



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DOUTORADO EM
LETRAS**

FABIAN JORGE PINEYRO

RUBEM FONSECA E O IMPULSO ‘QUÍNICO’

São Cristóvão
2025

FABIAN JORGE PINEYRO

RUBEM FONSECA E O IMPULSO ‘QUÍNICO’

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), como requisito final para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura e recepção

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade

São Cristóvão

2025

FABIAN JORGE PINEYRO

RUBEM FONSECA E O IMPULSO ‘QUÍNICO’

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade

Prof. Dra. Jacqueline Ramos

Professora Dra. Milca Tscheme

Professor Dr. Luiz Rosalvo

Agradecimentos

Finalizada esta tarefa tão importante para minha vida, desejo agradecer a meu orientador, o Prof. Dr. Alexandre Melo de Andrade e ao Programa de Pós- Graduação em Letras,. Quero agradecer também aos professores que participaram da banca de qualificação e da defesa: a Profa. Dra. Jacqueline Ramos, a professora Dra. Milca Tscheme, o Prof. Dr. Luiz Rosalvo e o Prof. Dr. Matheus Marques Nunes.

Não posso esquecer aqui da minha família: minha companheira, Leonor, e os meus filhos Luca, Bruno e Diana.

Nem, logicamente, de todos aqueles que, com seu trabalho intelectual, têm contribuído com esta tese.

Por último, quero agradecer ao Estado brasileiro, que me acolheu há mais de vinte anos e que me permitiu aceder à sua educação superior.

Resumo

O quinismo ou cinismo filosófico é uma tradição sem pretensão de escola, que se manifesta especificamente através da literatura e que aparece por impulso, em diversos momentos da história. Este trabalho tem como objetivo mostrar que Rubem Fonseca pertence a essa tradição. Existem três aspectos na sua obra que parecem ser suficientes para enquadrá-lo como expoente do impulso filosófico ‘quínico’: a crítica radical da ideologia oficial, a redução do humano à sua mais pura materialidade e o uso do escatológico com intenção satírica. O cinismo é uma corrente filosófica de cunho eminentemente político e, portanto, olhamos a literatura, na maior parte do tempo, como elemento de uma estratégia ideológica, à maneira de Eagleton. Trabalhamos sobre um conjunto de contos publicados ao longo de toda a carreira do escritor e com seus principais romances pseudo-policiais.

Palavras-chave: Rubem Fonseca – Cinismo filosófico - Ideologia

Resumen

El quinismo o cinismo filosófico es una tradición sin pretensión de escuela, que se manifiesta específicamente a través de la literatura y que aparece por impulso, en diversos momentos de la historia. Este trabajo tiene como objetivo mostrar que Rubem Fonseca pertenece a esa tradición. Existen tres aspectos en su obra que parecen ser suficientes para encuadrarlo en el ‘quinismo’: la crítica radical de la ideología oficial, la reducción de lo humano a su más pura materialidad y el uso de lo escatológico con intención satírica. El cinismo es una corriente filosófica de cuño eminentemente político y, por tanto, vemos la literatura, la mayor parte del tiempo, como elemento de una estrategia ideológica, a la manera de Eagleton. Trabajamos sobre un conjunto de cuentos publicados a lo largo de toda su obra y con sus principales romances seudo policiales.

Palabras clave: Rubem Fonseca – Cinismo filosófico - Ideología

Abstract

Philosophical cynicism, or quinism, is a tradition without the pretense of being a formal school, which manifests specifically through literature and emerges sporadically at various moments in history. This work aims to show that Rubem Fonseca belongs to this tradition. There are three aspects of his work that seem sufficient to categorize him as a 'cynic': the radical criticism of official ideology, the reduction of the human to its purest materiality, and the use of the scatological with satirical intent. Cynicism is a philosophical current with an eminently political nature, and therefore, we often view literature as an element of an ideological strategy, in the manner of Eagleton. We work with a collection of short stories published throughout his body of work and his main pseudo-detective novels.

Keywords: Rubem Fonseca – Cynicism - Ideology

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I: Rubem Fonseca e a crítica da ideologia oficial	32
1. Cinismo, literatura e ideologia	32
2. As formulações perennes	36
3. Ideologia oficial e moralidade pública	39
4. A época de Rubem Fonseca: o neoliberalismo	45
5. A crítica ao ‘sistema’ da sua época	49
6. Ricos e pobres	65
6.1 Os ricos	71
6.2 Os pobres	76
6.2.1 Os conformistas	77
6.2.2 Os rebeldes	80
7. O cinismo senhorial e a grande imprensa	83
8. Quinismo e sexo	87
CAPÍTULO II: O materialismo quínico	91
1. A semiótica do corpo	92
2. A pornografia da morte	94
3. Humanos como pura matéria	95
3.1 Corpos como instrumentos da arte de assassinar	97
3.2 Corpos como objeto da burocracia	98
3.3 Corpos como objeto da tecnologia	103
3.4 Os corpos e o mercado	105
3.5 Os corpos na mão do destino	106
4. Certas partes	108
4.1 Vaginas	108
4.2 Axilas	109
5. Os dentes	110
6. Objetos que funcionam como corpos	113
7. Os anões	114
CAPÍTULO III: O excremento literário	118
1. As fezes como estratégia literária	121
2. A fisionomia filosófica II	122
3. Breve comentário sobre o excremento na literatura	124
4. O excremento nos contos de Rubem Fonseca	125
4.1 Os de cima e os de baixo	125
4.2 O intestino grosso: espaço de formação do excremento social	126
4.3 Uma quínica história de amor	131
4.4 A conexão existencialista	134
4.5 A ciência	136
4.6 Entre o trágico e o cômico	137

5. O excremento literário	138
 CAPÍTULO IV: Os romances pseudo-policiais	 141
1. As parábolas de crime e castigo e a ideologia oficial	142
2. O código Hays	148
3. Sobre os romances	150
3.1 Criminosos sem castigo e bandidos com voz	153
3.2 A paródia do <i>romance noir</i> e a crítica social	155
3.3 As estruturas complexas	158
4. Os ricos	167
5. Os pobres	178
6. Corpos como pura matéria	182
7. Excreções e secreções	187
 Considerações finais	 191
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 194

Introdução

O cinismo filosófico é um movimento que surge nos séculos IV a III a.C., em Atenas, e que reaparece a partir do século I, em Roma, na Alexandria e em Constantinopla. Não existe um acordo entre os estudiosos, sobre as causas da sua origem, contudo, há uma explicação convencional que marca uma coincidência entre ambos períodos da Antiguidade onde aparecem pensadores, escritores ou oradores cínicos: são momentos em que as classes dominantes vivem no luxo e as classes trabalhadoras não veem justamente recompensado seu esforço. Nesta situação, surgiram homens performáticos que atacavam as bases de ideologias oficiais e esses ataques eram bem recebidos, nas bases, porque os relatos que legitimavam a posição dessas elites já não convenciam como antes. Tanto no período helenístico, quanto, mais tarde, no Império romano, moralistas e satíricos denunciavam os excessos das elites através de “bufonadas subversivas” (BRANHAM, 2020, pág. 17).

A explicação mais plausível para o nome do movimento remete a uma comparação aparentemente maldosa, entre os cínicos e os cachorros, que é tomada como bandeira pelos que se deveriam sentir atingidos. Afinal de contas, os cachorros eram livres, no sentido de não se deixarem dominar pela vergonha: eles usavam qualquer lugar para qualquer propósito - como defecar ou masturbar-se -; eram francos sempre e distinguiam os amigos dos inimigos com facilidade, de maneira que o apelido de ‘homens que levam vida de cães’, em grego *kynikos*, ironicamente, foi incorporado.

O modelo do cínico foi Diógenes de Sínope que, ainda que tenha sido uma figura histórica, chega até nós mais como um personagem literário. As fontes através das quais o conhecemos são uma série de anedotas recolhidas por Diógenes Laércio, sete séculos mais tarde, e escritos de outros autores da mesma época, como Luciano de Samósata e Dion Crisóstomo. Não existem fontes contemporâneas de Diógenes, como acontece com Sócrates, Platão e Aristóteles. Contudo, ainda que as fontes do Império romano recolham histórias sobre o ‘pai do cinismo’ que ‘evoluíram’ ao longo de sete séculos e ainda que os fatos narrados possam ter sofrido pressões de distintas estratégias ideológicas, isso não diminui o valor filosófico das referências que constroem o personagem com bastante coerência.

Para os cínicos, a ética pode ser deduzida da natureza, do comportamento dos animais, pois quando uma sociedade entra em conflito com a natureza, cria valores falsos e contraproducentes, que fazem com que as pessoas percam sua liberdade e se tornem infelizes. E como, para os cínicos, este seria o caso de toda comunidade ‘organizada’ - um sistema de prêmios e castigos que tem o

objetivo de submeter os humanos à estratégia de poder da elite -, a tarefa do cínico é atacar e derrubar os pilares da cultura oficial, valendo-se principalmente da sátira.

A primeira anedota que Diógenes Laércio conta sobre o outro Diógenes, em seu livro *Vida, opiniões e sentenças dos filósofos mais ilustres*, trata da saída precipitada do filósofo, de Sínope, sua cidade natal. Diógenes teria sido condenado ao ostracismo porque ele, ou o seu pai - dono de um banco -, teriam falsificado moeda. Rumo a Atenas, o jovem passa pelo oráculo de Delos ou Delfos, pergunta de que maneira ele deve continuar sua vida e é aconselhado a seguir fazendo aquilo que lhe deu fama. Assim, *mutatis mutandis*, Diógenes se dedica à filosofia para revelar a falsidade da moeda simbólica, os valores que a elite sustenta e impõe ao resto da sociedade para conservar seu poder.

Por esta razão, os cínicos posteriores a Diógenes seriam reprimidos pelos reis helenísticos que sucederam a Alexandre e, já na sua segunda aparição, no Império romano, eles seriam perseguidos, açoitados e decapitados por imperadores como Vespasiano e Domiciano. Neste último período, presente nas principais cidades do Império, o cinismo adquiriu uma forma popular, plebeia, que produziu uma divisão no seio do movimento. Os cínicos da elite promoviam um cinismo puramente literário que prefigurava o moderno; os cínicos de baixo, os perseguidos, reviviam também a prática dos primeiros ‘cachorros’ e deambulavam pelas praças, vociferando suas críticas. Este cínico à Diógenes, que perambula como um mendigo, mas ‘vive’ de acordo com o que predica, desaparece na Antiguidade, mas continua como inspiração de uma força ideológica e de uma tradição literária que chega até os dias de hoje porque se trata mais de uma característica própria dos agrupamentos humanos do que de um movimento ou escola que possa ser datado e classificado em um determinado período.

