

NO FIO DO TEXTO

OBRA DE
RUBEM FONSECA

N.Cham. B869.341 F676.Yp-n 2000

Autor: Pereira, Maria Antonieta.

Título: No fio do texto : a obra de Rubem Fonseca .



178290003
296318

Maria Antonieta Pereira

B869.341
F646.4p.n

MARIA ANTONIETA PEREIRA 2000

no fio do texto

a obra de Rubem Fonseca

Sm/09/03

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



178290003

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2000

0300 - 275 - 01

Copyright © 2000 by Maria Antonieta Pereira

Capa:

Berzé - (031) 592-4544

Projeto Gráfico e Editoração:

Marco Antônio e Alda Durães - (031) 492-6273

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da FALE

F676.Yp-n Pereira, Maria Antonieta
No fio do texto : a obra de Rubem Fonseca / Maria
Antonieta Pereira - Belo Horizonte : UFMG/FALE, 2000.
152 p. ; 21,5 cm

ISBN: 85-87470-09-4

1. Fonseca, Rubem, 1925 - Crítica e interpretação.
II. Título

CDD : B869.341

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA
22 / 11 / 2000

1782900-03

BELO HORIZONTE

A meus filhos.

Sumário

Apresentação	9
Sedução e violência no mercado literário	13
A recepção da obra fonsequiana em 80	15
Em 90, outra leitura	18
A escrita do corpo no corpo da escrita	27
O P e seus enigmas	30
O texto antropofágico	33
A sedução do corpo escrito	47
A aparência da aparência	51
O (pre) suposto natural	57
Retalhar o corpo	63
As metamorfoses dionisiacas	69
O desafio texto/corpo	72
A terceira margem do rio	77
→Textos e corpos em pedaços	83
A mão é a arma	87
Escrever, violar, sacralizar	93
O eu armado	100
A armadilha do signo	102
De enganos e de enganadores	105
A linguagem pária	114
E finjo que finjo que não sei	116
Como bonecas russas	122
Curingas textuais	137
Uma luz negra	141
Bibliografia do autor	145
Bibliografia sobre o autor	146
Bibliografia teórica e geral	147

Apresentação

Lélia Parreira Duarte

O presente estudo deriva da dissertação intitulada “Signos em trânsito: *A grande arte* de Rubem Fonseca”, de Maria Antonieta Pereira, realizada como trabalho final de Mestrado em Literatura Brasileira, na Faculdade de Letras da UFMG. Trata-se de ensaio rico e enriquecedor, que somente a maturidade de uma pesquisadora e ensaísta experiente tornaria possível, no exíguo tempo disponível da professora que buscava o aperfeiçoamento da Pós-Graduação. Pela carga teórica em que se sustenta, pelo profundo convívio que revela com a obra de Rubem Fonseca – de que traça amplo panorama – e pela sensibilidade e argúcia com que decifra os meandros do romance sedutor em que se debruça com insistência, o estudo de Maria Antonieta Pereira apresenta-se com uma linguagem bonita em que os signos transitam com leveza, revelando a competência da autora, que ilumina a sua reflexão amorosa e persistente com uma grande disposição para as sucessivas leituras, escritas e revisões, além da constante abertura para o diálogo e a garantia de quem caminha firmemente na perseguição de seu desejo.

A seriedade do trabalho e a serena organização da autora permitiram-lhe dominar com tranqüilidade ess’*A grande arte*, que se tece predominantemente com duas linhas – a social e a textual – e multiplica armadilhas para o leitor ingênuo, através de sucessivos encaixes narrativos, apropriações e falsificações.

Certamente por isso, ela estudou no romance os vários tipos de narradores, demonstrando como Rubem Fonseca valoriza o seu leitor e a estrutura comunicativa de seu texto. Ao analisar a questão da palavra obscena, por exemplo, a autora conclui que sua função acaba por ser a de colocar no palco uma máscara demoníaca que engana o leitor incapaz de perceber o constante jogo de signos em que o narrador se empenha, manipulado por um autor sagaz que se revela um *expert* nas artes da ironia. Ironia que se equilibra perigosamente entre curingas textuais e cartas roubadas, com seduções romanescas que apenas disseminam indagações e desafiam verdades, confirmando a perspicácia da pesquisadora, que percebe e demonstra o trânsito dos signos e a ficcionalização exagerada funcionando como alertas para o receptor do texto. Ao oferecer-lhe um relato que exhibe o fingimento do fingimento, acaba por incutir-lhe a desconfiança necessária para uma abordagem crítica do mundo representado e da narrativa.

A ensaísta faz vislumbrar, assim, o exercício do autor funâmbulo que se equilibra entre o apolíneo e o dionisíaco, instaurando, a partir dessa oposição que forma a agonística do pós-moderno, uma terceira questão – a da fraude textual. E isso através de minuciosas pesquisas, feitas com pertinência e exercício paciente, a focalizar tudo o que parece significativo no enunciado e na enunciação do romance. Um bom exemplo disso é o estudo das personagens e de sua linguagem, com destaque para expressões que indicam deslocamento e dissimulação, a partir das quais pode-se apontar o texto como valorizador da multiplicidade, revelador dos artifícios de sua própria construção e manipulador constante de jogos de enganos. É, portanto, com sutil leveza, e paciência/capacidade de Penélope para acompanhar e desenredar os fios da ironia, que Maria Antonieta Pereira deslinda as artes do enunciado e da enunciação do romance, mostrando – através da exploração e da combinação das metáforas do corpo e do texto que na história se denunciam, reduplicando-se – os artifícios de uma sociedade hipócrita. Assim, a pesquisa apre-

sentia o romance como um espaço de conflito, de vozes em polêmica, com uma tessitura que usa fingimento, encenação, dissimulação, espelhamento, deslocamento, desvelamento de bastidores e reduplicação, para construir jogos de engano, sátira e paródia. Tudo isso ocorre para edificar essa grande arte, que se esconde e se revela num xadrez em que se tramam traições e novos pactos a serviço do jogo narrativo. Dessa forma, é demonstrada a capacidade de *A grande arte* ser sempre outra, o que desafia o leitor a puxar os fios de sua trama para desmanchá-la e voltar a tecê-la, inventando desenhos e cores, modificando textura e ponto e revelando-a como um universo vazio e, contraditoriamente, produtor de linguagem e... mais vazio.

No fio do texto demonstra, dessa forma, de maneira cristalina, a difícil tese lacaniana que aponta o sujeito como um ser falante e falado, que não sabe de si nem do outro, senhor e escravo, manipulador de abismos lúdicos em que pode sucumbir a cada momento, porque nada há por trás das palavras: “é a sua superfície que fascina porque oferece apenas o vazio onde tudo/nada é possível”. Importante nesse texto analítico é também a retomada de questões relativas ao romance policial, a partir de *A grande arte* e de outras obras de Rubem Fonseca. Depois de apontar no romance o reaproveitamento de mitos gregos ou de elementos do contexto brasileiro do início do século, Maria Antonieta Pereira vê o narrador como um detetive desconfiado que olha para trás e para a frente no trajeto obscuro da ficção e, nesse trabalho mnemônico e prospectivo, em si mesmo ficcional, desloca o passado e o futuro para o momento da enunciação, “o qual passa a configurar o ponto de convergência dinâmico e instável que oscila entre tempos, histórias e direções, mesclando inapelavelmente o *logos* com o *ludus*”. É preciso acentuar ainda que a ensaísta consegue elaborar com habilidade e proficiência um apoio teórico diversificado com o qual refala e rediz o texto de Fonseca, proporcionando a seu leitor uma leitura agradável e esclarecedora, que funde, de forma eficiente, a paixão de leitora intrigada com o distanciamento

asséptico e frio que espelha a pertinência e a concisão das relações encontradas no romance, por exemplo, entre a arma usada pelo assassino e o estilo com que escreve o autor. Evidencia, assim, o pertinente afã com que Rubem Fonseca estimula o leitor de seu texto, o qual não pode ficar indiferente ou passivo, mas deve exercitar constantemente a inteligência, no jogo com espertos narradores, escondidos atrás de máscaras e disfarces.

Seguindo sugestões do texto cujo corpo retalha, marcando-o com sua escrita antropofágica, Maria Antonieta Pereira delimita a terceira margem desse rio que viola e sacraliza, denunciando sua pária linguagem e desvelando sucessivos e encaixados pactos em que a metamorfose e o logro são regras fundamentais. Tudo isso serve para compartilhar lances de linguagem com vencidos e vencedores, tencendo os ilusionismos ficcionais do romance estudado, para tornar explícitas as suas denúncias, mas também para estimular o seu leitor a aceitar a proposta de ser, também ele, espaço de provocação e frustração do desejo da verdade. Porque, como diz a conclusão do trabalho, o romance de Rubem Fonseca e seu título poderiam ser lidos como uma vigorosa denúncia de problemas sociais. Mas também como a grande arte do amor, essa pulsão que exorciza/recorda a morte. Ou como uma alusão à arte de se usar o estilo/a faca para destruir o corpo e, em consequência, construir a ficção. E ainda como uma metáfora do próprio fazer literário que elabora referentes vazios no teatro da linguagem, contando com a sede de ilusão com que o leitor se deixa enganar, ficando como que enfeitiçado por ficções que se colocam como "verdades": a literatura, diria Maria Antonieta Pereira, será sempre uma promessa de felicidade.

Sedução e violência no mercado literário

Nada temos a temer exceto as palavras.

Rubem Fonseca

No capítulo IV de *Arte poética*, Aristóteles entabula uma reflexão sobre o prazer experimentado pelo leitor diante de um texto literário, ainda que o mesmo não tematize o belo: “objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas: é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres.”¹ Os leitores da obra de Rubem Fonseca parecem se situar nesse espaço em que o feio torna-se objeto de reverência, ao permitir a passagem para um outro estado, resultante de situações-limite tão tensas e cruéis como a própria morte, literal ou metafórica, que referem. Essa experiência, desenvolvida entre cenas dolorosas, acontecimentos macabros, ironia e cinismo, exige do recebedor uma reflexão ininterrupta sobre a morte e seu reverso, a vida.

Tateando entrelinhas embaraçadas, o leitor ora é convocado a deter-se na elucidação de um crime – lugar da lei –, ora é seduzido a identificar-se com assassinos, traficantes, estupradores, prostitutas – ausência da lei. Nesse périplo sem destino certo, tensionado sob o efeito de insolúveis paradoxos, o receptor não

FRANCISCO JOSÉ DE ALMEIDA

¹ ARISTÓTELES, s. d. p. 244.

pode omitir-se da co-autoria. Confuso e céptico, deleita-se com algo que repudia. E reconhecendo-se nos êxtases e degradações das situações e personagens, acaba por tornar-se um leitor de si mesmo: signo desencadeado por outro texto, corpo realizado como símbolo. Nesse sentido, enquanto fruto do texto que lê e do qual é também autor, ele oscila entre o patético e o mais refinado distanciamento. Assim, obtém da leitura um triplo prazer: conhece algo, se reconhece nessa percepção e livra-se de tensões pela catarse. Segundo Jauss, a poética aristotélica examina a recepção, inclusive a dos objetos feios, considerando os efeitos de leitura sob os três aspectos acima mencionados. Ler é experimentar o intelectual, o sensível e o catártico.² Nessa ótica, o contentamento do leitor nasce tanto da contemplação de uma técnica imitadora irrepreensível, quanto do reconhecimento de uma imagem imitada. Tal experiência cria as condições para a realização da catarse, a qual permite a passagem da emoção arrebatadora para a serenidade ética.

Certa tendência da crítica brasileira tem procurado desenvolver esse percurso quando examina os textos evasivos e astuciosos da produção de Rubem Fonseca. Respondendo à provocação de suas narrativas, os ensaios jornalísticos e acadêmicos enredam-se nos ardis desses textos para, posteriormente, deles se safarem. Ao analisar a recepção da obra fONSEQUIANA, estabelecemos um recorte temporal a fim de nos determos nas perspectivas mais recentes da crítica, nos anos 80 e 90. Observa-se, nesse período, uma mudança de comportamento dos ensaístas. Na década de 80, enfatizava-se a relação entre essa literatura e as questões sociais, numa tentativa de ler a ficção via realidade e, mais raramente, percebia-se entre ambas um sistema irregular de trocas.

No início de 90, a crítica propõe leituras mais centradas nos próprios artifícios fundadores da narrativa, razão pela qual privilegia determinados aspectos como intertextualidade, *mise-*

² JAUSS, 1979. p. 63.

en-abyme, construção irônica do texto ou tipologia do romance policial. Ao mesmo tempo, há uma revalorização do papel do leitor, dando-se seguimento à prática já desenvolvida em 80 por certos teóricos. Examinando essa produção ensaística, procedemos a nova seleção, buscando a leitura que se faz do leitor de Rubem Fonseca.

Assim, investigamos dados que nos informassem sobre possíveis justificativas para a grande demanda de textos que, decepcionando e enganando o receptor, acabam, por isso mesmo, por seduzi-lo. A crítica especializada, embora mantenha certas divergências relativamente à obra em questão, é unânime em algumas conclusões: trata-se de uma literatura marcadamente intertextual, que contrapõe o coloquialismo à erudição, ao mesmo tempo em que tematiza o cotidiano da vida urbana, explorando seus aspectos violentos, absurdos, grotescos. Outro ponto consensual é que a excelência do escritor encontra-se mais nos contos que nos romances.

A recepção da obra fonsequiana em 80

Na década de 80, Sandra Lúcia Reimão³ analisava a relação entre *A grande arte*,⁴ quebra-cabeça que encaixava as peças das obras anteriores de Rubem Fonseca, e a violência social que fornecera o motivo para essa escrita. Segundo a ensaísta, tudo que não pode ser absorvido pelas normas predominantes na sociedade é por elas segregado. A formação de micro-sistemas marginais gera, além de situações conflitantes, a ilusão de que, fosse outra a estrutura social, tais problemas seriam eliminados. Por outro lado, em "O conformista incorrigível",⁵ o autor aborda

³ REIMÃO, 1984. p. 9-11.

⁴ FONSECA, 1990. Todas as citações dessa obra serão, doravante, indicadas apenas pelo número de páginas entre parênteses.

⁵ FONSECA, 1989.

uma sociedade diferente da nossa, situada em plena revolução frommiana, onde houvera a substituição das categorias pai, mestre, rei e deus por leis ainda mais inflexíveis – o homem deveria ser egocentricamente livre, qualquer pendor gregário seria tratado como doença ou crime. Essa estrutura social teria um papel tão coercitivo quanto nossa atual sociedade – eis a conclusão que Sandra Lúcia Reimão retira da ferina ironia de tais narrativas. Para ela, o leitor não é o indivíduo mas a coletividade, cuja recepção desse tipo de texto funcionaria como denúncia de seus próprios problemas.

Em abordagem semelhante, Maria das Graças Rodrigues Paulino examina a agressão experimentada pelo leitor de classe média, ao entrar em contato com a violência de *Feliz ano novo*.⁶ Enquanto participante de um segmento social que teme e exorciza a desordem indiscriminada, ele se vê engolfado por uma trama onde não há heróis, moral da história ou saídas. Num contexto em que as hierarquias se rompem e as instituições não conseguem impedir atos violentos, ocorre uma situação de crise sacrificial: não há diferença entre vítima e assassino, logo, é impossível punir ou expiar.⁷ Dessa forma, a identificação do leitor com as personagens fica bloqueada. O texto volta-se contra seu receptor e o sistema no qual ele vive, transformando-os em alvo de uma linguagem violentadora.

Talvez a questão mais importante a se registrar nesse ensaio seja a relação por ele estabelecida entre literatura e sociedade: os argumentos apresentados não abordam o social como simples causa de uma superestrutura especular. Trata-se, portanto, de um trânsito reversivo – contexto que permite um texto, o qual se volta para/contra o próprio contexto. Resgatando elementos da análise sociológica e histórica, essa crítica pinça,

⁶ FONSECA, 1990.

⁷ PAULINO, 1980. p. 15-18.

amplia e discute determinados aspectos de uma linguagem e de uma sociedade fria e abominável, onde a identificação do leitor com narradores e personagens torna-se problemática.

Bela Jozef⁸ realiza uma leitura inteiramente diversa da anterior, no que tange à recepção do texto fonsequiano. Do seu ponto-de-vista, os narradores de obras dessa natureza exigem a cumplicidade do leitor, porque anulam a distância entre si mesmos e o mundo narrado, em cujo cotidiano habitam. Sob essa ótica, os narradores de *O cobrador*⁹ e *Feliz ano novo*, responsáveis por relatos pungentes e satíricos, provocam em seu destinatário tanto a náusea quanto a hilaridade, numa mesclagem de humor negro e visão macabra do real.

Uma análise que nos parece muito interessante é realizada por Vera Lúcia Follain de Figueiredo em dois ensaios consecutivos. No primeiro,¹⁰ ela aborda as relações intransitivas estabelecidas entre os meios de comunicação de massa e o público. Numa situação de pseudocomunicação, onde a unilateralidade do discurso impede qualquer troca, ocorre uma simulação de diálogo que encobre o efetivo isolamento do recebedor, incapaz de dar respostas ao que lhe é imposto. Conforme a ensaísta, a estrutura narrativa de *Lúcia McCartney*¹¹ denuncia a intransitividade das relações sociais, convocando o leitor a romper seu próprio isolamento e a quebrar a auto-referencialidade. Nesse rumo, a personagem-escritor de *Bufo & Spallanzani*¹² constituiria o protótipo do autor de mensagens unilaterais: apenas coleciona dados pré-existentes, ao invés de interpretá-los.

Em trabalho posterior,¹³ Figueiredo observa como o leitor de *A grande arte* não acessa a autoria do crime e do texto, por-

8 JOZEF, 1985.

9 JOZEF, 1985.

9 FONSECA, 1989.

10 FIGUEIREDO, 1987. p. 30-35.

11 FONSECA, 1987.

12 Idem, 1985.

13 FIGUEIREDO, 1988. p. 20-26.

que essa se erige como réplica de uma Babel atravessada de inter-referencialidade. Assim, a personagem Mandrake, leitor de Lima Prado e narrador, é também detetive e está sob suspeita de ser o criminoso. Esse acúmulo de funções textuais leva o leitor extradiegético a flutuar por várias possibilidades de identificação, inclusive espelhando-se no assassino construído por um texto que configura o próprio crime, levado a termo pela versão verossímil. Tudo é jogo. O leitor também joga.

Ao promover o exame da mesma obra, Celso Favaretto¹⁴ aborda a questão da verdade como “um fato do corpo”, construção de uma escrita compulsiva que sugere a vida como algo para ser lido. E nessa existência, que é puro artifício, a arte nasce do jogo criador de simulacros da realidade. A veracidade dos fatos – articulada por minúcias descritivas, pelo gênero policial e pela violência multiplicada – descaracteriza possíveis interpretações e constrói um “pensamento do corpo” e uma literatura de amoralidades. Para Favaretto, a compulsão de comer (comida e mulheres) e de matar transforma o corpo em máquina ambígua, sempre à beira do colapso, mas cujo funcionamento mobiliza todos os interesses em jogo. Ao narrador, restam a ironia, o cinismo e um moralismo amoral, por meio dos quais ri de si mesmo. Conforme essa perspectiva, tal atitude seria reduplicada no leitor, convocado a reinventar a vida no jogo dos signos.

Em 90, outra leitura

No início desta década, a crítica permanece mobilizada pela literatura fonsequiana. Em dissertação de mestrado,¹⁵ Maria Cecília Bruzzi Boechat discute, entre outras questões, o lugar ambíguo do leitor de *Bufo & Spallanzani*. Se há exigência de sua participação enquanto recebedor do romance, por outro

¹⁴ FAVARETTO, 1984. p. 3.

¹⁵ BOECHAT, 1990.

lado, são-lhe sonegadas informações essenciais à decifração de enigmas.¹⁶ No jogo ardiloso entre ler/não-ler, trabalhando com histórias visíveis e secretas, o leitor alia-se ao construtor do relato e compromete-se com as próprias armadilhas das quais se torna vítima. Apesar de sua desconfiança, o destinatário é enganado pelo narrador que, além de confessar o crime e destituí-lo do papel de detetive competente, oferece-lhe um texto memorialista lacunar e duvidoso que descrê da verdade dos fatos. Paradoxalmente, é por essa mesma via que reconduz o leitor à participação, deixando-lhe a tarefa de decidir sobre a versão correta do crime. Assim, para Boechat, o receptor dessa narrativa passa pela frustração de não descobrir o criminoso, do qual acaba por tornar-se sócio. Numa experiência transformadora de leitura, sua decepção é compensada pela participação ativa enquanto co-autor da narração.

Mais recentemente, Maria Aparecida O. Carvalho desenvolve um estudo comparativo entre o anti-herói do conto “A força humana”¹⁷ e o herói da *Odisséia*. Se Ulisses configura o ideal grego de glória, imortalidade e força, o narrador do texto referido desconstrói tais valores, pois não passa de um questionador de planos e certezas cujo único compromisso repousa na lógica absurda da vida. Se ambas as narrativas são de retorno – a Ítaca e à loja de discos – pesa sobre os protagonistas a condenação do eterno caminhar, numa relação circular consigo mesmos.¹⁸ Todavia, enquanto o herói dirige-se retilineamente para a glória, seu antípoda no conto move-se em órbitas e labirintos, tra-

¹⁶ É interessante observar que a página 161, que estabelece uma relação entre guerreiros da mitologia grega e a personagem Lima Prado na 2. edição de *A grande arte*, editada em 1983 pela Livraria Francisco Alves, não existe na 12. edição, de 1990, da Companhia das Letras. Essa ausência parece significar uma sonegação de dados para dificultar a decifração do texto e, assim, confundir e prender o leitor.

¹⁷ FONSECA, 1965.

¹⁸ CARVALHO, 1991.

cando uma trajetória incompleta e absurda. Nesse caso, o texto investe na frustração daquele tipo de leitor habituado ao herói clássico. Segundo a autora, a força humana revela-se na linguagem capaz de produzir narrativas dessa natureza, presididas pela dúvida e pela ironia.

Antônio Eduardo A. de Castro examina a recepção de textos como "74 degraus"¹⁹ ressaltando seu caráter produtivo. Nesse conto, construído apenas com o diálogo das personagens e cujo narrador desaparece, o receptor depara-se com uma ficção estilhaçada e elíptica. Dessa forma, ele é forçado a abandonar a passividade e recolher fragmentos textuais, recompondo-os numa tentativa de inventar significados para a obra inacabada. Nesse movimento, o recebedor cria seu próprio objeto cultural e identifica-se com um narrador ausente, cujo lugar ocupa, para imaginar "estórias que ninguém gostaria de contar",²⁰ a exemplo daquelas que compõem *Feliz ano novo*.

A obra de Rubem Fonseca intitulada *Romance negro e outras histórias*,²¹ foi saudada por Mário Pontes como um retorno do autor à grande arte de produzir contos. Escritor de muitos temas e formas, para o ensaísta, Fonseca absorve a todos em seus espelhos e arquiteta uma literatura análoga às bonecas russas, cujo encaixe em abismo supõe sempre algo secreto. Segundo o ensaísta, o livro aborda a violência em sua configuração tangencial e refinada e estabelece um vínculo estreito entre arte e fome. De fato, a personagem dr. Goldblum transcreve uma inusitada receita para seu cliente, onde compara a arte à fome.²² Pontes analisa a literatura como personagem importante de Fonseca que, padecendo de constante avidez, devora incansavelmente outros textos. Agora, o leitor não mais se choca contra o

¹⁹ FONSECA, 1990.

²⁰ CASTRO. Texto inédito.

²¹ FONSECA, 1992.

²² *Ibidem*, p. 65.

brutalismo da narrativa, mas debate-se nas malhas de uma erudição que homenageia toda uma estirpe de romancistas do gênero policial.²³

Nessa mesma perspectiva, Sérgio Augusto recebe *Romanço negro* como uma obra que “faz da literatura, e não mais do cinema, o seu principal ponto de referência”.²⁴ Suas personagens centrais são escritores empenhados na difícil arte de perseguir o texto. Na mesma matéria, o jornalista apresenta a opinião de vários autores a respeito da produção fonsequiana. Delas, destacaremos a de Silviano Santiago, porque atende ao intuito do presente estudo. Segundo ele, Rubem Fonseca nunca está onde o leitor o espera e, em seu deslocamento ininterrupto, configura um iconoclasta, fato que atesta sua contemporaneidade. Além dos ensaios citados, tivemos acesso a inúmeras outras produções realizadas a partir dos contos e romances de Rubem Fonseca, nos quais a crítica não consegue ultrapassar o nível da paráfrase e da contemplação passiva. Mesmo assim, esses textos apontam a referida obra como espaço de um diálogo permanente, o que referenda sua importância no cenário brasileiro contemporâneo.

Observando o mercado aberto por Rubem Fonseca, encontra-se uma crescente demanda de sua obra, desde as tiragens iniciais de 3.000 exemplares até seus grandes sucessos editoriais, como *Agosto*. Além disso, o autor tem várias obras com edições esgotadas, o que demonstra sua capacidade de lidar com um público não acostumado à narrativa do tipo policial, principalmente quando a mesma sobrevive à custa de modificações do próprio gênero. O êxito de recepção desses relatos, pelo leitor comum ou especializado, parece que se origina na tripla possibilidade discutida por Jauss: a experiência estética envolve percepção, cognição e catarse.

1. *ROMANÇO NEGRO*, p. 140.

²³ PONTES, 1992.

²⁴ AUGUSTO, 1992.

Torna-se evidente, contudo, que há diferentes formas de leitura orientadas pela posição do indivíduo no interior de variáveis do tipo idade, sexo, escolaridade, ideologia. No entanto, do nosso ponto-de-vista, um fator determinante do nível de leitura é o próprio contato do receptor com outros textos, ensaísticos ou literários, referentes ou não à obra sobre a qual volta sua atenção. A relação estabelecida pelo destinatário entre o texto que lê e sua própria experiência – de leitura e de vida – constitui o dado fundamental e modificador do resultado da leitura. Esse trabalho intertextual possibilita a transformação da obra em algo diferente dela mesma. Assim, o prazer estético não fica limitado à entrega inocente às palavras: ultrapassando-as, permite a elaboração do novo. Para Jauss, o fruidor, apesar de distanciar-se do objeto a fim de transformá-lo em objeto estético, simultaneamente depõe profundo interesse em sua contemplação. Usufruir o mundo oferecido pelo objeto e ao mesmo tempo negá-lo para reconstruí-lo, leva o sujeito a obter prazer tanto do objeto quanto do próprio eu, comprometido nessa paradoxal reciprocidade.

Na recepção de objetos disformes ou cruéis, o leitor rejeita seu caráter de negatividade e, pela reflexão distanciada, procura gozar apenas sua própria capacidade de não envolvimento. Outra possibilidade de leitura consiste em considerar a obra como pura ficção, entregar-se às emoções e participar do jogo e da experiência do outro, protegido pela certeza de que tudo é encenação. Uma terceira alternativa, a partir de considerações freudianas, está na permissão do retorno do recalcado através do contato com episódios e personagens que reacendam, ainda que fugazmente, o vivido e o reprimido.

Ao retomar certas categorias aristotélicas, Jauss observa que a *poiesis* configura a satisfação associada à obra que se realiza, sendo tal experiência levada a cabo pelo destinatário recriador do texto. Por outro lado, a *aisthesis*, revista por Baungartem, aponta para a dupla razão do prazer diante da arte: reconhecimento da imagem imitada e observação da técni-

ca perfeita. Por último, a *katharsis*, numa acepção vinculada ao pensamento de Górgias, dá ocasião ao contentamento por tornar possível a liberação emocional e a mudança de crenças e comportamentos. Tais instâncias do ato receptor, embora não se organizem de forma hierárquica, mantêm entre si determinadas relações seqüenciais as quais, em freqüentes recombinações, elaboram o espaço prazeroso da leitura.

Os ensaios anteriormente referidos usam uma palavra-chave para tentar aberturas na obra fonsequiana – violência. Estabelecendo liames entre ficção e realidade e/ou observando recursos textuais, a crítica literária examina uma produção que lhe causa incômodo, estranheza e fascinação. Personagens e acontecimentos marcados por um ceticismo atroz, cuja frieza e falta de caráter provocam a recusa do texto, concomitantemente seduzem o recebedor e magnetizam suas preocupações, a ponto de levá-lo a responder-lhes sob a forma de outro texto.

Ao que parece, além de propiciar uma função catártica, liberadora da tensão provocada por ela mesma, a obra de Rubem Fonseca propõe ao leitor histórias presididas pela indeterminação. O gênero policial, por si só, já exige um leitor atento e desconfiado que, embora se aventure nas peripécias narrativas, guarda-se em devidas precauções. Todavia, todo cuidado é pouco, porque essa obra, ao selecionar determinados aspectos para caracterizar situações e personagens, constrói-se sobre evasivas e paradoxos, fontes de constante equivocação. E é justamente aí que reside sua sedução: esconder o jogo equivale a um desafio sistemático ao destinatário, que deve ampliar suas suspeitas e reflexões, atravessando um texto do qual participa enquanto sujeito perceptivo e cognitivo, mesmo quando este seria imparicipável porque supostamente amoral.

Assim, de forma contraditória, o leitor rejeita e aceita o texto, identifica-se e afasta-se, emociona-se e pensa. Numa paisagem agônica e corruptível, ele experimenta o sofrimento e a alegria de recolher ruínas e meios-sentidos, para costurar seu próprio entendimento. Nesse vaivém, sem um lugar preciso e

seguro e sendo lido pelo livro aberto a seu olhar, o receptor tenta quebrar a resistência do texto à significação e deixa-se seduzir pelos signos, tornando-se ele próprio um elemento capaz de operar a sedução.

Em ato de intensa reflexão sobre a vida, o leitor corta o texto para acessar uma essência que não há. Procura, dessa forma, destruir o monstro ... sagrado que o submete. Ledo engano: quanto mais fala dele para o exorcizar, mais lhe confere vida nova porque o atualiza. Ao profanar o templo onde se perde, o leitor encontra-o/encontra-se outro. Essa diferença, processada no diálogo veemente e mudo do sujeito frente à obra, aponta a representação do horrível como uma instância que pode significar apego à vida, ou a recusa de sua brevidade. Nessa percepção do nada – a morte e seus congêneres – o destinatário responde à violentação sofrida com outra forma de violência: devassa o texto, viola seus segredos e aprende a conviver com pontos obscuros dos quais reconhece que nada sabe. Contudo, resta-lhe sempre o prazer da interlocução com a obra que, entre desafios e desencantos, permitiu-lhe experimentar a sedução das palavras.

O quadro crítico da obra de Rubem Fonseca revela uma preocupação reiterada com suas características de narrativa policial e/ou com sua linguagem violenta, erótica, que agride o leitor. Este trabalho pretende reexaminar essas vertentes, mas privilegiando a investigação dos textos fonssequianos, principalmente *A grande arte*, enquanto jogos de linguagem cujas regras passam pela apresentação de duas metáforas recorrentes: a do livro e a do corpo. Ambas, ao que parece, remetem à própria produção literária enquanto processo de comunicação – são produtos-produtores de linguagem. Entrelaçadas, essas duas imagens propiciam sua mútua desconstrução e, ao mesmo tempo, instauram uma terceira questão: a dinâmica obsessiva da fraude textual, que relativiza os conceitos de novidade, verdade, essência e realidade.

Assim, no primeiro capítulo deste trabalho, tentamos apontar as relações possíveis entre a escrita e o corpo como elemen-

tos que se devoram mutuamente e permitem, através dessa morte metafórica, a existência do texto ficcional. No segundo capítulo, a partir de considerações sobre o modelo apolíneo de beleza, abordamos a construção de um corpo que, quanto mais deseja aproximar-se desse molde, mais se mostra como signo artificioso e sedutor. No terceiro, analisamos as transformações dionisíacas do corpo, as quais desafiam certos modelos corporais ou textuais. O quarto capítulo trabalha com a desarticulação corpo/linguagem, a qual, ao mesmo tempo em que edifica a obra, aponta seu caráter enganoso. Finalmente, no quinto capítulo, procuramos demonstrar como a estrutura geral de *A grande arte* apoia-se na apropriação sistemática de textos preferencialmente apócrifos, o que exacerba seu caráter ficcional.

