens da sociedade, é também escrever sobre seus traumas, medos, paixões, sentimentos e relações de perdas e danos.

A representação da realidade se faz objetiva e claramente. Fonseca se detém nos mínimos detalhes da vida íntima de suas personagens, descrevendo seus desejos, ações e pensamentos mais íntimos, fotografando cada espaço de suas vidas de uma forma pormenorizadamente realista, causando a impressão no leitor de que o que está sendo narrado é a nossa verdade cotidiana, o nosso mundo real imediato. O objeto central de análise de Fonseca é o homem comum, metonímia do desviado da ética, da moral e da sociedade, um anti-herói, gente miúda que não mereceria atenção por parte da História Oficial. A história contada pelo narrador fonssequiano, para se iniciar, deve provocar uma rasura no corpo humano ou no corpo textual: morte e linguagem “descarnada” de metáforas do belo são dois elementos essenciais para esse ficcionista maldizente. Essas infrações são as regras para o jogo escritural, onde empresários, intelectuais e detentores de algum tipo de poder são colocados no mesmo plano que bicheiros, prostitutas e demais pessoas às margens dessa sociedade degenerada, como peças equivalentes no espaço da representação da nossa realidade, e a violência se propaga, atingindo objetos representados e o próprio leitor, que está do outro lado da margem do texto, dando-lhe vida, participando das violências, peça importante nesse espetáculo do *non-sense*. A narrativa é um enigma, algo hermético e desconhecido; cabe ao leitor a decifração da escrita. Desta forma, ele se assemelha ao detetive das narrativas policiais, que busca desvendar assassinatos. Neste sentido, o leitor é também um jogador, faz parte da escritura do texto.

Segundo Chiappini Leite, comentando Lukács, a ficção possui um certo caráter utilitário, pois “a literatura teria (...) a capacidade de dar a conhecer para mover, isto é, para levar o leitor – uma vez que vislumbrou pela ficção uma realidade mais profunda – a desejar transformá-la” (LEITE, 1997: 77). Esse ponto de vista se aplica, também, às narrativas fonssequianas, as quais podem revelar ao leitor uma realidade camuflada ou desconhecida até então. Mas, antes de poder levar o leitor a desejar modificar a realidade, a partir do que vislumbrou na ficção, essas narrativas

devem ser entendidas como representação desestabilizante do real, como ato de fingir; se assim não for, elas correm o risco de serem interpretadas apenas como denúncia da realidade; neste sentido, panfletárias. Cremos que não seja esse o caso da ficção de Fonseca. Ipiranga diz que “somente enquanto **reinvenção** podemos compreender a prosa de Rubem Fonseca; prosa que se esmera em esconder, pela perspectiva ‘hiperrealista’, a reelaboração ficcionalizante do real.” (Ipiranga, 1989: 10). Isto ocorre porque os seus textos (de Fonseca) são construídos com elementos reconhecíveis e identificáveis no nosso mundo real; os atos transgressores representados em cada conto ou romance fazem parte do nosso cotidiano, talvez por isso certos leitores, entre os quais me incluo, nos sentimos violentados também.

#### Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi. *Na Cena do Crime: Uma Leitura de Bufo & Spallanzani, de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 1990. (Dissertação de Mestrado).
- COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles*. Mimese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.
- COUTINHO, Afrânio. *O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1979.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca. *Revista Literatura e Sociedade*. v.1. n.1. p.88-93, São Paulo, 1996.
- FONSECA, Rubem. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Olivé, 1991.
- FONSECA, Rubem. *A Grande Arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FONSECA, Rubem. *Bufo e Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- FONSECA, Rubem. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 b.
- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1975.
- FONSECA, Rubem. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 a.
- FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Olivé, 1970.
- FONSECA, Rubem. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- FONSECA, Rubem. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1973.
- FONSECA, Rubem. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- FONSECA, Rubem. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.
- FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- IPIRANGA, Sarah Diva da Silva. *O mal da língua: a violência como linguagem nos contos de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997. (Dissertação de mestrado).
- KHOTE, Flávio Rene. *A narrativa trivial*. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 1994.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. O leitor violentado. Ensaio de semiótica. Belo Horizonte, v.2, n.4, p.15-18, dez, 1980.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Promessas, encantos e amavios. *Flores na escrivantina: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 a., p.13-20.