Assim, encontramos cínicos entre os pensadores cristãos medievais, irmanados pela ênfase na vida ascética; e entre os humanistas da Renascença e os *philosophes* do século XVIII, atraídos pela tentação de assumir um “eu naturalmente livre e autônomo, tão difícil de resistir como de domesticar” (BRANHAM, 2020, pág. 33). Isto chega a elevadas expressões em obras como o *Elogio da loucura*, *Utopia*, *Gargantua e Pantagruel*, *Viagens de Gulliver* ou *O sobrinho de Rameau*. O cinismo, que a partir da Idade Média se expressa exclusivamente pela escrita - sem a parte teatral das manifestações em praça pública -, era a fonte primordial do discurso dissidente. Circulavam os textos de Luciano de Samósata, assim como a vida de Diógenes, e autores como Erasmo, Moro, Rabelais, Swift e Diderot, entre outros, assimilaram aspectos dessa perspectiva tão tentadora para essa liberdade de pensamento que tanto se almejava na Renascença. Isto provocou uma reação da Igreja contra o cinismo, que levou a uma intensa demonização dos ‘cachorros’, em especial durante a Contrarreforma, no século XVII. Estes pensadores ‘subversivos’ só seriam

reabilitados pela Ilustração, na França e na Alemanha, no século XVIII.

Nesse momento, se produz uma outra clivagem: alguns intelectuais veem o cinismo como um aliado na luta contra o preconceito e para a crítica aberta às autoridades; para outros, é a representação de uma perigosa insensatez, da insolência dos de baixo para com as coisas sagradas, e a palavra passa a ser utilizada também como insulto¹. É nesse momento que os estudiosos alemães começam a usar a palavra *zynismus*, para o significado negativo, e *kynismus*, para referir à antiga crítica da estrutura de poder. Sloterdijk (2003), já na década de 1980, usa a palavra cinismo, para designar a insolência senhorial, o movimento de cima para baixo, e ‘quinismo’, para referir-se à crítica que os de baixo dedicam às elites.

Em resumo, podemos dizer, até aqui, que a característica primordial do cinismo filosófico, ou quinismo, é revelar as mentiras que a classe dominante impõe para naturalizar e assim prolongar o *status quo* onde se realiza seu poder, é mostrar a falsidade dos valores que as elites põem em circulação, é desnudar a ideologia oficial.

O cinismo foi uma filosofia de vida que se expressou através da literatura e que chegou até nós através de textos mais literários do que dissertativos, menos para academia do que para a praça. Esses filósofos, que davam mais importância à ação do que ao próprio discurso, foram reconhecidos por sua teatralidade. Essa práxis, tão teatral quanto doutrinária, irá com o tempo tornando-se pura literatura e marcará uma trilha de escritores que aparecerão na história como impulsos individuais conectados sempre com a fonte original grega ou com seus mais conspícuos representantes da Antiguidade. Os cínicos modernos, burgueses, continuarão com a crítica subversiva e desapiedada dos primeiros, mas sem isolar-se do resto da sociedade, nem teatralizar sua prédica nas praças e, na maior parte dos casos, sem renunciar às mordomias com que essa sociedade tão vilipendiada premia os artistas de sucesso.

Nossa tese defende que Rubem Fonseca poderia ser inscrito no ‘panteão’ dos escritores cínicos modernos, e entre os mais ousados. Para demonstrar isso, vamos expor três aspectos da sua obra. Do primeiro já falamos, é a crítica radical da ideologia oficial, é desvalorizar a moeda (simbólica) corrente, é revelar suas falsidades. O segundo traço é o materialismo radical, que se manifesta no uso frequente de corpos humanos desespirtualizados, homens desidealizados, corpos como matéria, objeto do gozo, do ódio, da burocracia ou da arte de assassinar. Por último, corolário do anterior, a recorrência frequente ao excremento, ao baixo material, elemento satírico quase

¹ Em seu artigo do livro *Los cínicos*, Niehues Pröbsting lembra que termos como epicúreo, idealista ou positivista também podem ser usados como insultos.

exclusivo dos quínicos.

Em síntese, o quinismo de Rubem Fonseca se evidencia na sua feroz crítica da ideologia oficial do ‘seu’ Rio de Janeiro, através de um quadro que mostra uma classe dirigente de ricos bandidos e desalmados, que exploram e humilham uma classe de pobres e miseráveis, pessoas marginalizadas economicamente, que só através da violência se livram do desprezo; tudo isso no contexto de um materialismo radical, que não abre mão do recurso ao baixo material, para lembrarmos que a nossa verdade está em nosso lado animal.

* * *

Até aqui utilizamos a palavra ‘cínico’ para falar de um ‘impulso’ que surgiu no século IV a.C., em Atenas, na figura de Diógenes de Sínope, como uma forma de reação aos ataques da insolência senhorial. Os valores da elite ateniense agora subordinada ao império de Filipo II, dentre os quais se conta o idealismo platônico, são contra argumentados - teatral e retoricamente - por um grupo de filósofos que invertia a trilha da história: se antes o animal se fazia homem e homem se tornava filósofo, agora, para ser filósofo, era necessário retornar à animalidade. Como os cínicos eram também um fenômeno urbano, passaram a ser identificados com os cachorros, tanto pelos defensores quanto pelos detratores.

No século XIX, os estudiosos alemães chamaram *kynismus* à filosofia de Diógenes e criaram um outro significante, *zynismus*, para o sentido pejorativo da palavra, essa atitude “que não reconhece nada como sagrado y que emplea términos insultantes, para se referir a valores, sentimentos e decoro, com mordaz sarcasmo ou também com deliberada indiferença” (Niehues-Pröbsting: 2000, pág. 433). No início da década de 1980, em seu livro *a Crítica da Razão Cínica*, Sloterdijk vai incorporar à definição a questão de classe e vai chamar cínico, ao desprezo que se exerce desde o poder, à ‘insolência senhorial’ dirá o filósofo alemão, e quínico, ao desprezo que se exerce de baixo para cima, sendo o primeiro a favor da ideologia oficial e o outro contra ideológico, o que em termos de Bakhtin (2002) seria a favor ou contra a cultura oficial. Sloterdijk, como Bakhtin, diferencia a atitude de quem ri ou defeca como toda resposta porque sabe que seus argumentos racionais não serão considerados pelos que mandam, da atitude de quem, desde cima, exerce seu poder com soberba desnecessária, carente de toda legitimidade.

Cínico e quínico são, em Sloterdijk, extremos de uma disputa que se expressa na história e na literatura em forma esporádica e dispersa. Aqui, precisamente, vamos usar ‘cinismo’, ou cinismo senhorial, para o exercício do poder com insolência, e ‘quinismo’ ou cinismo filosófico, quando o desrespeito é exercido de baixo para cima, como reação à soberbia do patrão.

Queremos apontar antes de seguir duas questões teóricas básicas: o conceito de ‘familiaridades’ e a questão dos jogos de linguagem, de Wittgenstein, como formas de considerar as conceitualizações em geral. Em suas *Investigações Filosóficas*, livro publicado em 1953, Wittgenstein expõe um modo de definir que opera através de ‘familiaridades’ e propõe um modelo, os ‘jogos de linguagem’, para melhor entender o funcionamento dos conceitos na prática cotidiana ou no campo científico-técnico.

Segundo Eagleton (2012), estas abordagens permitem ver os fenômenos da língua de um modo mais imbricado com a vida. Servem para levantar questões como a seguinte: é importante o conceito de justiça, esse que Platão busca em *A República*, para propender para um mundo mais justo? Um juiz de direito, um militante socialista e um torcedor de futebol que discute um lance do jogo, falam realmente da mesma coisa, quando se referem ao conceito de ‘justiça’? Tem a mesma importância para as questões humanas o trabalho infantil, que é algo injusto, e um pênalti mal cobrado? Os conceitos, como ‘justiça’, não circulam por todos os âmbitos com uma única definição que se realiza da mesma forma em todos os casos; o conceito acaba se definindo por completo no seu contexto real, no momento em que é utilizado.

Ao contrário, fixar uma definição antes de que a palavra seja posta em contexto, é o que falsifica muitas vezes a percepção dos fenômenos. Quando o rico burguês, diretor de uma grande companhia, diz que trabalha, isto não significa que sua vida laboral é igual à daquele que também trabalha, mas limpando os banheiros da empresa². Quando isso acontece, quando a classe dominante se apropria da palavra trabalho, a definição engole a questão de classe e o conceito se converte em arma da ideologia oficial, pois o patrão pode se igualar com o empregado na cota de sacrifício. Isto fica claro através da crítica que Charles Chaplin faz da fábrica e da produtividade, nos primeiros quinze minutos do filme *Tempos Modernos*, de 1936. No filme, podemos ver que o diretor da empresa, que comanda a velocidade das máquinas e o ritmo da produtividade, enquanto ‘trabalha’, num quarto isolado das incomodidades da atmosfera fabril, passa a maior parte do tempo resolvendo quebra-cabeças e olhando para o traseiro da sua secretária; enquanto isso, aqueles que trabalham na linha de produção, mal têm tempo para almoçar e ainda são levados à

² Para a burguesia, apresentar-se como a classe dominante que trabalha foi uma maneira de se diferenciar da nobreza. Segundo Max Weber (2006) o termo ‘trabalho’ era usado, na Idade Média, para denominar a atividade dos servos; depois, a burguesia protestante assumiu a lavoura como um chamado de Deus, como o imperativo moral para todas as classes. Já no início do século XX, afirma o autor, esse ‘espírito’ primordial se desvaneceu.

loucura ao serem submetidos ao ritmo da maquinaria. Vemos, em casos como estes, que usar uma mesma palavra para definir a atividade do diretor e a do operário é uma operação carregada de falsidade, ou seja, é ideologia.