A escrita do corpo no corpo da escrita

Também se aguardou então o esclarecimento
dos mistérios básicos da humanidade:
a origem da Biblioteca e do tempo.

Jorge Luis Borges

O narrador de *A grande arte* inicia seu ofício tematizando uma escrita singular que, além de realizar-se sobre uma superfície incomum, é feita com uma ferramenta desviada de sua utilidade usual. A faca, instrumento inventado pelo homem para facilitar seu trabalho produtivo, é transformada em objeto que permite a um assassino inscrever a letra **P** no rosto de uma vítima. Ao realizar esse ato, de certa forma, seu autor retoma uma tradição referente à escrita: os antigos romanos usavam o “stilus” – ponteiro de ferro ou estilete – para produzir textos sobre tabuinhas enceradas. Por um processo metonímico, o nome desse objeto passou a ser usado para se designar a escrita e depois a própria linguagem. Hoje, na língua portuguesa, a palavra é encontrada como “estilo” e equivale ao conjunto de qualidades que caracterizam o texto de determinado autor.¹

Em *A grande arte*, portanto, um homicida imprime seu “estilo” na face da prostituta assassinada, através de uma faca

¹ VICTORIA, 1960.

transformada em estilete produtor de um signo. Recuperando uma antiga tradição latina, esse texto, recortado no tecido da pele, funciona como emblema de outra questão: sinaliza a existência de um tipo de literatura que remete ao passado, apropriando-se de algumas de suas práticas textuais e executando um processo de desconstrução da tradição. Uma ficção dessa natureza só se edifica quando se propõe a desenvolver-se conforme a mesma dinâmica que a liga ao passado: ela se faz de fragmentos alheios e próprios. Configurando ela mesma uma espécie de estilete, a narrativa recorta a tradição e a si mesma, recuperando elementos do passado para realizar-se no presente. Por essas vias, o signo **P** indica uma abordagem da estreita relação existente entre construção e desconstrução no âmbito da literatura, inclusive em termos da própria obra que o contém.

Se o texto produzido com o “stilus” constitui um índice do próprio “estilo” do autor, vincula-se também à questão do relacionamento entre vida e morte em *A grande arte*. É necessário que haja um assassinato para que a escrita se construa – sua vida depende do extermínio de alguém. O autor apropria-se de um objeto pré-existente – o corpo da prostituta – e mata-o, inserindo nele, simultaneamente, outra forma de existência – o texto. A narrativa associa assim morte e vida, escrita e corpo, numa prática que se repetirá no decorrer do romance: antagonísticas mas cúmplices, essas imagens dialogam durante o desenrolar da trama, edificando-se e destruindo-se, devorando-se mutuamente.

Ao marcar a face da vítima com sua caligrafia, num gesto que se repetirá no romance, o assassino constitui-se em metáfora do próprio escritor. Da mesma forma que a letra **P** será impressa novamente no corpo de outra mulher, num ato em que o dominador se mostra dominado por uma obsessão, o escritor, embora aparentemente submeta os signos, não consegue fugir a seu fascínio. Esse processo sedutivo,² que é paradoxal e irôni-

² Ver Baudrillard, 1984, p. 10.

² Embora não dicionarizado, o adjetivo utilizado por Tânia Pellegrini ao traduzir *Da sedução*, de Jean Baudrillard, parece apropriado para descrever uma perspectiva inovadora de análise dos signos.

co, premia o autor do texto literário com uma vitória parcial – a conclusão da obra.

Contudo, em movimento reversivo, enquanto memória modificada do vivido e espaço cheio de fissuras, esse texto é autônomo e estranho a seu próprio criador. Passado a mãos alheias, ele permanece como instância que autoriza a multiplicação incontrolável de sentidos. Transformando-se noutra coisa, aproxima de si o próprio corpo da vítima, que também pode ser considerado uma obra supostamente terminada. Morto, imobilizado, esse corpo torna-se, entretanto, palco de outra dinâmica: pela ação destrutora de bactérias passa por um processo de deterioração que acaba por dissipá-lo. Além disso, um corpo violentado desencadeia investigações e hipóteses em que a significação flutua e escapa, exigindo constante perseguição. Texto e corpo funcionam, dessa forma, como um jogo cujas regras se modificam conforme o parceiro que as coloca em ação.

O prazer e o distanciamento necessários à execução do crime, descrito nas primeiras páginas do romance de Rubem Fonseca, parece, portanto, guardar analogias com a experiência vivida pelo autor de um texto. Diante do fato consumado, a personagem de *A grande arte*, tal como um escritor, entrega-se à volúpia de degustar o poder exercido sobre um outro enfim dominado. Todavia, comemora essa supremacia encenando uma posição de defesa: ao colocar-se “en garde”, ele parece saber que a inércia do corpo é apenas fictícia. O espectro da criação, materializado com crueldade e alegria num objeto externo ao criador, estabelece outros riscos para ele. Cortar a respiração do corpo assemelha-se ao ato de colocar um ponto final na obra: em ambos os gestos, há o reconhecimento de que algo chegou ao fim, ainda que provisoriamente, e por isso mesmo tornou-se independente, instância do outro e de seu discurso. Funcionando como ponte entre um eu e um outro, a obra assim inventada deixa de ser ela mesma e transforma-se num lugar de passagem da linguagem, espaço em que seu criador vive o permanente risco de perder o controle dos signos. Em *A grande arte*, um

assassino torna-se duplamente autor – do crime e do texto – e, dessa forma, remete à atitude adotada pelos escritores em geral. Apesar de saberem que sua obra, por força de várias recepções, instigará a co-autoria, ao final do trabalho, depõem sobre a face do objeto inventado a sua assinatura, numa tentativa de garantir a propriedade textual.

O P e seus enigmas

A letra **P**, segundo o narrador, significa “boca” no alfabeto dos antigos semitas, o que remete a judeu, signo recorrente na obra de Rubem Fonseca,³ sobre o qual parece importante refletir, lembrando inicialmente que o vocábulo “semita” deriva de Sem, filho de Noé, salvo do dilúvio pela graça divina.

Segundo a Bíblia, quando Noé se embebedou e despiu-se no meio da tenda, seu filho caçula descobriu a nudez do pai e comunicou-a a seus irmãos, Sem e Jafé. Os filhos mais velhos tomaram uma capa e, deslocando-se de costas para o pai, cobriram seu corpo. Por essa razão, Noé amaldiçoou Cão e sua terra, Canaã, tornando-os servos de Jafé e Sem, ao mesmo tempo em que transformou o último em seu herdeiro predileto. Ao proteger o corpo do pai de possíveis intromissões externas, Sem reconhece o poder patriarcal e a ele se submete. Dessa forma, o filho de Noé foi abençoado duplamente: por Deus, o Grande Pai que o salvou do dilúvio, e por seu pai que o incumbiu de dar prosseguimento à tradição de reverenciar os aspectos sagrados e patriarcais da sociedade. Tornando representante de uma função paterna, Sem e sua descendência originaram a civilização semítica. O termo “semita” é usado também para designar o povo judeu, que se considera participante da genealogia de Sem.

³ Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, por exemplo, o narrador persegue obsessivamente um suposto manuscrito do escritor judeu-soviético Isaak Babel, autor de *A cavalaria vermelha*. Essa obra, a biografia de Babel e várias questões relativas ao judaísmo são abordadas na relação que se estabelece entre o narrador e a personagem Boris Gurian, “um velho sábio judeu.”

No espaço cultural do Ocidente, entretanto, a palavra “judeu” possui vários outros significados. Na fala popular brasileira, o termo é associado à idéia de “mau, avaro, usurário”.⁴ Se, de um lado, “judeu” significa aquele que foi duplamente abençoado e herdou o lugar de representante da lei paterna, por outro, indica qualidades socialmente negativas como maldade e avariza. A ambigüidade de significados abre a possibilidade de se estabelecer uma outra discussão.

Em determinada perspectiva histórica, as civilizações orientais, especialmente a semítica, sempre significaram para os ocidentais a configuração de um outro a ser dominado. As nações da Ásia Ocidental, que reúnem hebreus (ancestrais dos judeus), assírios, aramaicos, fenícios e árabes, foram sistematicamente atacadas por aqueles que defendiam uma cultura ocidental-cristã. Além de riquezas, como o petróleo contemporâneo, buscava-se também dominar essas regiões e impor-lhes uma visão de mundo adequada ao desejo do colonizador. Conforme Amin Maalouf,⁵ no ano de 1096, os primeiros invasores ocidentais saquearam Jerusalém e inauguraram “o ponto de partida de uma hostilidade milenar entre o Islã e o Ocidente”. Após quase dois séculos de combate, os muçulmanos reconquistaram suas terras mas não ficaram livres de futuras invasões.

Em seu estudo sobre a questão palestina, Helena Salem⁶ demonstra que o Ocidente influenciou nos conflitos dentro do próprio mundo semita. Árabes e judeus viveram em relativa harmonia até que a derrocada do sistema feudal europeu gerou uma exagerada migração de camponeses para as cidades e um exército de reserva de mão-de-obra. A culpa do desemprego em massa foi atribuída à presença do judeu na economia européia. Especialmente na Rússia czarista e na Polônia, organizaram-se

⁴ FERREIRA, s. d.

⁵ MAALOUF, 1988.

⁶ SALEM, 1990.

“pogroms” – perseguição violenta e matança de judeus. Mais tarde, durante a Segunda Guerra Mundial, o nazismo recorreria a métodos semelhantes para varrer do espaço europeu a influência judaica. Em 1882, sob os auspícios do barão de Rothschild, incrementa-se a formação do Estado Judeu com a conseqüente expulsão dos povos árabes da Palestina. Tais conflitos redundaram em várias disputas entre Síria e Iraque, Egito e Líbia e, em 90, desembocaram na guerra do Golfo Pérsico. O oriental tem configurado, dessa forma, o estranho que ameaça uma perspectiva etnocêntrica.

Tal como ocorreu na história da América Latina, onde os europeus inflingiram aos indígenas concepções, hábitos e crenças, presenciamos em relação ao Oriente uma constante tentativa ocidental de desvendá-lo e destruir o estrangeiro que nele habita.⁷ Essa dificuldade de conviver com a diferença fica registrada no próprio sentido ambíguo da palavra “judeu” – embora ela indique aquele que é herdeiro das qualidades de um pai digno de honra e confiança, aponta também o caráter avarento e agiota do indivíduo que refere. Em *A grande arte*, quando o assassino recorre a um sinal gráfico semita para assinar a conclusão de seu trabalho, parece provocar a inserção, no texto do corpo, dessa marca de diferença e ambigüidade a que nos referimos. Tal rubrica carrega consigo várias incógnitas. Apesar de ser uma simples letra que aparentemente possui um campo restrito de significação, ela permite o desenvolvimento de muitas reflexões. O sentido que o narrador lhe atribui – “boca”, no alfabeto dos antigos semitas – remete ao Antigo Testamento em seu caráter genesíaco e mítico, que trata de um passado longínquo. A grafia dessa letra foi realizada em uma língua estrangeira e arcaica, a partir de uma faca convertida em “stilus”, e por um assassino que usou como folha em branco a face de uma prosti-

⁷ O verbo “judiar”, etimologicamente, significa “tratar como, antigamente, se tratavam os judeus”. Cf. FERREIRA, p. 805.

tuta, sendo tais personagens, no início da narrativa, totalmente desconhecidas do leitor. Por último, segundo nossa análise anterior, o vocábulo “semita” pode significar “judeu”, e ambos possuem diversas conotações. Tudo isso nos leva a concluir que a letra **P** traz consigo um mistério permanente que não autoriza um sentido estável. Esse sinal, além de configurar a rubrica do assassino, marca uma diferença e assinala um pacto antagônico entre a vítima e seu carrasco, entre texto e corpo, vida e morte, eu e outro.

O texto antropofágico

Se a letra **P** significa “boca”, torna plausíveis novas considerações pois alude ao órgão do corpo que, sendo importante na articulação da linguagem, influi na constituição do sujeito enquanto um ser capaz de estabelecer certa diferença entre si mesmo e tudo aquilo que o cerca. Além disso, a boca tem várias outras funções para o homem: permite-lhe sobreviver através da ingestão de alimentos e proporciona-lhe prazeres gustativos, afetivos, sexuais. Todos esses atributos supõem a presença de um outro, com o qual estabelecemos determinadas trocas. A capacidade de suprir tantas necessidades e desejos torna esse órgão um lugar privilegiado do corpo, instrumento de prazer e dor, a depender do que ingere ou profere, rejeita ou acolhe. Ao configurar uma cavidade, entrada-saída do corpo, lugar em que se encena a palavra ou o silêncio, a boca contribui para se conferir ao rosto a prerrogativa de lugar do sentido.

Em *A grande arte*, a referência à boca no começo da narrativa constitui uma pista de leitura: no transcorrer da história esse órgão do corpo será freqüentemente enfatizado. Na cena inicial, a mudez que o assassino impõe à vítima, através da morte, e a si mesmo, durante o homicídio, entra em conflito com a palavra “boca” recortada na pele. Matar ou morrer em silêncio, ao mesmo tempo em que se grafa um símbolo do órgão da fala, é colocar a existência da linguagem no desequilíbrio do fio da navalha. A palavra aparece, assim, como um signo

ambíguo que, simultaneamente, se ausenta e se constitui no interior da violência narrativa por ela mesma inventada.

A ausência das vozes da vítima e do assassino é preenchida pela narração que busca a cumplicidade do leitor e lhe antecipa alguns dados: recordações de textos e diálogos esclarecedores dos fatos. O narrador apresenta-se, então, como um advogado-detetive “acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica” (p.10). O que se desenvolverá a seguir será sempre uma versão verossímil: a arte de interpretação das leis e do sentido das palavras. À medida que toda interpretação é efetivada segundo determinada visão de mundo, isso significa a assunção, desde o início do romance, de uma relativização da verdade.

A tematização obsessiva da boca – metonímia do corpo – e do texto está presente não só em *A grande arte*, mas no conjunto da obra de Rubem Fonseca. A busca do livro – *corpus* perdido, inacabado, falsificado – é um motivo para a construção do corpo da escrita. Simultaneamente, o corpo – assassinado, escondido, superexposto – é uma razão para se desenvolver a obra. Tanto a escrita quanto o corpo, signos em trânsito pelo texto, constroem-se e desmancham-se mutuamente, imagens lúcidas e opacas de um real por eles mesmos inventado.

Nessa perspectiva, a boca devora e afaga, excomunga e louva. Muitas vezes desdentada, serve para indicar o estigma que pesa sobre aqueles que vivem nas franjas esgarçadas da sociedade e contra ela voltam seu ódio, cobrando-lhe certas dívidas, como é o caso da personagem do conto “O cobrador”.⁸ Alimentando-se de seu próprio rancor, cotidianamente, essa atitude lhe dá energia para matar todos aqueles que são por ele considerados como seus devedores. Auto-denominando-se “o cobrador” e tendo já perdido quase todos os dentes, ele separa a sociedade em duas metades: uns lhe roubaram, por antecipa-

⁸ FONSECA, 1989.

ção, tudo que ele não pode possuir, outros, por não terem acesso a bens materiais, são seus companheiros de desgraça.

Transformando-se em cobrador de tais dívidas, a personagem especializa-se num combate individual contra seus usurpadores. Sua perversidade fica, entretanto, bloqueada quando ela se defronta com figurantes nos quais se reconhece: a mulher que mora em dois cômodos, o crioulo que possui alguns dentes em mau estado, a velha do sobrado. Diante de seus pares, o assassino é capaz de gestos solidários. Nestas circunstâncias, ele se denomina um “justo”. No entanto, tal palavra carrega uma conotação ligada às idéias de retidão moral, equidade, imparcialidade: algo exatamente oposto, do ponto-de-vista das instituições sociais, às ações desenvolvidas pela personagem. Desautorizando as posturas éticas corriqueiras e as concepções de justiça que as sustentam, o marginal investe-se de vários poderes: julga os que o vitimizaram, decreta sua morte e a executa. Assim, apresenta-se mais como um justiceiro que como um justo.

No decorrer da narrativa, o cobrador contracena com Ana, a quem dá o sobrenome de Palindrômica. No dicionário, o verbo “palíndromo” refere-se à frase ou verso que pode ser lido da direita para a esquerda ou vice-versa, sem sofrer alteração de sentido. Por constituir um texto dessa natureza, o nome da personagem serve para indicar seu papel dentro da história. Apesar de ela situar-se no campo inimigo – é ex-bailarina, mora num prédio de mármore próximo à praia e tem todos os dentes – acaba por empreender uma relação amorosa com o cobrador e endossar sua perspectiva bélica. Dessa forma é que Ana, cujo nome pode ser lido em qualquer direção sem modificação de significado, torna-se também uma personagem que transita entre campos adversários e, pertencendo a certa classe social, é capaz de denegá-la e voltar-se contra ela. Embora tenha todos os dentes, Ana assume o discurso dos desdentados. Ao final do conto, são dois os cobradores que se dirigem para uma festa grã-fina de natal, onde haverá cerveja, perus e sangue.

Observar cuidadosamente a dentição das personagens é também uma prática freqüente do narrador de *A grande arte*.

Ele próprio, enquanto personagem da trama e perseguidor de Camilo Fuentes, relata que despertava a desconfiança do boliviano por causa de seu olhar hostil e dos dentes sempre trincados. Entre tantas formas passíveis de demonstrar tensão e ódio, o narrador elege as expressões faciais pertinentes ao olhar e à boca para falar de si mesmo e dos outros.

Essa escolha de determinados locais do corpo funciona como um aceno ao leitor: sublinha para ele pontos de vista inusitados a partir dos quais se propõe uma leitura diferente da obra literária, do próprio corpo nela tematizado e da relação de ambos com a sociedade onde se inserem. Nesse rumo, os dentes funcionam como um elemento capaz de fornecer várias informações a respeito das personagens. Danusa, falsa massagista e segunda prostituta a ser assassinada, tem um dente dianteiro lascado, enquanto seu marido Gilberto já perdeu os molares e ingere os alimentos sem mastigá-los convenientemente. O engolidor de fogo que promove espetáculos em praça pública, além de parecer um macaco, é um negro desdentado – tudo isso, segundo o narrador, é motivo para fazer os brancos miseráveis que assistiam ao seu *show* se sentirem importantes. Essas referências sistemáticas à precariedade dos órgãos destinados à mordedura e trituração dos alimentos permitem o desenvolvimento de outras leituras.

Além de funcionarem como índice da sua posição social, a ausência ou o mau estado dos dentes indicam a fragilidade dessas personagens. Lembremos que entre os animais, em geral, os dentes são usados com algumas finalidades básicas: mastigar os alimentos, atacar as presas e defender-se de agressores. Embora na sociedade humana as duas últimas questões não se coloquem com frequência, a perda dos dentes sempre denota um desarmamento do indivíduo perante algo/alguém que se lhe opõe.

Não se trata apenas de triturar mal a alimentação, mas de enfrentar uma situação desconfortável de perda, de dificuldade real na articulação da fala, de impossibilidade do riso aberto diante do outro. O desdentado sofre de um aleijão que permanece estampado na sua face, espécie de carteira de identidade que, silen

ciosamente, conta uma história pessoal de miséria e sofrimento. Nesse sentido, ele configura um marginal, alguém que teve sua cidadania questionada e reduzida.

Como índice do desarmamento a que nos referimos é que Ada, companheira de Mandrake, ao ser violentada por Rafael e Camilo Fuentes, traz no corpo as cicatrizes das agressões sofridas, entre as quais um dente perdido. Ter o dente quebrado pelo estuprador significa carregar na própria boca a recordação permanente de ter sido vitimizada e reificada. A ausência do incisivo denuncia com eloquência o corpo da mulher como um território indefensável diante da crueldade do agressor. A perda de algo que existiu ou deveria existir autoriza a construção de novos significados. Assim, a falta de um dente surge como um significante que constrói um outro texto, revelador da fragmentação da personagem. A ilusão do ser completo é desfeita por sucessivas próteses que vão remendando o tecido de um corpo em dissolução e recomposição a tal ponto perpétua que seu texto, sem deixar de ser ele mesmo, torna-se sempre outro e inacabado.

A dentição, ao longo do romance, sinaliza ainda outras possibilidades de leitura, quando Zakkai, vulgo Nariz de Ferro, é apresentado como uma personagem portadora de “gengivas violáceas e dentes pontudos como os de um cão” (p. 152). Além de negro, ele é também anão, velho e procede dos estratos sociais mais baixos. Conforme suas próprias palavras, no passado, teria sido ameaçado de morrer queimado por um exterminador de mendigos e passara a dormir dentro de um bueiro infestado por baratas. Todavia, apesar de remeter aos habitantes da mais extrema margem do social, através de atividades tão ilegais quanto sua própria existência, a personagem torna-se rica e influente.

Noutras palavras, incrustados em gengivas roxas, Zakkai possui dentes caninos capazes de dilacerar a presa e devorá-la imediatamente. Apesar de configurar um elemento marcado por fragilidades e limitações, ele transgride barreiras e desafia o Escritório Central e seu chefe, o financista Lima Prado. Ao final da narrativa, é Zakkai quem recupera a fita de vídeo e descobre

que nela nada havia para ser visto. Administrando constantemente sua própria precariedade, o anão converte sua fraqueza em potência e, por meio da astúcia, da lábia e do cinismo, alcança a sobrevivência. Enquanto Nariz de Ferro, fareja os momentos propícios para endurecer o jogo, arriscar-se e escapar da morte. Os dentes agudos nas gengivas violáceas sinalizam a capacidade de agressão e dilaceramento da personagem.

Noutras circunstâncias, em *A grande arte*, a boca vincula a fome compulsiva de comida à devoração metafórica de mulheres. Nos cenários da trama, é recorrente a presença de bares, restaurantes, supermercados, recepções, cozinhas, onde as personagens compram/ingerem comidas e bebidas, numa espécie de ritual sacralizador do prato à Nureiev ou do Château d'Yquen, "une précieuse liqueur d'or liquide" (p.191). Talvez o exemplo mais significativo dessa gula incontrolável seja o momento em que Lima Prado observa um importante senador da República, e o narrador conta:

Da cabine podia ver o senador bebendo uísque e comendo castanhas de caju compulsivamente. Havia coisas mais interessantes a fazer do que ouvir aquele paspalho que lhe lembrava um boneco de ventríloquo, os olhos negros imóveis por trás das lentes grossas dos óculos e a boca de dentes grandes e lábios cinzentos abrindo e fechando em esgares mecânicos. (p. 205)

O narrador, através da voz de Lima Prado, desenha o perfil corrupto de um membro do legislativo, em contradição com seu discurso comprometido e democrático. Referindo-se ao senador como "paspalhão", lança-lhe um olhar oblíquo e mordaz que o surpreende num instante de descuido e voracidade. A comparação entre o senador e um boneco de ventríloquo aponta-o como um fantoche, alguém controlado por um outro que lhe empresta voz e gestos. O esvaziamento do eu, a mecanicidade da boca que emite o desejo do outro e devora castanhas de caju compulsivamente apontam o caráter de encenação própria do literário e, ao mesmo tempo, sinalizam a política como uma comédia bufa. Quanto

à devoração metafórica de mulheres, Mandrake, narrador-personagem da obra em questão, afirma a respeito de si mesmo:

Sempre vivi cercado de mulheres. Quando conheci Berta Bronstein mantinha relações íntimas com várias mulheres. Duas (ou seriam três?) eram casadas e eu as via com menos frequência que às solteiras. Todo dia eu ia para a cama com uma delas. Mas a partir de Berta minha ginecomania começara a se reduzir, singularizando-se afinal na pessoa de Ada. (p.43).

Embora se declare monogâmico em relação a Ada, Mandrake encontra-se constantemente envolvido em novas ligações perigosas e, ao rememorar cenas de antigas paixões, reedita os mesmos comportamentos. Além de Ada, ele se relaciona com Lilibeth, ex-cliente que tentava flagrar o marido em relações homossexuais, e Bebel, cuja mãe teria cometido o terceiro assassinato de prostitutas. Num contexto em que as chamadas relações ilícitas são associadas com frequência à violência dos processos penais e dos assassinatos, o amor torna-se um jogo como qualquer outro.

Quando Bebel provoca em Mandrake o enunciado que constitui a última palavra da narrativa – pergunta-lhe se ainda a ama e ele responde “amo” – poder-se-ia entender tal declaração como um fecho idealizado para uma relação/diegese conturbada. Mas a recorrente conjugação do verbo “amar”, realizada por Mandrake em circunstâncias tão diversas e frente a tantas mulheres, desautoriza qualquer crença em sua possível estabilidade. As relações amorosas não passam de encenações de desejos postos a circular em torno de pretensões convergentes. Assim, a concepção de amor eterno e desinteressado é apontada como falsificação de uma verdade que não há. Seduzidos pela aparência de um sentimento inexistente, as personagens ensaiam uma rotatividade permanente de parceiros descartáveis e apontam o corpo como um lugar de desafios e descobertas, o que requer um jogo instigante e às vezes exaustivo. É assim que, em certos momentos, Mandrake reconhece a deterioração de sua vida amo-

rosa e duvida de que pudesse existir uma “harmonia perfeita” entre os amantes (p.282).

No conto de Rubem Fonseca intitulado “Nau Catrineta”,¹⁰ a questão da antropofagia também é tratada, mas de forma contundente, enquanto metáfora e prática concreta de devoração. O conto refere-se à família portuguesa Matos, onde a maioridade do sobrinho José é comemorada num estranho ritual que começa pela leitura do *Decálogo Secreto*, obra que contém os dez mandamentos da missão a ser desempenhada por todo primogênito da família: escolher, matar e devorar uma mulher. Só após essa cerimônia, ele poderia receber o Anel com o Selo D’Armas – símbolo de chefe do clã.

José elege como vítima uma moça que, apesar de ser estudante de Letras e ter uma vaga noção da lenda sobre a Nau Catrineta, não consegue decodificar sua trama. Embora durante todo o conto lhe sejam dadas informações a respeito do que se passa, ela não se percebe como objeto sacrificável. Numa análise desse relato, Ruth Silviano B. Lopes pondera que Ermê “só é capaz de fazer leituras ingênuas (...) porque não percebe que é peça de um jogo, entra numa encenação, desconhecendo seu mecanismo.”¹¹ Depois de uma relação sexual com José, a moça é envenenada por ele e devorada pela família durante um ritual macabro. A deglutição de um pedaço da nádega de Ermê garante ao rapaz o uso do Anel.

Nesse conto, a celebração da maioridade e da assunção do papel de patriarca passa por um demoníaco ritual de iniciação, onde uma tradição secular deveria ser revigorada. Segundo as tias de José, a verdadeira história da Nau Catrineta teria sido a da devoração de quatro marinheiros, o que garantiria a sobrevivência da tripulação perdida em alto mar. O conto sugere que esse episódio marcou o início da prática familiar em que todos os primogênitos tornaram-se carnívoros e artistas.

¹⁰ FONSECA, 1990.

¹¹ LOPES, 1982.

“Carnívoro” é, entretanto, designação eufemística referente ao canibalismo dos varões Matos, a cuja tradição José deve dar prosseguimento. Outro aspecto curioso dessa preservação de hábitos ritualísticos é a exigência que se faz em torno da associação entre antropofagia e arte. Desde garoto, a personagem era adestrada para ser carnívora e poeta. Da mesma forma que o corpo de Ermê, ao ser ingerido, confere-lhe atributos de tal qualidade que lhe permitem ascender ao grau de chefe, o seu treinamento para artista da palavra impõe-lhe a deglutição de outros textos.

Acordado pelo canto de tia Olímpia, que evoca versos da Nau Catrineta, José é instigado à decifração e execução dos preceitos do *Decálogo Secreto*. Ao mesmo tempo, explicita – com a naturalidade de quem se refere a algo conhecido – o saber das tias em torno do Diário de bordo do avô, onde se encontra o relato macabro sobre a Nau. Outras referências encontradas no conto – o quarto-biblioteca onde às vezes José dormia, as peças teatrais *École des femmes*, de Molière, e *Fedra*, de Racine – apontam a personagem como leitor assíduo de uma literatura diversificada. Se Ermê era uma leitora inocente, José se constituía como seu contrário: canibal experiente e sagaz, ele conhece o avesso de sua leitura porque devorou-a e incorporou seus predicados, exercitando-se para o ofício de poeta.

A devoração literal do corpo da mulher é, dessa forma, precedida e preparada por uma antropofagia cultural. Todavia, entre esses extremos, encontramos uma relação sexual entre os amantes. É interessante observar que, na fala popular e masculina do Brasil, o ato sexual é muitas vezes designado pela expressão “comer a mulher”. O homem coloca-se dessa maneira como um sujeito andrófago e dominador: alguém que persegue a caça, prende-a e devora-a, tal como José e seus antepassados, de forma literal, o fizeram. O canibalismo amoroso, expresso no discurso coloquial brasileiro, funciona como uma metáfora cujo referente se encontra nos cânones patriarcais das relações sociais, os quais, por serem ironicamente frágeis, carecem de um discurso ameaçador. Em “Nau Catrineta”, a radicalização da andro-

fagia pela sua consumação em três níveis – o cultural, o sexual e o literal – provoca a remissão a um referente extradiegético e, de novo, associa amor, morte e ficção.

Em *A grande arte*, essa devoração insistente do outro é encenada, mas enquanto prática do feminino. A personagem Zakkai, ao tornar-se narrador de uma surpreendente história, na qual teria tomado conhecimento da “vagina dentata” (p.215-218), contribui para atribuir à mulher a mesma capacidade antropofágica da personagem José, de “Nau Catrineta”. Enquanto anão, segundo ele, seria portador de um pênis capaz de satisfazer a qualquer mulher. Mas em certa experiência viu-se incapaz disso, pois a vagina dentada, insaciável, triturava-lhe o dedo médio ou o órgão sexual. A “boneca de ferro”, ao marcar o pênis de Zakkai com várias escoriações, promoveu nele uma singular escrita que falava do sexo enquanto momento de “êxtase e horror”.

Tal episódio remete a uma discussão interessante desencadeada por Jean Baudrillard.¹² Segundo ele, o feminino “por toda a parte se propõe como culminância de sexo, voracidade hiante, devoração”, à medida que se constitui como lugar não marcado, reversível e sedutor, ameaçando dessa forma o masculino, cujos esquemas ligados à eretibilidade e à produção encontram-se sempre vulneráveis. Para Baudrillard, o masculino configura um significante canônico exatamente por ser frágil. Assim, a fortaleza fálica constituía defesa do masculino à custa de supressões, instituições e proibições que tentam diminuir o poder de fecundação e sedução da mulher.

A história da vagina dentada, enquanto arquétipo sexual, é reveladora desse temor masculino diante de uma fenda, boca fálica que devora e horizontaliza o poder do cânon. A vagina, ao constituir um abismo aparente apenas eventualmente preenchido pelo pênis, configura a ausência de algo, falta perene que intimida o homem. Tal questão é altamente irônica, em especial

¹² BAUDRILLARD, 1991.

nas circunstâncias descritas no referido relato: um anão, considerado o avesso dos padrões sociais de beleza e masculinidade, numa espécie de compensação por tantas falhas que lhe cabem, recebe a atribuição de ser possuidor de um órgão sexual potente. Ora, diante de uma mulher sensual e bela, sua energia desaparece à medida que é desautorizada por algo inusitado e ainda mais ameaçador, justamente por constituir uma encenação, simulacro de um temor arquetípico. Zakkai sofre um questionamento radical de seu poder. O recurso da ironia presente nessa história confronta dois aspectos exacerbados de uma suposta potência sexual – um enorme pênis e uma vagina dentada – e trabalha com a desconstrução de determinada visão do sexo enquanto algo funcional, a serviço da mera satisfação orgânica. Ao invés do coito tradicional, os parceiros experimentam vivências inusitadas, recuperam antigas histórias e atuam no limiar da sedução. Seu êxtase não é orgástico mas orgíaco, à proporção que é promovido pela desordem dos signos do sexo.