Um conceito, então, pode ser visto como uma série de características essenciais que estariam presentes em todos os casos que podem ser designados por essa definição. Podemos usar a palavra guerra para referir-nos à separação de um casal num tribunal e também para designar um enfrentamento entre dois exércitos. Para isso, devemos deixar de lado uma série de diferenças importantíssimas, como, por exemplo, a morte e a desolação que provoca uma guerra verdadeira; e isso se resolve concluindo que o primeiro uso é metafórico e hiperbólico e o segundo é literal. Mas o problema surge quando observamos que a operação entre usar a palavra de maneira denotativa ou de forma conotativa não é uma operação auto-consciente, mas um reconhecimento de certas regras do jogo de linguagem do qual estamos participando. Uma pessoa com medo de morrer horas antes de uma batalha se ofenderia se alguém chamasse um divórcio de guerra, assim como alguém que passa por um divórcio complicado pode achar que sua guerra é muito mais complicada que a de Tróia, pois a significação e o valor dependem mais de uma série de fatores vitais do que de uma definição. Vimos que a palavra trabalho se torna problemática no filme de Chaplin e, se formos um pouco mais longe, esse filme responde *avant la lettre*, a um caro axioma da ideologia neoliberal dos nossos dias, o de que o crescimento da economia é bom para a nação e, em consequência, é bom para todos os habitantes dessa nação e não só para os que se beneficiam diretamente dele. No filme, podemos ver como o aumento da produtividade para os de cima é lucro, mas para os de baixo é doença. Estes conceitos que agrupam uma série de casos heterogêneos devem ser definidos, então, dentro dos contextos dados na prática porque são muito úteis para a ideologia, quando formulados de modo tal que a diferença se perca nas artimanhas do discurso.

Um modo de definir conceitos para que possam depois adaptar-se com maior facilidade aos jogos de linguagem é através da noção de familiaridades. Este método parte da base de que os conceitos, antes de responder a definições rígidas, participam de famílias com as quais compartilham determinados traços. Assim, a árdua tarefa de englobar vários casos sob o guarda-chuva de uma conceitualização não deriva nos problemas que surgem quando aparece um caso que vulnera a rigidez dessa definição. Para dar um exemplo de Eagleton (2012), quando temos que explicar por que um soneto de Petrarca e um romance policial são “literatura” ou por que as piadas e as instruções para plantar que vêm nos envelopes de sementes não são “literatura”, pensar a partir de familiaridades permite uma maior adequação à prática e permite recuperar a confiança na capacidade humana para definir e conhecer seu entorno em forma plausível.

O crítico inglês afirma que o pós-estruturalismo, ao postular uma certa volatilidade das

conceitualizações, teria decretado a impossibilidade de definir e que esta questão, além de envolver uma discussão metafísica ou epistemológica, trazia no bojo uma disputa política. Se os conceitos são camisas de força que jogamos em cima de um mundo de entes irredutíveis à compreensão humana, as elites, por deter o poder de difusão, terminarão impondo quaisquer explicações para defender o *status quo*. Foucault, Derrida e Deleuze foram avessos a conceitos gerais, a princípios universais, aos que acusaram de serem funcionais ao totalitarismo ou ao autoritarismo. No entanto, utilizar o conceito de ‘trabalhador’ numa discussão parlamentar na qual se discutem direitos para essa classe, pode ser benéfico para muitas pessoas. As classificações nem sempre são camisas de força, muitas vezes, por exemplo no caso das feministas, servem para pôr em questão formas de dominação muito sutis, coisa que, afirma Eagleton, qualquer desconstrucionista reconheceria.

Purificar a realidade de essências a debilita porque o campo fica livre para encaixar a vida ou a natureza em qualquer forma que convenha aos poderosos; por outra parte, não há conhecimento possível sem reduzir o mundo, seja à estreiteza da matemática ou à das nossas representações mentais; e, ainda mais, um *self* sem essência definida nunca pode funcionar como guia para um processo de transformação social porque nem sequer pode ser pensado. Se a realidade não está mais estruturada em significados e funções, como podemos orientar-nos na realização dos projetos que nos tornam mais livres? A questão, portanto, não é paralisar-se diante da impossibilidade de estabelecer definições infalíveis, senão prestar atenção aos parentescos que unem as diferentes manifestações vitais para criar quadros que, ainda datados e contaminados pela circunstância, serão úteis e verdadeiros no aqui e agora.

Pensar a partir de familiaridades é reconhecer as limitações das conceitualizações, aproveitando-as ao mesmo tempo. Para isso, devemos considerar a série de traços característicos que definem uma família e que podem encontrar-se nos elementos que fazem parte desse grupo, em maior ou menor medida. Existem duas regras a serem observadas neste tipo de análise: para pertencer a uma família não é necessário possuir todos os traços que a distinguem; e quanto mais traços característicos o caso possuir, maior será sua identificação com a família.

Utilizando-se das familiaridades, Eagleton (2012) define a literatura a partir de cinco características: as obras literárias são relatos de ficção; utilizam a linguagem esteticamente, não apenas como ferramenta para a comunicação cotidiana; não são textos pragmáticos, textos que chamem à ação, como os manuais de instruções ou os manifestos políticos; têm apoio institucional, seja do rei, do Estado ou do mercado, e possuem uma intenção moralizante. Quantos mais desses traços uma obra ostentar, mais literária será. O Diário de Anne Frank - o exemplo é do mesmo Eagleton - não é ficção e o seu estilo deixa a desejar, mas possui uma lição moral muito significativa para o Ocidente do pós-guerra e é valorizado institucionalmente; os textos do realismo

socialista, de inícios do século XX, tinham intenção didático-política, eram textos propagandísticos, tinham um lado pragmático, de chamado à ação, mas eram também ficções, tinham conteúdo moral e tencionavam um estilo. Conceitualizar a partir das familiaridades, como podemos ver, explica por que podemos englobar na literatura romances policiais e sonetos.

Conceitualizar a partir das familiaridades permite, também, dar conta das descontinuidades que as definições sofrem ao longo do tempo, e permite o movimento contrário, captar as continuidades, das que tanto desconfiam os desconstrucionistas, brinca Eagleton: a Odisseia e os livros de Harry Potter, por exemplo, são relatos de ficção, seu uso da linguagem é estetizante, não são manuais de instruções nem manifestos chamando a ação, ambos contêm representações do bem e do mal e ambos têm seus sustentos institucionais, na academia e no mercado respectivamente.

Invertendo o método das familiaridades, podemos ver que a sátira, o grotesco e a paródia parecem fazer parte de uma família. Veremos a seguir as definições de grotesco, paródia e sátira, em três autores, Orta (2020), Hutcheon (1985) e Sloterdijk (1983), para entender melhor este método.

O grotesco, para Orta (2014), é uma categoria estética que se caracteriza por deformar a realidade e que se usa para a crítica de condutas reprováveis, de instituições ou ideologias, com uma intencionalidade satírica e com um caráter moral ou político. Para Hutcheon (1985), a paródia é a interpretação de qualquer forma codificada, com distância crítica, geralmente assinalada pela ironia. Deformar a realidade com intenção satírica e interpretar com distância crítica se valendo da ironia parecem atitudes familiares. Yuri Mann (*apud* Orta), inclusive, aplica a ideia de «distanciamento» ao grotesco, afirmando ainda que nessa distância está sua essência.

Hutcheon, da sua parte, reconhece que até os melhores trabalhos críticos sobre a paródia tendem a confundi-la com a sátira, coisa que a autora supera diferenciando a sátira da paródia por ser moral e social no seu alcance e aperfeiçoadora na sua intenção. Mas isso parece uma contradição, já que se a paródia é distância crítica, essa crítica dificilmente deixe de ter, em última instância, uma intenção aperfeiçoadora.

A paródia, o grotesco e a sátira têm em comum o fato de exigirem o conhecimento de um segundo texto, a fonte da deformação ou distanciamento crítico. Além disso, todas têm origem em performances populares, de proveniência oral, todas provêm de fenômenos produzidos nos estágios mais arcaicos da cultura. Nisso não se diferenciam de outros recursos ou gêneros literários, mas, a diferença do que acontece com a épica, para mencionar apenas um caso, a sátira, o grotesco e a paródia são as armas mais eficazes dentre as usadas pelos de baixo para sua crítica aos de cima,

críticas que por não ser nem acadêmicas nem senhoriais, são as armas prediletas dos quínicos. A sátira, o grotesco e a paródia aparecem nas festas dionisíacas, apontadas como a origem da comédia grega; nas bacanais romanas, como antecedentes da sátira latina e nos carnavais medievais, como fonte do “realismo grotesco” bakhtiniano. São formas universais, modos de descarregar, via catarse, os efeitos da dominação, da insolência dos senhores. Não é estranho que existam uns quantos dias ao ano, nos que a estrutura de poder fica de ponta cabeça e celebra-se a vida desde o ângulo oposto ao da seriedade que o exercício do poder requer, dias em que a consigna passa a ser beber muito, falar ‘merda’, na frente dos senhores, e rir deles na sua cara. Desde suas origens, a sátira, a paródia e o grotesco são estratégias que alimentam a crítica de baixo para cima, feita talvez aos gritos por corais de bêbados, como se a luta de classes e a consciência de classe dos dominados fossem impulsos reprimidos e estes modos de expressão, recursos liberadores, catarses anti-ideologias.

Poderá haver diferenças entre elas, mas quando a paródia e o grotesco são utilizados para a crítica da ideologia oficial com intenção satírica, passam a fazer parte do modo de expressão quínico, parte de uma mesma família. Na produção quínica tudo que é paródico é grotesco ao mesmo tempo e a intenção é sempre satírica. Sloterdijk (1983), de fato, usa paródia, sátira e quimismo como partes de uma mesma família; para este autor, todos estes recursos e intenções têm suas origens na noite dos tempos sem escrita e todos se intensificam nos períodos carnavalescos.

Resumindo, o cinismo filosófico se vale da paródia ou da deformação grotesca, com intenção satírica. O quínico expõe o lado ridículo e duvidoso dos grandes e graves sistemas, sua prédica não está baseada em seguras fundamentações lógicas, seu método para comprovar quanta verdade há em uma coisa é ver quanta sátira aguenta. Se o idealismo só vê o verdadeiro, o belo e o bom, a sátira se dá a liberdade de considerar o torto e a porcaria, possibilitando, como diz Bakhtin, o olhar por fora do sistema ou, como diz Sloterdijk, aproximando o pensamento da vida.

A história do impulso quínico, continuando com Sloterdijk, daria em uma fenomenologia do espírito satírico e da consciência combatente. Pois as teorias tradicionais e positivistas, em sua objetividade artificiosa, põem de manifesto um cínico estar de acordo com situações sociais que fazem sofrer aos outros. Ou seja, através da sátira, a paródia e o grotesco, o quínico elabora a crítica mais feroz que se pode opor à ideologia oficial e da maneira mais eficaz porque utiliza elementos populares, mais próximos da terra, do corpo, da vida, do que das ideias que vêm da academia, que com frequência contribuem à ordem senhorial.

* * *

Como acabamos de ver, Wittgenstein usa a metáfora ‘jogos de linguagem’ para melhor entender o uso cotidiano da língua. Assim, para determinar o significado de uma palavra, devemos prestar menos atenção às definições do dicionário e mais aos contextos em que os termos são utilizados, já que saber usar as palavras não é saber o que significam, senão saber como funcionam nos contextos em que são ditas. A metáfora que Wittgenstein utiliza para explicar este mecanismo é a do jogo de xadrez. Para fazer o movimento certo, o jogador deve considerar, além das possibilidades de movimento da peça, a posição relativa de cada uma delas no tabuleiro; o falante usa as palavras corretamente na medida em que melhor entende o funcionamento do jogo. O jogo que nos interessa agora é o que se dá entre literatura e ideologia.

Eagleton (2012) afirma que a ficção explora dois tipos de jogo de linguagem, já que, por um lado, refere-se a um caso particular e inventado, mas, ao mesmo tempo, ecoa no geral e pode ser um exemplo de como as coisas deveriam ser ou não ser. Nesse momento, a ficção, em princípio falsa, pode passar a fazer parte da realidade ou pelo menos da visão de mundo real do leitor. Um leitor de Rubem Fonseca, que só conhece a cidade do Rio de Janeiro através das notícias e das propagandas, pode somar a violência que brota dos seus relatos à ideia que ela tem da cidade real. A literatura e o cinema, especialmente quando realistas, contribuem assim enormemente para a concepção da visão de mundo individual dos espectadores, esse espaço do nosso pré-consciente onde se disparam as verdades sobre coisas sobre as quais não temos informação proveniente da experiência direta.

Por esta razão, a literatura, e hoje o cinema, são um dos veículos mais adequados para a transmissão de formulações ideológicas, não só porque os relatos são o tipo de discurso que mais se parece com a vida - com personagens que odeiam e amam, triunfam e se frustram - mas também porque, ao ser ficção, a ação se encaixa comodamente na estratégia do autor, subordinando-se à visão de mundo que ele queira criticar ou exaltar.

A separação entre ficção e realidade é um problema e definir o que é realidade já é, por si mesmo, outra árdua questão da filosofia e das ciências. E não podemos precisar até que ponto os leitores comuns, em especial em se tratando de ficção realista, podem separar o que é realidade e o que é ficção, quando terminam de consumir um relato ou de assistir um filme. As pessoas poderão não acreditar na existência real de Superman, mas, como bem apontou Eco (1989), qualquer homem pode se identificar com o super homem através do tímido Clark Kent e se sentir uma vez o outro um Superman ou, nos momentos em que as circunstâncias o afundam na perspectiva de Clark Kent, fantasiar com a possibilidade de que dentro dele se esconda um Superman agazapado. É como se existisse no devir dos pensamentos, assim como na auto-consideração de cada um, um vai e vem entre ficção e realidade.

Além disso, existe uma estreita relação entre os relatos de ficção realista e as realidades histórica e cotidiana dos leitores. No romance *Agosto*, Rubem Fonseca narra o episódio histórico do atentado da rua Toneleiro e o posterior suicídio de Getúlio Vargas, entremeado com uma história policial fictícia que envolve um senador, um grande empresário e um lobista, também fictícios, mas envolvidos numa negociata que ficou registrada nos livros de história. Tão estreita é a relação entre dados verdadeiros e falsos nos relatos realistas que, aponta Eagleton, fazer referência à realidade de modo errado pode comprometer a verossimilhança da ficção. De fato, se eu escrevo um relato costumbrista brasileiro e um dos personagens explica que a feijoada se prepara com peixe, o sonho do leitor, com certeza, será bruscamente interrompido.

Esse jogo entre realidade e ficção se dá também ao falarmos em ideologia. Em seu artigo “Formações Ideológicas da Cultura Brasileira”, Alfredo Bosi reconhece que toda obra literária funciona como crítica ou como apoio a uma ideologia. E observa esta questão do duplo jogo entre ambos os discursos. A ficção inventa um caso particular para revelar uma verdade geral, como já apontamos; a ideologia, ao contrário, falseia uma visão geral para explicar o particular da maneira mais conveniente para quem a sustenta. E se a ideologia é uma generalização falsa, então a literatura, quando é crítica, é o relato de uma particularidade que se generaliza e que desmascara a falsidade da ideologia.

Na era do cinema e da televisão, uma boa parte da humanidade assistiu filmes americanos de guerra, de super heróis ou de mocinhos e bandidos, onde a ordem era sempre estabelecida por um personagem encarnado por uma estrela norte-americana branca, cuja vida glamourosa ou desgraçada era motivo de uma segunda ficção, onde podíamos ver as maravilhas do sonho americano ‘real’, no estilo de vida dos personagens. De coisas como essas está feita uma ideologia oficial: de personagens simpáticos, heróicos ou superdotados, que nos alegram com suas trapalhadas - quando são piores do que nós - ou nos tranquilizam ao restabelecer a ordem - quando são superiores. Esses elementos, de maneira sub-reptícia, passam em algum momento a fazer parte da visão de mundo real da massa. Quem disse que a suspensão da incredulidade não deixa marcas na memória, marcas que se tornam parte da visão do mundo real? Se alguém que acredita na doutrina dos católicos assiste a um filme de exorcismo pode incorporar muitos dados ao que ele acredita ser a vida real. Esse mesmo filme, para um humanista ilustrado, será uma ficção, boa ou ruim, mas não algo verdadeiro. Mas, se consideramos uma massa deshistoricizada, como a de hoje, que vive ‘atualizada’, é muito provável que de tanto ver norte-americanos salvando o mundo em filmes, guarde um eco dessa heroicidade ao ver as invasões americanas reais, no jornal; é muito provável que esse espectador, lembrando do Capitão América, acredite na propaganda que lhe conta que as forças armadas estadunidenses estão livrando uma determinada região do mundo das

garras um tirano. É provável também que a difusão do sonho americano através dos filmes tenha contribuído enormemente para a explosão de imigração que os Estados Unidos experimentaram durante os últimos cem anos. A tarefa dos quínicos é mostrar a falsidade desse tipo de relatos, caros às elites.

É bom aclarar que Alfredo Bosi, em seu trabalho, avisa que a análise literária não pode limitar-se à análise da ideologia contida no texto. Mas reconhece que a literatura reflete sobre questões mal resolvidas das relações entre classes, permitindo vislumbrar as enganações ideológicas. Se a ideologia escamoteia determinados aspectos da vida - explica a pobreza pela preguiça do indivíduo, por exemplo, solapando a exploração -, o relato é o discurso mais adequado para trazer esses trechos ocultos de novo para a vida.

Se os cínicos da Antiguidade tivessem acesso à discussão sobre o conceito de ‘ideologia’ que despontou no início da Ilustração, teriam coincidido em boa parte com os marxistas. Em primeiro lugar, porque os quínicos desdenhavam os valores mais naturalizados, como o conforto, e viviam como cachorros porque queriam confirmar com seus próprios atos que a animalidade era o caminho para a boa vida e não a que se alcançava quando se conseguia honra e riqueza na pretensa civilização. Com suas sátiras, os quínicos atacavam a ideologia oficial, no sentido de mentira que uma classe dominante introduz no senso comum de um grupo, e que serve para justificar e naturalizar a estrutura de poder real, de uma forma que a faça tolerável, não problemática, de uma forma que explique de uma maneira palatável os sacrifícios que devem fazer os dominados.

A ideologia como enganação dos de cima, e que gera no dominado que a aceita como realidade uma falsa consciência, sofreu um duro embate, em meados do século XX. A visão de falsa consciência deixou de ser aplicada exclusivamente à categoria sócio-econômica de classe e passou a ser notada em todas as relações de poder com que se tecia o entramado da sociedade. Os movimentos feministas, os membros das comunidades LGBTQIA+ e os grupos anti racismo passaram a ser vistos como vítimas de uma ideologia que teria acompanhado a cultural ocidental moderna, uma ideologia produzida por um sujeito de raça branca, heterossexual masculino e monogâmico. Estas lutas, necessárias, já que puseram o foco sobre sofrimentos por muito tempo ignorados, invisibilizados, contribuíram também para retirar o foco de um bandido que costumava ser o alvo dos artistas de protesto e dos quínicos de plantão: a figura do rico e vil burguês, corrupto e explorador da força de trabalho alheia. Essa virada, pertinente sem dúvida, foi aproveitada pelo neoliberalismo para retirar do centro da discussão a luta de classes, tanto do âmbito acadêmico

quanto do âmbito político. Contudo, na prática, quando as mulheres, os negros e os homossexuais ganharam novos direitos ou passaram a ser reconhecidos de forma mais positiva, as mulheres, os negros e os homossexuais das classes média e alta realizaram essas vantagens com muita mais facilidade que os mais pobres.

O pós-estruturalismo partia de duas questões: uma era que toda crítica da ideologia dominante devia ser feita desde uma posição transcendente e, desde que ‘saber’ era ‘poder’, essa posição desinteressada não existia, e, portanto, toda crítica da ideologia era uma nova ideologia; a outra questão, corolária da anterior, apontava para um aspecto formal: os pós-modernos dividiram

os atos de fala entre os descritivos, que eram objetivos, e os prescritivos ou normativos, que só podiam ser subjetivos. Assim, por ser prescritiva - normativa - toda ideologia era relativa. Contudo,

afirma Eagleton (1991), existem formulações éticas - prescritivas - tão verdadeiras e objetivas quanto qualquer ato de fala descritivo, porque afirmar que os judeus não são humanos e que podem

ser exterminados sem dó num campo de concentração é tão falso quanto dizer que Paris fica no Afeganistão. Por outro lado, admitir que não existe um ser humano que, em última instância, não obre por seu próprio interesse, e que portanto toda formulação ideológica seja, em última instância,

intencional, não significa que uns não sejam mais altruístas do que outros, mais ou menos generosos, mais ou menos ambiciosos; afinal de contas, há um amplo leque de condutas possíveis entre o psicopata e o santo. Portanto, podemos dizer que existem sempre lugares mais adequados que outros para julgar uma estrutura de poder, inclusive nos dias de hoje, quando todas as propostas se igualam e ser contrário às vacinas é uma questão de opinião pública e não uma questão científica.

Entendemos que nem toda ideologia se aplica de cima para baixo, já que existem e existiram sempre ideologias libertadoras, que se opõem ao poder estabelecido. Por isso, falamos aqui em ideologia oficial para apontar à série de informações, mandatos e prescrições com que a classe dominante organiza e contém à classe dos que trabalham, para assim naturalizar uma configuração de poder contingente.

* * *

Como já vimos, o cinismo é uma corrente filosófica que se expressa através da pantomima e através de gêneros literários; sua atitude desestabilizadora de levar o baixo às elevadas esferas da arte, se percebe não só na escolha dos recursos, como a incorporação do escatológico e a promoção de personagens de baixa qualidade moral, mas também nos gêneros: os cínicos preferem aqueles que a cultura oficial descartou. No livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, escrito em 1929, ao descrever a sátira menipeia, Bakhtin, de certa maneira, descreve o cinismo filosófico desde um ponto de vista estritamente literário, já que esse tipo de sátira seria o gênero característico dos quínicos.