Nos rituais das sociedades primitivas, ainda conforme Baudrillard, o masculino apropria-se de signos femininos: recolhimentos do homem após o parto da mulher, mutilações como uma espécie de castração simbólica, vaginizações artificiais, escarificações. Na relação mantida por Zakkai, as lesões do pênis provocadas pela vagina indicam-no como um órgão que foi forçado a sofrer aproximações do feminino, num enforcamento que tentava destruí-lo enquanto metáfora falocrática.

Entretanto, nesse ritual não se realiza a passagem a um estado onde o “phallus” presta uma reverência ao feminino. Apenas imprime-se, no tecido masculino, uma escrita feminina como proposta de outro texto sexual, onde prevalece a temida lembrança de uma cavidade dotada de dentes, capaz de promover o êxtase e a destruição. “Aquela marca” que tanto preocupava Zakkai, texto construído por dois corpos em antagonismo e cumplicidade, atua como um registro dos desvios pelos quais a sexualidade transforma-se em processo sedutivo, reversível e próximo da morte. A expressão “boneca de ferro”, usada para

caracterizar a mulher em agonia, revela em sua ambigüidade uma situação-limite. Se a palavra "boneca" pode ser associada a infância, inocência, brincadeira e é usada para denominar uma mulher bela, permite também a referência a um ser inanimado. Junto a esse vocábulo, a expressão "de ferro" reforça a idéia de um objeto sem vida, inerte que, simultaneamente, – tal como o Nariz de Ferro – indica fortaleza e resistência. Dessa forma, a vagina dentada funciona como emblema de circunstâncias cruciais, diante das quais tanto o sexo feminino quanto o masculino correm o risco de desaparecerem, substituídos por algo além das diferenças anatômicas. Permeado por uma fantasmagoria que o impulsiona e desmorona, sofrendo a férrea e ininterrupta reversão de significados, o ato sexual irrealizado sinaliza uma outra dinâmica, para lá do fisiológico – trilha os caminhos da sedução, do segredo e da morte.

Na obra *Romance negro e outras histórias*, a devoração é de novo tematizada: em "Olhar", um escritor vegetariano padece de diversos males e procura um médico que lhe prescreve uma inusitada receita: "A coisa mais criativa que o homem pode fazer é comer. Tenho um grande respeito pela gula. Comer é vital – uma obviedade às vezes esquecida. Arte é fome."

Iniciado pelo Dr. Goldblum na arte de escolher animais vivos para serem preparados, o escritor vivencia cenas ritualísticas em que, capturado pelo olhar do animal a ser sacrificado, aos poucos transforma o ato de comer numa estranha cerimônia que o leva a imaginar como seria o olhar de homens que pudessem ser devorados.

Esse relato retoma a preocupação da literatura de Rubem Fonseca com o problema do canibalismo, seja ele literal ou metafórico. Se "arte é fome", podemos estabelecer uma reflexão em torno do papel da intertextualidade, considerada enquanto devoração de textos alheios. Nesse caso, encontramos na ficção de Rubem Fonseca uma fome permanente de novos escritos. Citações, alusões, paráfrases, pastiches e paródias compõem um trabalho textual que exige do leitor uma remissão sistemática a

outras escrituras. O receptor dessa literatura não lê apenas a obra fonsequiana, mas também seus precursores, epígonos, contemporâneos e a própria sociedade na qual esta rede de signos foi elaborada.

Devorar o texto do outro ou seu corpo, possuir seus signos e atributos, apresenta-se como uma cena antropofágica em que a abertura ao diferente é sempre desejada e questionada. Nessa perspectiva, em *A grande arte*, judeus, assassinos, prostitutas, anões e antropófagos entram no palco e configuram um outro, que se confronta com executivos, financistas, escritores, policiais, enfim com todos aqueles que ocupam, tradicionalmente, o lugar de modelo para o eu. Entretanto, essa teatralização é caótica. As personagens, inclusive o narrador, não têm papéis bem delimitados, pois misturam falas e ações, trocam de lugar, transitam pelo sagrado e pelo profano. Num texto ordenado e legível, insere-se uma história secreta onde cada ator pode significar o seu contrário. Os fora-da-lei estabelecem seus próprios códigos morais, enquanto os representantes da lei desautorizam-na, e tudo pode ser constantemente invalidado, por ter como base um código comum – a linguagem. A mobilidade incessante desses figurantes revela uma espécie de entredevoração. Imitando-se uns aos outros e ao mesmo tempo marcando suas dessemelhanças, as personagens de *A grande arte* estão sempre inacabadas e surpreendem o leitor com atitudes inesperadas e motivações obscuras. Numa permuta incessante de palavras e ações, elas recanibalizam-se mutuamente, desenvolvendo uma prática constante de sedução intertextual e intercorporal.

A sedução do corpo escrito

Seduzir os próprios signos é mais importante que a emergência de qualquer verdade.

Jean Baudrillard

Em *A origem da tragédia*,¹ Nietzsche discute as diferenças entre o espírito dionisíaco e o apolíneo. Ambos, segundo ele, encontram-se em antagonismo com relação a suas origens e seus fins. Em constante e mútuo desafio, Apolo e Dioniso simbolizam a contradição existente no mundo grego entre a arte plástica ou apolínea e a arte sem formas, musical, ou dionisíaca. Entretanto, conforme Nietzsche, é da fusão desses contrários que nasce a tragédia ática. Para ele, Apolo personifica o princípio da individuação, o qual é capaz de proporcionar serenidade e equilíbrio àquele que nele crê. Por isso, tal espírito serve à valorização da aparência serena, bela e sábia. O pensamento apolíneo, ao ocupar-se com a forma, com a beleza visível e modelar, transforma o homem num artista que trabalha as imagens, inclusive as do sonho. Enquanto elemento individuante, o espírito apolíneo é necessariamente excludente – as próprias músicas das festas de Apolo tinham sua arquitetura determinada por um único instrumento, a cítara.

Já o espírito dionisíaco envereda-se por uma arte musical, sem formas passíveis de serem apreendidas pelo olhar. Dioniso

¹ NIETZSCHE, 1988.

contrapõe-se à individualidade: sua potência encontra-se nos agrupamentos onde o sujeito se aniquila, embora permaneça idêntico a si mesmo. Os gestos do corpo, abundantes e agressivos, buscam um êxtase orgiástico em que o homem perde sua solidão para integrar-se, ainda que ilusoriamente, ao uno primordial, ao próprio deus. Trata-se de uma passionalidade sagrada, através da qual se busca o segredo das coisas e da existência. Perdendo-se na percepção imediata do eu e do mundo, e na sua fusão ilusória, o dionisíaco não pode ser compreendido através do critério apolíneo de beleza, já que, segundo Nietzsche, este se aplica apenas àquilo que é visível, ao mundo das formas e das aparências.

Sob tal perspectiva, Dioniso perde de vista a glorificação da perenidade das aparências – função de Apolo – e investe na sua constante metamorfose. Essa freqüente modificação daquilo que é superfície, além de significar uma pulsão de vida, configura a alegria pela descoberta incessante das infinitas formas que a existência pode ter. Se Apolo significa a estratificação de um modelo do Belo, Dioniso configura sua perpétua e fecunda mutação ao perceber belezas localizadas, imediatas, remanejáveis. Para as forças dionisíacas, a variabilidade incessante do Belo tem como resultado a alegria da recriação.

Assim, o ditirambo invade a música apolínea sob a forma de um som violento e impulsionador de danças realizadas aos pares e em grupos, promovendo a quebra da hegemonia da cítara. Sob tal ótica, o homem não constitui um artista mas é, ele mesmo, uma obra de arte que, por efeito de mutações sucessivas, absorve o próprio deus e nele passa a habitar. Num estado de licença sexual completa, conjugando prazer e crueldade e violentando o princípio da individualização, a embriaguez dionisíaca penetra nos domínios de Apolo e redimensiona-os.

Junio de Souza Brandão² afirma que Dioniso aparece oficialmente na literatura e na mitologia atenienses a partir do sé-

² BRANDÃO, 1989.

culo VI a.C., embora seu culto já fosse atestado naquela região por volta do século XIV a.C. Essa entrada tardia na *pólis* deveu-se à resistência dos eupátridas, senhores da terra e da religião, protegidos por deuses olímpicos e patriarcais como Zeus, Apolo e Atena, entre outros. Só com as reformas iniciadas por Sólon e a crescente democratização da Grécia, Dioniso passa a ser tolerado pela aristocracia. Contudo, seu culto é exorcizado pelas crenças apolíneas: moderação, preceitos éticos e rejeição aos desregramentos presidem modificações importantes nas orgias dionisiacas.

Para Brandão, o participante dessas festas, após danças alucinantes, entrava num estado de semi-consciência ou *êxtase*, situação na qual recebia o deus. Tal fato era denominado *entusiasmo*. Nesse momento, transformava-se no herói, aquele que ultrapassava sua própria medida – o *métron* apolíneo – e atingia a imortalidade, ao mesmo tempo em que se tornava um *hypocritês* ou ator. Tal descomedimento ameaçava o Olimpo e, para controlá-lo, o culto apolíneo reverteu ao indivíduo a responsabilidade pela abolição da distância entre si mesmo e os deuses. A violência dessa ultrapassagem provocava a ira e o castigo divinos, enquanto a irracionalidade do ator jogava-o contra um destino cego pelo qual deveria responder. Questionada em seu conteúdo fundamental, a metamorfose dionisiaca passou pelo crivo da justa medida apolínea.

Por outro lado, o cantor individual de Apolo é substituído pelo coro ditirâmico. Mas este, conforme Nietzsche, já se encontra perpassado pela perspectiva apolínea da imagem. O corpo dos sátiros, na tragédia grega, vê-se a si mesmo como algo transformado, contempla-se como se contemplasse o próprio deus e considera-se cercado por uma multidão de seres espirituais que se modificam mutuamente. Assim, constitui o “espectador ideal” já que é *vidente* e percebe o mundo das visões que estão em cena. Essa percepção aguçada da imagem metamorfoseada de Dioniso já configura o elemento apolíneo mesclado à loucura sagrada. A tragédia grega surge, então, como a renovação do coro pela con-

templação de imagens apolíneas, ou representação apolínea de crenças dionisíacas. Dessa forma, música e imagem, em oposição complementar, inventam o mito trágico e recriam-se mutuamente gerando uma nova forma artística: o drama.

A tragédia, ao trabalhar com o sofrimento, a desilusão e a monstruosidade, paradoxalmente, provoca no espectador a alegria estética. Para Nietzsche, esse prazer nasce da certeza de que o horrível não passa de fingimento, de representação estética. Assim, a característica apolínea de trabalhar com as imagens – de *imaginar* – cria a ilusão e ao mesmo tempo o distanciamento, necessários para permitirem o jogo estético. São os aspectos lúdicos da arte que invocam, por outro lado, a ultrapassagem da simples contemplação apolínea do Belo. Sob Dioniso, a tragédia e seu espectador aspiram ao regozijo do ato de criar e destruir o indivíduo e o mundo. Tais aparências mutantes autorizam o aparecimento do avesso das coisas e conjugam prazer e sofrimento ao transformá-los um no outro pela suspensão insistente de suas fronteiras. A imagem e o sonho apolíneos são relativizados pelos elementos de Dioniso, instauradores da dissonância e da diferença. Apesar disso, não perdem seu caráter de ilusão transfiguradora da existência através do jogo das belas aparências.

A obra de Rubem Fonseca apresenta essa oposição entre o espírito dionisíaco e o apolíneo, pela encenação simultânea dos sentimentos e impulsos mais primitivos e arrebatadores, ao lado de reflexões distanciadas, imagens sedutoras e planos meticulosos traçados com serenidade. O corpo apolíneo, fulgurante e lúcido, contracena com outro corpo, passional, mutante e impetuoso na construção das personagens. O jogo literário torna-se interrogativo e escorregadio: a tematização do macabro, perecível e violento é atravessada pelo desejo apolíneo da beleza e do equilíbrio das aparências. O culto do corpo e a conseqüente preocupação em estetizá-lo caminham lado a lado com sua violentação, decadência e morte.

A aparência da aparência

Em *A grande arte*, a passagem sistemática das personagens por academias de ginástica, dança ou diversas formas de luta configura uma reiterada preocupação dessa literatura com o culto do corpo. A academia funciona como réplica de um templo onde mestre e discípulos exacerbam a capacidade do corpo humano de superar-se. Num cenário repleto de maquinaria, as personagens são submetidas a testes e exercícios cuja precisão objetiva estabelecer até onde a matéria prima do corpo poderá servir de suporte para a invenção de um outro corpo. Metódica e obsessivamente, o barro deve ser amalgamado até se transformar noutra coisa: a renda esmerada da musculatura deve suportar sem esforço a carne e permitir movimentos elegantes, precisos, ágeis. É preciso vigiar o corpo em seus limites, impedir os gestos frágeis e inúteis e torná-lo uma poderosa “machina” da qual se retire um desempenho máximo.

A produção de um corpo entrelaçado a outro é trabalhada de variadas maneiras em *A grande arte*. Além de Ada, outras personagens femininas são freqüentemente construídas num cenário apolíneo, onde a busca da eterna juventude e beleza das formas corresponde a determinados modelos sociais do Belo. Dessa forma, a personagem Mônica, última amante de Lima Prado, é descrita como uma mulher loura e sensual, de cujo corpo escapam emanções de luz e calor, recordações de campos de girassóis e quadros coloridos de Goya: algo semelhante a uma epifania. A firmeza dos seus glúteos e o cheiro vegetal de seus cabelos instigam Lima Prado a manter com ela um relacionamento sexual que sempre, anteriormente, lhe parecera asqueroso. Ao retomar lembranças de sua juventude e enfatizar a luminosidade advinda de Mônica, ele reinventa o corpo da parceira e os prazeres por ele proporcionados. O gesto de recordar outras mulheres – sua filha, Cila e a colegial do desfile cívico – no corpo da personagem que as reanima, mostra seu relacionamento com um corpo simbólico, transfigurado por outros cor-

pos ausentes e pela fantasia que o leva a imaginar-se provocando uma incisão em Mônica – algo parecido com o corte de uma faca – para penetrar por essa abertura numa gruta subterrânea.

Além de Mônica, várias personagens femininas desse relato são loiras e têm a pele ou os olhos claros. Outras, especialmente as cafetinas e prostitutas, têm os cabelos oxigenados. Ao caracterizar as personagens insistindo na sua luminosidade, a narrativa remete, mais uma vez, ao modelo apolíneo de beleza. Apolo, o deus Sol – ou Febo, o brilhante – tinha seu carro puxado por cisnes brancos e usava arco e flechas comparados ao sol e seus raios. Deus da harmonia e das artes, ele também orientava os homens para o desenvolvimento da consciência ou busca da racionalidade progressiva. Sua luz masculina e fecundante inspirava a integração, esclarecia a razão e a autognose, funcionando como um referencial exemplar de equilíbrio e de beleza espiritual e corporal. Por isso, sua descendência era composta de homens e mulheres dedicados à defesa da saúde.

Num ensaio sobre a “escritura” de Camões,³ também se aponta a presença de uma perspectiva apolínea pela localização, nos textos líricos e épicos desse autor, de vários vocábulos que indicam claridade, cores e sentimentos ardentes, fogo ou chama. Nesse estudo, discute-se a articulação de tal luminescência à ideologia clássica “cujos pressupostos são a objetividade e o equilíbrio” – algo pertinente a uma visão cosmogônica – os quais são freqüentemente relativizados pela sombra escatológica. Da mesma forma, o fulgor do corpo apolíneo em *A grande arte* é questionado pela obscura presença dos elementos dionisíacos que o revertem incansavelmente.

Certas personagens femininas desse romance parecem corresponder à antiga tradição de se associar a perfeição física à aparência saudável, à alvura da pele e ao dourado dos cabelos. Numa concepção solar de beleza, o corpo precisa aproximar-se

³ DUARTE, 1978.

de um modelo dado: quem não nasceu louro ou não se encontra dentro das normas estabelecidas do Belo, deve camuflar tal diferença através de artifícios que inventem um outro corpo. O próprio termo “louros” designa também as folhas usadas, na Antigüidade, para cingir a fronte dos vencedores dos jogos e batalhas. A idéia de luminosidade associada a vitória, beleza e equilíbrio transforma a personagem loura num hiper-signo da sedução feminina e, enquanto tal, desejada por vários figurantes masculinos. Um exemplo, entre vários outros na obra de Rubem Fonseca,⁴ é o da personagem Zakkai que, além de contracenar com uma loura no episódio da vagina dentada, ao fugir das perseguições do Escritório Central e esconder-se num quarto de hotel, foge também dessa situação de ansiedade através do desejo de ter a seu lado uma mulher loura. Ao fugir das razões de sua fuga, a personagem usa o sonho apolíneo da aparência transfiguradora da vida, para remediar sua angústia.

Se o culto do corpo, enquanto ritual próprio da sociedade contemporânea, constitui um elemento construtor das personagens de *A grande arte*, torna-se importante examinar algumas considerações a esse respeito. Italo Moriconi, ao discutir as diferenças entre o hedonismo da geração *hippie* e o da pós-avanguardia atual, aponta a transformação do “experimentalismo dionisíaco do desbunde em técnicas apolíneas de estetização da vida e do corpo”, em que se persegue a construção da “auto e heteroimagem.”⁵ É sob tais parâmetros que atuam narrador e personagens desse romance: atentos ao corpo enquanto objeto estético e erótico, estão sempre dispostos a controlá-lo, descrevê-lo e melhorar sua performance. Remodelado para constituir uma imagem sedutora, contemplado por um olhar distanciado mas

⁴ No conto “Dia dos namorados”, de *Feliz ano novo*, Mandrake lamenta perder uma “princesa loura e grã-fina” para salvar seu cliente das chantagens de um travesti. Também no romance *O caso Morel*, o corpo claro e perfeito de Joana encanta o narrador.

⁵ MORICONI, 1989.

nele interessado, o corpo passa a ser oferecido “como espetáculo”, expressão de Moriconi que bem define o caráter apolíneo e teatralizado desse culto, através do qual a auto-imagem é sempre falsificada pela heterogeneidade das máscaras.

É dessa forma que a personagem Rosa Leitão, ao disputar o título de Miss Rio de Janeiro e exhibir-se na passarela, submetendo-se a provas e classificações, também participa do ritual apolíneo de valorização da forma perfeita. Gesto semelhante é encenado por Mônica e Tatá, ao dançarem nuas diante de Lima Prado e Mitry, respectivamente. Entretanto, ao contrário da candidata a Miss, tais personagens dão um *show* em recinto fechado, oferecendo-se como objeto estético-erótico privado. Estabelecendo a distância necessária para a sedução do *voyeur*, logo a seguir, elas a ultrapassam através da relação sexual. A imagem intencionalmente produzida para provocar admiração e ser possuída pelo olhar funciona, nesse caso, como signo de outra coisa: exacerba o desejo e convoca o corpo do outro para uma sexualidade ensandecida e dionisíaca.

No conto “A força humana”,⁶ o narrador e Leninha mantêm uma relação amorosa na qual experimentam um jogo sedutivo semelhante ao mencionado no último parágrafo. Ambos nus e simulando naturalidade, acariciam com um olhar oblíquo o corpo perfeito do parceiro. A cena ritual coloca-os no campo daquele que desafia e é desafiado a fingir que finge um estado que vai além do simples sexo. Jogando com as aparências, teatralizando o desejo e mantendo o espaço necessário para observar e ser observado, o casal adia o mero gozo e se desvanece numa articulação simbólica. O corpo apolíneo, individuado e radiante, é metamorfoseado pela cena iniciática da sedução, após a qual as personagens, como se pretendessem “morrer naquele momento de força”, dispersam-se e perdem-se uma na outra, revertendo o princípio da individuação numa embriaguez dioni-

⁶ FONSECA, 1965.

síaca. A entrega febril, o salto no abismo das aparências e a perda momentânea da memória/história pessoal são elementos que apontam a transubstanciação do sexo em signos.

Além do corpo nu, há na cena algo de indefinível, trágico e secreto. Para os parceiros, é preciso usar o corpo como álibi de um jogo sedutor onde se busca uma unidade fictícia e próxima da morte. Na voracidade da paixão, o sexual deixa de ser a infra-estrutura do desejo e torna-se um apêndice da sedução, circulando como um lance a mais da partida que, por ser sempre desafiadora e reversível, é potencialmente inesgotável. A nudez torna-se velada e funciona como um signo ambivalente que oculta um segredo e por isso seduz. “Em mim, tudo é rosto!” – é a resposta do índio ao homem branco que procura entender sua nudez.⁷ Para o índio, o corpo é véu simbólico e não se distingue do rosto. Na nossa cultura, o rosto – lugar do olhar, da boca e do sentido – separa-se do corpo, o qual é extremamente visível e por isso precisa ser coberto.

Apesar de as personagens ultrapassarem o corpo físico, o narrador sente-se abafado pelos excessivos cuidados de Leninha, habituada a expô-lo na vitrine das noites urbanas como se fosse um manequim, por ser ele dono de um corpo invejável, minuciosamente produzido numa academia de ginástica. Entretanto, após um conflito como o dono da academia, onde abandona os propósitos de ser candidato a “físico do ano”, o ex-lutador fica parado diante da moça, no meio do quarto: duas estátuas que se percebem despidas e se envergonham disso. Oficiam, então, um sexo produzido, operam com o corpo real através de signos necessários e de sua materialização forçada. No coito mecânico, o casal demonstra algo que já não existe. Nada mais há para se desvendar ou ocultar. O sexo sem sedução passa a ser um efeito de verdade que apenas encobre sua não-existência. Nesse sentido, abolidas as trocas rituais, a relação passa a ser obscena, no

⁷ BAUDRILLARD, op. cit.

sentido que Baudrillard dá ao termo: aposta real de sexo violento, provocativo e perverso, em que o amante parece seduzido quando é incapaz de sê-lo.

O conto "A força humana" termina com o narrador rezando em frente a uma loja de discos – para onde sempre escapulia, fugindo dos exercícios da academia – e desejando o que não tinha: do pai morto a um automóvel. Ao perder Leninha e a academia, a personagem coloca-se outros desafios, já que a estratégia da sedução funciona por deslocamentos – é sempre possível correr o risco de reiniciar o jogo, alterar suas regras e deixar-se enfeitiçar pela circulação dos signos, pelo acaso e pelas ilusões.

Tal como na performance de Tatá e Mônica, a música funciona, para o halterofilista desse conto, como um elemento que serve aos tortuosos caminhos da sedução, seja esta dirigida ao outro ou ao próprio eu. Isso nos remete, mais uma vez, ao pensamento nietzschiano,⁸ para o qual a música é a expressão simbólica do antagonismo e da dor primordiais. Nas festas de Dioniso, ela acompanhava os estados de êxtase e letargia, de alegria e crueldade, instalando a orgia aniquiladora do indivíduo que se inseria na harmonia universal e retornava à unidade perdida. No conto, a música de rua invade a academia e rouba-lhe um *expert*. Trocando os dados da partida, o narrador abandona a possibilidade de ascensão social e amor estabelecido e opta pelo anonimato, pelo desafio e pela liberdade da praça pública. Desviado de uma impossível verdade, embriaga-se no sortilégio do sonho e das notas musicais.

A reconstrução do corpo, em *A grande arte*, também transforma-o num pergaminho que, sofrendo retoques e emendas, já não mais permite a identificação de uma estrutura original. Artifícios e hábitos contemporâneos reescrevem seu texto num suceder de maquiagens que o alteram/estetizam. Cada vez mais, ele é capaz de operar a sedução, por meio de adornos inseridos

⁸ NIETZSCHE, op. cit.

⁸ NIETZSCHE, op. cit.

no seu próprio tecido e que simulam um organismo natural e perfeito. As personagens Lilibeth e Bebel, por exemplo, oscilam entre iguarias e um regime alimentar que lhes poderá garantir a esbeltez do modelo convencional. O controle do apetite, enquanto deliberação consciente e obsessiva, remete à questão do jejum como hábito instituído com objetivos auto-sacrificiais e purificadores. Tal analogia torna-se plausível numa reflexão que considere a discussão proposta por *O sagrado e o profano*,⁹ onde Mircea Eliade aponta como os mitos da Antiguidade permanecem subjacentes a algumas práticas coetâneas: os rituais de iniciação e passagem do homem moderno guardam analogias com procedimentos arcaicos nos quais, por meio de mutilações, torturas, tatuagens e toda uma gama de sofrimentos físicos, o indivíduo atingia uma morte simbólica e renascia para o sagrado.

Sob essa ótica, a abstinência das citadas personagens encena a perda de um corpo obeso, distante do modelo sacralizado, e o seu recomeço à imagem e semelhança do protótipo. No entanto, essa recusa da diferença torna-se vã, pois o corpo assim feito funciona como um simulacro de si mesmo. A busca da analogia resulta na sua negação: é preciso anular as dissonâncias frente ao molde pela construção incessante de um corpo que, exatamente por isso, é sempre outro, nunca idêntico a si mesmo. Sua mutabilidade também deixa-o distante do modelo que, por seu próprio estatuto de matriz, é imutável.

O (pre) suposto natural

O narrador do romance expõe outros corpos em trânsito, quando ao conhecer Mônica, corrobora a sedução que por ela sentia Lima Prado: seu corpo “era perfeito como o de uma boneca de plástico” (p. 280). Numa atitude análoga, descreve a

ELIADE, M. (1978). *O sagrado e o profano*. Rio de Janeiro: Rocco.

⁹ ELIADE, s. d.

personagem Maria do Socorro que, travestida em rapaz, apesar de nunca se despir, provoca em suas parceiras dos bordéis de luxo as mais exaltadas sensações eróticas. Também Joãozinho, vulgo Jane, exibia seios de silicone e só não extirpara o pênis, segundo ele próprio, por temer tal cirurgia. A essas incidências, pode ser acrescentada a experiência de Zakkai com uma “boneca de ferro”. Mas é pela voz de Robert Mitry que um ponto de vista narrativo sobre o corpo produzido apresenta-se mais claramente como um elemento altamente sedutor e irônico. Apertando as nádegas de Tatá, que dançava como um robô avariado, ele exclama: “É o novo sonho dos poderosos: que a carne tenha a dureza da borracha sintética! A nova mentira! A nova corrupção!” (p. 193)

Tais elementos da narrativa apontam diversas questões importantes, entre as quais os significados do termo “travesti”, que fazem referência ao indivíduo que se disfarça através das roupas ou que, geralmente em peças teatrais, usa trajes do sexo oposto. Se a teatralização já constitui, em si mesma, um efeito de real enganoso, tal característica fica reduplicada pela presença do travestismo¹⁰ que libera as personagens de qualquer significado definido, colocando-as sempre no limiar de outra coisa. O travesti, quase masculino ou quase feminino, não pertence rigorosamente a nenhum dos sexos e, oscilando entre ambos, questiona seu estatuto de norma estabelecida.

Para Baudrillard,¹¹ o travesti não ama os seres sexuados ou biológicos, mas a oscilação dos signos sexuais. Ao promover o jogo dos signos – gestos, sensações, ritos – e optar pela maquiagem freqüente da encenação, o travestido parodia o feminino através de sua hiper-simulação. Assim, ao desprezar uma justificação anatômica e insistir na ressignificação do corpo, o travesti elabora o jogo sedutivo, irônico e oblíquo daquele que não

¹⁰ Esse termo, usado ao se traduzir *Da sedução*, de Jean Baudrillard, parece apropriado para designar a condição do travesti.

¹¹ BAUDRILLARD, op. cit.

encontra repouso numa auto-definição. O caráter lúdico e instável dessa *persona* pode ser melhor explicitado através de algumas reflexões sobre a ironia, desenvolvidas por Lélia Duarte, nas quais ela afirma que esta constitui “um fenômeno cujo valor se situa na transição e no limite e não pode realizar-se senão em situação intermediária, hesitante e indecisa.”¹²

Nesse sentido, a indefinição que marca o travestismo das citadas personagens, ao propor uma constante inconstância, torna possível uma determinada leitura de sua construção: enquanto metáfora do conjunto da obra onde se insere, aponta essa ficção como lugar de encenação, jogo, humor. Descrever personagens como bonecas, de ferro ou de plástico, e referir-se às nádegas como produtos sintéticos, passa também pela mesma instabilidade de significados, onde o corpo é afastado de sua suposta condição “natural” e desvelado como signo: artifício que instiga o desejo de uma perfeição inexistente e de uma mutação inquietante e sedutora. Nesse sentido, o temor de Jane torna-se dúbio: perder o órgão sexual masculino pode significar, para além da sua simples amputação, a perda também do espaço da sedução proveniente da sua condição travestida, mascarada e intermediária. Da mesma forma, Maria do Socorro – Diadorim urbana cuja anatomia só é conhecida no lupanar após seu assassinato pela parceira – escolhe um percurso divergente do modelo sexual tradicional. Entre poemas e falsificações, a personagem faz de seu corpo um significante incerto e enigmático, por isso mesmo sedutor e irônico.

Comparar a qualidade de certas partes do corpo às fibras sintéticas, como o faz a personagem Mitry, supõe uma inversão dos critérios de hierarquização entre “natureza” e artifício. Numa determinada ótica, tudo que é “natural” e aparentemente independente da ação humana detém o estatuto do sagrado, pertence a uma ordem superior e inescrutável. Se, de um lado, o silêncio

¹² DUARTE, 1991.

em torno daquilo que se reconhece como obra alheia à vontade do homem aponta um segredo indecifrável e por isso seduz e desafia, de outro, indica os limites humanos e coloca além deles a realização de desígnios fora de seu controle, cujo engendramento é atribuído à divindade. Nesse sentido, todos os artificios constituem uma degradação do “natural” sacralizado. O disfarce, a prótese, o fingimento – elementos que configuram a suposta conspurcação da obra divina – ignoram o centramento proposto e confundem uma proposta de essência pura e irretocável.

A respeito da questão do fingimento, Gaston Bachelard desenvolve uma reflexão produtora para a análise de *A grande arte*. Conforme esse autor, o fingimento constitui um bom exemplo do fenômeno por ele chamado de “superposições temporais” – à medida que seu tecido temporal é mais lacunar e descontínuo que o das chamadas atitudes naturais, ele exige um maior esforço do fingidor para dar a imagem de uma regularidade que não há. Um fingimento, para ser convincente, deve ligar-se de tal forma ao “tempo do eu” que se torne passível de enganar até mesmo aquele que finge. Dessa forma, o enganador deve estar sempre voltado para o tempo do ato de enganar: qualquer esquecimento pode fraturar o fingimento fazendo-o perder a sua continuidade descontínua.¹³

As superposições do “tempo da sinceridade” e do “tempo do fingimento” engendram um suceder de máscaras e desafiam o corpo “natural” a assumir uma outra estrutura: o engenhoso recurso do artifício estabelece uma circulação dos signos e desautoriza verdades definitivas. Assim, a fala de Mitry diz algo além dela mesma: ao colocar-se supostamente contra os que fabricam o corpo sintético e atribuir-lhes mentira, corrupção e loucura, a personagem encena um ódio que não há e revela a homenagem do “pansexual promíscuo assumido”, como se auto-define, ao corpo perfeito que as técnicas modernas são capazes de inventar.

¹³ BACHELARD, 1988.

Esse corpo – produzido, transitório e hesitante – se constitui “a nova mentira” é porque, de fato, caracteriza-se pela corrupção da “natureza” construindo, junto consigo mesmo, um outro desafio sedutivo, não mais pertinente à ordem dos deuses mas à sagrada mitologia contemporânea das aparências. Virado pelo avesso, diferenciado de si mesmo, palco de metamorfoses e suspensões do sentido, o corpo-corpo dissolve-se no corpo-signo e narra uma história onde o obscuro e o inefável tecem uma nova enunciação.