Ao longo da tradição da sátira menipeia, se desenvolvem gêneros como a diatriba, o solilóquio ou o simpósio, que são de raiz popular e que são capazes de romper com todo monologismo, em especial, o oficial. De fato, a comédia grega nasce do espírito de rebelião simbólica das festas dionisíacas, esse período em que o povo pode usar sua arma retórica mais eficaz: a grosseria, para trazer à tona verdades que põem de ponta cabeça a cultura dominante (Tobalina: 2002). Ou seja, a sátira menipeia é o gênero literário onde se desenvolvem formas que o povo utiliza para expressar a rebeldia, formas dialógicas por experiência, formas que também serão as únicas que servirão à estratégia dos quínicos: sujar a pretendida assepsia da ideologia oficial.

Na descrição que Bakhtin faz da sátira menipeia existem correspondências com as características que os estudiosos adjudicam ao cinismo filosófico. Estas familiaridades não são casuais, pois os cínicos se expressam através de uma forma que deslegitima os atributos de poder, trazendo à superfície tudo aquilo que as civilizações consideram ‘baixo’, grosseiro ou insultante. Além disso, por ser uma filosofia que circula por fora dos meios oficiais, dirigida ao público em geral, se expressa através da literatura, que é o discurso que mais se parece com a vida como ela é.

Assim, várias das características que Bakhtin aponta para a descrição da menipeia se encontram, com maior ou menor frequência, na obra de Rubem Fonseca. Podemos mencionar a presença do cômico e do carnavalesco, o contraste entre o alto e o baixo; o fato de que nenhum contexto é demasiado baixo para suas histórias, nem os antros de ladrões nem as orgias eróticas; a menipeia, por outra parte, aborda os temas, não do ponto de vista “acadêmico” - com argumentos complexos, desde o gnoseológico ou estético -, mas através de histórias simples desde o ético-prático; apresenta personagens em estados anormais, destruindo a integridade épica e trágica do herói; e, por fim, acrescenta o crítico russo, o satirista é como um jornalista que reage aos acentos ideológicos contemporâneos seus.

Antes de continuar, gostaríamos de trazer aqui um episódio do romance *A grande arte*, publicado em 1983, que engloba, em certa forma, dá conta desses traços que acabamos de apontar. Ali, assistimos à guerra entre Lima Prado e Zakkai pelo controle do Grupo Aquiles e do Escritório Central; o primeiro, uma rede de empresas financeiras offshore, legal em aparência, mas montada para que as autoridades percam o rastro do dinheiro; o outro, uma organização dedicada ao tráfico internacional de drogas, à produção de pornografia e à administração de cadeias de fast food, dentre outras atividades deploráveis. O Grupo Aquiles é a cara visível, possui um prédio no Centro do Rio de Janeiro; o Escritório Central é uma organização delitiva, mas, em termos de faturamento, é o mais importante dos dois. Os grupos empresariais, no marco do discurso capitalista, são canalizadores privados do investimento e, portanto, do progresso da sociedade. Neste romance, até a cara legal do grupo, com sua rede internacional de sonegação de impostos e lavagem de dinheiro é suja, e já quando entramos na área das atividades ilegais e somamos os assassinatos realizados pelos sicários sob o controle de Lima Prado o panorama é desalentador.

Lima Prado, diretor desse “império do mal”, pertence, além do mais, à flor e nata da nação, está emparentado com um amigo e colaborador do Barão de Rio Branco e sua avó foi uma das patrocinadoras da Semana de Arte de São Paulo. Zakkai, da sua parte, nasceu no extremo oposto da pirâmide social: assustou sua mãe ao nascer, por ser esquistodátilo; só começou a falar aos oito anos, cresceu na miséria, é negro, anão, e durante seus tempos de morador de rua, preferiu viver no esgoto porque confiava mais nas baratas do que nos humanos. Graças à sua carreira delitiva, cresceu na vida. E tanto cresceu, na estrutura do Escritório Central, que Lima Prado se viu obrigado a conceder-lhe um encontro, o qual de por si é um privilégio para pouquíssimos. Nessa reunião, uma negociação entre uma figura ilustre da sociedade e uma outra que não reúne quase nenhuma característica considerada positiva pela ideologia oficial, ambos unidos pelas atividades delitivas, como carta de apresentação, Zakkai conta uma experiência sexual que ele manteve com uma mulher que tinha a “vagina dentata”.

“Então surgiram as coxas fenomenais, chocantes, se é que eu, um anão velho, posso falar assim, como um surfista” (pág. 175). Assim começa a recriação do mito, presente no hinduísmo e em culturas aborígenes de Norte e Sul América dentre outras. Em seguida, Zakkai detalha a combinação de êxtase e horror que produz esse membro genital tão particular, que atrasa o orgasmo. Quando retira o “pobre esfolado pau, enorme como o de todo anão”, mete o dedo e descobre a vagina dentata. A mulher gemendo, chamando, pedindo que ele não a deixe morrer, com as pernas abertas, e Zakkai pega um bife e enfia o alimento carinhosamente para alimentar a vagina. Depois, saem do motel e vão até o morrinho da Niemeyer para olhar o mar.

Temos neste episódio o alto, o baixo, o insólito cômico irrompendo para acabar com qualquer intenção épica ou trágica e a atitude do jornalista crítico da ideologia de seu tempo, mostrando a baixeza ético-prática por trás da fachada de esplendor das empresas capitalistas.

* * *

Instalar Rubem Fonseca na tradição dos poucos escritores quínicos da literatura ocidental é apenas um ponto de vista que, como tal, lança luz sobre determinados aspectos e deixa outros na sombra, como acontece com todas as teses. O que resta para a discussão é se a tese ilumina os traços mais relevantes da obra, aqueles traços que, por sua vez, esclarecem os aspectos mais relevantes da cultura, aquilo que o leitor (ou espectador) ‘tem’ que saber. Nossa tarefa, de destacar as características quínicas do autor, nos levou a analisar o modo como o autor dialoga com

ideologia oficial: rindo dos seus valores mais caros, ‘cagando e andando’ para seus fetiches, ainda que, como bom moderno, sem renunciar aos prêmios em metálico.

Esta caracterização é, até aqui, uma novidade. Críticos como Schnaiderman (2018), especialistas em Bakhtin, escreveram sobre Rubem Fonseca sem destacar esta característica, talvez porque nem o mesmo Bakhtin presta demasiada atenção ao cinismo filosófico.

Um dos elementos que destacamos na nossa tese é a violência como caracterização do tipo luta de classes que se dá numa cidade como o Rio de Janeiro de seus relatos; outro, o uso insistente e ‘profundo’ das secreções e excreções, esses subprodutos com os quais, em princípio, nada temos a aprender. Por esta razão, vamos discutir neste ponto o modo como foram tratadas estas questões, sem nenhuma pretensão de exaustividade.

A impaciência da academia para com o cinismo filosófico tem uma longa tradição. Platão dizia que Diógenes era um ‘Sócrates louco’; Hegel escreveu sua história da filosofia, sem considerar o cinismo ateniense por não ser uma escola, um movimento com princípio e fim que permitisse fazer do seu devir evolutivo; Voltaire achava que Rabelais, outro grande representante do impulso quínico, era obsceno e sem fineza no raciocínio, ou seja, demasiado próximo do corpo, da matéria; não é raro, portanto, que um escritor como Rubem Fonseca tenha causado certa incomodidade nas elites. Na década de setenta, Alfredo Bosi e Antonio Candido se referiram à incipiente obra de Rubem Fonseca com certa impaciência, como se já sentissem que estavam diante de um quínico. Afinal de contas, como lembrou Sloterdijk, as performances quínicas são algo para o qual o poder não tem resposta argumentativa: ou cala ou censura.

Bosi, em “O Conto Brasileiro Contemporâneo”, um prólogo escrito em 1974 para uma coleção de relatos, e Cândido, em “A Nova Narrativa” - conferência pronunciada em 1979, no Canadá -, ao referirem-se à nova safra da criação nacional, mencionam Rubem Fonseca, como o mais destacado de um grupo de escritores que residem em grandes urbes, e que se destacam pela violência, tanto ideológica quanto estilística. Para Bosi, a violência dos contos de Rubem Fonseca era um reflexo da opressão do sistema econômico, expressava a nova explosão de capitalismo selvagem vinda dos Estados Unidos, tanto no estilo quanto na linguagem, na sintaxe e na pontuação. Diante desse grupo de rebeldes, o crítico via outros escritores que produziam uma ficção que resistia à “anomia e ao embrutecimento, saltando para universos míticos ou surreais” (p. 21). Para Bosi, os escritores realistas estavam condenados a mostrar os efeitos da exploração e faziam-no com uma estética que denominou ‘brutalista’, estética que expressava o lado bárbaro da sociedade de consumo. Na obra desses desajustados urbanos, respirava-se a poluição existencial do capitalismo avançado, com os modos de dizer da crônica grotesca.

É bom lembrar aqui que o quínismo é uma forma de expressão humana, que pode surgir como recurso incidental em qualquer artista, assim como em qualquer pessoa na sua vida cotidiana. A popular frase do português que afirma “estar cagando e andando” quando quer afirmar seu desinteresse com relação a alguma coisa é um exemplo do quínico popular. No momento em que Bosi e Candido se referem à obra de Rubem Fonseca, o máximo que um crítico podia fazer era reconhecer um ou outro gesto quínico no autor de “Feliz ano novo”, mas nunca reconhecer um escritor de fortes raízes cínicas porque esses traços iriam crescendo e desenvolvendo-se mais claramente em anos posteriores³. Ainda mais, como afirma García Gual (Branham, 2000), a década de 1970 é a época em que os especialistas em filosofia antiga das universidades europeias voltam a interessar-se por Diógenes e seus acólitos, de maneira que o cinismo ateniense não era um tema que estivesse no radar dos críticos brasileiros, nessa época, a não ser por curiosidade⁴. Mas, mesmo assim, podemos ver que Bosi, sem Diógenes na bússola, aponta para a exploração do capitalismo americano como causa política da obra, como alvo da resposta dos relatos e a uma atitude do escritor com relação à linguagem e à forma - tesouros custodiados pelos acadêmicos -, que ele só adjetiva com uma palavra rebaixante, do ponto de vista ilustrado, mas que para um quínico seria um nome adequado, já que o brutalismo nos aproxima da nossa animalidade.