O narrador de *A grande arte* conhece Ada numa academia de ginástica e dirige-lhe um elogio comparando-a ao cavalo do quadro de Ucello: seduzido por seu corpo, exprime isso aludindo a um ser considerado inferior. Na obra fonsequiana, o processo comparativo entre homens e animais será enfatizado,¹⁴ o que poderia dar a ilusão de que a ficção estaria abandonando seu estatuto artificioso e irônico, para encontrar, enfim, na “natureza” algum tipo de verdade e essência.

Sob uma perspectiva pautada no bom senso, as analogias entre homens e animais seriam compreensíveis em comparações pejorativas, que procurassem minimizar adversários, como é o caso de Mônica, personagem de *A grande arte*, quando se refere ao Capitão Virgulino, cujo olhar cruel e animalesco nem mesmo se parecia com o de um macaco. Entretanto, nessa obra, é freqüente a busca de semelhanças para se expressarem sentimentos considerados positivos que, na perspectiva do narrador, adquirem sempre o estatuto da ambigüidade.

NOTAS

¹⁴ Em *Buffo & Spallanzani*, usa-se como fio condutor da trama a imagem do sapo *bufo marinus* – anfíbio em constante metamorfose – cujo nome figura no título da obra junto ao do suposto cientista que o estudou. Esse sapo, que morre após o coito, pode ser relacionado ao xarroco-maior, peixe oceânico citado pelo narrador de *A grande arte*, que sofre a degeneração de seu corpo quando copula: em simbiose com a fêmea, só mantém intactos os órgãos reprodutores. Os contos “Gazela” e “Olhar”, de *Os prisioneiros e Romance negro*, respectivamente, retomam a tematização dos animais.

A descrição da cena em que a gata Elizabeth Feijão prepara e executa um bote fatal sobre um passarinho é usada para indicar a fascinação de certas personagens diante da devoração. O prazer advindo da destruição do corpo do outro volta à baila no episódio em que Lima Prado leva um cavalo à morte após alucinante cavalgada. Paradoxalmente, ele afirma que entre o cavaleiro e sua montaria pode existir uma “comunhão perfeita”, ligação que talvez nunca se realize entre os homens. Para ele, amar parece ser devorar/destruir o objeto amado e, nesse sentido, reedita a versão da comunhão com o deus pela devoração do mesmo.¹⁵ Não é mera coincidência o fato de pesar sobre essa personagem as suspeitas de matar prostitutas durante encontros amorosos. É sintomático também o fato da mãe de Lima Prado, enlouquecida e trancafiada no porão, uivar como um animal. Na estirpe e na voz dessa personagem, o homem vira bicho, o amor torna-se morte... e vice-versa: a metamorfose dionisiaca adultera os modelos.

Noutros momentos da narração, as personagens buscam numa suposta vida “natural” a justificativa para sua existência. Ao usarem o animal como matéria prima para a construção de significados, acabam por transformá-lo em discurso sobre si mesmas. Assim, Ada observa uma vaca e descobre a importância de estar viva. Ao que Raul, policial da Homicídios, responde com uma paródia do racionalismo cartesiano: “Penso na vaca, logo, existo feliz.” (p. 159) Da mesma maneira, Zakkai produz uma dissertação irônica a respeito da existência humana:

Uma vida é algo sagrado, dizem os fariseus, comendo carne de vaca e de cavalo. A vida de um macaco, eu afirmo, vale mais, é mais rara, do que a vida de um ho-

¹⁵ Os verbos “comungar” e “comunicar” provêm do latim *communicare* e podem significar união, contato. Se o amor é entendido como uma forma de comunicação/comunhão, herda também o caráter sagrado e antropofágico desses termos quando, especialmente o último, remete às cenas ritualísticas de devoração presentes em muitas seitas e religiões.

mem, esse mamífero que disputa com os ratos a corrida da proliferação. (p. 283)

A dificuldade de se definir o lugar da vida humana, em relação aos animais, indica um caos conceitual a que Zakkai responde com outros valores, bem próprios da sociedade contemporânea, os quais tendem a rever a relação homem/ "natureza" pela assunção das chamadas preocupações ecológicas. Disso resulta um questionamento de certa hierarquia dos seres vivos, na qual o homem detém o lugar principal. Ao provocar um outro centramento, a personagem lida com um jogo de significação semelhante ao dos "fariseus" ou de quaisquer outros homens – a "natureza" ou o homem são aquilo que o discurso diz que são, e deste, somos todos eternos prisioneiros.

Retalhar o corpo

Para se apurar a análise das relações entre corpo produzido e corpo sedutivo, em *A grande arte*, é importante considerar, com Baudrillard, a diferença existente entre *sedução* e *produção*, pois a última erige tudo em evidência, opera a nível do real, do visível, do eficaz e daquilo que é transcrito em relações de força e energia computáveis. Já a sedução domina o universo simbólico e o mundo das aparências e, atuando no avesso de qualquer sentido, encontra sua principal potência na capacidade de reverter os signos. Justamente por não ser da ordem do real e das relações de força, a sedução imiscui-se nos processos produtivos e a eles confere um mínimo de gozo, possibilitando sua realização e, paradoxalmente, selando sua agonia.

Tais assertivas permitem uma análise crítica da personagem Hermes de Almeida e de seu papel na trama. Ex-sargento do Núcleo de Serviços Especiais do Exército Brasileiro, ao constituir um mestre da luta com armas brancas, treina seus discípulos com minúcia e rigor, ao mesmo tempo em que transforma seus gestos em uma espécie de dança ritualística. Nas mãos do

Professor, o corpo dos alunos torna-se algo da ordem da produção, inserido em relações de potência e energia mensuráveis. Seu treinamento, através de exercícios realizados em série como numa linha de montagem fabril, objetiva uma otimização de performance através de conhecimentos de anatomia, do uso correto da arma e de treinamento exaustivo. Ao mesmo tempo, nas palavras de Hermes, as técnicas e táticas do PERCOR – sigla que indica as ações realizadas com a faca: *perfurar e cortar* – constituem uma arte difícil: aí está seu poder sedutivo.

Enquanto “arte difícil”, o aprendizado do PERCOR envolve não apenas o auto-controle sistemático do corpo – que deve deslizar com a leveza e a cadência próprias da dança – mas também uma sapiência generalizada, cujo desencadeamento se dá através de um sedutivo ritual de iniciação. Como numa seita secreta, são poucos os escolhidos para participar dos ensinamentos, cujos pré-requisitos são a frieza necessária para se cometer um assassinato, o desejo de vingança ou de manter o poder econômico e a confiança existente entre mestre e aluno. O próprio Hermes é construído como uma personagem que detém tais quesitos: homem de poucas palavras e gestos contidos, incapaz de explosões passionais e atitudes impensadas, a única parte de seu corpo que ele não controla é o dedo mínimo da mão direita, o qual padece de um tremor ininterrupto. Ao constituir o guardião do corpo e dos interesses da personagem Lima Prado, mantém com ele uma relação de estreita confiança. Isso não o impede, entretanto, de introduzir Mandrake nos segredos do PERCOR, quando este lhe cobra o pagamento de uma antiga dívida, e mesmo de recusar-se a matá-lo quando o Escritor Central assim o deseja. A ambivalência da personagem Hermes, registrada em vários outros momentos da narrativa, pode ser registrada quando ele se torna o mestre de Mandrake.

Sua primeira lição usa o corpo do narrador-personagem como se fosse um quadro-negro: o dedo do Professor desliza pela carótida do aluno, traçando o percurso de um possível corte mortal. Ao dissertar sobre os locais mais vulneráveis do

corpo e apontar a rede de artérias vitais que irrigam os tecidos, é como se desenhasse um mapa fluvial onde a interrupção dos rios fundamentais instaura uma geografia desértica. A segunda lição de Hermes consiste na escolha da arma correta: a Randall, modelo quatorze, apropriada para o ataque e a defesa. Ao instalar no corpo do aluno o talabarte e a faca, traveste Mandrake em candidato ao terceiro estágio do ritual de passagem, por meio do qual deixaria de ser um advogado e passaria ao grau de lutador do PERCOR. Na terceira lição, o mestre ensina a arte do combate individual com arma branca. Segundo o narrador, ele saca a faca da bainha “num gesto de prestidigitador” (p.85). A metáfora usada por Mandrake caracteriza Hermes como um ilusionista que, por meio dos movimentos rápidos das mãos, alcança a capacidade de enganar o espectador, o qual – nesse caso como em outros – configura um adversário que desafia o gesto performático a realizar-se com perfeição: todo engano deve cumprir com eficácia seu destino. Assim, a arte mágica de Hermes é passada ao discípulo: numa pedagogia racional, a técnica fundada pelo professor de esgrima Joaquim Araújo transforma Mandrake num artista cuja obra é construída em seu próprio corpo. A exemplo da dança, a luta corpo-a-corpo transforma o criador e a criatura numa só coisa, cuja existência simultânea no tempo e no espaço é garantida pelo movimento, pela articulação de certas formas e por sua execução ao longo de um período de tempo.

Entretanto, se os elementos dinâmicos, plásticos e rítmicos da dança provocam semelhanças entre ela e a luta, não se pode reduzi-las uma à outra, pois enquanto a dança está interessada no jogo artístico, a luta pretende desenvolver o jogo do poder, através do qual em geral há um vencido e um vencedor. Assim, usar a faca como uma extensão do braço, segundo os conselhos de Hermes, para traçar no corpo do outro um outro corpo, passa a configurar uma estranha arte cuja dinâmica incessante transmuta os corpos em combate e, ao mesmo tempo, define dominados e dominadores. Além disso, nas artes marciais, a

otimização do artista passa pelo desenvolvimento do “ódio frio”, resultado de um extremado auto-controle físico e mental. Situação diferente ocorre na dança, lugar do arrebatamento e do êxtase.

O corpo que se prepara para finalidades guerreiras e é ungido nos rituais de iniciação e passagem, transita pela vida e pela morte de si mesmo: ao tornar-se um lugar de produção de outro corpo, é desafiado a trilhar seus próprios segredos e potencialidades, razão pela qual se desloca, altera sua significação, torna-se auto-sedutor e, simultaneamente, sedutivo. Exacerbar a agilidade, reforçar certos traços e transbordar-se a si mesmo demanda um desejo insaciável de construir uma fortaleza eficiente o bastante para mascarar temidas fragilidades. Esse ideal de super-homem parece ser índice de uma alucinação que mobiliza as personagens a tentarem, inutilmente, aproximar-se da divindade.

Lima Prado, ao declarar que escolhera Hermes como integrante do Núcleo de Serviços Especiais do Exército por causa da mitologia existente em torno de seu nome, articula-o ao deus antigo e, de certa forma, colabora na construção da dubiedade da personagem. Na Grécia, Hermes era o intérprete da vontade dos deuses e seu mensageiro. Circulando livremente entre a Terra, o Hades e o Olimpo, ele configurava o *lógos*, aquele que tudo sabe e pode, porque detém sua ciência em segredo. Por isso mesmo, atuava como um juiz e, através do caduceu, conduzia as almas dos mortos para a luz ou para as trevas. Ao mesmo tempo, esse deus cultivava a arte do perjúrio, do furto, dos ardis e das trapaças, desenvolvendo práticas mágicas, razão pela qual era protetor dos ladrões e negociantes. Conforme a mitologia, Hermes ensinou aos homens a luta, a dança e a eloquência.

Em *A grande arte*, a personagem Hermes aproxima-se do deus antigo, quando é eleito pelo banqueiro como mensageiro e executor de seus desejos. Outras funções daí decorrentes – ensinar a luta com a faca, “vareta divina” que conduzia à morte, ou promover ardis que encobriam as atividades ilegais da Organização – reforçam as analogias com a divindade. Além disso, o

Professor tudo sabe e ensina a respeito do corpo e de seu retalhamento, gesto que sugere a própria construção da narrativa, realizada a partir de fragmentos de outros textos. Hermes constitui, ainda, uma personagem que mostra a inexistência de fronteiras entre assassino e detetive: ao deslocar-se de um a outro, ensina-lhes a mesma ciência secreta capaz de inseri-los numa relação especular cujas imagens reduplicam a imagem do próprio mestre. Todavia, essa personagem dúbia e instável não conhece ancoragens nem mesmo em seu modelo grego: se o deus inspirava a eloquência, Hermes caracteriza-se pelo discreto silêncio de um Professor cujo *lógos* está, paradoxalmente, aquém/além da palavra.

Etimologicamente, *se-ducere* é afastar algo do seu caminho. Em *A grande arte*, personagens, situações, diálogos e ações são freqüentemente deslocados para um outro lugar e, depois, para mais outro. Sem destruir o signo e promovendo trocas e artificios, o processo sedutivo desse romance – e da obra de Rubem Fonseca – não opõe o verdadeiro ao falso, mas o falso ao mais falso. Tudo não passa de um fingimento que sabe que finge e que, portanto, alimenta-se do jogo das aparências e da reversibilidade dos signos.

As metamorfoses dionisiacas

Tudo flui e nada permanece.

Heráclito de Éfeso

No conto “Intestino grosso”, de Rubem Fonseca,¹ a personagem denominada Autor concede entrevista a um jornalista e discute o papel da literatura na sociedade contemporânea. Os eixos centrais de sua fala constituem dissertações sobre sociedade de consumo, herança literária e conceitos de pornografia. Durante esse encontro, ironicamente, ele explica ao repórter como a obra *Cartas da duquesa de San Severino*, de sua autoria, é um livro escrito de forma cândida, “à maneira de Marcel Proust”. Segundo ele, trata-se de uma história onde há nobreza, flores, beleza e gente rica. Todavia, terminado o relato, o jornalista observa a capa do livro e nele encontra a estampa de um anão, ao lado do título *O anão que era negro, padre, corcunda e míope*.

Nesse episódio do conto, é possível observar o encaixe sucessivo de várias narrativas: “Intestino grosso” constitui a história 1, na qual uma personagem conta a suposta vida de uma duquesa (história 2), a qual remeteria a textos de Proust (história 3) mas que acaba se delineando como algo inteiramente diverso daquilo que foi narrado (história 4). A superposição dos relatos, ao exacerbar o fingimento e a ironia que perpassam a construção desse texto, promove também um cruzamento de

¹ FONSECA, 1989.

imagens díspares: uma duquesa jovem e linda é abruptamente relacionada à figura disforme do anão. Essa incongruência exemplifica uma característica da obra de Rubem Fonseca: se nela encontramos o culto do corpo apolíneo, solar, nobre e erotizado, lidamos também, de forma ainda mais constante, com o seu reverso. O anão, funcionando como elemento parodístico, surpreende o leitor com suas características, mencionadas no título da suposta obra, as quais remetem a um corpo interdito, defeituoso, distante do modelo apolíneo e erótico. A conformação diferente desse corpo pode ser associada à imagem dos sátiros, companheiros de Dioniso: pequeninos e maliciosos, com um corpo de homem mas características de bode, esses seres quando envelheciam, recebiam o nome de silenos em homenagem ao sábio e bêbado preceptor do deus. O termo "sátiro" refere-se também ao homem libidinoso, e o anão, nesse romance, encontra-se dentro dessa categoria.

A contraposição entre o modelo apolíneo e a metamorfose dionisíaca é percebida também quando o narrador descreve, por exemplo, o rosto de mulheres idosas, ressaltando neles as marcas da decadência:

A mãe de Mercedes estava vestida de negro. Sob o queixo crescia-lhe uma penugem branca de pêlos brancos sedosos. Seu rosto redondo era marcado de pequenas rugas ortogonais fundas, como se fosse coberto por pastilhas irregulares e gastas de matéria plástica ressequida. (p. 128)

O mesmo recurso usado noutros momentos da narrativa, e que resulta na quebra da hierarquia existente entre "natureza" e artifício, é retomado no trecho acima: a descrição do corpo humano passa por sua comparação a elementos inventados pela moderna tecnologia. O rosto da anciã, enquanto matéria plástica que perdeu o vigor da juventude, sugere uma máscara construída no tecido da própria pele ao longo da trajetória de uma vida. Os sulcos e os pêlos brancos na superfície desprovida de umidade remetem a uma paisagem desértica, infértil,

agônica. A velhice, tal como as deformidades, moléstias e violentações do corpo, constituem, em *A grande arte*, elementos que ensombram a lucidez e o fulgor apolíneos.

Parece ser essa a perspectiva do narrador, quando coloca em cena o boliviano Camilo Fuentes que, ao contemplar maravilhado a rigidez e o tamanho do próprio pênis, pensa consigo mesmo que ele era um homem e, mais que isso, um índio capaz de fazer “aquela cadela gozar mil vezes” (p. 105). O fetichismo em torno da inesgotável energia sexual do indígena – usado na construção dessa personagem – mescla-se a um comportamento agressivo e rude. Zélia, a parceira de Fuentes, é cúmplice de experiências sexuais que lhe provocam dores e, paradoxalmente, prazer. Mais tarde, ela expõe as manchas roxas de seus braços como se fossem “jóias preciosas”, medalhas conseguidas na disputa sexual. A violência, o vocabulário chulo e a contenda dessa conjunção carnal apontam uma certa sexualidade como espaço contraditório, onde alegria e tortura se conjugam e provocam freqüentes adúlteras no corpo.

Noutra situação, após ter seu olho esquerdo vazado pelas unhas da personagem Mercedes, o boliviano busca uma alternativa para a cegueira e a encontra num anúncio de jornal: “Córnea – moça, 24 a. , vende. Tel. 185-3944”. A personagem, cuja deformação está em algo que lhe falta, busca preencher esse vazio provocando no outro a mesma imperfeição. Comprar um olho torna-se uma transação comercial corriqueira, em que a mãe da moça, agenciadora do negócio, valoriza sua mercadoria e ressalta a boa saúde da filha. Contudo, a lógica mercantil não convence o boliviano e, numa atitude paradoxal, o assassino capaz de violentar e trucidar outras mulheres não sabe se é justo suprir sua carência com a córnea de uma jovem parecida com uma índia: seu reflexo no rosto da moça provoca-lhe uma reflexão ética.

Os episódios acima analisados indicam determinados momentos em que a narração detém-se na deterioração do corpo das personagens e aponta um lugar intermediário em que ainda

há vida mas já se prenuncia a morte. O corpo violentado, decrépito ou mutilado configura um discurso sobre as várias faces da morte: mancha o modelo perfeito, abriga o descontrole das funções orgânicas regulares e confirma o fim inevitável a que ele se dirige. Ao funcionar como uma infração à lei da vida, esse corpo fala dessa mesma existência processando-se de forma descontínua e contraditória.

O desafio texto/corpo

A discussão desenvolvida por Michel Foucault,² a respeito da história da sexualidade, traz alguns elementos importantes para uma reflexão sobre as moléstias e deformidades que acosam as personagens de *A grande arte*. Conforme esse autor, a partir do final do século XVI, houve uma grande intensificação dos discursos sobre o sexo. Charcot e principalmente Freud estruturaram, já no século XIX, a *scientia sexualis* – saber ordenado em torno da sexualidade e cujo principal motor estava na prática da confidência. Assim, o sexo tornou-se objeto de conhecimento e lugar de busca da verdade do eu. Enquanto matéria privilegiada da confissão, a sexualidade transformou-se cada vez mais num discurso ritualístico, onde o sujeito da enunciação era também o sujeito do enunciado.³ Interrogando-se e sendo

² FOUCAULT, 1988.

³ Para Foucault, são quatro os dispositivos de saber/poder pertinentes à sexualidade:

- *bisterização do corpo da mulher*, o qual passou a ser percebido como um território saturado de sexualidade e foi integrado, via patologia, à prática médica. Esse corpo foi definido, ainda, como regulador social da fecundidade, como elemento essencial da família e garantidor da sobrevivência e da educação das crianças;

- *pedagogização da sexualidade infantil*, o que significou reconhecer as crianças como seres sexuados cujas atividades nesse campo eram, ao mesmo tempo, “normais” e “perigosas”;

interrogado sobre a causalidade sexual de suas doenças, o paciente, juntamente com o médico, construía uma rede de discurso, saber e poder entrelaçada pelo “prazer da busca da verdade do prazer”. A família burguesa foi o primeiro espaço de desenvolvimento das preocupações com a sexualidade: ela recorria freqüentemente aos médicos, educadores e juristas, a fim de obter soluções para a “mulher nervosa”, o adolescente onanista, o adulto pervertido. As classes privilegiadas entenderam seu corpo como algo a ser cuidado e “isolado dos outros para que mantivesse seu valor diferencial.”⁴ Afinal, desse corpo saudável e higiênico dependia a robustez da descendência e da raça. Se a nobreza voltava o olhar para o passado e buscava nos predecesores os laços de sangue que garantissem seu poder, a burguesia contemplava o futuro e elaborava o discurso da sexualidade, a qual tornou-se um alvo a ser perseguido e interrogado. Enquanto uma trabalhava com a “função simbólica do sangue”, a outra elaborava uma “análise da sexualidade.”⁵ Todo um discurso racional foi então elaborado pela burguesia para classificar, contabilizar e especificar a sexualidade: era preciso geri-la e fazê-la funcionar com perfeição. As questões relativas a natalidade, morbidade, saúde ou doença obtiveram atenção contínua até se transformarem num saber/poder científico.

As considerações de Michel Foucault permitem uma certa abordagem das doenças que perturbam a visão apolínea do corpo em *A grande arte*. Um exemplo disso é a personagem

CONFUSÃO ENTRE O DESEJO E O PRAZER. O DESEJO É O QUE SE DESEJA. O PRAZER É O QUE SE PRAZ. O DESEJO É O QUE SE DESEJA. O PRAZER É O QUE SE PRAZ.

– *socialização das práticas procriativas* pela tomada de medidas econômicas, políticas ou médicas que incentivassem ou não os mecanismos da natalidade;

– *psiquiatrização do prazer perverso* pela análise do sexo enquanto instinto psico-biológico definidor de diferentes condutas, as quais podiam estar dentro ou fora de critérios de normalidade. Investiu-se, ainda, nas prováveis correções de anomalias sexuais.

⁴ Ibidem. p. 116.

⁵ Ibidem. p. 139.

Maria do Socorro que, desde os 7 anos de idade, sofria de um mal não-identificado. Na adolescência, teria adotado comportamentos masculinos e, na fase adulta, tornara-se um travesti. Seus rituais de passagem de uma fase a outra da vida estariam sempre marcados pela negação do sexo em seus aspectos biológicos e fisiológicos. Como já apontamos, Maria do Socorro preferia a exacerbação dos traços masculinos num corpo feminino, fascinada pelo deslocamento constante dos signos sexuais e por uma existência ambígua. Dessa forma, para o clã dos Lima Prado, a personagem passa a constituir um desafio permanente. Passando pelos cuidados sucessivos dos médicos, ela era interrogada sobre suas condutas irregulares, o que gerava diagnósticos cada vez mais alarmantes, onde nomes científicos incomuns apontavam a progressão da moléstica. Considerado patológico, seu corpo passou a suscitar todo um processo de investigação e controle no espaço da medicina e da família: houve a retomada de tratados sobre perversões, ergueram-se hipóteses relativas à inversão sexual e as ações da personagem passaram a ser vigiadas e punidas.

Isolada do convívio social e tendo sua leitura censurada, Maria do Socorro torna-se prisioneira do saber/poder desencadeado por seu próprio corpo que, conforme a perspectiva da norma sexual, não cumpria as funções sociais reservadas à mulher, como a fecundidade e a maternidade. Classificada como portadora de "neuropatia", temia-se que sua moléstia se transformasse em *metamorphosis sexualis paranoica*, da qual já se percebiam supostos sintomas. Um corpo definido como neurastênico, que revela uma sexualidade espúria e impura, foge aos objetivos determinados pela sociedade, compromete seu futuro e ameaça a proliferação de descendências e raças saudáveis. Enfim, através desse corpo não é possível manter o "valor diferencial" de classe ao qual Foucault se refere.

Outra personagem feminina, Maria Clara, é construída como sendo portadora de "esquizofrenia paranóica e complicações senis". Embora seu nome sugira luz, ela surge sempre enclausurada na penumbra dos porões da sua casa ou dos quartos de

asilos e segregada do convívio familiar. Ao longo do romance, sua presença se marca por uma quase ausência e seu perfil é desenhado com traços incompletos e tênues. Como numa carta enigmática resistente à decifração, dessa personagem sem rosto o leitor apenas conhece os uivos e gritos nos subterrâneos da mansão. A loucura de Maria Clara só aparece em relevo quando Lima Prado descobre que ela era sua mãe e vai procurá-la no asilo.

O narrador descreve, então, o cenário em ruínas que abriga os anciãos. O odor nauseante dos cômodos, o uniforme cinzento e a prostração dos internos vão compondo uma paisagem de agonia e morte. Corpos envelhecidos e deficitários, expressões repulsivas e cadavéricas: tudo isso funciona como uma espécie de mortalha que envolve o que ainda é vivo. Nesse ambiente macabro, sem vociferações ou lamentos, Maria Clara mantém um sorriso imóvel – a fera enfim domesticada.

Noutros relatos de Rubem Fonseca,⁶ a questão da velhice é abordada nessa mesma perspectiva cruel e agônica: como ante-sala da morte ou enfermidade incurável. Isso remete a uma reflexão sobre a sociedade contemporânea, fascinada pelo novo. Para Octavio Paz, embora o culto da novidade tenha se tornado uma religião, e até mesmo uma superstição, “nunca se envelheceu tanto e tão rápido como agora.”⁷

Na modernidade, a aceleração do tempo histórico provoca uma confluência de tempos e espaços no aqui/agora, apagando as diferenças entre o velho e o novo e, paradoxalmente, restabelecendo-as quando instaura a sedução da novidade ou

⁶ No conto “Onze de maio”, de *O cobrador*, a trama se desenrola num asilo. Os idosos ali internados são obrigados a condições mórbidas de existência. Ao final da história, eles amarram o diretor do “Lar” e assaltam sua geladeira. Segundo o narrador, a comida, mais que o sexo, seduz profundamente os velhos. Em *O caso Morel*, quando a personagem Elisa se nega a manter relações sexuais com o narrador, este se vingava imaginando-a a envelhecer num hospital para idosos.

⁷ PAZ, s. d. p. 22.

da diferença. Sendo o diferente a negação, “a faca que divide o tempo em dois: antes e agora,”⁸ no transcorrer alucinado da vida contemporânea, ele acaba por provocar o envelhecimento precoce de tudo e de todos. Sob esse desejo de diferença, sedução e juventude, a sociedade traça seus modelos de perfeição corporal: o que a eles escapa é segregado. Assim, o diferente da cópia do modelo torna-se abjeto, doentio ou incômodo. Para não estorvar o novo, a velhice deve ser guardada em lugares apropriados, já que, por mais que se inventem artifícios para manter o corpo jovem, este não constitui uma matéria totalmente reciclável: sua máquina se desarranja sempre, até não ter mais conserto.

Walter Benjamin aborda uma questão que nos permite avançar nesse debate. Segundo ele, a arte de narrar está desaparecendo porque não somos mais capazes de receber ou dar conselhos. “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”.⁹ Ao homem idoso, nas antigas civilizações, sempre foram atribuídas algumas prerrogativas, entre as quais talvez a mais importante fosse a sabedoria. Por isso, ele ocupava o lugar de conselheiro, guia espiritual, oráculo ou chefe. Em todos esses casos, sua função assemelhava-se à do narrador mencionado por Benjamin: cabia-lhe produzir um discurso exemplar, capaz de fazer circular no grupo de interlocutores as experiências vividas por ele próprio e pela comunidade. Em sua narrativa, cruzavam-se os valores sociais, o ensinamento e a ficção. Na sociedade contemporânea, o agora não repete o ontem – transforma-o sempre – e não há mais experiências a serem permutadas – os idosos foram silenciados e desterritorializados.

⁸ PAZ, s. d. p. 20.

⁹ BENJAMIM, s. d. p. 198.

A terceira margem do rio

Além dos elementos narrativos que referem um corpo enfermo, deformado e exilado, em *A grande arte* encontra-se também um discurso médico sob a forma de constantes dissertações que objetivam classificar comportamentos e sintomas pertinentes ou não às regras de normalidade. A personagem Nadir, por exemplo, defende seus interesses de traficante de cocaína, através da tese de que certos vícios ainda serão legalizados, a exemplo do que ocorreu com o tabaco e o álcool. Assim, o discurso da ciência é desautorizado por algumas falas de personagens, configurando aquilo que Jean-François Lyotard caracteriza como uma erosão interna do princípio de legitimação do saber. Essa crise da ciência, que a aponta não mais como o espaço de busca da verdade mas como resultado de jogos de linguagem, provoca o desaparecimento de disciplinas e o surgimento de outros campos de pesquisa, desierarquiza os conhecimentos e transforma-os numa “rede imanente e rasa”¹⁰ cujos limites são sempre deslocados pelo jogo especulativo em torno do que é eficiente, vendável e, portanto, capaz de otimizar a performance do sistema. Ao reconhecer-se como jogo e encontrar dificuldades para auto-legitimar-se, a ciência se constrói como um saber relativo, cambiante, inseguro.

Em *A grande arte*, o narrador apresenta uma árvore genealógica singular: se de um lado, ela pretende registrar os vínculos de sangue da família Lima Prado e sugere as intenções aristocráticas discutidas por Foucault, por outro, ela é vista como falsa pois atribui à personagem uma filiação inexistente. Seus pais, indicados como sendo Luíza Montilio e seu cunhado Bernard Mitry – uma adúltera e um francês repatriado – servem como elementos que despistam a ascendência de Thales Lima Prado. O mesmo recurso é usado quando se proclama a esterilidade de seu pai, o suposto

10 LYOTARD, 1986. p. 71.

tio Fernando. Tais jogos de linguagem, além de questionarem determinados valores sociais, como paternidade, maternidade e lei do incesto, promovem uma leitura diferente da tríade perversão-hereditariedade-degenerescência.

Para Foucault, na segunda metade do século XIX, a medicina explicava como as heranças de doenças familiares poderiam desenvolver perversões sexuais na descendência ou como um pervertido sexual poderia causar raquitismos e esterilidades nas gerações seguintes. Tais “verdades” científicas, questionadas no romance em estudo, remetem para um dos maiores temores sociais: o sexo sem fronteiras, dionisíaco e incontrolado, sofrendo a suspensão da lei do incesto e de seu estatuto de matriz das outras leis, conforme é colocado pela perspectiva freudiana. A árvore genealógica dos Lima Prado nunca foi redesenhada por Thales, mesmo quando ele já conhecia seu fundo falso. Para essa personagem, “o importante não é a verdade mas o símbolo” (p. 270): sua genealogia espúria, tanto quanto a insanidade de sua mãe, constituíam discursos, jogos de linguagem sem valores maiores que quaisquer outros.

O doutor Sette Neto elabora um texto que também desautoriza a ciência como lugar do saber “verdadeiro”. Segundo ele, não é possível usar categorias rígidas para se afirmar quem é ou não psicótico e que indivíduo seria capaz de cortar o pescoço de outro. Tomando exemplos da literatura, Sette Neto afirma que suas grandes personagens foram assassinos: “Caim – a Bíblia é um livro de histórias de homicidas – Ulisses, Édipo, Electra, Otelo, Macbeth, Raskolnikov, Sorel e por aí fora” (p. 200). A sua fala conjuga lucidez e impotência, ao mesmo tempo em que busca na ficção – considerada como o discurso da falsidade – a legitimação do seu próprio saber de cientista, o qual deveria, por si só, ser capaz de legitimar-se, já que se considera o discurso da verdade.

Lyotard discute a legitimação da ciência, através da função narrativa como uma contradição insolúvel, ao apontar como, na *República*, o discurso de Platão que “inaugura a ciência não é

científico". O pensamento platônico utiliza-se de uma narrativa, a alegoria da caverna, para mostrar como os homens preferem as ilusões à verdade. Assim, paradoxalmente, recorre ao que considera não-saber para legitimar o saber. Na ótica de Lyotard, as filosofias antigas, medievais e clássicas também usaram frequentemente esse critério de legitimação da verdade: o próprio Descartes teria criado a "história de um espírito" e seu *Discurso do método* guardaria analogias com o "romance de formação."¹¹

Da mesma forma que o saber narrativo é muitas vezes requisitado para legitimar a ciência, no gênero policial – onde o corpo e sua morte constituem uma espécie de fio condutor da construção textual – o saber científico é revisitado. Assim, o narrador de *A grande arte*, ao resolver vingar-se de seus agressores, opta por uma estranha literatura. Com tenacidade, busca informações sobre o corpo humano – artérias e órgãos vitais – com o objetivo de destruí-lo. Confessando-se fascinado com o jato de sangue que poderia escapar através de perfurações corporais, Mandrake usa elementos da medicina, sistematizados em nome da defesa da vida, para revertê-los e desencadeá-los em favor da morte. Num arremedo de cirurgião, que examina com afinco a fragilidade do organismo, a personagem torna-se um estudante aplicado. Entretanto, tece um saber fragmentado, onde busca apenas as técnicas de como matar alguém em poucos segundos. Essas dissertações, de caráter fortemente prescritivo e pragmático, denotam uma luta pelo poder sobre o outro, seja isso chamado de vingança ou auto-defesa. Por essas vias, o saber torna-se, mais uma vez, relativizado: pode servir à vida ou à morte e concretizar-se através do bisturi ou da faca.

Mandrake, em alguns momentos de *A grande arte*, considera-se ginecomaniaco. Ao contemplar as pernas de Bebel, elabora imagens a respeito de partes erógenas de seu corpo, o que lhe provoca uma leve ereção, "pior do que uma doença" (p. 64). Se

¹¹ LYOTARD, op. cit., p.53.

sua fala soa irônica, porque aparentemente ele nega um modelo sexual masculino que, de fato, busca efetivar, por outro lado, sua ânsia compulsiva de devoração metafórica de todas as mulheres traduz uma insegurança diante do prazer feminino. Outra situação narrativa, a personagem disserta sobre a sexualidade da mulher buscando na Grécia antiga uma justificativa para sua "doença". Narrando o conhecido episódio em que Tirésias é chamado por Hera para decidir quem goza mais – o homem ou a mulher – Mandrake se aproxima das concepções de Baudrillard e defende que o feminino vai além do simples sexo. Dessa forma, a opressão e a negação da sexualidade feminina teriam servido sempre para encobrir algo temido e inalcançado pelo homem.

Nas palavras de Baudrillard, a ereção masculina "que outrora alimentou todos os esquemas de eretibilidade, de verticalidade, de ascendência, de crescimento, de produção" configurou sempre um "significante canônico – e por isso muito frágil",¹² enquanto o feminino, ao trabalhar com a reversão dos signos e os artifícios, mostrou que "sedução e feminilidade são inelutáveis como o próprio avesso do sexo, do sentido, do poder."¹³ Assim, esse teórico atribui à mulher um prazer que ultrapassa os aspectos orgânicos da sexualidade e cuja estratégia é deixar o outro pensar que é o sujeito do desejo. Essa atitude paradoxal e irônica, que finge uma submissão inexistente, é também sacrificial pois desencadeia e imola o desejo do outro, exatamente porque se coloca sempre além dele, noutra lugar, num incansável deslocamento do sentido. A sedutora desafia o masculino a empreender o jogo das aparências e a maquiarse com o mais falso que o falso: isso, contudo, só pode ser feito pelo abandono de seu estatuto, o que equivale ao suicídio do masculino. Dessa forma é que, para Mandrake, é preciso "somar nossos pequenos gozos e volúpias para nos aproximarmos do

¹² BAUDRILLARD. p. 34.

¹³ *Ibidem* (prefácio).

sentir da mulher” (p. 281). Ao elaborar esse discurso, do qual de fato duvida e cujo intuito é apenas justificar sua infidelidades diante da Ada, Mandrake deixa transparecer o temor que o gozo feminino lhe inspira. E assim, por caminhos tortuosos, sua referência à mitológica história de Zeus e Hera denuncia algo do seu desejo, camuflado dele mesmo.

Em “El chiste y su relación con lo inconsciente”, Freud narra uma história que pode servir para ilustrar a situação dilemática do saber na sociedade contemporânea:

Dois judeus se encontram em um vagão de um trem da Galícia. “Onde vais?” pergunta um deles. “A Cracóvia”, responde o outro. “Vês o mentiroso que és – irrompe indignado o primeiro –. Se dizes que vais a Cracóvia, é para me fazer crer que vais a Lemberg. Mas agora sei que na verdade vais a Cracóvia. Então, para que mentes?”¹⁴

Segundo Freud, essa exposição antinômica questiona as condições de verdade: seria mais verdadeiro dizer as coisas tais como são ou isso não passaria de “uma verdade jesuítica” e caberia, portanto, construir “a legítima veracidade” considerando o interlocutor e oferecendo-lhe uma amostra de seu próprio conhecimento?

A fala contraditória de Mandrake também parece desautorizar a segurança do conhecimento instituído referente ao eu e ao outro. Instalando uma comparação entre Ada e Hera ou espelhando-se em Zeus, a personagem, sem o saber, aproxima-se de Tirésias e, pela cegueira, consegue vislumbrar uma verdade fragmentária e antinômica. Dessa forma, em *A grande arte*, o conhecimento, seja ele científico ou do senso comum, é sempre relativizado, tanto quanto o corpo-modelo torna-se elemento contrapontístico do corpo-simulacro. Essa dualidade, entretanto, é rompida freqüentemente por outras construções onde texto e corpo – signos opacos, em movimento caótico e desordenado – estão em permanente e mútua metamorfose, forjando o que se poderia denominar de uma “terceira margem do rio”.

EL CHISTE Y SU RELACION CON LO INCONSCIENTE

¹⁴ FREUD, 1967. p. 875.

Textos e corpos em pedaços

Em meu princípio está meu fim.

T. S. Eliot

Ao articular linguagem e corpo, apresentando, a respeito de ambos, possibilidades distantes do senso comum, a obra de Rubem Fonseca, especialmente *A grande arte*, desafia determinados tabus sociais, como a referência aos órgãos sexuais, reprodutivos e excretores, ou sua evocação através de termos proibidos – os “palavrões”. Simultaneamente, essa literatura aponta processos corrosivos em virtude dos quais texto e corpo experimentam decadência, violentação e falam incansavelmente da morte enquanto ameaça cotidiana que redesenha a vida.

Atualmente, certas produções teóricas encetam um novo entendimento da morte. Para Octavio Paz, isso ocorre porque estão em debate propostas éticas e estéticas que se distanciam daquelas existentes na Modernidade. Desde o cristianismo, a ruptura entre o tempo perfeito e perdido do Éden e a imperfeição do presente promoveu o retorno do olhar humano para o futuro, lugar da eternidade, tempo sem tempo, presente sem fim, onde o homem e seu corpo decaído poderiam redimir-se.

Na Modernidade, o futuro também se configurou como um tempo perfeito, mas por razões inversas: era o espaço do eterno recomeço e, em seu nome, o homem e seu corpo se transformaram em máquina a serviço das relações capital/trabalho. Na sociedade pós-industrial, o futuro, por ser aterrador, é deslocado do centro e, ao invés de o perseguir, o homem-signo

elege o presente como ponto de convergência de um passado com o qual não se rompe e de um futuro sem utopias.

O estabelecimento dessa “poética do agora” nega o tempo linear porque entende o desejo e as sensações como algo do presente. Noutras palavras, essa poética está vinculada a uma “ética do corpo”. A instauração de valores corporais e orgíacos, para Paz, é uma rebelião contra o trabalho e a censura do desejo, momento em que se percebe o corpo como lugar de experiências prazerosas, sensualidade e imaginação.

O corpo e o texto poético, embora históricos, realizam-se no instante de sua leitura e, assim, vão além da história, pela sua diluição num “presente sem data”. Nesse contexto, uma nova ética – erótica, poética, instantânea – prevê um Adão sem pecado, um desejo sem culpa e uma vida estetizada. Ao abandonar as promessas de outros tempos e reconhecer-se mortal, o homem de fato vive, pois se localiza no presente, no tempo da existência de seu corpo. “Viver no agora”, diz o poeta mexicano, “é viver com o rosto voltado para a morte”.¹

Construindo algo novo, vivo e palpitante a partir das ruínas de um corpo que deixa de ser “um sistema diferencial muito complexo” e retorna “à poeira indiferenciada”,² a obra de Rubem Fonseca evidencia paradoxos insolúveis e, por isso mesmo, surpreende, questiona, escandaliza. A morte – evento sagrado que separa dois mundos de forma violenta e irremediável por ser indesejável ainda que, numa perspectiva religiosa, permita a passagem para outra vida – acaba por converter-se em tabu, lugar de silêncio, impureza, perigo. Monstro ameaçador e inelutável, a morte corrompe o corpo apolíneo, destrói sua bela aparência, torna-o imóvel, mudo e fétido: é preciso expurgá-la da sociedade, esconder o corpo que a abriga, evitar as palavras que a nomeiam e, de certa forma, a edificam.

¹ PAZ, s.d. p. 198.

² GIRARD, 1990.

No caminho inverso, a literatura fonsequiana contempla, esmiúça e infla o tabu, suja as mãos no proibido e entrelaça, inexoravelmente, morte e vida. Neste sentido, para a personagem Autor, do conto "Intestino grosso", o envolvimento mórbido com a morte "pode ser também uma preocupação saudável com a vida, o que no fundo é a mesma coisa".³ A íntima convivência entre a existência e seu contrário, característica quase obrigatória da narrativa policial, é obsessão e discurso interminável na obra de Fonseca. A recorrência a temas como o corpo morto, as vinganças, o sado-masiquismo, a brutalidade do corpo-a-corpo e a violência da linguagem são elementos que indicam uma sociedade autófaga, um sistema inoperante e caótico sobre o qual, por inocência, temor ou conveniência, paira o silêncio.

A percepção dessa rede destrutiva, ao apontar mecanismos de entre-devoração, oferece à sociedade – especialmente aos setores que nela detêm funções ordenadoras – uma visão nada gratificante de si mesma. Interessada na sociedade, essa literatura devolve-lhe a própria imagem retorcida e recusada, contraditória e risível, como um *mesmo diferente*. Não se trata mais da sociedade mencionada no discurso da *doxa*,⁴ mas de um agrupamento humano construído por um discurso *para-doxal*, acrático, em rebelião. Enquanto o senso comum prefere encobrir o violento suicídio da sociedade para evitar a morte de determinadas estruturas de poder, essa literatura recolhe os restos de um corpo social esfacelado e com eles costura um *textum*. Resultado da morte que tematiza, esse tecido envolve o leitor e, paradoxalmente, sopra-lhe vida exatamente porque fala da morte.

Em *A grande arte*, o fantasma do corpo destruído liquêfaz as formas ideais de beleza e longevidade presentes na sociedade. A personagem Mercedes, por exemplo, brinca com o fato de Mandrake ter abundante clientela, pois no Rio, a cada minuto ou segundo, há um crime de morte. A descrição de chacinas coletivas

³ FONSECA, 1990. p. 163.

⁴ BARTHES, 1988.

surge também quando o narrador explica a ascensão da personagem Mateus à quadrilha de Lima Prado: as dezenas de mortes encomendadas compõem um cenário caótico de guerra civil.

Uma sociedade violenta, em cujo interior se forjam justiceiros, é recriada na ficção de Rubem Fonseca, a qual, todavia, não apresenta projetos de solução dos problemas sociais. Céptico, o escritor revela sua função textual: apenas escreve histórias de seu tempo. Em *A grande arte*, quando Mandrake rememora uma aula de Medicina Legal ministrada por Sette Neto, o cadáver de uma mulher estrangulada é descrito cuidadosamente, numa linguagem cotidiana que traduz os termos científicos usados por Raul para designar as violências sofridas pela vítima. Da mesma forma que a narração transita por vários dialetos da língua, o cadáver anônimo funciona como réplica dos corpos das prostitutas assassinadas e, pela recordação do narrador, constitui uma terceira vítima que ressurge do passado, imiscuindo-se no tempo da enunciação. O caráter didático e distanciado da descrição, que sugere uma profunda indiferença diante da morte, é subitamente revertido por atitudes furiosas do mestre, que agride a si mesmo e à mulher assassinada. Transformado também em estudioso daquele corpo, o leitor presencia uma espécie de sacrilégio.

Em nossa cultura, o cadáver constitui a presentificação mais concreta da morte: sagrado, ameaçador e maléfico, deve ser isolado e eliminado. Um morto só pode ser tocado em situações rituais e prenunciadoras de seu desaparecimento, nas quais recebe cuidados para o enterro ou raras carícias. Noutros ritos, realizados em proveito da ciência ou para se elucidar a causa da morte, é permitido também que se toque e até se recorte o organismo. Contudo, mesmo em tais casos, o cadáver é um espaço interdito, impuro e repulsivo, fato atestado pelo vômito de Mandrake durante a aula de anatomia. Recusar-se a uma relação mais próxima com a morte traduz o temor de se contrair uma violência epidêmica e uma vulnerabilidade fatal.

Nesse episódio de *A grande arte*, um corpo já mergulhado na violência, pelo fato de estar morto, potencia o vírus da agres-

são porque foi assassinado: carrega um perigo em dobro, é preciso apor-lhe as mãos com cuidados rituais. Ao questionar Sette Neto, feiticeiro moderno que preside a cerimônia do saber, Raul quebra o ritual e detona uma reação em cadeia: a violência se dissemina e atinge o professor, transformado em sujeito e objeto da mesma. A profanação do espaço duplamente sacralizado – pela morte e pelo saber – é enfatizada pelo próprio mestre. Impedido de passar pelo exorcismo do saber instituído e do sacrifício ritual, o corpo é mais uma vez violentado. Para Jean-François Lyotard, a didática garante a reprodução do saber por três caminhos: primeiro, o estudante não sabe o que o mestre sabe, razão pela qual há algo a ser aprendido; segundo, ele pode também chegar ao posto de mestre; terceiro, existem axiomas indiscutíveis que são pontos de partida para se desencadear o processo de ensino-aprendizagem.⁵ Tais pressupostos constituem alguns dos alicerces que sustentam o edifício do conhecimento. Ao serem destituídos por Raul, que disputou com Sette Neto o palco da cátedra, os dogmas definidores de papéis sofreram uma reversão de sentido. Aquele que não deveria saber, sabia, enquanto o sábio se esquecia, desaprendia, alucinava “gritando palavras sem nexos”. O leitor, que recebe as informações de Raul e Mandrake, passa a ser aluno dos alunos de um professor deposto.

A mão é a arma

Várias personagens do romance são mortas por esganadura: entre elas se destacam as “massagistas” Gisela e Danusa e um dos homens encarregados de assassinar Fuentes. Tais homicídios, ao terem como ponto em comum a ausência de qualquer arma interposta entre o corpo do assassino e o da vítima, podem autorizar determinadas discussões. José Américo Pessanha

LEITORES DE UM ROMANCE

⁵ LYOTARD, 1986.

desenvolve uma reflexão importante para essa análise, quando discute como a apreensão da realidade pode se tornar diferente se é realizada pela visão ou pelo tato. Reportando-se à posição de Bachelard, Pessanha avalia a idéia de “corpo operante e atual” enquanto fonte de “imaginação material e dinâmica.”⁶ Ao promover uma distinção entre imaginação reprodutora, aquela que apenas percebe imagens, e imaginação criadora, a que inventa imagens, Bachelard romperia com um pensamento ainda cartesiano e introduziria os conceitos de imaginação *formal* e imaginação *material*. Enquanto uma responderia pela tradição científica e filosófica sob o signo da visão, onde o sujeito contemplativo perceberia o objeto de seu conhecimento como uma possível totalidade, a outra vasculharia o pormenor e sua complexidade dentro da aparente unidade. Nesse caso, a *techné* – “arte, habilidade”⁷ – criaria seu próprio objeto de conhecimento, através de operações manuais. A imaginação material, ao nascer de uma permanente troca entre o corpo humano e o corpo do mundo, trataria esse último enquanto espaço particularizado, diversificado, criado. Se o olhar estabelece uma distância entre o homem e o universo, favorecendo uma perspectiva de totalidade, a mão, metonímia do corpo, provoca entre ambos uma proximidade perdida pela fragmentação, instantaneidade e descontinuidade, quando aprisiona uma fração particularizada desse universo.

Ao permitir a apreensão do mundo de forma mais concreta, a mão opera sua transformação. Através do tato e de inumeráveis instrumentos por ela mesma criados, a mão realiza ações particulares, parciais e instantâneas, as quais alteram a face do existente. Essa relação de troca palpável e transitória entre o corpo e o meio que o cerca, quando seduz o olhar, aponta o mundo não apenas como espetáculo a ser visto, mas também como algo que resiste à mão e que, portanto, desafia a imaginação à produção, ao artefato, à *poiesis*.

⁶ PESSANHA, 1988.

⁷ CUNHA, 1987. p. 759.

Nesse sentido, o gesto de tocar algo implica um desejo de seu uso e/ou conhecimento que busca exaurir, para além do olhar, a materialidade daquilo que é tocado. Inversamente, o que não corresponde à urgência material do desejo encontra-se distante do tato. Assim, tocar o corpo do outro constitui um sinal de quebra de fronteiras e de intromissão do eu numa terra estrangeira, cujo segredo ou resistência incita a imaginação a intervir enquanto “categoria de manualidade” para atender a um desejo. O toque, pactuado ou não entre o eu e o outro, sempre remete à “ação de fazer algo”⁸ e, nesse sentido, é artístico e poético. Sedutores ou agressivos, os gestos de tatear e manipular o corpo de outrem aludem à intenção de transformá-lo noutra coisa, artefato que sempre fala do desejo do eu. Perceber o corpo pelo tato, ao invés de apenas observá-lo, é tentar apreendê-lo na sua intimidade, buscando uma resposta palpável, dinâmica e instantânea para uma intenção de contato. Assim é que o vocábulo “mão”, além de designar uma parte do corpo, remete à idéia de “poder, domínio, influência.”⁹ Os gestos de afagar e apoderar-se estão misturados. Acariciar algo é também moldar, perseguir a transformação de sua natureza e aparência. Instrumento de inquietude e metamorfose, a mão permite ao homem exercer um domínio precário e infinito sobre o existente, inclusive quando lhe permite *executar* uma escrita ou um indivíduo através do *stilu*, esse filete que elabora o fio da frase ou da morte.

Ao que parece, o estrangulamento de certas personagens de *A grande arte* – uma desconhecida, um assassino de pouca importância e prostitutas – configura um tipo de crime cujas

⁸ Em “Mimese: noção e crítica - 1”, Lucia Helena discute como a palavra *poiesis*, em sua origem grega, significa “criação, em seu sentido mais radical e profundo, isto é, passagem do ente a existente”. Dessa forma, o termo ultrapassa a noção puramente literária e designa, de forma mais ampla, a preparação de algo concreto, a produção. Na análise acima, usamos o conceito de *poiesis* em seu sentido estrito e amplo.

⁹ CUNHA, p. 498.

vítimas não merecem maiores considerações por parte da narrativa e do contexto extra-diegético. Esses figurantes remetem a seres encontrados aos milhares nos grandes centros urbanos: sua história ou individualidade foi fabricada/destruída num processo de reprodutibilidade serial e no cruzamento do *medium* frio das massas e das imagens, conforme aponta Jean Baudrillard.¹⁰ Sobre a primeira desse rol de vítimas, um narrador onisciente relata as impressões do homicida: “Era mesmo uma mulher inexpressiva, não faria realmente falta. O prazer que podia propiciar era mínimo, fácil de achar, de imaginar.” (p. 9)

Enquanto peças descartáveis e substituíveis da engrenagem diegética, porções desprezíveis de uma massa amorfa e débil, essas personagens se encontram perigosamente ao alcance da mão e lembram o pensamento de René Girard, para quem a violência insatisfeita desaba sobre qualquer ser que lhe seja vulnerável. Em se tratando do sacrifício de animais, escolhem-se sempre os mais úteis, mansos ou inocentes, aqueles que são incapazes de se defender e que configuram uma espécie de duplo do homem.

Essas personagens, que não mais remetem ao homem entendido como individualidade pensante e autônoma, constituem títeres funcionais e maleáveis. Vítimas de sua própria inocência e servidão, significam o duplo do assassino, animal espectral que deve ser decapitado para que a violência seja saciada. A mão que provoca uma forte constrição na garganta da vítima não carece de instrumentos para enfrentar a debilidade do oponente: ela própria é a arma. Numa luta desigual, a mão invade o corpo alheio e nele modela seu desejo, instaurando um processo genésico às avessas, onde o barro volta a se desintegrar pela ação de outro ser todo-poderoso que se pensa divino.

Se a violência de uma morte realizada por mãos desarmadas provoca repulsa, a questão torna-se mais complexa quando

¹⁰ BAUDRILLARD, 1991.

analisada sob o ponto de vista do erotismo. A esse respeito, Georges Bataille¹¹ desenvolve uma reflexão procedente: o fato de o homem constituir um ser descontínuo leva-o a perseguir uma continuidade que fundamentalmente nunca houve, mas da qual ele tem saudade. De fato, essa permanência ilusória constitui um desejo projetado no futuro e nunca realizado. Contudo, a possibilidade de romper essa descontinuidade através da morte surge, diante do sujeito, como uma ameaça violenta ao seu estado normal de ser descontínuo. Preso e cindido por tal paradoxo, o homem experimenta fascínio e angústia, tanto por se saber fragmento, quanto por desejar ser todo.

Dessa forma, o erotismo vivido pelo corpo, ao perturbar e mesclar, ainda que temporariamente, os sujeitos nele envolvidos, atua como um elemento anulador da descontinuidade e, assim, aproxima-se da morte, funcionando de forma semelhante à violentação levada a termo pelo assassinato. A dissolução de um corpo no outro guarda analogias com o sacrifício ritual pois, ainda conforme Bataille, “o elemento feminino do erotismo surge como vítima, e o masculino como sacrificador”, embora ambos se percam na continuidade através desse ato de destruição. Essa percepção do feminino como a parte submissa, vitimizada e dissolvida de uma relação onde o masculino constitui o solvente é também pensada por Junio de Souza Brandão quando aborda o mito do *Rebis*, símbolo do andrógino promordial.¹²

O corpo assassinado, ao ter sua descontinuidade rompida, transforma-se num artefato produzido pelo desejo do assassino. Por um instante, tal como na relação erótica, dois corpos se deba-

¹¹ BATAILLE, 1980.

¹² Nas palavras desse autor, “*Rebis*, ‘feito de dois, formado de duas coisas’”, é o símbolo do *andrógino*. Os alquimistas denominam *Rebis* a primeira decocção do ‘espírito mineral’ misturado a seu próprio corpo, uma vez que é feito de duas coisas, do masculino e do feminino, isto é, do dissolvente e do corpo solúvel, embora se trate, no fundo, da *mesma coisa* e de *matéria idêntica*.” Cf. op. cit. p. 205.

tem violentamente e perdem a posse de sua individualidade numa fusão íntima e sagrada. A cumplicidade dos amantes também passa a reação única e fatal do momento em que um carrasco se apossa do corpo alheio e com ele inventa uma simbiose relativa a seu desejo. A fugaz dissolução de corpos que se opõem e se atraem prenuncia a morte definitiva de um deles e a aponta como um espaço de fascinação. Esse abismo vertiginoso seduz os oponentes e se assemelha à experiência erótica quando ela é capaz de transtornar uma ordem formada por individualidades descontínuas.

O corpo estrangulado – criação macabra de um artífice que, por sua vez, também é um artifício do narrador – enrijece, esfria e torna-se menos produtivo como certas obras de arte que perdem seu vigor e passam a ser História, cânone. Isso remete a um texto de Ana Hatherly, onde se narra o trabalho das tecedeiras do tapete “La dame à la licorne”, obra que, fruto de tantos toques, ao ser exposta no museu, torna-se intocável.¹³ Como o corpo assassinado, ela jaz.

Contudo, a morte da personagem Mercedes é diferente das anteriores e envolve uma crueldade suplementar já que Camilo Fuentes lida com dados incongruentes e percebe uma outra disputa da qual participava sem o saber. Ao invés de jogador, se vê na posição de peça do jogo e é possuído por uma fúria brutal. Sua relação erótica com Zélia revela-se como armadilha de uma ordem inimiga cujo poder não deve ser ignorado. Ao trabalhar em nome da lei, portar arma e arriscar-se no jogo da morte, Mercedes não constitui um elemento facilmente “dissolúvel”, a exemplo do que Bataille aponta em relação ao feminino: ferido pela personagem, Fuentes abandona a idéia de violentá-la, como se contracenasse com o masculino armado.

Destruir Mercedes significa, para Fuentes, também a cobrança de dívidas referentes à sua nacionalidade: o assassinato

¹³ HATHERLY, 1979.

do pai por um brasileiro, a anexação de terras bolivianas ao Brasil, formando o Acre, e a destruição dos índios, levada a cabo pela ganância brasileira. Dessa forma, a narrativa remete a uma questão política contemporânea: índios e bolivianos, tal como os judeus, são representantes de minorias nacionais e étnicas que afirmam suas particularidades e investem nas revoltas parciais para transformar o aqui/agora. Elemento substituído, o corpo da “vaca brasileira” é sacrificado e massacrado.

Escrever, violar, sacralizar

“Birth, and copulation, and death. That is all”. Esse verso, atribuído a T. S. Eliot,¹⁴ que aparece com frequência nos *CADERNOS DE ANOTAÇÃO* de Lima Prado, sinaliza uma perspectiva trágica:

¹⁴ O fragmento do poema “The hollow men”, de Eliot, trabalha com as idéias centrais desse verso:

For thine in the kingdom
Between the conception
And the creation
Between the emotion
And the response
Falls the Shadow

Life is very long
Between the desire
And the spasm
Between the potency
And the existence
Between the essence
And the descent
Falls the Shadow

For thine is the kingdom
For thine is
Life is
For thine is the

ca sobre a vida. Ao compor um ciclo inevitável, cujos extremos são o nascer e o morrer, essa visão linear é desestabilizada por um terceiro elemento, intermediário, e passageiro – a cópula – que, conforme já apontamos, pode significar a mesclagem de vida e morte. As três palavras-chave do poeta inglês, ao se organizarem numa ordem hierárquica e hierática, apontam para uma espécie de destino do homem: uma roda da fortuna dos antigos à qual não se pode escapar.¹⁵ O coito, ao mesmo tempo em que marca a presença da vida, ensaia a morte literal ainda ausente. Esse ponto oscilante entre dois pólos, que os relativiza e (des)liga, tenta em vão preencher o lugar de muitos outros desejos. É a peça transformadora e sempre transformada entre dois atos fora do controle humano. Nesse lugar de metamorfoses, em que opostos inevitáveis se reúnem, a chamada existência se distrai e inventa argumentos para estender seu discurso e tentar burlar a morte.

Segundo o narrador, outro verso que aparece ainda com mais frequência nas anotações do banqueiro é “Man created death”, de Yeats.¹⁶ Tais preferências poéticas, ao lado do pen-

¹⁵ O escritor-prisioneiro de *O caso Morel*, num momento de descrença, pergunta à personagem Vilela de quem eram os versos “nascimento, cópula e morte, isto é tudo que há”. Esse ceticismo acompanha o conjunto da produção de Rubem Fonseca.

¹⁶ O verso parece ter sido retirado do poema “Death”:

Nor dread nor hope attend
A dying animal;
A man awaits his end
Dreading and hoping all;
Many times he died,
Many times rose again.
A great man in his pride
Confronting murderous men
Casts derision upon
Supersession of breath;
He knows death to the bone –
Man has created death.

samento nietzschiano e da mitologia grega, delineiam uma identidade entre assassino e detetive. Da mesma forma que a cópula constitui um elemento relativizador de vida e morte, esses textos questionam lugares adversários fortemente demarcados e, ao mesmo tempo, sugerem um certo percurso conceptual do Ocidente que busca entender a morte em sua “contradição complementar”¹⁷ com a vida.

“O homem criou a morte” – esse fragmento, mesmo separado dos versos que o margeiam e deslocado para o contexto de outra obra ficcional, tem seu rosto “voltado para a morte” e, assim, funciona como metáfora do tipo de relação predominante entre as personagens masculinas de *A grande arte*. Esses figurantes contracenam, principalmente, em situações de combate, destruição e morte, a exemplo dos deuses e heróis guerreiros referidos na obra. Ao situar o judeu Wexler e Mandrake como sócios num escritório especializado em criminalística, a narrativa usa tal artifício para percorrer uma trajetória sangrenta e paradoxal, onde a vida da trama depende da sua capacidade de continuar relatando mortes obscuras.

Uma ciranda de agressões e homicídios garante a progressão da narrativa. Mandrake é esfaqueado por Rafael e golpeado por Fuentes, os quais tornam-se também responsáveis pelo assassinato de várias personagens masculinas e anônimas ao longo da história. Rafael aniquila Mitry e as irmãs Titi e Tatá, sendo morto, mais tarde, por Zakkai. Fuentes, além de trucidar Mercedes e dois homens encarregados de matá-lo, destrói Hermes, sendo, por sua vez, metralhado por um grupo não-identificado.

¹⁷ A expressão é usada por Octavio Paz, quando discute as posições de Stéphane Lupasco a respeito do antagonismo. A “contradição complementar” envolveria a interdependência de dois termos opostos, onde cada um só existiria e seria atualizado em função do outro. Qualquer alteração em um deles provocaria transformações, em sentido inverso, no seu oponente. Tal concepção, que aponta o paradoxo e a simultaneidade como elementos importantes para uma análise da realidade e da ficção, parece apropriada ao entendimento da relação morte/vida nesse romance. Cf. PAZ, 1990.

Em todos esses crimes, algum tipo de arma foi usado pelo homicida. Carabinas, metralhadoras, tesoura, machete e, principalmente faca indicam a importância dada pelo assassino à sua vítima. Não se trata mais de exterminar figurantes frágeis, de baixa periculosidade para o agressor: na guerra declarada, as personagens masculinas funcionam como iguais, soldados de exércitos inimigos em conflito. Isso mostra como a luta armada configura uma verdadeira instituição humana.

Todas as civilizações reservaram funções definidas para os elementos do sexo masculino. A função de guerreiro ressaltava-se como uma das principais. Encarregado de defender uma ordem determinada, fosse ela definida por família, clã ou Estado, do combatente sempre eram exigidas algumas qualidades essenciais: a coragem para matar ou morrer e a fidelidade às leis grupais. Submetido, geralmente, a treinamento prévio, num ritual de iniciação às artes marciais, o guerreiro era autorizado por seu grupo social a perpetrar crimes legitimados. Dessa forma, a guerra se tornou uma instituição a ser alimentada e justificada. O soldado, visto como um dos pilares mantenedores da sociedade a que pertence, constitui, para o inimigo, perigo e destruição. A ambivalência de significados encontra-se, em termos de Grécia Antiga, no próprio deus Ares, o qual, "dotado de coragem cega e brutal, rejubila-se com o sangue e a carnificina",¹⁸ fato que provoca sua rejeição pelos homens e pelos deuses olímpicos. Contudo, Afrodite, deusa do amor e da sedução, com ele teve dois filhos e chamava-o de "bom irmão." Reunindo brutalidade e erotismo e sendo objeto de aclamação e repúdio, o guerreiro e a violência por ele desencadeada encontram-se na própria constituição do social. Tal questão é assim abordada por René Girard:

A violência fundadora constitui realmente a origem de tudo o que os homens possuem de mais precioso e que preservam com o maior cuidado. É exatamente isto o que

LETRA E PESQUISA EM LINGUAGEM

¹⁸ BRANDÃO, op. cit. p. 40.

afirmam, sob uma forma velada, todos os *mitos de origem* que se referem ao assassinato de uma criatura mítica por outras criaturas míticas. Este acontecimento é percebido como fundador da ordem cultural. Da divindade morta provêm não somente os ritos, mas as regras matrimoniais, as proibições, todas as formas culturais que conferem aos homens sua humanidade.¹⁹

Esse caráter sagrado e mítico da violência estende-se ao guerreiro, cuja função passa a ser a de violentar o estrangeiro, o diferente, desde que isso pacifique seu povo. Nesse sentido, não foi apenas nos conflitos medievais ou contemporâneos entre o Ocidente e o Oriente que houve guerras santas: toda guerra é sacralizada pelo agrupamento humano que a executa. Ao que parece, quando as personagens masculinas de *A grande arte* defrontam-se portando armas, estão se reconhecendo mutuamente como adversários dignos. O treinamento para a luta aprimora a combatividade dessas personagens e lhes dá capacidade para distinguir um oponente medíocre de um matador profissional.