Antonio Candido foi ainda um pouco mais severo, viu essa marginalidade estilística como uma moda para surpreender os mesmos leitores - burgueses urbanos - que antes se deleitavam com as falas pitorescas do regionalismo. Mas, enquanto que aqueles escritores eram contra a ordem social, estes não manifestavam uma posição ideológica; respondiam, antes, a um reflexo de rebeldia herdada das vanguardas artísticas, ou, também, era uma reação ao clima de censura da ditadura militar. Nos quarenta anos que se seguiram, os traços quínicos da obra de Rubem Fonseca que tanto incomodavam os acadêmicos não fizeram senão acentuar-se, numa carreira que se foi tornando cada vez mais bem-sucedida. Ainda mais, o que Antonio Candido via como falta de posicionamento ideológico bem poderia ser a clássica atitude quínica de desdenhar das discussões idealistas, por entender que as respostas estão mais nas necessidades do corpo do que nas razões ou justificativas do espírito. Mas isto era algo muito difícil de perceber nos tempos da Guerra Fria, quando todo artista estava obrigado a tomar uma posição, ou era um “escritor comprometido” ou

³ De fato, o livro que seguiu à crítica de Bosi, *O cobrador*, redobra os traços quínicos mostrados até esse momento, no conto que leva o nome do livro e em “Pierrô das cavernas”, dos quais falaremos mais embaixo. Claro que essa reafirmação de ‘brutalismo’ por parte de Rubem Fonseca, deve responder também à censura de *Feliz ano novo*, que só terminaria vários anos mais tarde.

⁴ Para os que gostam de casualidades e causalidades, a década de 1970 testemunha os primeiros passos do neoliberalismo como modelo econômico, sob as ditaduras de Pinochet e Videla, e testemunha, também, o retorno do cinismo ao radar dos especialistas. Como se o cheiro de um regime que se revelaria cínico-senhorial até a medula, já pudesse ser percebido pelos mais empapados no assunto.

era um colaborador dos exploradores.

Este pequeno choque entre os consagrados críticos e o escritor velho, mas ainda novo, pode ser visto como o encontro entre modernos e pós-modernos, ou como o encontro entre dois intelectuais e um quínico. De fato, ainda que por outros caminhos, ambos os críticos vislumbram em Fonseca um quínismo que não chegam a conceitualizar. Como já dissemos, Alfredo Bosi qualifica a prosa de pouco artesanal, o estilo de grotesco, e o conjunto: um reflexo do lado bárbaro da sociedade; Antonio Candido, das sua parte, vê um escritor rebelde, que reage às circunstâncias do seu tempo, mas que, sem rumo, só procura divertir. Ou seja, o quínico mostra aquilo que a burguesia prefere esconder e ri de tudo, literalmente; até as formas de argumentar, como lembra Sloterdijk, são objeto das suas paródias.

O que mais chama a atenção da crítica, na obra de Rubem Fonseca, é a representação da violência numa cidade que é um recorte do Rio de Janeiro real. Esse recorte, cuja descrição veremos ao longo deste trabalho, tem seus princípios revelados no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, publicado em *Romance negro e outras histórias*, onde seu protagonista se propõe mostrar escrever um guia da cidade, com a intenção de mostrar “principalmente pessoas” (p. 12), nem o tesouro arquitetônico, nem a história dos potentados e suas instituições, nada que tenha a ver com a ideologia ‘oficial’. Assim, ele penetra nos submundos, no das prostitutas, no dos sem teto, no dos pastores neopentecostais. Augusto, como veremos, é um quínico para quem nada é tão baixo a ponto de não merecer sua atenção, nem sequer os ratos. Através dele, Fonseca pinta um quadro onde aparecem todos os matizes da violência: a violência econômica do banco Mercantil, a violência burocrática do Estado, o modo como a ideologia violenta sub-repticiamente a capacidade de autopercepção dos miseráveis conformistas e a violência quínica dos miseráveis dispostos à luta. Este conto funciona, enfim, como compêndio dos modos de que se vale Rubem Fonseca para retratar as violências ao longo de toda sua obra.

A violência é um tema que pode ser submetido ao filtro do decoro, e entendemos que isto pode ter acontecido nas apreciações de muitos críticos. Um trabalho do professor Lafetá, de 1998 - que queremos utilizar como exemplo -, intitulado: “Rubem Fonseca, do lirismo à violência”, mostra este ‘cuidado’ em forma bastante clara. Para este crítico, a mola desencadeadora da fúria dos personagens violentos de Rubem Fonseca parece estar além de qualquer busca de sentido, “para esses párias da sociedade brasileira, o sentido acabou”, afirma; e esse vazio só pode ser preenchido pelo “ódio sangrento” (p. 6). Ele, como Antonio Candido, não vê um posicionamento político à esquerda e não vê, portanto, uma literatura para ser elencada na tradição socialmente

comprometida que se inicia em 1930.

Mas, como veremos, Rubem Fonseca era, como todo quínico, um artista engajado, da ‘polis’. Como escritor quínico, é um crítico do poder, um expositor da falsidade da moeda corrente, das mentiras da ideologia oficial. No período histórico em que transcorre sua obra, que engloba a Guerra Fria e o período de implantação do neoliberalismo e sua derivação para práticas neofascistas, a crítica ao capitalismo, às suas estratégias ideológicas e aos seus efeitos sobre uma sociedade periférica aparecem em seus relatos mais conhecidos. Do que talvez sentissem falta os críticos é da suposta falta de engajamento do escritor, da falta de um alinhamento com o pólo revolucionário, anti poder, da Guerra Fria. Mas, repetimos, era uma crítica quínica e, por ser mais um recurso humano usado para filosofar do que uma escola filosófica, essa mesma crítica vai além do contexto histórico, é uma crítica que aponta contra as mentiras que o poder usou desde tempos antigos. Mas as críticas ao sistema já eram visíveis, nesses anos tão comprometidos com o ideológico. Rubem Fonseca já tinha escrito sobre a falcatura perpetrada por policiais, políticos e jornalistas em “A coleira do cão”; o modo como a sociedade de consumo, através da TV ri na cara dos que não têm nem para consumir comida, em “Feliz ano novo”; já tinha mencionado a teoria do consumo conspícuo de Veblen e dedicado um conto a satirizar o conformismo, em seu primeiro livro. Hoje não é difícil ver a crítica às elites locais. Faltava, sim, alguma guinada à esquerda, mas os quínicos não confiam nem em Deus nem no Diabo.

Lafetá, apesar de acusar a falta de compromisso político, reconhece que o *pathos* da violência cotidiana que expõem os fatos narrados por Fonseca surge num momento em que a ditadura falava em ‘milagre brasileiro’ e no ingresso da nação no clube das principais potências, e que o escritor opunha assim o discurso da barbárie ao da civilização, que era - digamos - o da ideologia oficial. Ou seja, o professor Lafetá reconhecia o viés quínico do nosso escritor que, se bem que na década de 90 já estava um pouco mais definido, faltava ainda o livro quínico por excelência de Rubem Fonseca, o verdadeiramente definitivo, que é *Excreções, secreções e desatinos* (2001).

Os trabalhos críticos que penetram na história da literatura ou nos mistérios da significação talvez dediquem menos tempo à literatura como evento, à literatura como parte de uma estratégia de crítica ou de propaganda política. E outro tanto ocorre ao contrário: aqueles que pretendem reproduzir o diálogo entre o texto e o social talvez prestem menos atenção à magia do fenômeno linguístico ou aos jogos das formas. Isto fica claro na caracterização que Lafetá faz de “O Cobrador”. Segundo este crítico, o protagonista mata para sentir alívio pela opressão dos ricos, o qual seria um exemplo de engajamento com uma causa não conformista, mas, ao mesmo tempo, é qualificado como um “maníaco” que quando conhece uma “terrorista” passa a matar em grande

escala. Ou seja, usa qualificativos bastante similares aos da grande mídia, para ocasiões similares, e esquece a razão do crime, tal como está exposta no conto através do discurso do bandido: a violência é em resposta à humilhação pela marginalização econômica, que lhe impede conseguir os bens materiais que dão prestígio e reconhecimento positivo. De fato, quando cansa de matar, o bandido assiste à televisão e o ódio volta. Nas análises mais afetadas pelo decoro, em geral, a violência é uma falha do indivíduo: sadismo, parafilias, ações aleatórias de um demônio etc., mas nunca é considerada um produto de própria lógica da estrutura de poder.

Schnaiderman, em *Vozes de barbárie, vozes de cultura* (2018), referindo-se aos seis livros de contos de Rubem Fonseca publicados até 1994, afirma que a violência que impactou os leitores, nos primeiros livros, faz parte de vivência diária, real, das grandes urbes brasileiras; e, já referindo-se à obra, aponta que, à medida que avançam os anos, a violência dos contos do autor passa a fazer parte de um conjunto “muito mais rico e mutável”. Primeiro, temos que a violência dos relatos vinha da vida real e anunciava uma tendência crescente; em segundo lugar, entendemos que esse enriquecimento que Schnaiderman vê na representação da violência fonsequiana refere-se, dentre outras razões, à incorporação dos ricos bandidos, que faz com que a violência surja num contexto mais real, ou seja, traz algo mais que o quadro monocromo da mídia dominante, onde a violência que é mostrada, à exaustão, é aquela exercida de baixo para cima, que, diga-se de passagem, provoca mais medo nos cidadãos comuns porque tem efeitos imediatos. A violência institucional, aquela exercida de cima para baixo, onde os montantes roubados são muito maiores, tem consequências que chegam aos afetados misturadas com outras distrações da vida cotidiana e suavizadas com enganosas explicações urdidas pela ideologia oficial.

A violência, diz também o crítico russo-brasileiro, é matizada muitas vezes por um oposto, como o lirismo, o caso mais conhecido é o do assassino serial e poeta de “O Cobrador”. Schnaiderman deriva deste nivelamento do lírico e do sádico um exemplo de dialogismo bakhtiniano, as vozes de barbárie e as vozes de cultura se entrelaçam e se confundem com vozes de outro tempo, todas ressoando numa orquestração “polifônica”, num mesmo nível. Isso leva a Schnaiderman a interpretar que o lírico está para matizar o trágico. Mas o recurso de nivelar o alto e o baixo também é próprio da sátira, que é o gênero próprio dos quínicos por excelência.

Schnaiderman chega a ver que, nos contos de Fonseca, a causa da violência dos pobres contra os ricos deriva do acúmulo de humilhações que sofrem os de baixo; ou seja, que os ricos são a causa necessária dessa violência, além de serem as vítimas: é o que acontece em toda guerra.