Assim é que Mandrake, enquanto "advogado inofensivo", é apenas ferido por Rafael, mas, ao tornar-se detetive, passa a ser um inimigo e deve ser eliminado. De maneira análoga, entre Mitry e as duas irmãs, Rafael escolhe aquele para ser atingido em primeiro lugar com uma facada tecnicamente perfeita no coração. Depois de aniquilar o que poderia significar um real adversário, o assassino lava a faca como se não quisesse misturar seu sangue nobre com outro, feminino e degradado. O ferimento em Mitry, produzido por um golpe vertical e único num órgão vital, distingue-se do despedaçamento horizontal efetuado na garganta das mulheres: parece dizer que deve haver mortes diferentes para seres valorizados diferentemente. Enquanto um pertence à galeria dos guerreiros e merece uma morte honrada e instantânea, sem sofrimentos adicionais, as outras não passam de ninfetas e

¹⁹ GIRARD, op. cit. p. 119-120.

devem ser retaliadas. Fuentes e Zakkai, aliando-se para destruir seus perseguidores, reafirmam a guerra intestina que implode a Organização. Ao assemelhar-se à guerra civil, essa luta talvez seja a mais cruel de todas, pois significa romper os laços da *phratría* e deslocar os sentimentos de corporação para os de extermínio. Perseguido pelos ex-cúmplices, Zakkai propõe a Fuentes a estratégia das alianças:

A guerra é mais antiga do que o homem. Esse é um assunto que eu estudei. Aqueles que tentaram lutar sozinhos se foderam. Estudei a guerra entre os animais e entre os homens, entre os selvagens, entre os gregos, entre os pagãos, entre os religiosos. Quando chega a hora da guerra, quem não tem aliados é destruído. Sempre. (p. 232)

Torturar e matar Rafael parece significar não só a busca de informações sobre a fita de vídeo, mas também o resultado da intensificação da rivalidade, sentimento que alimenta o fratricídio. Entre os pares, a harmonia é sempre matizada por uma disputa aberta ou velada, cujo intuito parece ser o de estabelecer uma otimização de performance. Essa guerra fria sugere, ainda, o desejo de se manter ou conquistar uma posição destacada diante de alguma figura de poder, que premia ou castiga os comportamentos relativos às leis daquele grupo.

Para Girard, em todos os desejos “não há somente um objeto e um sujeito, há um terceiro termo, o rival.”²⁰ O objeto é desejado pelo eu porque o outro designou-o como desejável. Numa tríplice relação, rivais e objeto desequilibram-se e perseguem-se, mesmo que encenem uma aparente harmonia, regida por certas leis que minimizam ou punem as agressões e garantem a sobrevivência do grupo. Fuentes desejava que reconhecessem seu desempenho técnico, o qual era sempre questionado por Rafael, enquanto Zakkai queria o poder supremo na Organização. As três personagens, ao perseguirem desejos se-

20 GIRARD, op. cit. p. 179-80.

melhantes, reposicionam-se na cena como peças de xadrez, edificam traições e novos pactos que servem para o avanço do jogo narrativo.

O espírito da antiga corporação continua sendo esfacelado, quando Hermes é preso na armadilha da dupla Zakkai-Fuentes, que configura uma nova e provisória Organização. Ao se defrontarem, os guerreiros se reconhecem como iguais, porque detêm o saber relativo ao combate individual com arma branca. A destruição de Amândio, que revela Hermes como o Professor, e o "ódio frio" de Fuentes constroem uma cena tensa, paralisada, em que, imóveis, os adversários se (ad)miram como "figuras de um museu de cera". A troca de olhares nessa situação-limite revela a inevitabilidade da morte como artifício que seduz os combatentes: em seu súbito poder e fragilidade, eles constroem um instante privilegiado, incoerente e audaz. A admiração permutada, que envolve respeito e estima inter-pares, talvez esteja próxima daquele amor singular apontado por Nietzsche: "Irmãos na guerra! Amo-vos de todo o coração; eu sou e era vosso semelhante. Também sou vosso inimigo. Deixai-me, portanto, dizer-vos a verdade!"²¹

Ironicamente, Hermes tem sua cabeça rachada por um lutador que vinha se saindo mal em todas as tarefas a ele atribuídas. Para matar o Professor, aquele que tudo sabia a respeito do combate à faca, o narrador atribui a Fuentes o ódio frio e um machete – pequena espada que simboliza força e liberdade²² e pode ser considerada uma arma nobre em relação à faca. Para Hermes, a contraposição das duas num combate configurava uma "heresia", algo não previsto nos manuais, enquanto Fuentes, por ignorar esses preceitos, executa golpes imprevisíveis e destrói o mestre. Por ser capaz de vencer o melhor guerreiro, a personagem passa a constituir um herói-bandido imbatível, cuja destruição requer o fogo cerrado de várias personagens anônimas.

FUN DA HERMES

²¹ NIETZSCHE, s.d. p. 51.

²² PEREZ-RIOJA, 1971.

O eu armado

O movimento circular da morte, presente em *A grande arte*, vai retirando de cena as personagens e constrói dois assassinatos singulares, realizados por mulheres e amantes. O homicídio de Maria do Socorro, a jovem lésbica da família Lima Prado, é praticado por uma meretriz polaca com uma arma de fogo, enquanto Laura Lins perece de forma ignorada, vítima dos ciúmes de Rosa Leitão. Essas mortes destoam das demais por vários motivos: delas não é dada uma descrição minuciosa, na versão do narrador, foram realizadas “por amor” e apresentam o elemento feminino não mais como a vítima e sim como o sacrificador.

O desejo de posse da amada, ao produzir desconfianças e inquietudes, transforma as assassinas em algo diferente daquilo que normalmente se entende por feminino e que está associado à idéia de espaço acolhedor, disponível, nutriente, gerador da vida. As personagens homicidas, seduzidas pelas “mais alucinantes experiências libidinosas” de suas parceiras, escolhem um caminho diverso do modelo feminino – conjuram a “vertigem metafórica de uma porta que se abre para o vazio”,²³ a fim de, paradoxalmente, suprir o vazio da perda do objeto amado. Esse gesto remete às ménades, *as possuídas* por Dioniso, que dilaceravam um touro, símbolo do deus, devoravam sua carne e bebiam seu sangue ainda quente. Por meio da omofagia, as bacantes pensavam integrar-se completamente ao deus. Rosa Leitão e a prostituta polaca, ao destruírem o objeto de prazer pelo qual se encontravam possuídas, parecem pretender incorporá-lo simbolicamente, numa relação omofágica.

Em *A grande arte*, a morte surge também como um gesto auto-destrutivo que se repete em abismo. Conforme o narrador, José Priscilio Prado deu um tiro na cabeça, a 14 de junho de 1940. Seu filho, Fernando Lima Prado, também suicidou-se em 1950.

²³ BAUDRILLARD, op. cit. p. 85.

Thales Lima Prado, filho de Fernando, cravou uma faca na sua própria axila esquerda. Como uma herança delegada às gerações posteriores, o atentado contra si mesmas conduz essas personagens a uma outra cena, definitiva e muda.

Transformar o eu em alvo de seu próprio gesto homicida pode remeter à discussão proposta por René Girard a respeito da simbologia do sangue. A ambigüidade desse líquido – que, fluido e vermelho, constitui um instrumento de purificação, mas, coagulado e escuro, causa um efeito conspurcador – recorda outro texto no qual Lady Macbeth supõe lavar as mãos para extirpar delas a mancha do sangue alheio.²⁴ Derramar o sangue do outro, fora de situações rituais e justificadoras desse ato, conforme Girard, ao invés de honrar o matador e exorcizar a violência, provoca uma agressão em cadeia, a qual acaba se voltando contra o próprio eu.

No universo grego, o *anátema* era abandonado pela comunidade ou forçado a suicidar-se, pois ninguém o tocava para destruí-lo, temendo contaminar-se com sua violência. O auto-sacrifício imposto ao agressor funcionava como uma espécie de violência terminal que, impedindo represálias, encerrava o ciclo de agressões e garantia a sobrevivência da comunidade. Na sociedade atual, o sistema judiciário e seu caráter punitivo assemelham-se a essa violência conclusiva que põe fim às vinganças pessoais e exerce seu poder de vingança institucionalizada.²⁵ O suicídio parece assemelhar-se à violência “imparcial”, cometida contra o anátema antigo ou o condenado moderno: não havendo criminoso a ser punido, não haveria continuidade da violência.

Além dos varões Lima Prado remeterem a um tipo de bandido cujos crimes, muitas vezes, ficam impunes, há mais um motivo que dificultaria sua condenação: numa diegese marcada pela descrença na verdade, torna-se impossível castigar. Dessa

²⁴ SHAKESPEARE, s. d.

²⁵ GIRARD, op. cit. p. 41.

forma, eles se configuram como os intocáveis: não podem ser atingidos por mãos vingadoras. Seus corpos significam um espaço sacralizado e defendido, no qual as pegadas do outro tendem a ser rejeitadas. Solitários e diferenciados, eles parecem constituir o *sacer*, signo latino que indica simultaneamente o sagrado e o maldito.

Thales Lima Prado, que se pensava o Ajax da mitologia,²⁶ reedita a morte do guerreiro, cuja recusa em aceitar as leis dos homens levou-o a ser considerado ímpio e indigno de honras fúnebres. A personagem de *A grande arte*, ao perfurar seu próprio corpo, erige-se em vítima e sacrificador, purifica-se e mancha-se com seu próprio sangue, recusa o outro e é por ele rejeitado. Hipnotizado por si mesmo, o eu inventa seu próprio vazio e nele mergulha.

A armadilha do signo

O corpo que desaparece através da morte, e que de fato nunca esteve presente na narrativa exceto como resultado de um jogo de signos, é tematizado noutras obras de Rubem Fonseca. O conto "74 degraus,"²⁷ além de conter quantidades, geometrias e matemáticas que sugerem exatidão e ordem, é construído em setenta e quatro episódios devidamente numerados. Contudo, esses recursos narrativos não passam de pistas falsas que confundem o leitor: criam a ilusão de uma suposta ordenação textual quando de fato há uma grande desordem no

²⁶ Depois de Aquiles, Ajax foi o mais valente soldado na Guerra de Tróia. Era invulnerável, exceto na axila esquerda. Após a morte de Aquiles, Ajax disputou suas armas com Ulisses e foi vencido. Furioso, massacrou o rebanho grego, pensando matar aqueles que lhe recusavam o objeto de seu desejo, tendo sido considerado demente. O assassinato por ele efetuado, fora de uma situação ritual, constituiu um sacrilégio e provocou o retorno da violência indiscriminada contra o próprio violentador: Ajax crava a espada na axila esquerda.

²⁷ FONSECA, 1990. p. 143.

que tange ao diálogo estabelecido entre as personagens. Trabalhando com um número restrito de figurantes, a narração mistura suas vozes de tal forma que, em determinadas situações, torna-se quase impossível estabelecer a quem pertence tal ou qual fala. Certos enunciados caberiam na enunciação de qualquer um dos protagonistas, o que cria um labirinto de espelhos por onde o leitor confiante se perde. Essa mesma armadilha é preparada para o leitor de *O caso Morel*,²⁸ especialmente em determinados diálogos entre o narrador e a personagem Vilela.

Também ao final do conto "O inimigo",²⁹ um narrador céptico e solitário ouve ou imagina ouvir ruídos levíssimos de alguém invadindo sua casa. Abandonando qualquer gesto de autodefesa, entrega-se, lúcido e vencido, àquele corpo ausente que supõe pressentir. O vazio, dele e do seu oponente, remete à questão de o corpo e o texto não passarem de sinais inscritos num objeto chamado livro. A exaustão resultante da tematização obsessiva do corpo³⁰ parece delinear-se nessas situações, em que nada além de vozes confusas e desreferencializadas circulam pelo texto. Seu movimento caótico estabelece um contexto singular, onde os signos, quase aleatoriamente, vão superpondo imagens, sensações, fantasias. Sem origem ou destino, os diálogos perdem sua função comunicativa: sujeitos mortos falam para si mesmos numa linguagem intransitiva, leve, múltipla. O outro está dentro do eu, representado pelo discurso, e mais além da palavra, enquanto interlocutor real. Cada personagem, enfeitada pela linguagem, subtrai-se e desfaz-se numa indeterminada e cabalística sedução dos próprios signos.

²⁸ FONSECA, 1973.

²⁹ Idem, 1989. p. 95.

³⁰ Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, discute a existência de duas tendências na história da literatura: uma trabalha a linguagem como "um elemento sem peso (...) a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações". Para ele, "não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso". Cf. op. cit. p.27.

De enganos e de enganadores

Não estamos sempre sentados a uma
grande mesa de logro e de jogo?
Mas se o homem é um ser malogrado,
então que importa?

Nietzsche

A literatura brasileira ainda é escrita somente em língua portuguesa? A análise da produção literária das décadas de 80-90 responde negativamente à pergunta. Certos ficcionistas desse período¹ buscaram freqüentemente noutros idiomas a palavra diferente, cuja inserção no texto brasileiro funciona como assunção de uma prática literária heterogênea. Assim, essa presença da língua estrangeira vai além de uma suposta rendição tupiniquim frente ao colonizador, como querem alguns, ou de uma simples erudição fastidiosa, como pensam outros. Esse fenômeno aponta um mundo multicultural onde a obra contemporânea – devoradora e aberta – absorve uma pluralidade idiomática e discursiva e é por ela absorvida. Não se trata de mera importação de termos estrangeiros, mas de sua exploração na perspectiva de uma agonística que ultrapassa os dualismos da modernidade e trabalha com multiplicidades. Nessa nova pro-

.....

¹ Exemplos disso podem ser encontrados nas obras *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, *Os bandoleiros*, de João Gilberto Noll e *A senhorita Simpson*, de Sérgio Sant'Anna, as quais, sob tal aspecto, usam recursos análogos aos da obra fonsequiana.

posição, a diluição de termos estrangeiros dentro da nossa literatura, ao provocar uma desestabilização lingüística e cultural, funciona como um *diferendo*: abre um leque de possibilidades de leituras, impulsiona a produtividade textual e questiona a unidade autoritária do consenso.

A *grande arte* empreende essa desordem da linguagem: trabalha com a língua portuguesa falada no Brasil, entrelaça a ela vários dialetos periféricos e de baixo prestígio social e salpica essa heterogeneidade com palavras e expressões alemãs, inglesas, francesas, italianas, castelhanas, latinas. Do palavrao cotidiano ao termo erudito da ciência, essa obra se serve de tudo que encontra no mercado da palavra e constrói-se pelo livre câmbio entre diferentes falares, configurando aquilo que Calvino denomina "romance como grande rede."²

Para esse teórico, a narrativa coetânea dá prosseguimento à percepção modernista do conhecimento enquanto multiplicidade, mas vai além dela quando investe numa espécie de *enciclopédia aberta*, na qual o desejo de esgotar o conhecimento do mundo impulsiona o estabelecimento de relações múltiplas entre discursos, métodos e estilos, fato que, paradoxalmente, impede o fechamento da obra e questiona o próprio conceito de enciclopédia. Assim, na atualidade, podemos encontrar textos inconclusos, múltiplos, aforísticos ou que permitem muitas interpretações. Ao investigar "El jardín de los senderos que se bifurcan", Calvino aponta o conto borgiano como exemplo de rede narrativa onde há a "idéia de infinitos universos contemporâneos em que todas as possibilidades se realizam em todas as combinações possíveis."³

Embora a narrativa de Jorge Luis Borges difira em vários aspectos da literatura fonsequiana, podemos perceber como ponto comum entre ambas a existência do aspecto "multiplicidade", tal como é colocado por Calvino. Especificamente no

² CALVINO, 1991. p. 138.

³ Ibidem, p. 134.

romance em questão, a teia discursiva cresce para todos os lados e tempos, mistura dialetos e línguas, mitologia e ciência, textos canonizados, corriqueiros e vulgares, numa enunciação inquieta e ansiosa, que soma e subtrai signos incessantemente até conduzir o leitor à paradoxal sensação de uma linguagem produzida por vazios e geradora de outros vácuos. A insistência na mesclagem dos discursos – que resulta em sua desierarquização e deslocamento contínuos – sugere a tentativa de realizar um impossível projeto de totalidade, o qual vai sendo desconstruído na mesma proporção em que se edifica pois o leitor que observa o avesso do tecido percebe o emaranhado dos fios soltos. Essa ficção que, ao deter-se em quase tudo, remete ao nada supõe uma criação ao mesmo tempo racionalizadora e lúdica, cuja busca obsessiva de exatidão na abordagem dos fenômenos mais sutis e imponderáveis acaba por resultar numa rede infundável, sem nós finalizadores. A ausência de pontos finais remete para a vacuidade da linguagem e do sujeito, desenhando este como senhor e escravo,⁴ inventor e inventado, manipulador de abismos num jogo de signos que pode a todo momento alterar-se, reverter-se e sucumbir noutra jogo – nada há por trás das palavras, é a sua superfície que fascina porque oferece apenas o vazio onde tudo/nada é possível. Essa obra mal arrematada desafia o leitor a puxar seus fios, desmanchá-la e voltar a tecê-la inventando desenhos e cores, modificando textura e ponto. A capacidade de ser sempre outra indica tal ficção como um universo vazio e, contraditoriamente, produtor de linguagens e ... mais vazio.

As frases e vocábulos estrangeiros servem, ainda, para criar efeitos de real dentro da narrativa: além de aparecerem, preferencialmente, nas falas de personagens que configuram uma elite

⁴ O vocábulo “sujeito” provém do latim *subjectu*, “posto debaixo”, e remete àquele que é súdito, obediente, submetido ou cuja identidade se encontra indeterminada. Mas, ao mesmo tempo, nomeia o ser que age, transforma e detém poder sobre um objeto. É nesse sentido ambíguo que empregamos aqui o termo.

intelectual, contribuem para a composição de cenários específicos. Dessa forma, o francês e o italiano caracterizam possíveis falares do início do século, enquanto o inglês e o castelhano remetem a hábitos lingüísticos mais recentes. Além disso, os nomes dos contrabandistas são italianos ou castelhanos, numa remissão à rede do narcotráfico, enquanto alguns personagens mais próximos de Mandrake possuem nomes de origem eslava, judaica, alemã, o que configura a abertura para uma cultura mais distante da latinidade.

No caso específico da língua inglesa, observa-se seu caráter de idioma universal da atualidade: nesse romance, ela nomeia inúmeros bens de consumo, além de fornecer um vocabulário próprio para a expressão do ludismo contemporâneo, que vai do cinema aos alucinógenos. É interessante verificar como, apesar de sua estrutura anglo-saxônia, o inglês parece-nos mais familiar que o próprio latim. Constituindo uma língua estrangeira diante dos idiomas a que deu origem, o latim é usado, em *A grande arte*, para caracterizar a linguagem jurídica ou médica e produzir dois efeitos distintos: o discurso retórico ou eufemístico. Nos dois casos, ocorre sempre uma reflexão sobre a linguagem – as personagens usam certas expressões que provocam uma remissão ao combate, à morte ou às práticas eróticas, enfatizando seu caráter dramatizado. Assim, nas palavras do narrador, o próprio julgamento nos tribunais envolve três personagens: “o protagonista, o antagonista e o tritagonista” (p.34). Essa tríplice e agnóstica aliança, necessária para haver a encenação, funciona como índice de um processo de apropriação singular. A língua-mater, apesar de agora estranha, oferece vestígios de significações, os quais, inscritos no contexto neo-latino da língua portuguesa funcionam com um quase enigma. O (des)conhecimento de tais expressões, cujo sentido cintila e apaga num lugar além/aquém da memória, sinaliza a linguagem enquanto fenômeno de deslocamento e dissimulação.

Frente a isso, o leitor é forçado a esquecer seu próprio idioma para, subitamente, redescobri-lo através de insuspeitados resíduos de sentido que o latim lhe aponta. Esquecer para lembrar

configura um gesto paradoxal de desvirtuar e garantir o sentido ao mesmo tempo em que se forja uma terceira questão: a linguagem é multiplicidade, construção e engano. Enquanto seu usuário, o homem acaba sendo usado por ela, o que configura a proposição laciana sobre o “caráter radicalmente inessencial do sujeito”, alienado numa cadeia significativa e sendo falado pelo outro – por detrás dos enunciados, o que temos é o vazio produtor de linguagem.⁵

A oscilação do sujeito por constituir-se como um ser falante e falado, que não sabe de si nem do outro, parece estar presente em certas vozes de *A grande arte*, quando há um questionamento dos antagonistas em relação ao saber próprio ou alheio. Se o narrador afirma que “ninguém sabe nada sobre os outros” (p. 156), Lima Prado pondera, a respeito das hipotéticas informações que Mandrake teria sobre a organização: “Talvez saiba, sem saber que sabe” (p. 186). O jogo entre saber/não saber é retomado por Rosa Leitão, quando interroga Mandrake sobre o conhecimento da polícia a respeito do assassino de Laura Lins. Na versão do narrador, sendo ela própria a homicida, protege-se culpando o “protetor” da vítima, Lima Prado, do qual, no entanto, dá uma falsa descrição. Nesse contexto, a personagem que sabe demais conclui: “Minha vida dava um romance” (p. 267).

Parece que o problema do saber ou não saber fica mais complicado quando se sabe muito, mas se finge que não se sabe. A perspectiva de Rosa remete à concretude da vida como espaço de falência da verdade, onde a inexatidão e o embuste propiciam o trabalho biográfico enquanto literatura. Reconhecer a memória como pertencente à ordem do ficcional é perceber o passado como texto ilegível e que, por isso mesmo, se oferece como espaço para investigações, hipóteses – invenção.

A importação idiomática é apenas uma indicação evidente da linguagem enquanto espaço caótico, pois a inquietação que palpita dentro da própria língua portuguesa – como de resto em

⁵ DOR, 1990. p. 106.

qualquer outra – também participa de uma dinâmica instável através da qual o idioma se conserva e se modifica incessantemente. Sob um ponto de vista lingüístico, o homem possui uma competência de linguagem universal e outra, particular, que equivale ao domínio das regras específicas da língua nativa. Celso Pedro Luft chama esse sistema de normas apreendido pelos falantes de *gramática natural*: bem comum do qual “ninguém possui cópia exaustiva, completa,” e que nunca permitirá “duas cópias exatamente iguais.”⁶

Nessa perspectiva, que remete às teorias de Chomsky, a gramática natural da língua falada configura um sistema finito de regras que permite a formação de frases infinitas. Noutras palavras, a língua constitui o espaço do possível e do imprevisível, ainda que regida por leis determinadas. Quando a questão se desloca para a escrita, são encontrados mecanismos mais refinados de controle do texto. Nesse caso, entra em cena a chamada gramática normativa. Todavia, ela descreve e prescreve somente as regras da língua culta e, mesmo aí, detém-se apenas em sua variante escrita e formal. Nesse rumo, as normas gramaticais limitam-se a uma atuação restrita e ignoram todo um movimento lingüístico situado além delas. Ao funcionar como proposta padronizadora de algo conturbado e dinâmico, a gramática normativa sofre um questionamento sistemático de seus objetivos.

Assim, como um fio elástico distendido entre forças opostas, a língua se equilibra precariamente entre um modelo ideal, irrealizado, e um uso efetivo, pragmático. Nesse espaço tenso e dialógico, a língua-padrão configura-se enquanto projeto e desejo cuja eficácia, em termos de comunicação, é sempre problematizada. Ao longo da obra de Rubem Fonseca, é visível o esforço de se tentar açambarcar esse universo lingüístico multifacetado que transborda as leis da gramática normativa, embora as mantenha como fio condutor do texto. Tal proposta, além de apontar a

6 LUFT, 1985. p. 37-38.

dinamicidade da língua, revela um desejo de comunicação com diferentes receptores.

A narrativa dirige-se, dessa forma, ao leitor comum de romance policial, ao leitor culto que compreende os termos estrangeiros e àquele, ainda mais refinado, que percebe o trabalho de intertextualidade, ao ensaísta que desenvolve uma leitura crítica e analítica, ao cinemaníaco que assistiu a todos os filmes referidos, ao consumidor de cultura de massa via televisão, história em quadrinhos e congêneres. Se a obra que trabalha com a heterogeneidade da língua pretende atender a um mercado literário complexo e regido por diferentes recepções, busca também dizer a ilusória totalidade do mundo e das coisas que, por ser inalcançável, fascina e desafia à criação.

Como resultado dessas incursões por uma linguagem múltipla, a narrativa fonsequiana transgride as fronteiras da língua-padrão e adota o palavrão como um recurso de comunicação tão importante quanto outro qualquer. No conto "Intestino Grosso",⁷ a personagem Autor discute a existência de um palavrão-chave – foder – o qual funcionaria como matriz de todas as outras palavras proibidas. Embora tal assertiva não tenha fundamento do ponto-de-vista etimológico, sob a ótica ideológica ela se torna plausível. De fato, o discurso reinante em torno da sexualidade busca ordená-la e controlá-la através do seu ponto vital: as relações sexuais. Por esse caminho, procura-se regulamentar a vida, a saúde, o corpo, a procriação e instauram-se os mecanismos daquilo que Foucault denomina bio-poder.⁸

Se o instrumento essencial para a gerência da sexualidade encontra-se no discurso produzido a seu respeito, é preciso que se controle essa própria discursividade – a linguagem fica, assim, colocada a serviço de determinados modelos que satisfaçam a um dispositivo geral de saber/poder. A contabilidade e o

⁷ FONSECA, 1990.

⁸ FOUCAULT, op. cit. p. 135.

controle do sexual, enquanto tarefas sérias, científicas e vitais, devem exercer-se em campos delimitados e assépticos, imunes à perturbação do prazer dionisiaco, diferente do modelo.

Eufemismos e termos da ciência constituem, dessa forma, um vocabulário próprio para se designar comportamentos e órgãos sobre cuja existência são cobrados, ao mesmo tempo, o silêncio e a palavra sábia. O que está fora desse circuito constitui um saber ilegal que refere as chamadas "relações ilícitas". Paradoxalmente, na sociedade pós-industrial, verificamos uma erotização permanente do cotidiano. O sexo inscreve-se em tudo constituindo uma espécie de fim último da humanidade, lugar de convergência de todos os desejos e espaço em que o indivíduo encontra sua identidade. O bombardeio discursivo que atinge o homem contemporâneo aponta-lhe o sexo como signo de prazer e felicidade e, simultaneamente, como instância de perigo e segredo, algo a ser usufruído de forma cautelosa, disciplinada e útil.

Contudo, se o palavrão participa de uma linguagem irreverente e cotidiana, duplamente questionadora de modelos – o da língua-padrão e o da sexualidade convencional – por outro lado, faz parte também desse mesmo dispositivo de sexualidade que questiona. Por que o palavrão remete, invariavelmente, aos atos e órgãos que proporcionam algum prazer erótico, seja ele de que tipo for? A alusão sistemática às regiões erógenas ou excretoras denota uma valorização das mesmas: entre os vários órgãos do corpo humano, alguns são eleitos como veiculadores de significados fundamentais, sacralizados. Dessa forma, a palavra *obs-cena*⁹ que supostamente conspurca o sexo ou revela sua mácula congênita, também funciona como

⁹ O termo *obscena* é composto do prefixo *ob/obs* que pode significar "diante de, em frente de", mais o radical *scaena/scena* que remete "a cena, teatro, espetáculo, intriga". Dessa forma, a palavra *obscena* parece ser aquela que coloca diante do outro a encenação de algo que deveria permanecer nos bastidores ou nas considerações do discurso racional que gerencia a sexualidade.

um discurso que consagra o dispositivo de sexualidade. Ao saber instituído, organizado e racional, opõe-se numa perspectiva suplementar enquanto diferença, um outro saber, passional, instantâneo e erótico: o último não anula o primeiro, mas provoca-lhe estremecimentos porque faz sua leitura a contrapelo.

Além disso, o palavrão possui um efeito catártico quando significa a resposta a uma violentação sofrida: endereçado ao agressor, ele funciona como revide e auto-defesa. Nesse caso, ao invés de atuar, o querelante verbaliza a agressividade e se libera de possíveis tensões. Por outro lado, a violência dessa linguagem é exacerbada pelo caráter imperativo que a acompanha: o falante sempre ordena algo ao ouvinte ou lhe deseja uma má sorte. Assim, a frase obscena contém uma espécie de maldição que revela a crença de um eu seduzido pela palavra no poder da mesma para criar realidades indesejadas pelo outro, as quais seriam capazes de vingar as ofensas sofridas pelo eu.

Essa característica da frase obscena recorda as “tabuinhas execratórias” onde, em latim vulgar, os povos antigos inscreviam fórmulas mágicas de encantamento ou maldição acreditando que “deviam produzir os desejados efeitos contra as pessoas a quem eram endereçadas.”¹⁰ Algo semelhante é abordado por Saúl Sosnowski ao citar um conselho do Rabi Ischmael a seu discípulo que copiava a Torá: segundo ele, o escriba deveria ser cuidadoso com aquele trabalho porque era o labor de Deus – “se omite uma só letra, ou escreve a mais, destruirá o mundo”.¹¹ Esse caráter sagrado do verbo, capaz de estabelecer realidades no universo sensível a partir do desejo ou da imperícia do emissor, parece encontrar-se também no uso das imprecações, dos termos e frases obscenas, e das pragas. Não é mera coincidência o fato dessas últimas serem rogadas: implora-se a uma força superior o seu cumprimento.

Por outro lado, ao sugerir uma liberdade conquistada diante de um sistema racionalizador e opressivo, a linguagem obscena

¹⁰ COUTINHO, 1984. p. 36.

¹¹ SOSNOWSKI, 1991. p. 18.

desenvolve também sua força expressiva e comunicativa nas relações eróticas. Para muitos amantes, segundo a citada personagem Autor, a pornografia exprime “o fausto da obscenidade” e significa “metade do prazer do ato sexual”. Isso pode ser verificado, em vários encontros entre os amantes de *A grande arte*. Nessa obra, “foder” também é amplamente conjugado em seu dúbio significado de relação sexual e xingamento. Tanto esse verbo quanto as palavras e expressões de seu campo semântico são mencionados em contextos opostos: nas relações informais e íntimas entre amigos, parceiros, amantes ou nas desavenças irreparáveis e nas ironias mais ferinas.

Ao constituir um discurso de várias faces, enunciado pelas mais diversas personagens, o palavrão circula desenvolto no romance e colabora na construção de uma linguagem que expõe, referenda, radicaliza e, paradoxalmente, questiona o discurso da sexualidade. Nesse sentido, ele constitui um dos elementos mais contundentes da linguagem cotidiana apontando o modelo de língua escrita – que se pensa verdadeiro e único – como proposta parcial e redutora da linguagem. Ao mostrar a nudez do rei, a palavra obscena coloca no palco uma máscara demoníaca. Muitas vezes indignada, a platéia não percebe que tudo não passa de um jogo de signos.

A linguagem pária

Quanto à gíria, elemento amplamente usado na linguagem do dia-a-dia, sua ocorrência em *A grande arte* acontece de forma muito mais discreta que o palavrão. Ao centrar-se, prioritariamente, na reprodução de um jargão profissional usado tanto por bandidos quanto por policiais e advogados criminalistas, essas expressões remetem quase sempre à questão da morte ou da prisão. Assim, “ficar em cana”, “tira”, “queima de arquivo” ou “presuntos para desovar” constituem alguns exemplos de um socioleto que, estando desvinculado das leis sociais e gramaticais, contraditoriamente, adere a elas.

Sobre essa ambigüidade, Barthes desenvolve um raciocínio interessante.¹² Para ele, o socioleto sempre contém algum tipo de intimidação, à medida que dá segurança àqueles que o usam e exclui os demais. A diferença entre o socioleto instalado no poder e o do não-poder é que, enquanto o primeiro age por opressão, o segundo atua por sujeição e constrange o interlocutor. Como força coercitiva, o socioleto ameaça seu próprio falante – pois obriga-o a pensar/dizer algo de determinada forma – e o ouvinte – já que o condena à exclusão.

Constituindo uma língua dentro da língua, as gírias insultam certas personagens de *A grande arte* e apontam várias contradições. À medida que pertencem ao discurso das leis que regem o social, e considerando que “a lei sempre se refere ao gládio”,¹³ essas formas anunciam, traduzem e reforçam a morte como ameaça absoluta que, ironicamente, garante a vida dos indivíduos e da sociedade. Matar para impedir que matem ou fazer a guerra para encontrar a paz são antinomias que provocam uma singular coexistência entre mocinhos e bandidos, empenhados em definir para seus respectivos campos de ação as táticas necessárias ao jogo bélico.

Se tais grupos defrontam-se e mantêm uma convivência regular e agonística, acabam por construir uma simulação de consenso lingüístico e social: falam por clichês de certa língua, possuem traços comuns de uma incerta paridade, constituem espelhos fraudulentos uns dos outros. De qualquer forma, heróis e vilões enunciam a lei como algo prospectivo – a ser sempre cumprida ou desvirtuada – e simultaneamente colocam-se dentro de uma intimidação discursiva – a gíria – que reverte as normas gramaticais vigentes mas configura ela própria um novo elemento de segregação e controle. Se de um lado, o socioleto presente nessa narrativa atua por opressão quando provém das

¹² BARTHÈS, 1988. p. 119-121.

¹³ FOUCAULT, op. cit. p. 135.

instâncias legais, por outro, executa a sujeição ofensiva do interlocutor ao ser proferido pelos fora-da-lei. O receptor extradiegético, nesse caso, sofre igualmente as conseqüências dessas figuras ameaçadoras.

Outra singularidade pertinente às gírias está no fato de que elas se constroem sob a forma de metáforas, as quais vão perdendo sua força expressiva até se cristalizarem em clichês. Talvez ocorra com elas o mesmo processo lingüístico que pode ser verificado nos ditados populares – como fragmento e possível síntese de uma história que se perdeu, os adágios funcionam à maneira de uma “moral da história” e transmitem estilhaços de experiências sobre cuja completude só há incertezas. Dessa maneira, podem ser usados em situações distintas mas não abandonam determinadas prerrogativas: a cominação, a ênfase, o caráter sentencioso.

E finjo que finjo que não sei

O trabalho de metalinguagem desenvolvido em *A grande arte*, ao referir sistematicamente outros discursos, transita também por várias artes como cinema, teatro, pintura, música, escultura, e absorve fragmentos de vários campos do conhecimento como psicanálise, filosofia, sociologia, política. Numa “geléia geral brasileira”, essa rede narrativa vai devorando signos, deslocando-os e decompondo-os numa enunciação caótica, alucinada e corruptora. Talvez o melhor exemplo dessa dinâmica se encontre na fala da personagem Zakkai.

Esse figurante, segundo ele próprio, nasceu tão defeituoso – aleijado e “asquistodátilo” – que provocou o desmaio da mãe, e só proferiu sua primeira palavra aos 8 anos de idade, ou seja, num momento muito posterior àquele em que as crianças já dominam a língua nativa. Por ironia ou compensação, Zakkai constitui um excelente contador de casos e funciona, por essas vias, como *alter ego* do narrador. Num discurso convulsivo e prolixo, a personagem vai listando citações, alusões e traduções

falsificadas de inúmeros textos, como se temesse suas próprias palavras e precisasse de avalistas para conseguir enunciá-las:

Sou eu, o Nariz de Ferro. Percebo que o senhor está querendo me catalogar mas não adianta, nem eu mesmo sei se sou branco ou preto, mouro ou judeu, o que aliás não tem a menor importância de uma forma ou de outra. Sou um homem que sabe das coisas, passo os dias no telefone para me informar. Os jornais não dizem nada e a televisão, bah, a televisão é o ópio do povo, como disse Lenin. Conheço a alma humana e sei o que motiva banqueiros, parlamentares, generais, jornalistas, ministros, tiras como Raul, ladies que fuçam no interespaço ocluso, como disse Balzac. Ligo para um lado e outro da cortina e no fim do dia já sei para onde o vento vai soprar; aí abro minha vela, estás me entendendo, e vou vendendo minhas especiarias para os ofuscados, e o produto converto em diamantes e selos, uma fortuna que posso transportar na boceta de uma virgem, se precisar de fugir de alguma conjuntura; mas esse momento ainda não chegou, a época é de plantar a grana e de colhê-la dourada e sumarenta nas vísceras dos ambiciosos, como disse o Mahatma Gandhi. Não cheiro mais, nem vendo o que você está pensando, tem muita gente levando o vício e o legal dá mais, que o diga a Souza Cruz. Conheço todos os bacanas do mundo e sei que a bunda deles é mole. Quando eu era menino via as mulheres passarem desdenhosas nos seus carros, as mãos coruscando de jóias, e almejava ardentemente tê-las segurando o meu pau. Também queria, na mesma época, conhecer o Carlitos, mas ele morreu antes. Morreu, fodeu-se. Nunca tive um ídolo. Pensei numa época em Jesus Cristo, mas ele foi um fracasso, como disse o cardeal arcebispo. Estás me entendendo, trafiquei amendoim, graxa de sapato, chicletes, cano de chumbo, erva, pó, limão roubado na feira, não nessa ordem. Fui dentista da meia-noite. Morei nos bueiros, com os ratos. Já cuspiram, mijaram e cagaram em mim. Ou eu morria ou virava essa maravilha que sou. (p. 150-151)

O trecho citado aponta uma falação incansável, onde algo semelhante a um orgasmo linguajeiro leva a personagem a pu-

zar um pensamento de outro e encadeá-lo com um terceiro, e assim sucessivamente, *ad infinitum*. Esse prazer, retirado de uma performance lingüística alucinada, remete ao próprio ato de narrar em seu caráter lúdico, erótico e realizado aos jatos, em golfadas espasmódicas e viscerais.¹⁴ Consciente de sua heterogeneidade, Zakkai deixa-se possuir pela força centrífuga da linguagem e perambula aleatoriamente por supostos textos alheios dos quais retira uma espécie de vitalidade para seu próprio discurso. Definindo-se como alguém “que sabe das coisas” porque conhece “a alma humana”, ele se reconhece detentor de um saber adquirido no cotidiano duro de marginal. É através dessa sabedoria lúcida e cínica que consegue sobreviver e costurar o tecido de sua vida e de sua linguagem.

Ao atribuir certos enunciados a conhecidos mitos do mundo contemporâneo, Zakkai provoca uma perversão do discurso que parece homenagear e exaspera a simulação discursiva remetendo à própria questão da cultura de massa onde o indivíduo, sob o rolo compressor das informações parciais e não acessando a autoria dos discursos, re-elabora seus fragmentos, alinhavando-os segundo seu entendimento e desejo. Se tal reciclagem leva à deterioração das fontes – os influenciados passam a significar meros consumidores de siglas e não há muita diferença entre Carlitos e Souza Cruz ou Gandhi e Mitisubishi – no caso dessa personagem a degeneração se complexifica. Zakkai constitui um leitor esperto, capaz de dar a impressão de que adultera enunciados de conhecidas personalidades – sobre as quais, inclusive, teria informações sigilosas – quando estas, de fato, nem mesmo poderiam ter engendrado as falas ou os atos a elas atribuídos.

A estratégia narrativa que permite criar essa ilusão referencial é situar o enunciado num contexto plausível. Dissertando violentamente contra a humanidade, Zakkai afirma que um

¹⁴ Noutra situação, Zakkai declara a Fuentes: “Falar me embriaga e quanto mais eu falo mais parece que estou de porre.” (p. 256).

grande horror ameaça seu futuro – *crudelissimum supplicium* – dirigido de preferência para quem tem todos os dentes. E sentença para um Fuentes interrogativo: “É assim que começa a encíclica que o santo padre não teve coragem de enviar aos bispos” (p. 284). O uso de palavras latinas ou do campo semântico do catolicismo, associadas à perspectiva apocalíptica, que é cristã mas também refere a sociedade pós-industrial, dão a esse enunciado um estatuto de verdade possível. Todavia, a personagem passa ao campo do inverossímil quando encena a posse de informações reveladoras do temor do papa em enviar uma suposta encíclica à igreja, a qual anunciaria a punição dos que tivessem dentes. A ficcionalização exagerada do texto alerta o leitor pois, ao oferecer-lhe um relato que mostra o fingimento do fingimento, acaba por incutir-lhe a desconfiança necessária para uma abordagem crítica da narrativa. Ao jogar com o admissível e ao mesmo tempo apontar sua impossibilidade, Zakkai elege a falsificação como característica central das histórias por ele narradas.

Por outro lado, essa incoerência textual abre respiradouros numa narração marcada por violências, segredos e paixões: o leitor se diverte com o não-senso e com a inocente presunção da personagem que, por força do muito enganar, acaba expondo as regras de seu projeto enganoso. A satisfação do receptor extradiegético torna-se ainda maior quando confronta a leitura de Zakkai àquela que observa no seu antagonista. O silêncio e o aparente desinteresse de Fuentes diante da verborrêia do parceiro – a qual desiste de entender, ao mesmo tempo em que a considera como uma brincadeira de ex-palhaço – aponta-o como um leitor incapaz de desmentir as falácias do anão, embora desconfie de sua existência. Tal questão é reforçada por sua estranha leitura cotidiana, de forte cunho utilitário: lê rótulos de latas de conservas ou de invólucros de preservativos. Ao significar um ouvinte ideal – que não contesta Zakkai abertamente, pelo contrário, às vezes o interroga dando-lhe oportunidades de sucumbir à volúpia da palavra – Fuentes estimula em seu interlocutor o narcisismo e o fascínio pelo poder.

A decodificação de textos pragmáticos realizada por Fuentes tem seus traços reforçados na construção da personagem Mônica. No momento em que Lima Prado resolve declarar-lhe seu nome e sua posição de financista, a moça fica desapontada porque ele não era proprietário de nenhum complexo comercial propagandeado na televisão, como Mesbla, Casas Sendas, Brahma. Outra personagem perpassada pela cultura de massa é Aurora, uma prostituta que aspira à condição de cantora. Em sua fala, termos como "Chacrinha" e "Phonogram" ou trechos de músicas populares entremeiam-se à linguagem cotidiana e constituem máximas morais que sustentam sua visão de mundo. Remetendo a uma sociedade televisiva e organizada para o consumo, a leitura e os valores de Mônica e Aurora passam pelas instâncias do brilho, do artifício, da imagem, do "encanto frio do *medium* e do terminal que somos todos nós".¹⁶

Numa sociedade cujos signos clamam pela atenção ininterrupta do homem, ele se sente seduzido por eles de forma inocente, a exemplo de Mônica e Aurora, ou alucinada, como ocorre com Zakkai. O olhar contemporâneo já não abarca espaços vazios nem percebe horizontes: à sua frente, próximo e transparente mas simultaneamente distante e opaco, o mundo desfila na tela, no *out-door*, na vitrine, nas fachadas de néon. Saturada de signos, a vida atual conjura a existência de indivíduos sonâmbulos e lúcidos, dos quais o anão bem poderia constituir uma representação. Voltado para si mesmo, ele se superdimensiona e investe na ilusão de que escapa do lugar-comum quando apenas luta para possuir/consumir algo que lhe parece valioso. É assim que suas intervenções, ao longo de *A grande arte*, são marcadas pelo uso do pronome *eu*.

Um exemplo particularmente revelador desse fato encontra-se num diálogo que ele mantém com Fuentes. Após citar um suposto pensamento de "Sigmundo" Freud, Zakkai afirma que

¹⁶ BAUDRILLARD, op. cit. p. 185.

alguns homens “nascem com uma força indestrutível”¹⁷ e pergunta ao interlocutor se sabe quem disse isso. Ao não obter resposta, o próprio Zakkai responde: “Eu disse isso. Eu tenho essa força, como ninguém no mundo.” Cansado de reverenciar pensadores proeminentes, o figurante resolve fazer o elogio de si mesmo e citar-se como referência discursiva. Tornar-se espaço de consulta por força de sua própria enunciação constitui um ato de reconhecer-se como indivíduo que mantém uma relação paradoxal com a palavra – ao mesmo tempo em que a idolatra e se reconhece forjado por ela, a personagem experimenta um instante de exaustão por significar o cruzamento de variados discursos.

O gesto de voltar atrás, numa tentativa de recuperar sua própria voz e distingui-la de tantas outras já mencionadas, configura um esforço mnemônico que trabalha o biográfico na instância do bibliográfico. Enquanto intertexto, esse figurante não abandona a possibilidade de construir uma nova enunciação. Por essas vias, remete à própria estrutura de *A grande arte* e, à semelhança desta, funciona como um mosaico de citações capaz de inventar a diferença.

Se Zakkai fala demais, Fuentes configura um outro tipo de personagem, caracterizado por uma linguagem avara. Na obra fonsequiana, a fala de certos figurantes remete aos dialetos periféricos, mundanos e coloquiais, que vivem à margem de uma língua de prestígio social, e desenvolvem um trabalho de erosão dessa mesma língua. As gírias, os clichês, a linguagem de gueto dos urbanóides que vivem dos restos da sociedade de consumo possuem um caráter implosivo: à deriva e ao mesmo

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

¹⁷ Em vários outros textos de Rubem Fonseca, essa questão é tematizada. Em *Lúcia McCartney*, por exemplo, o narrador do conto “O desempenho”, enquanto configura um pugilista perdedor desenvolve a força bruta do corpo-a-corpo. Ao vencer a luta, entretanto, mostra que sua força estava nas ovações da platéia, as quais o seduziam. O conto “A força humana”, contido na obra *A coleira do cão*, problematiza também a relação contraditória entre forças produtivas e sedutivas.

tempo entrelaçada a um português escoreito, tal falar produz uma reversão do signo lingüístico. Esse jogo irônico, além de duvidar de uma literatura legitimada pela crítica especializada, questiona também a própria língua enquanto instrumento de poder. De dentro do idioma e à sua volta, as personagens desenvolvem uma fala estranha ao padrão da escrita, costurando monossílabos e pornografias. Palavras poucas, pesadas, cotidianas. Obs-cenas.

Como bonecas russas

A remissão sistemática a outros textos, à medida que constitui um elemento central da estrutura de *A grande arte*, aponta essa obra como um espécime literário profundamente enraizado na sociedade coetânea e na literatura nela produzida. Num contexto social em que as Grandes Utopias – razão, sujeito, sentido, verdade, ciência, totalidade – entram em decadência, o indivíduo não mais acredita no futuro como lugar de realização de seus desejos.

Para Octavio Paz,¹⁸ enquanto a modernidade tinha como valores fundamentais o progresso e a mudança, os quais levavam a uma ruptura com o passado e ao conseqüente investimento no devir, na atualidade observa-se o contrário. Desiludida com um desenvolvimento científico, tecnológico e político que causou ou não soube evitar problemas cruciais como bomba atômica, fome, poluição e doenças incontroláveis, a humanidade mobiliza-se em torno de uma nova palavra-de-ordem, a conservação. Se o futuro simbolizava a efetivação das utopias, agora ele é percebido como lugar do apocalipse. Isso implica numa mudança de posição em relação ao passado que passa a ser revisto, reaproveitado. Se não é o caso de elegê-lo como perfeição – a modernidade já destruiu essa possibilidade – tenta-se reciclar

18 PAZ, op. cit.

18 PAZ, op. cit.

tudo aquilo que ele ainda possa oferecer de produtivo. Assim, ao homem contemporâneo só resta o presente, ponto de convergência de passado e futuro, único lugar onde a existência de fato transcorre e torna-se passível de sofrer melhorias reais, pela crítica simultânea ao que já se foi e ao que ainda não é.

Tentando modificar esse presente fugaz e inabitável, os movimentos sociais se organizam não mais em torno de alternativas globalizantes. As rebeliões buscam soluções parciais para problemas localizados, sejam eles relativos às minorias étnicas, sociais, sexuais ou à vida do planeta Terra. Viver o aqui/agora consagra o instante e o local como palco de atuação do social e da literatura que nele se realiza.

Numa perspectiva semelhante, Wander Melo Miranda¹⁹ discute como o narrador contemporâneo acumula as funções de copista e investigador, identificado com o leitor nas tarefas de busca e fraude de outros textos. O desejo de contar histórias passa pela destituição dos autores sábios e sagrados da modernidade não pela paródia de seus textos mas pelo seu desvio, por determinada obliquidade que instaura a reverência mas também a diferença. Dessa forma, as homenagens e apropriações questionam a propriedade autoral e elegem a falsificação permanente como um recurso contemporâneo de produção textual.

Questão semelhante é abordada por Ricardo Piglia, em "Tesis sobre el cuento", o qual, embora não se refira apenas à narrativa policial, apresenta uma afirmação que bem pode esclarecer a relação entre histórias superpostas: "Primera tesis: Un cuento siempre cuenta dos historias".²⁰ Segundo ele, o cruzamento de elementos que servem tanto à história visível quanto à história secreta constitui o cerne da construção desse tipo de relato. Nessa perspectiva, poderíamos acrescentar que o próprio movimento de retornar a uma das histórias para nela imbricar a outra

¹⁹ MIRANDA, 1989.

²⁰ PIGLIA, 1991. p. 22.

resulta numa circularidade estrutural, em que os relatos são referentes e pretéritos um do outro. Essa visitação a um tempo anterior, estabelecido pela própria forma de narrar, torna-se mais exacerbada no gênero policial onde a história da investigação, necessariamente, deve simular a busca da história do crime no passado das personagens e dos acontecimentos.

Uma análise esclarecedora dessa questão é desenvolvida por Maria Cecília B. Boechat. Para ela, a história da investigação compõe, gradativamente, a história do crime. Nesse caso, o enigma da narrativa policial constitui uma construção que provoca no leitor a ilusão de que se persegue determinado saber, quando, de fato, a própria narrativa “funciona como um freio que impede o conhecimento”.²¹ A história do crime participa, dessa forma, de uma estratégia narrativa contraditória: por ser lacunar, permite o desenvolvimento da história da investigação que a engendra.

Em *A grande arte*, a remissão a um pretérito ocorre de forma multiplicada. Inseridos na história da investigação, são encontrados diversos pequenos casos que sugerem a reciclagem compulsiva de textos situados num hipotético momento anterior à enunciação quando, de fato, eles só adquirem existência inventados no interior da mesma. O retorno ao passado é reforçado também pelo reaproveitamento de mitos gregos ou de elementos do contexto brasileiro do início do século. Se o primeiro recurso indica claramente o caráter ficcional do texto, o segundo o faz por vias diferentes, através da construção de efeitos de real.

Talvez um dos motivos que expliquem o atual revigoreamento do gênero policial – na literatura brasileira ou estrangeira – seja a visitação a um passado do qual é preciso investigar as ramificações, seja para se tentar compreender o inóspito presente ou para se questionar o futuro. Como um detetive desconfiado, o narrador olha para trás e à frente no trajeto obscuro da ficção. Todavia, como resultado de um trabalho da memória, toda re-

²¹ BOECHAT, 1990. p. 46.

missão ao que já foi implica na sua necessária transformação noutra coisa. Esse trabalho mnemônico e prospectivo, em si mesmo ficcional, desloca o passado e o futuro para o momento da enunciação, o qual passa a configurar o ponto de convergência apontado por Octavio Paz. Dinâmico e instável, esse ponto oscila entre tempos, histórias, direções. Plural, dispersa e excêntrica, a narrativa contemporânea rompe compromissos com os grandes conceitos universais do Ocidente. Ao trocar o *lógos* pelo *ludu*, o relato detetivesco da atualidade foge à própria tradição do gênero: se permanece a justaposição de duas histórias – a do crime e a da investigação – existe uma transformação sensível no cruzamento de seus elementos.

A modificação mais importante na estrutura do relato policial talvez se refira ao tipo de detetive que, não raras vezes, acumula também a função de narrador. Nos clássicos do gênero, esse elemento textual – que se configura através de uma ou mais personagens – possuía uma capacidade de percepção e racionalização que lhe proporcionava um conhecimento seguro das pistas e dos fatos que o levariam indubitavelmente ao assassino. Na atualidade, o investigador possui caracteres distintos dos anteriormente mencionados. Para rastrear essa transformação, torna-se importante examinar um breve histórico do gênero. Muniz Sodré²² situa o surgimento dessa narrativa como resultado da indústria informativa e cultural do século XIX. Segundo ele, embora as narrativas de detecção apareçam em textos de todas as épocas, o “interesse estético pela criminalidade” toma corpo ao longo dos séculos XVII e XVIII. Nesse período, o crime já constituía um enigma cuja solução passava pelo raciocínio lógico. Porém, é a partir do surgimento da figura do detetive, em 1828, com a obra *Pelham, adventures of a gentleman*, de Edward Lytton Bulwer, que se marca o advento de criminosos e investigadores enquanto personagens privilegiam o uso da razão. No

22 SODRÉ, 1978.

mesmo ano, na França, Vidocq publica suas memórias, nas quais narra tanto sua experiência de marginal quanto seu papel de fundador da polícia científica. Ao valorizar os exercícios intelectuais para a elucidação de crimes e apresentar-se como uma mistura de mocinho e bandido, ele servirá de modelo para a invenção de várias personagens da narrativa policial.

Contudo, é a partir de Dupin, o detetive criado por Edgar Allan Poe, que a investigação de crimes se torna uma tarefa altamente reflexiva e científica. Nessa perspectiva, “não pode haver crime perfeito, logo, ilegalismo sem punição”. As histórias de Poe transformam a criminalidade num jogo estético-intelectual onde predomina a ideologia de que a razão é capaz de identificar delinqüentes, da mesma forma que as instituições são suficientemente isentas e firmes para puni-los e resguardar a sociedade. Essa crença será herdada pela narrativa de Conan Doyle, por exemplo, através da famosa dupla Holmes/Watson. Ainda conforme Muniz Sodré, no início do século XX, o romance policial passa por uma transformação radical: os detetive criados por Dashiell Hammett e Raymond Chandler elegem a violência e a descrença na capacidade punitiva e moralizadora das instituições como um de seus principais elementos.

Tal opinião é referendada por Lígia Chiappini²³ que aponta os criadores do *roman noir* americano como escritores que provocaram uma ruptura com o gênero tradicional, desde que nele introduzem o detetive “duro e cínico, insensível e individualista”. Seu estatuto ambíguo, de representante da lei e de fora-da-lei, torna-o uma personagem indigna de confiança. Enquanto na narrativa de Poe e Doyle um narrador cerebrino e ético devotava respeito às instituições, esse novo figurante tem como características a falibilidade e a descrença na razão, na verdade e na lei enquanto instâncias reguladoras da violência social. Para Chiappini, *A grande arte* participaria dessa tendência narrativa

23 CHIAPPINI, 1992.

cuja perspectiva desencantada e trágica inventa um herói-narrador que pode ser confundido com o vilão, mas que está mais próximo do leitor porque não possui nenhuma genialidade superior. Tais questões remetem às condições de produção e às perspectivas da literatura contemporânea.

As reflexões desenvolvidas por Octavio Paz indicam como uma mudança de posição frente ao futuro leva o homem coetâneo a inscrever no agora sua ação social e sua produção literária, as quais retomam certos elementos da tradição. A tese de Piglia trilha um percurso semelhante quando aponta a necessária justaposição de histórias, fato que parece resultar numa dinâmica circular de tempos superpostos. Também para Wander Melo Miranda, a sobreposição temporal constitui um elemento estrutural de certa narrativa contemporânea e tem como resultado a contrafação no mercado textual.

Ao que parece, o cruzamento dos três tempos na superfície da folha de papel aponta a incongruência da própria noção de um tempo tripartido, pois mostra que o passado e o futuro só existem enquanto construções do presente. Além disso, quando esse recurso permite o encaixe de história dentro de história, elege como pressuposto e razão do ato de narrar a paixão pelo falso. Conseqüência do deslocamento da verdade do texto e do autor, o recurso da *mise-en-abyme* indica um processo em que a reverência ao texto eleito se confunde com sua traição e sacrifício. O resultado de tal encenação é a exacerbação dos traços ficcionais – mais do que nunca a literatura se compreende como fabulação.

Reunir a tríade temporal no presente instável, pela incorporação de histórias corriqueiras e medíocres, parece ser a estratégia utilizada pelo narrador de *A grande arte*. Nesse romance, se os pequenos contos nele inscrustados têm como uma de suas funções desviar a atenção do leitor e impedi-lo de solucionar o enigma, também servem para o esvaziamento do sentido da narrativa. Ao serem (in)significantes, colaboram na edificação da história que os abriga e, ao mesmo tempo, sinalizam sua tessitura secreta como uma malha perversa, onde os textos se

reduzem e se destróem mutuamente. Nessa estrutura “acumulativa, modular, combinatória”,²⁴ os encaixes narrativos apontam a estratégia do engano como a força que preside a construção textual ao indicar que atrás de uma cena há outra, e outra – tudo não passa de representação.

O narrador-personagem Mandrake funciona como um ponto atravessado por vários discursos e relatos. Sendo a ele atribuída a profissão de advogado e a tarefa de narrar, o figurante se apresenta como um bom ouvinte de histórias alheias, as quais significariam pseudo-fontes para sua própria enunciação. Tal processo libera a ficção da univocidade e instaura o desdobramento do narrador em vários outros contadores de casos. A miscelânea de vozes revela uma linguagem agonística: falar é combater/jogar, desafiar o outro a emitir lances de linguagem e impedir verdades estabilizadoras. Enquanto signo que absorve/seduz outros signos, o narrador se configura como um espaço resultante do trabalho intertextual.

Assim, a história da suposta vida de Mandrake é a própria história de suas leituras e das mulheres que, aparentemente, as motivaram. Se desde a infância mantinha um contato sistemático com os livros, mais tarde, ao namorar Berta Borstein, campeã de xadrez, ele teria estudado tratados relativos a esse jogo. Depois da sevícia de Ada, sua atenção se voltaria para a literatura existente em torno da luta com armas brancas.

Fazendo o percurso inverso de um procedimento usual entre os escritores, que desenvolvem pesquisas para construir suas personagens, Mandrake se revela *persona*, tecido por sinais inscritos numa superfície, a partir da influência de outros personagens. Ao dramatizar sua própria produção, esse ser parece estabelecer um elo entre amor, morte e ficção. Sua relação com os livros, os crimes e as mulheres circunscreve-se no mesmo espaço de encantamento, absorção e engano. Maníaco e

²⁴ CALVINO, op. cit. p. 134.

enfeitado, o narrador vagueia entre textos, armas e pernas espreitando um desejo que está sempre alhures. Outras obras, outra cama, outro crime: é uma ciranda perpétua à qual ele não quer nem pode fugir, pois isso configuraria seu suicídio como elemento sedutivo e narrativo. Numa relação ambígua consigo mesmo, o sedutor incorrigível mostra-se como aquele que se deixou seduzir pelo circuito alucinado dos signos sexuais ou literários – elementos que, simultaneamente, exorcizam e evocam a morte.

Assim, quando Mandrake investe em certa leitura por causa de determinada mulher, parece fazê-lo com o intuito de dominar a linguagem referente ao outro para melhor seduzi-lo. Essa tática, que sinaliza o amor como um ato dramatizado onde o eu tece uma fala convincente e encantadora, mostra também sua outra face: a mulher deve ser enfeitada porque detém o poder da sedução em seu discurso. Dessa forma, quando o sedutor se mobiliza para desempenhar seu papel é porque já foi, anteriormente, seduzido. Portanto, o amante só alcança o ser amado devolvendo-lhe aquilo que o fascinou nesse mesmo ser. O elemento que permite a uma personagem ser o espelho desafiador da outra é o texto, espaço em que se reconhecem por meio da imagem do signo: é porque foram por ele seduzidos que os amantes são capazes de relacionar-se na aposta interse-dutiva. Joguete da paixão, Mandrake transforma o amor num ato narrativo e a narração numa trama amorosa. Nesse sentido, confirma o estratagema apontado por Baudrillard: “seduzir é morrer como realidade e produzir-se como engano”.²⁵ Se a leitura da história do xadrez está para o jogo, assim como a da faca está para a morte, a personagem articula ambas numa terceira coisa – a interface aguda, erótica e deletéria da ficção.

Esse figurante, que comanda inquéritos, desencadeia paixões e transforma experiências privadas em histórias de domí-

FOOTNOTES AND REFERENCES

²⁵ BAUDRILLARD, op. cit. p. 79.

nio público, não passa de um artifício textual que vive, muitas vezes, à custa dos textos alheios. Para empreender sua busca, ele trilha alguns caminhos: estabelece a interlocução direta com outras personagens, conta histórias que lhe foram contadas por terceiros ou delega a estes a tarefa de narrar. Embora em todos esses casos o narrador se apresente também como leitor, provocando o receptor extra-diegético para um processo de identificação, no primeiro deles pode ser observada uma proposta de proximidade muito maior que nos demais. A dinâmica que coloca o leitor longe/perto dos acontecimentos da narrativa, transforma-o numa carta do jogo ficcional, oferecendo-lhe uma situação instável. Se seu ponto de observação da trama constitui um lugar utópico – tal como o da personagem-narrador – esse leitor se sente, contraditoriamente, ao mesmo tempo expulso do texto e absorvido por ele. A tática de hipnotizar e desiludir o leitor inventa-o também como um texto incoerente e, por isso mesmo, sedutor – é porque magnetiza as atenções do narrador que esse lhe dirige um discurso comovente.

Em *A grande arte*, a distribuição equilibrada de casos supostamente colhidos na fonte e de outros de “segunda mão” reforça o caráter artificioso e irônico de uma enunciação que pretende seduzir e, simultaneamente, instigar “os legumes humanos que passam todas as horas de lazer olhando televisão”²⁶ a adotarem uma postura mais crítica. Todavia, essa proposição desconhece a reflexão enquanto fenômeno cartesiano e fundador do sujeito. Para o narrador, a coerência não é uma qualidade, mas “uma característica vegetal” (p. 91) que ele não possui. Convidando o leitor para um raciocínio ilógico, o narrador busca seu pacto para vivenciarem uma experiência que se desdobra em abismo – refletir para não ser reflexo, sentir para não ser cópia: seduzir-se/seduzir como simulacro que proporcione um livre câmbio de moedas falsas no mercado literário

²⁶ FONSECA, 1990. p. 173.

há para ser dito, para frustrar o leitor e obrigá-lo a valorizar a fala do eu que enuncia, aponta uma tática narrativa sedutora: é preciso que exista uma encenação de ausência que açule o desejo do interlocutor.

O ato simultâneo de manter um diálogo com o receptor extra-diegético, guardando entre parênteses enunciados somente a ele endereçados – quando de fato todos eles o são – cria a ilusão de que o mesmo é tratado de forma privilegiada, o que constitui um artifício para sua conquista. O sortilégio do discurso secreto e íntimo elege o receptor como confidente de um estratagema irônico que parece retirar a máscara das personagens para revelar suas supostas motivações e pensamentos. Essa piscadela ao leitor reforça a onisciência de Mandrake que, nesses momentos, parece compensar sua incapacidade para desvendar crimes e encontrar culpados: se falha como detetive, acerta como narrador.

Os enunciados entre parênteses, enquanto recurso abundantemente explorado em *A grande arte*, têm também a função de retomar dados colocados num contexto muito anterior e, assim, orientar a recepção e respaldar a progressão da trama. Além disso, contrariando os conselhos de Wharton no que se refere ao receptor extra-diegético, permite uma superfície narrativa coberta por crostas textuais dialógicas. O conflito entre a fala do narrador e tais elocuições – provenham elas do narrador-personagem ou de outros figurantes – confirma o caráter agonístico dessa linguagem, mesmo quando o discurso indireto é de tal forma tendencioso que nos impede de saber a quem pertence a voz entre parênteses.