O trabalho mais importante, mais abrangente, sobre a obra de Rubem Fonseca, é o da Vera

Figueiredo. É um trabalho que dá conta de um aspecto que nós aqui quase não atendemos: o diálogo da obra fonsequiana com a história da literatura que é, por sinal, muito fluido. Aqui, vamos nos concentrar no tratamento que a autora faz da violência.

Ao analisar os personagens violentos de Rubem Fonseca, vemos em primeiro lugar que Vera Figueiredo enxerga o quínismo reinante na sua obra, sem mencioná-lo. Ela afirma que os bandidos de Rubem Fonseca procuram “a violação permanente de fronteiras” (2003: p. 20). Os quínicos, precisamente, não fazem a revolução porque não acreditam no governo que virá depois dessa revolução, não acreditam em nenhum modo de organização que afaste o homem da sua liberdade selvagem, não acreditam nas organizações que derivam da cultura. Por isso, vivem no que poderíamos denominar como revolução permanente.

Na “raíz do tratamento da violência”, a autora vê que Rubem Fonseca mostra como causa uma constante histórica, “disseminando-se pelas mais diversas dimensões do comportamento humano” (2003: p. 25), podendo ser justificada em nome da sobrevivência do indivíduo ou da sociedade, ou seja, do processo civilizatório. Isto é verdade, os quínicos são contra a ‘oficialidade’ em si mesma. O próprio Rubem Fonseca, no conto “A recusa dos carniceros” e no romance *A grande arte* deixa claro que o comportamento cínico senhorial goza de boa saúde, pelo menos, desde os tempos do Império. Além disto, é verdade que a violência está disseminada, na sua obra, em muitas situações: na família, no âmbito da prostituição, nas práticas do racismo, mas também é verdade que a violência mais frequente na obra de Rubem Fonseca - e de longe - é a que ocorre entre ricos e pobres, e não só a violência do pobre que assalta ou mata ricos, senão também a do bandido rico que usa o Estado para aumentar sua fortuna e seu poder.

Figueiredo, partindo do princípio de que toda verdade pode ser descentrada, afirma que só podemos pensar a respeito da violência a partir do ponto de vista da cultura num momento determinado, porque os fatos não têm um sentido único, daí ela conclui que os personagens não acreditam nos valores do Ocidente, mas não criam novos parâmetros, continuam ‘presos’ de valores esvaziados numa busca inútil. A violência não pode ser ‘essencializada’, diz a autora e estamos de acordo, pois nossa intenção é analisar a violência, precisamente, no contexto da obra de Rubem Fonseca. Mas nem por isso devemos pensar que os personagens ficam reféns do sem sentido, pois os narradores violentos de Rubem Fonseca costumam expor suas razões para a luta e são muito ‘conscientes’. Inclusive, os diagnósticos dos bandidos fonsequianos, as razões que dão para roubar ou matar, nesse Rio de Janeiro literário, coincide bastante com a realidade que se observa no Rio de Janeiro histórico.

Estas conclusões, que partem de premissas de corte linguístico ou da filosofia da língua, a preocupação com impossibilidade de exatidão dos significados, ou de estabilidade, por motivos

que não conhecemos suficientemente como para tratá-los aqui, acabaram relegando as análises que se centravam em torno da luta de classes. Não da luta de classes como motor da história, como essência, senão dos enfrentamentos que se dão no seio de toda estrutura de poder, envolvendo exploração, violência e ideologia, ou seja, enganação. Contudo, quando lemos a obra de Rubem Fonseca, através do prisma do enfrentamento entre ricos e pobres, podemos ver facilmente o tipo de disputa que se estabelece, a partir dos anseios dos personagens bandidos, aos quais Rubem Fonseca dá voz como poucos fazem. As listas que o Cobrador faz, assim como seus poemas e os alvos que escolhe, são uma descrição perfeita dos valores que defende e daqueles que combate. O personagem cobra coisas que lhe devem e, nessa formulação, há um enunciado que expõe a falsidade da ideologia oficial. A luta de classes não determina a pauta da história, isto é uma ingenuidade, mas é uma constante em toda organização humana e, como ponto de vista, a questão de classe, por ressaltar as injustiças sociais, é um dos alvos prediletos da sátira quínica, cujo objetivo é mostrar por que a sociedade não presta.

Figueiredo reconhece a existência do que aqui chamaremos ‘cínicos senhoriais’, os ricos “que se movem, sem culpa, guiados pela moral mercantilista” (pág. 21); e o que nós chamaremos, também aqui, ‘santos’, detetives que, nesse Rio carcomido pela corrupção, procuram atuar de acordo com a lei, mas são “sempre punidos”. Esses são precisamente dois elementos da estrutura de poder que faz parte do pano de fundo da obra fonsequiana: como veremos, no seu universo, os homens retos são ejetados do sistema porque a justiça encobre a bandidagem dos ricos.

A crítica de Fonseca é radical - não reformista -, ele pinta uma sociedade formada por uma casta de ricos criminosos e impunes e por pobres conformistas e explorados, ou valentes e bandidos. A violência, nesse contexto, faz parte da sobrevivência e das disputas pelo poder.

Por último, queremos destacar a crítica paratextual, uma crítica pensada para ser lida - consumida - na livraria, em pé, ou que parece ter uma função ornamental, para elevar o produto. Não podia ser muito extensa e devia conter as características mais evidentes da obra, além de recolher, quando se trata de segundas edições, a repercussão positiva da primeira, caindo já em táticas mais traiçoeiras, menos sinceras, como a de induzir o leitor ao efeito do consumo em massa, ao referir-se ao sucesso de vendas ou a raciocínios simples como os que são apelados pelo sensacionalismo. Claro que em edições mais elaboradas aparecem também textos de crítica jornalística, que estão alinhados entre a propaganda da aba e a ‘seriedade’ da academia. A crítica jornalística pode trazer ideias valiosas e observações pertinentes, mas deve ser realizada sempre com urgência e com uma quantidade muito limitada de palavras.

O primeiro que queremos destacar é que Rubem Fonseca, que publicou pela primeira vez aos 38 anos, foi um sucesso desde o início. Na edição de 2009 de *Os prisioneiros*, o crítico Sérgio Augusto destacava o sucesso comercial do livro que surpreendeu o mercado: escritor desconhecido, editora de pequeno porte, havia poucas razões para o êxito. A crítica contemporânea destacava um conto dedicado a falar do ‘conformismo’, o tratamento do corpo como objeto do assassinato e a erudição combinada com o ‘brutalismo’ e, também, a satirização da burguesia ao invocar num relato a tese do “consumo conspícuo” da burguesia, de Thornton Veblen, que se refere ao ato de consumir objetos caros com o único objetivo de ostentar riqueza.

Na resenha publicada na edição de 2009 de *Lúcia McCartney*, recolhem-se comentários do momento da primeira publicação, no final de 1969, que destacam sua linguagem sintética e as mudanças sociais, políticas e econômicas ainda não registradas em outros âmbitos. Lembremos que poucos anos mais tarde, Bosi veria na obra de Fonseca os reflexos do capitalismo selvagem.

Quando *O cobrador* é publicado, em 1979, o livro anterior, *Feliz ano novo*, estava proibido há quatro anos; Rubem Fonseca é o escritor brasileiro que mais incomoda e, também, o escritor que mais vende. Na edição de 2010, Sérgio Augusto recolhe uma matéria crítica do ano da publicação, ali Pacheco Fiorillo (1979) afirma que nesse livro emerge o país real porque expõe uma cidade violenta, com burgueses obscenamente ricos, pobres abandonados e políticos corruptos.

Na edição de 2010, de *Secreções, excreções e desatinos*, Sérgio Augusto afirma que a recepção deste livro, que abre com um conto em que o excremento é o elemento central, provocou um choque menor do que se esperava. Recolhia também um texto de José Castello, publicado na *Folha de São Paulo*, com motivo do lançamento do livro. Ali, o crítico alertava os leitores: os contos tratam de temas impróprios não só para a literatura, senão para a sociedade em geral, e comparava o autor com Jean Genet ou o Marquês de Sade. E se bem utiliza o termo cínico tanto para os que exercem a insolência de baixo para cima como de cima para baixo, ou seja, para os cínicos senhoriais e para os quínicos, Castello reconhece que o mundo de Fonseca é uma guerra entre ricos e pobres, num contexto onde valores como a piedade e o altruísmo desapareceram por completo: “Os personagens de Fonseca são sujeitos cínicos, aproveitadores, debochados, que acabam levando uma grande rasteira de um mundo que é ainda mais cínico, aproveitador e debochado que eles (p. 144).”

São inúmeros os trabalhos escritos sobre Rubem Fonseca, sendo ainda um escritor que se expressava exclusivamente através da sua obra. Nossa intenção foi referir-nos àquelas críticas que

apontam especificamente às características que revelam os temas tratados aqui, ainda quando nenhuma dessas análises esteja voltada para o artista através da lente do cinismo filosófico.

Caracterizar Rubem Fonseca como um quínico moderno, que satiriza sem dor a época em que lhe corresponde viver, sem renunciar aos seus prêmios - como faziam os antigos -, explica grande parte da sua obra, inclusive aspectos que não trataremos aqui por razões de tempo, mas que poderão ser incorporados em futuros trabalhos. Um deles são as metaficções historiográficas dedicadas a grandes figuras da história como Luís XIV, Pedro II e Getúlio Vargas⁵; outro tema, que não trataremos aqui em detalhe é a fruição com que se descrevem os atos sexuais dos personagens donjuanescos deste escritor. Isto de escancarar o que acontece na intimidade é o traço quínico mais característico da cultura burguesa, o erotismo e a pornografia são os modos mais correntes que os artistas ocidentais têm para desautomatizar o público. Há, como aponta Sloterdijk (2003), um certo regozijo no burguês quando a arte traz o que acontece entre um homem e uma mulher nus na cama. Muita água correu sob essa ponte, nos setenta anos que separam o escândalo de Madame Bovary e a exposição descarada do ‘erotismo’ que propõem poetas como Neruda, para mencionar apenas um caso. Trinta anos mais tarde, ainda, quando Rubem Fonseca começa a publicar, o erotismo na literatura já não é uma novidade escandalosa. Ainda mais, pelo fato de que sua obra está inscrita num marco mais patriarcal que o atual, o sexismo à Don Juan, repetimos, pode aparecer como um ato de cinismo senhorial. Mas insistimos em que se trata de um escritor quínico traído pela visão de mundo corrente na época. Neste trabalho, trataremos apenas das histórias eróticas onde o autor consegue dar mais uma volta no parafuso à temática, como é o caso de “Pierrô da Caverna”.