Histórias falsas derivam, muitas vezes, de fontes inexistentes. O narrador – que encena o papel de escritor ao confessar-se escrevendo um livro – persegue, ao longo da trama de *A grande arte*, uma diversidade de textos apócrifos. Ao final da primeira parte do romance, intitulada “Percor”, Mandrake menciona os *Cadernos de anotações*, de Lima Prado, os quais teriam chegado às suas mãos junto com a obra *Retrato de família*, de Basílio

Peralta, editada em 1949. A segunda parte da narrativa recebe o nome desse livro, numa reverência à simulação, e dele inventa extrair informações. Se a reduplicação do título enfatiza a palavra “retrato”, a qual remete à idéia de representação, também nos *Cadernos* há uma cena em que Laurinda Barros Lima, ao lado do neto, observa antigas fotografias e transforma-as em motes para suas histórias. Dessa forma, a seqüência das pseudo-apropriações desenrola-se assim:

- a avó narra episódios da família e da vida de uma classe social do início do século;
- Peralta escreve um livro sobre o mesmo assunto;
- Lima Prado reúne ambos os relatos em seus *Cadernos*;
- Mandrake tem acesso a esses textos, e os reedita.

Porém, tudo isso, de fato, encontra-se inventado em *A grande arte*. Como as bonecas russas – que, sendo ocas, permitem seu próprio encaixe sucessivo – esse abismo narrativo alucinado provoca no leitor tanto a vertigem encantatória quanto a desconfiança. É inútil a busca de enredos ou autores verdadeiros: a trama deglutiou seus resíduos.

O processo de devoração de outros textos, por questionar a autoria e apresentar uma ficção auto-referencial, leva à problemática do texto perdido. Segundo o narrador, dos milhares de volumes da obra de Peralta apenas um foi salvo do reprocessamento durante uma crise de papel – afirmativa irônica, já que exatamente esse teria sido desmanchado e refeito por outros narradores. Situação parecida é apresentada em relação ao *Vademécum do combate individual a faca*, de Joaquim Araújo, 1936, cujo único exemplar teria sido, posteriormente, reeditado. A tais obras poderíamos acrescentar o *Manual dos frustrados, fodidos e oprimidos* que Zakkai estaria escrevendo. Conforme Mandrake, isso nunca passou de um projeto, constituindo, assim, também um tipo de livro perdido, irrealizado. Pensar o livro perdido como uma mônada originária de outros textos é provocar uma dinâmica retro/prospectiva em abismo e confirmar o esvazia-

mento da origem ou do futuro: apenas o instante da enunciação é capaz de fabricar a ilusão dos outros tempos e suas histórias.

Numa narrativa policial clássica, o eixo da trama é constituído pela caça ao bandido ou à elucidação do crime, com o objetivo de se restabelecerem as leis sociais, entre as quais a noção de verdade. Em *A grande arte*, essa perseguição desloca-se freqüentemente para a busca do texto e de outros signos encantatórios: a fita de vídeo, o unicórnio, o corpo. As obras referidas – genealogias que traçam o caminho da vida – ou os manuais – instruções que ensinam a prática da morte – por estarem em extremos opostos, por si sós, já constituem uma relação contraditória e falaciosa: são textos-bandidos cuja busca e apreensão não soluciona os enigmas e, assim, aponta a inexistência da verdade. Ao invés de punir culpados e pacificar a diegese, o falseamento das narrativas colabora para o recrudescimento da violência e da impunidade. A tríade Lima Prado/Mandrake/Zakkai provoca pânico, morte e abismo na superfície do romance: através da troca de referências, louvores e agressões, eles vão se configurando como assassinos e demiurgos uns dos outros. O labirinto por eles edificado aponta-os como signos que se suicidam/vivem noutras significações. Essa oscilação entre presença/ausência gera mistérios irresolvíveis que fascinam o leitor.

Algo semelhante pode ser observado quando o narrador estabelece uma outra genealogia para a personagem Lima Prado. Seu bisavô, Barros Lima, teria escrito o livro *Poemas modernos*, o qual prestaria vênias às *Odes modernas*, de Antero de Quental. Além disso, Barros Lima teria sido íntimo de Fagundes Varela e Machado de Assis, sendo que o último teria prefaciado sua obra, a qual só não fizera sucesso porque à sua vulgaridade viera somar-se a grande concorrência dos versos de Castro Alves. Ao citar uma linhagem falsa relativa a escritores reais, a narrativa remete a determinada tendência literária, brasileira ou portuguesa, preocupada com as questões sociais de sua época. Algumas das obras mencionadas também podem ser consideradas como elementos de transição para uma outra forma de se construir ficção, a qual se convencionou chamar de realismo.

A inserção dessa genealogia literária no contexto de uma narrativa que privilegia a fraude textual funciona como um elemento desestabilizador. Para Boechat, “o ideal realista de uma narrativa transparente” supõe uma apreensão objetiva da realidade – o que redundaria numa pseudo-ausência de regras de construção textual – sendo que tal proposição diverge da literatura fonsequiana porque ela dramatiza “as técnicas narrativas com que se constrói o mundo ficcional.”²⁸ Parece que a diferença entre um e outro modo de narrar consiste em que o realismo tinha regras mas encenava não tê-las, enquanto *A grande arte* admite sua existência e as encena, numa multiplicação da falsidade. Se o texto literário, realista ou contemporâneo, sempre se constrói a partir de determinadas convenções, o que os distingue, nesse aspecto, é seu próprio entendimento dessas regras: enquanto o primeiro trabalha com a dicotomia entre verdade/falsidade, o segundo investe no mais falso que o falso e assim garante a suspensão do sentido.

Além dessas ocorrências, podem, ser encontradas em *A grande arte* várias outras remissões a textos apócrifos: cartas de Luiza Montilio – que dão informações sobre a ascendência de Lima Prado em doses homeopáticas para não matar o suspense –, anúncios de jornal inverídicos, declarações falsas de Mandrake nas delegacias de Corumbá e Leblon, e outros truques secundários que absorvem o leitor na contemplação de espectros que encenam o vazio.

Entre tantas armadilhas, a cena em que Rosa Leitão rasga sua carta, endereçada a Cila e interceptada por Mandrake, aponta uma sucessão de enganos e desafios que recorda a análise lacaniana de “A carta roubada”, de Edgard Allan Poe, no que tange ao poder do significante para fazer circular o poder entre as personagens.²⁹ No episódio do romance, Mandrake joga com

²⁸ BOECHAT, op. cit. p. 24.

²⁹ LACAN, 1985.

a cegueira de Rosa em relação à sua própria caligrafia e lhe entrega o original de um texto que continha várias declarações perigosas: a relação adúltera e homossexual dessa personagem, agravada pelo fato de sua parceira ter sido assassinada e de ela configurar-se como possível agente desse crime.

Contudo, Rosa se deixa pressionar e rasga a carta, obtendo supremacia em relação a Mandrake. Mas ele rebate o jogo e lança-lhe um novo desafio: o texto destruído era um xerox. Ao duvidar de sua própria percepção, Rosa finge um recuo, admite conhecer a história de Cila e informa o detetive a esse respeito, escondendo, entretanto, o naipe decisivo: a autoria do assassinato. Ao final do seu relato, é informada por Mandrake de que rasgara um original do qual não havia cópia. Destruir as prováveis pistas do assassinato faz parte de uma estratégia narrativa que não pode admitir a descoberta do assassino pois isso significaria encontrar a verdade do crime e comprometer o próprio estatuto fraudulento da narração.

Se, conforme Lacan, “uma carta sempre chega a seu destino” essa precisaria retornar ao emissor, para ser destruída e contribuir para que a cortina de mistério e engano não se descesse. O grande trunfo dessa partida não é a carta mas aquilo que sua posse e destruição simbolizam: o poder roda de mão em mão e com ele a noção de verdade. Corroborando essa estratégia discursiva, Wexler se refere a Dona Miloca como suposta fonte de informações sobre a família Lima Prado, as quais lhe permitem estruturar uma árvore genealógica (p. 47/48). Embora Mandrake confesse não se lembrar dessa personagem – que é apenas mencionada no romance – os conhecimentos de seu sócio não poderiam ter sido extraídos apenas do inventário da Segunda Vara. Dona Miloca, cujo nome, confrontado com os demais dessa narrativa, sugere uma figura feminina desocupada e bisbilhoteira, surge, dessa forma, como um ardid que apresenta ao leitor a ossatura artificiosa onde se apoia o corpo de *A grande arte*.

Curingas textuais

O referente declaradamente vazio mostra-se também noutros casos, em que os nomes das personagens principais da história constituem elementos ambíguos que se desdobram em cognomes:

- Hermes de Almeida/Professor;
- Rafael/Mão Perfumada;
- Thales Lima Prado/ Ajax, deus grego/Heitor/Ajax, o Furacão Branco/Mister X;
- José Zakkai/Nariz de Ferro;
- Camilo Fuentes/China/Pepe Losada/Carlos Fagundes/Roberto;
- Maria do Socorro Barros Lima/Mário;
- Elisa/Gisela;
- Carlota/Danusa;
- Oswaldalda/Cila/Laura Lins.

Essa teia emaranhada, concomitantemente, remete ao contexto social em que os marginais usam “nomes frios” para escapulirem dos variados tipos de repressão e funciona como índice de instabilidade das personagens: máscaras de máscaras, elas abrigam uma multiplicidade discursiva onde o eu e o outro são categorias esvaziadas, convenções estabelecidas por uma tentativa de organizar o caos diegético. Esses figurantes têm a mobilidade de um *curinga*³⁰ e podem trocar de lugar a depender do jogo que realizam em determinados momentos. A cadeira que ocupam na mesa de jogo está sempre vaga para novos

NOTAS DE RODAPÉ

³⁰ No dicionário, esse verbete alude à carta de baralho que pode mudar de valor conforme a combinação em mãos do parceiro, ou ao próprio jogador que não tem posição fixa e substitui qualquer outro. Além disso, o “curinga imaginário” constitui uma carta inexistente usada pelo jogador para ganhar a partida. Etimologicamente, o termo provém do *Kimbundu*, língua dos bantos de Angola, e significa “matar”. Cf. FERREIRA, p. 412.

jogadores, que podem propor outros pactos, instaurar outras regras. Além disso, a troca ininterrupta de parceiros e adversários estabelece a metamorfose e o logro como regras fundamentais de todas as partidas, enquanto os lances de linguagem vão desenhando um singular perfil dos oponentes: nem vencidos nem vencedores, apenas sujeitos seduzidos pelo ato de jogar e combater, matar e morrer.

Nessa perspectiva, o termo "Mandrake" indica a personagem que nomeia como um ponto de acumulação de muitas funções textuais. Esse figurante retoma a voz narrativa de outras obras de Rubem Fonseca, garantindo uma característica do romance policial clássico que inventou tipos detetivescos como Dupin/Holmes enquanto heróis permanentes de diferentes relatos.³¹ Todavia, Mandrake distancia-se dessas personagens quando é caracterizado como um detetive *noir* – "duro e cínico, insensível e individualista", segundo Chiappini.³² Além de provocar a dúvida e a diferença em relação a sua própria trajetória, Mandrake evoca a personagem homônima da história em quadrinhos americana, inventada por Lee Falk e Phil Davis, em 1934, a qual configurava um mágico e usava o ilusionismo para combater o crime. Sob um nome que refere tantos seres ficcionais, essa personagem desdobra-se em várias faces.

Tal como aparece em *A grande arte*, ao mesmo tempo em que conserva o cinismo dos sócias que a antecedem na literatura fonssequiana, a personagem Mandrake perde algo de sua insensibilidade e egocentrismo. Assim, aproxima-se mais do mago dos quadrinhos e, tal como ele, usa a ilusão ficcional, o humor e a galanteria para escapar de situações complicadas. Ao confi-

ELABORADO POR: [illegível]

³¹ No conto "O caso de F.A.", em *Lúcia McCartney*; já aparece o advogado Mandrake, que será também personagem do conto "Mandrake", em *O cobrador*, e do relato "Dia dos namorados", em *Feliz ano novo*. Matos e Raul são exemplos de outras personagens que aparecem em mais de uma obra fonssequiana.

³² CHIAPPINI, op. cit. p. 52.

gurar um *gentleman*, troca a faca, que por sinal nunca usa, pelo logro da palavra. É nesse rumo que cita um texto de Arquíloco de Paros³³ – “Tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem.” – e desvia seu sentido – “Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me amam” (p. 117). Todavia, se for considerada a estreita relação entre amor e ferimento/luta/morte, conforme já apontamos anteriormente, não é possível compreender esses enunciados senão como dois lados de uma mesma moeda.

Os nomes das parceiras de Mandrake no jogo amoroso possuem sílabas ou letras repetidas – Ada, Lilibeth, Bebel – o que sugere ritmo e musicalidade. Esse recurso textual remete às razões apresentadas por Edgard Allan Poe para justificar o uso do refrão *nevermore* em seu poema “O corvo”. Segundo ele, a repetição de sons breves e idéias provoca prazer estético no leitor.³⁴ Parece que, além da questão sonora, encontra-se nesses nomes também uma circularidade estrutural de algo que se repete noutro contexto e parece o mesmo quando já é outro.

Na palavra “Ada”, que começa e termina pela repetição da primeira letra do alfabeto, pode ser percebido esse deslocamento não-retilíneo, que trama um retorno utópico a um começo. Tal como Ana, a Palindrômica,³⁵ a personagem tem um nome que pode ser lido em qualquer direção sem passar por modificações de sentido. Entretanto, sua estabilidade se mostra fictícia quando, entre outras questões, ela acaba trocando Mandrake por Wexler. Nessa nova relação, também o judeu sério e trabalhador, que se escandalizava com a infidelidade conjugal de seu sócio, não se apresenta imunizado contra o esvaziamento desenfreado do sentido.

—————

³³ Arquíloco foi soldado mercenário e poeta grego do séc. VII a.C. Em seus textos, compostos de 120 fragmentos, os temas da dor, da pobreza e da guerra são tratados de forma contundente, sem sombra de ternura.

³⁴ POE, 1965.

³⁵ FONSECA, 1989. p. 11-29.

Uma questão que auxilia a leitura dos nomes próprios nesse romance é refletir sobre seu étimo: se os de origem greco-latina e germânica distribuem-se de forma mais ou menos equilibrada, os de fonte hebraica superam essas incidências e remetem sempre à questão do sagrado, chegando a criar situações singulares. Míriam ou Maria (do Socorro), que provém de Miryám/Maryám e significam “excelsa, sublime, predileta de Javé”³⁶ nomeiam, respectivamente, uma cafetina e uma lésbica. Com isso, parecem remeter à prostituição – presente em várias culturas antigas, inclusive na hebraica, enquanto prática de adoração da deusa andrógina Lua – na qual as “escravas sagradas” se uniam sexualmente a vários homens no ritual da fecundidade e, ao mesmo tempo, arrecadavam bens para o culto da deusa. À medida que seu corpo significava, simultaneamente, o mercador e a mercadoria, muito mais tarde, foi atribuída à meretriz uma função erótica e pejorativa.³⁷ Outro nome enigmático é “Zakkai”, o qual se aproxima muito do “Sakkai” hebraico que significa “puro”³⁸ e, dessa forma, pode indicar uma irônica designação da personagem de *A grande arte*. Em nova incongruência, o termo “Elisabeth”, do hebraico Elishabeh/Elisheba cujo sentido é, entre outros, “a adoradora de Deus”,³⁹ nomeia uma gata – animal considerado erótico e diabólico, símbolo da hipocrisia para o cristianismo – e, através de seu desdobramento nas corruptelas “Elisa”, “Isabel” e “Lilabeth”, designa personagens do romance que se aproximam dos significados relativos ao citado felino.

O nome próprio, ao constituir um signo deslizante como outro qualquer e abrir diversas hipóteses de leitura, auxilia na construção de personagens ambíguas, cujo desenho é sempre borrado por um *stilu* inquieto e cortante: sem valor fixo, esse curinga deixa brechas por onde se reverte o jogo.

³⁶ GUÉRIOS, 1981.

³⁷ BRANDÃO, op. cit. p. 75-77.

³⁸ GUÉRIOS, op. cit.

³⁹ Ibidem.

Uma luz negra

This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.

T. S. Eliot

A capa do livro *A grande arte*, em sua 12. edição, estampa um fundo negro cortado pelo clarão da lâmina de uma faca, em cujo punho o leitor mais adivinha do que visualiza a mão que a sustenta. Embora paralisada e presa no tecido do papel, a arma encena um movimento ascendente, como se quem a portasse estivesse em situação de combate. Durante algum tempo, essa obra foi vendida com uma tarja, que dizia "o livro que inspirou o filme de Walter Salles Jr.", ao lado de três fragmentos de celulóide, os quais mostravam a repetição da cena em que Mandrake esfaqueava Lima Prado. Sobreposta à capa do livro, essa tira de papel provocava sua semelhança com um invólucro de fita de vídeo e, simultaneamente, ressaltava o nome da obra cujas letras brancas se destacavam no cenário escuro, quase tocando a ponta luminosa da faca.

Além do trabalho de *marketing*, essas associações remetem ao próprio tipo de narrativa devoradora de *A grande arte*: trata-se de uma obra que inspirou um filme que, por sua vez, foi usado para vender essa mesma obra. Como uma serpente que engolisse a própria cauda, as alusões recíprocas sussurram uma totalidade impossível e patenteiam a arte como uma apropria-

ção vertiginosa de discursos e imagens que, para continuar dando vida a outras histórias, precisa deglutir/exterminar/incorporar diversos textos.

A penumbra da face do livro anuncia seu modo de narrar, onde indagações irrespondíveis são endereçadas ao leitor. Essa arte, cuja luminescência parece rasgar por um momento o rosto cinzento da linguagem cotidiana e nele riscar um ilegível **P**, constrói-se pelo processo irônico e perverso de não se deixar decifrar, razão pela qual permanece enquanto instância sedutora. Como Cila – o monstro mitológico e faminto, reeditado na terceira prostituta assassina – essa ficção vive à medida que forja segredos e provoca o receptor para uma leitura paradoxal. Ao mesmo tempo que o obriga a um deslocamento ininterrupto atrás do sentido – também ele Cila devoradora, envenenada pela mágica de Circe – rouba-lhe dados e articulações fundamentais para a instauração de uma possível verdade. Assim, esse romance inventa seu próprio leitor como espaço de provocação e frustração do desejo da verdade. O olhar inquieto que o lê só vislumbra, pelas frestas cortadas no seu corpo, o brilho encantador do giro alucinado da significação que, mais além, dispersa-se de novo no negrume dos enigmas.

Nesse texto de areia não há repouso: é preciso deslocar-se sem destino, pois cada ponto de chegada é um lugar de fuga para outra coisa. Faminta e destruidora, *A grande arte* configura a metamorfose dionisíaca em sua oposição complementar à estética apolínea e, exatamente aí, elabora a sedução de uma luz negra que desarma o leitor. Enquanto *corpus* instável, revela a fragilidade do instante em que, concomitantemente, *é algo/não o é mais*, tal como o corpo sobre o qual volta seu olhar. Sua percepção do tempo do corpo e do texto como uma *agoridade* perpétua destrói as possibilidades de modelo, transcendência ou hegemonia. O desejo do corpo e do texto é viver o seu próprio desejo de sedução no *aqui/agora*, sua ética é a do presente e sua produção poética incide sobre si mesma, numa circularidade obsessiva e sempre outra. Nem apriorismos, nem

coerências – o ser e o não-ser questionam-se enquanto se realizam, pois amanhã ... é uma outra história.

Se para Arquíloco, segundo Mandrake, a grande arte era ferir o inimigo, a voz da personagem seduz/desvia esse signo do seu sentido: não o nega, apenas inventa uma diferença discursiva, na qual o amor seria uma arte ainda maior que o ódio. Assim, o romance e seu título poderiam ser lidos como a grande arte do amor, essa pulsão que exorciza/recorda a morte. Porém, outra leitura provavelmente aludiria à arte de usar a faca para supostamente destruir o corpo e, dessa forma, construir a ficção. E ainda outro olhar encontraria na expressão “a grande arte” uma metáfora do próprio fazer literário, ou uma denúncia dos problemas sociais, ou... As hipóteses de leitura são quase infinitas e dependem muito do cruzamento que pode ser realizado entre o romance e a experiência textual de seu receptor.

A tentativa de articular algumas dessas leituras neste trabalho apenas remete para uma dinâmica desencadeada pela própria obra que refere e que pode ser sintetizada em algumas palavras: trata-se de um texto que fala de outros textos. Seduzido por si mesmo, esse discurso atrai o outro – leitor e texto, signos devorados – num processo de absorção que resulta no esvaziamento do signo para garantir que ele continue encantando esse outro. Os significantes que rodam de mão em mão – a faca, o unicórnio, a fita de vídeo, o corpo, os textos apócrifos – vão configurando cartas roubadas sobre cuja propriedade e decifração pairam incertezas. Por isso mesmo, o romance dissemina indagações e constitui uma lâmina que divide o tempo em dois: o antes e o depois de sua leitura.

O excesso de aparências de realidade, presente em *A grande arte*, permite a construção de uma irônica alegoria do real, cuja função é apontá-lo também como referente vazio, construído pelo teatro da linguagem. Enquanto texto cênico que desrealiza o real e transforma-o numa opacidade brilhante a ofuscar o olhar do leitor, ele se torna também pânico pois engendra a morte, quando oferece uma visão da estrutura do real alicerçada

na fragilidade e inconstância de uma linguagem que conspira a ilegibilidade do mundo.

A escrita de *A grande arte*, amorosa e fatal, cortante e sedutora, constitui de certa forma uma reedição do Hermafrodito. Filho da astúcia, da magia e do amor, esse ser de natureza múltipla alude à vacuidade do princípio e do fim de todas as coisas, à sua constante e intrínseca metamorfose e, por isso mesmo, à sua capacidade de copular e existir (sub)traíndo-se.

Bibliografia do autor

- FONSECA, José Rubem. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1965.
- FONSECA, José Rubem. *O homem de fevereiro ou março*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- FONSECA, José Rubem. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- FONSECA, José Rubem. *Os prisioneiros*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (1. ed. Rio de Janeiro: GRD, 1963).
- FONSECA, José Rubem. *Bufo & Spallanzini*. 21. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- FONSECA, José Rubem. *Lúcia McCartney*. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987. (1. ed. Rio de Janeiro: Olivé Editor, 1967).
- FONSECA, José Rubem. *O cobrador*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979).
- FONSECA, José Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- FONSECA, José Rubem. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. (1. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1975).
- FONSECA, José Rubem. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. (1. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983).
- FONSECA, José Rubem. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FONSECA, José Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- FONSECA, José Rubem. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FONSECA, José Rubem. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- FONSECA, José Rubem. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FONSECA, José Rubem. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FONSECA, José Rubem. *A confraria dos espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Bibliografia sobre o autor

AUGUSTO, Sérgio. O cineasta das letras agora está no teatro. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 29 mar. 1992.

BOECHAT, M. Cecília Bruzzi. *Na cena do crime* (dissertação de Mestrado). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1990.

CARVALHO, M. Aparecida O. A força humana (a odisséia do anti-herói). *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 16 mar. 1991. Suplemento Literário n. 1162.

CASTRO, Antônio Eduardo A. de. *A delicada rede de variações brutais de Rubem Fonseca*. Texto inédito. Belo Horizonte: FALE/UFMG.

CHIAPPINI, Lígia. A questão da "grande arte": uma faca de dois gumes. *Brasil/Brazil*. Porto Alegre: PUC/RS, n. 7., Mercado Aberto, 1992.

FAVARETTO, Celso. A grande arte em Rubem Fonseca. *Leia livros*. fev. 1984. p. 3.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O assassino é o leitor. *Matraga*. Rio de Janeiro: IL-UERJ, v. 3, n. 4/5, jan./ago. 1988, p. 20-26.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Lúcia McCartney* ou as relações intransitivas. *Matraga*. Rio de Janeiro: IL-UERJ, v.2, n. 2/3, maio/dez. 1987, p. 30-35.

JOZEF, Bella. Rubem Fonseca, a arte do cotidiano. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 16 nov. 1985. Suplemento Literário.

LOPES, Ruth S. Brandão. Uma nau flutua entre textos. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, jan./jun. de 1982.

- PAULINO, Maria das Graças R. O leitor violentado. *Ensaaios de semiótica*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 2, n. 4, dez. 1980, p. 15-18.
- PONTES, Mário. Reencontro com a grande arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 abr. 1992.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. Sobre uma das linhas da trajetória de Rubem Fonseca. *Folha S. Paulo*. São Paulo, 22 abr. 1984. Folhetim, p. 9-11.
- SANTIAGO, Silviano. Errata. *Vale quanto pesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

Bibliografia teórica e geral

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antopófago. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.) *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1987. p 353-360.
- ARISTÓTELES. Origem da poesia. Seus diferentes gêneros. In: *Arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d. p. 244.
- BABEL, Isaac. *A cavalaria vermelha*. Trad. Roniwalter Jatobá. São Paulo: Horizonte Editora, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988. P. 85-103: As superposições temporais.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo – o proibido e a transgressão*. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1980. P. 13-24: Introdução.
- BAUDRILARD, Jean. *Da sedução*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1991.
- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. 4. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, s. d.

- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas II* – rua de mão única. 2. ed. Trad. Rubens R. T.Filho e José C. M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, s. d.
- BENJAMIM, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. P. 181-258: Alegoria e drama barroco.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. C. Nejar. São Paulo: Globo, 1989.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v. I, II, III. Petrópolis: Vozes, 1989.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *Boletim bibliográfico: Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v. 44, n. 1-4, p. 34-42, jan./dez. 1983.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. *Oswald de Andrade: Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 1990.
- COUTINHO, I. de Lima. *Pontos de gramática histórica*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1984.
- CUNHA, A. Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974. P. 259-271: Platão e o simulacro.
- DÖR, Joel. *Introdução à leitura de Lacan*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- DUARTE, Lélia Maria Parreira. Ironia, revolução e literatura. *Ensaio de semiótica*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 22-24, 1989-1991, p. 92-113.
- DUARTE, Lélia Maria Parreira. A “escritura” de Camões. In: *Camões & Eça de Queiroz*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses, 1978, p. 23-34.

- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Lisboa: Ed. Livros do Brasil. s. d.
- ELIOT, T. S. *Selected poems*. London: Faber & Faber, s. d., p. 80.
- ELIOT, T. S. *Quatro quartetos*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- ENCICLOPÉDIA luso-brasileira de cultura Verbo. Lisboa: Editorial Verbo, 1976.
- FERREIRA, A. B. de Hollanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Froneira, s. d.
- FINLAY, Marike. Irony, the iconoclast: the crisis of representation. In: *The romantic irony of semiotics – Friedrich Schlegel and the crisis of representation*. Berlin: M. de Gruyter, 1988. p. 1-43.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Antônio Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes, s. d.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – a vontade de saber*. Trad. M. Thereza C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FRANCO, Jean. Pastiche in contemporary latin american literature. *Studies in the 20th century literature*. Columbia University, v. 14, n. 1, winter 1990.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca nueva, v. I, 1967. P. 825-937: El chiste y su relación con lo inconciente.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- GUÉRIOS, R. F. M. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1981.
- HELENA, Lucia. Mimese: noção e crítica - 1. *Gênero e literariedade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 61. abr./jun. 1980.
- HATHERLY, Ana. O tacto. In: *Poética dos cinco sentidos. La dame à la licorne*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63.

- LACAN, Jacques. *O seminário – livro I – Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. P. 297-310: A verdade surge da equivocação.
- LACAN, Jacques. *O seminário – livro II – O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. P. 241-258: A carta roubada.
- LOPES, Ruth S. Brandão. A encenação da palavra literária. *Ensaios de semiótica*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, n. 18-20, 1987/88.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- LUFT, Celso Pedro. *Língua e liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- MAALOUF, Amin. *As cruzadas vistas pelos árabes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Trad. de F. P. Rodrigues e M. A. Mendonça. Lisboa: Europa-America, 1976.
- MIRANDA, Wander Melo. A liberdade do pastiche. *34 letras*. Rio de Janeiro, n. 3, mar. 1989.
- MIRANDA, Wander Melo. Inconfidências perversas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 maio 1991, p. 5.
- MIRANDA, Wander Melo. Desertos e escombros. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 3 ago. 1991. Suplemento Literário.
- MOLIERE. *Escola de mulheres. Escola dos maridos*. Trad. Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Ediouro. s. d.
- MORICONI, Italo. Era uma vez o desbunde. *Verve*. Rio de Janeiro, out. 1989.
- MORICONI, Italo. Dez proposições sobre a história literária hoje. Comunicação apresentada no II Congresso ABRALIC. Belo Horizonte, ago. 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich. O eterno retorno. *Os pensadores*. Trad. Rubens R. T. Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

- NIETZSCHE, Freidrich. *Assim falava Zaratustra*. Trad. de José M. Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s. d.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PEREZ-RIOJA, J. A. *Diccionario de simbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 1991.
- PERRONE-MOISES, Leyla. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PERRONE-MOISES, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PESSANHA, J. A. Mota. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: AGUIAR, Flávio et al. *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- PIGLIA, Ricardo. Tesis sobre el cuento. *Revista brasileira de literatura comparada*. Niterói: ABRALIC, v. 1, 1991, p. 22-25.
- PIGLIA, Ricardo. Moedas falsas no mercado literário (entrevista). *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 3 ago. 1991. Suplemento literário.
- POE, E. Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1965. P. 911-920: Filosofia da composição.
- ROSA, Nicolás. Los fulgores del simulacro. *Cuadernos de extensión universitaria*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, n. 15, 1987, p. 307-315.
- SADE, M. de. *O marido complacente*. Trad. P. Hecker F., Porto Alegre: L&PM, s. d.
- SALEM, Helena. *O que é a questão palestina*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. No corpo da escrita. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 3 ago. 1991. Suplemento literário.

Maria Antonieta Pereira é Doutora em Literatura Comparada e professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Co-autora de *Uma escola no fundo do quintal* (Vozes, 1985), *Palavras ao sul* - seis escritores latino-americanos contemporâneos (Autêntica/FALE, 1999). Autora de *A rede textual de Ricardo Piglia* (Fundação Memorial da América Latina, 1999).

No fio do texto aborda a narrativa de Rubem Fonseca, especialmente o romance *A grande arte*, demonstrando como esse autor valoriza o leitor, através da estrutura comunicativa de seu texto. Ao analisar a questão da palavra obscena, por exemplo, Maria Antonieta Pereira conclui que sua função acaba por ser a de colocar no palco uma máscara demoníaca, que engana o leitor incapaz de perceber o constante jogo de signos. Essa ironia se equilibra perigosamente entre curingas textuais e cartas roubadas, com seduções romanescas que apenas disseminam indagações e desafiam verdades. Oferecendo ao leitor um relato que exhibe o fingimento do fingimento, o narrador acaba por incutir-lhe a desconfiança necessária para uma abordagem crítica do mundo representado e da narrativa. Tudo isso ocorre para edificar essa grande arte, que se esconde e se revela no xadrez de traições e novos pactos a serviço do jogo narrativo.

Dessa forma, é demonstrada a capacidade de *A grande arte* ser sempre outra, o que desafia o leitor a puxar os fios de sua trama para desmanchá-la e voltar a tecê-la, inventando desenhos e cores, modificando textura e ponto, revelando-a como um universo vazio e, contraditoriamente, produtor de linguagem e ... mais vazio. Seguindo sugestões do texto cujo corpo retalha, Maria Antonieta Pereira delimita a terceira margem desse rio que viola e sacraliza, denunciando sua pária linguagem e desvelando sucessivos pactos em que a metamorfose e o logro são regras fundamentais. Tudo isso serve para compartilhar lances de linguagem, com vencidos e vencedores, e para estimular o leitor a ser, também ele, espaço de provocação e frustração do desejo da verdade.

Lélia Parreira Duarte

ISBN 85-87470-09-4



9 788587 470096