Até a publicação de *Secreções, excreções e desatinos*, a classificação de Rubem Fonseca entre os quínicos podia ser discutida, mas depois deste livro, que funciona como uma declaração de princípios, que tem a clara intenção de elevar às altas esferas da cultura os subprodutos do corpo humano, as coisas se tornam mais claras. A violência ganha um novo significado, como única escapatória de um regime de exploração e humilhação, numa estrutura de poder que, há mais de um século, está dominada por cínicos senhoriais.

* * *

Este trabalho está dividido em quatro capítulos, além desta introdução.

No primeiro capítulo vamos analisar a luta entre ricos e pobres tal como se dá nos contos.

⁵ Falaremos aqui do romance *Agosto* apenas em seu caráter de romance policial.

Vamos descrever a estrutura de poder que surge do recorte realizado por Rubem Fonseca: uma classe de ricos bandidos, protegidos pelo Estado, e uma classe de pobres abandonados à sua sorte que, quando são covardes, tornam-se conformistas e explorados, e que, quando são valentes, tornam-se delinquentes. Veremos que os relatos fonséquianos conseguem parodiar as formulações ideológicas mais caras à burguesia carioca real.

No segundo, veremos o materialismo radical que informa a obra de Rubem Fonseca através da representação dos corpos como objetos desumanizados. São corpos objeto da arte de assassinar, da burocracia, do mercado, da ciência, do prazer. É o corpo como coisa, como negação dos idealismos que tentam fazer do homem uma criatura especial, ou um ensaio feito à imagem e semelhança de Deus.

O terceiro pode funcionar como corolário do anterior: passamos do material ao baixo material, àqueles aspectos do humano, como o excremento, dos quais a alta cultura não espera nada, a não ser que não irrompam nas obras pensadas para enaltecer o espírito. Veremos como Rubem Fonseca se delicia nesses elementos com lirismo e altura, ao melhor estilo quínico de defecar e filosofar num mesmo ato.

O quarto capítulo trata dos romances classificados como policiais. Veremos que poderiam ser chamados também de pseudo policiais, já que quebrantam regras de ouro do gênero e das suas formulações mais clássicas. Veremos também como se combinam, nestes romances, as características analisadas nos três primeiros capítulos, como forma de corroborar os argumentos vertidos nesta tese.

Capítulo I

Rubem Fonseca e a crítica da ideologia oficial

“Leio os jornais para saber o que os ricos
estão comendo, bebendo e
fazendo. Quero viver muito para ter tempo
de matar todos eles.”
O Cobrador, 1979.

1. Cinismo, literatura e ideologia

Quando Alexandre Magno perguntou para Diógenes de Sínope o que ele desejava, o filósofo, em lugar de aproveitar a ocasião para conseguir uma dessas coisas que só os imperadores podem dar, pediu algo que qualquer um poderia dar, na mesma circunstância: que se afastasse uns passos para não cobrir o sol. Com esse ato, o filósofo afirmava que a natureza fornecia tudo que o homem precisava; igualava o imperador com o resto dos mortais, lembrando o mandatário que não podia se comparar ao sol - fazendo dele antes uma paródia do que um reflexo dos deuses - e mostrava aos presentes que a enormidade de Alexandre como símbolo não era mais do que uma sombra que impedia os homens de verem que a liberdade estava ao alcance da mão, nessa espécie de independência mendicante que ele mesmo praticava.

O cinismo circulou na Antiguidade através de anedotas como esta⁶. Em todas, há um pano de fundo no qual Diógenes renuncia ao status que lhe corresponderia como filósofo, para se mostrar na praça, como um cachorro, mas com uma retórica afiadíssima. Diógenes não é um mendigo que reclama em público como um pregador desvairado, mas um filósofo, reconhecido nada menos que por Platão, que abandona as comodidades que lhe corresponderiam com tal, para viver fora de tudo que essa sociedade considera confortos e incentivos porque esses são os grilhões que impedem a vida em liberdade.

Se Diógenes tivesse sido um desconhecido, sua cabeça teria rodado um segundo depois de desprezar o imperador. Mas Alexandre o admirava e, por essa razão é que a história acaba se convertendo em anedota exemplar do cinismo antigo. Esta história, por outra parte, nos lembra de

⁶ As anedotas sobre a vida de Diógenes e outros cínicos eram chamadas, em grego, *chreia*. Durante o império romano, a leitura dessas histórias eram parte essencial da educação dos jovens da elite.

algo que bem observou Sloterdijk (2003) - o quínismo é algo ao qual o poder não sabe como responder argumentativamente, sua única resposta é o silêncio de quem ignora ou a censura.

O cinismo nasce como uma crítica radical contra a polis, contra a sociedade como um todo, contra a ideologia oficial, e assim, com esses mesmos brios, apresenta-se em outros momentos da história. Sempre sem escola, sem método; ao dizer do mesmo Sloterdijk, como ‘impulso’. Está claro que os quínicos da modernidade abandonam o lado teatral e passam a ser ‘cachorros’ apenas enquanto escrevem. Mas o jogo era e seguirá sendo, sempre, levar os poderosos a becos sem saída, a perguntas que eles não podem responder sem se sujar e, para isso, estes pensadores e literatos recorrem à paródia ou ao grotesco, com intenção satírica. Estas são as formas usadas desde sempre pelo povão nos seus carnavais - como mostrou Bakhtin -, e os quínicos se valem delas porque não reconhecem nem os espaços institucionalizados, nem os discursos usuais dessa institucionalidade.

Branham (2020, pág. 111) caracteriza o movimento quínico como um assalto a todos os valores estabelecidos e acrescenta que os cínicos da Antiguidade abraçaram a “dimensão literária” como seu modo característico de expressão, porque eles tinham uma intenção política, e as formas da literatura proporcionavam a maneira mais eficaz de dizer para o grande público como deveriam ou como não deveriam ser as coisas. Burlando-se dos mitos oficiais, por exemplo, e criticando figuras destacadas, convidavam o público a rir dos poderosos. Também, para acentuar seu descompromisso com a institucionalidade, abusavam das formas literárias marginais, como o testamento ou o diário, e parodiavam as formas que os acadêmicos consideravam sérias. O cinismo filosófico, até aqui, é incômodo para o poder e, ainda, recorre à literatura ou à representação teatral em praça pública, porque é um movimento político urbano e porque esse tipo de comunicação permite um maior poder de penetração na sociedade.

A literatura, da sua parte, é um excelente veículo para a crítica da ideologia oficial e também uma eficaz arma de propaganda. Dentre todos os discursos, é o que melhor replica a vida como ela é, pois está feita de personagens que vivem situações que poderiam acontecer com qualquer um, e, ainda, por ser ficção, a literatura permite que o autor faça com que os fatos narrados se adequem à sua estratégia ideológica, à sua intenção (Eagleton, 2012). Isto significa que a literatura se parece com a vida e, por não estar presa à realidade, adapta-se à intenção do autor, à sua estratégia. Para dar um exemplo, no cinema, para sustentar o mito do amor único e eterno, as comédias românticas terminam, sistematicamente, com o beijo que se dão os amantes no momento em que, superados todos os obstáculos, começam a amar-se ‘para sempre’. Nós não sabemos se é para sempre, pelo texto, mas esse é um compromisso da convenção, a parte da institucionalidade da ficção que se expressa no gênero e faz com que muitos espectadores se sintam felizes.

A ideologia e a literatura mantêm uma relação estreita. Eagleton (2012) afirma que se nós

queremos representar com um exemplo uma máxima da moral, teremos que criar uma ação que imite a vida real, com atores hipotéticos, e que, dessa forma, estaremos fazendo literatura. Bosi, em *Formações ideológicas na cultura brasileira*, refere-se à ideologia oficial como um discurso normativo que envolve mentiras usadas pelo poder para explicar séries de casos particulares reais. Desse ponto de vista, os relatos que reafirmam a ideologia oficial seriam num ponto, ao mesmo tempo, eficazes e mentirosos.

Como já vimos, a ideologia não está feita de proposições que os cidadãos aprendem como regras, está feita por lições, relatos, medos e esperanças, que penetram, desde o jardim da infância, no nível pré ou subconsciente, e que nem sempre se racionalizam. Como diz Lévi-Strauss sobre o mito (*apud* Eagleton, 2012), estes - que são também relatos oficiais -, são processos estratégicos que reformulam contradições da vida real de forma mais palatável, incorporando as significações do inconsciente, em mecanismos conscientes.

Tanto a ideologia quanto a literatura se valem de relatos, as diferenças estariam, se considerarmos os traços wittgensteinianos da família ‘literatura’, na institucionalidade, na ficcionalidade e no aspecto moral. Do ponto de vista da institucionalidade, temos que o poder, para sustentar a ideologia dominante, regula o acesso de autores e temas nas escolas, promove os artistas que lhe convém ou exerce diretamente a censura. A literatura, como vimos mostrando, pode ser, desde o institucional, propaganda ou crítica. Já no relativo ao ficcional, ambas se valem de relatos exemplares, sem nenhum compromisso *a priori* com a veracidade dos fatos. A diferença está em que a literatura não oculta seu caráter de ficção, enquanto que a ideologia se apresenta sempre como uma verdade sobre um aspecto fundamental da realidade, que em geral envolve sexualidade ou poder. Desta última atitude se desprende a questão moral, já que isso de vender como verdadeiro algo que se sabe que é falso não tem nada de edificante e deslegitima todo poder. Por esta imbricação vital e institucional, a literatura é o melhor veículo tanto para a crítica quanto para a propaganda da ideologia oficial.

Vejamos um exemplo do funcionamento deste jogo, deste mecanismo entre a máxima moral em sua formulação nua ou inserida nas peripécias de um relato. Se eu digo: “quem trabalha duro hoje, viverá feliz amanhã”, para pessoas que sabem muito bem, pela sua própria experiência de vida, que isso não é verdade, porque já levam um bom tempo dando duro diariamente e sempre estão no mesmo lugar, talvez não consiga muitos adeptos porque, neste caso, estaria permitindo que o receptor imaginasse o relato exemplar por si mesmo e esse espaço seria ocupado logicamente pela sua própria experiência; se, pelo contrário, eu contasse para eles a história dos três porquinhos, onde se diz que as casas dos dois mais preguiçosos voaram, quando chegou um temporal, e que

terminaram todos morando com o mais precavido, com o mais esforçado dos três, é mais difícil, para o receptor, discernir a relação entre esse relato e a sua realidade. Já não é uma máxima que deve ser transferida a um exemplo da vida, senão o exemplo pronto, com seus modelos exemplares - seus 'preguiçosos' e seus 'esforçados'. E, como todos queremos ser bons, queremos ser queridos, e bem provável que irrefletidamente tomemos como modelo de conduta o porquinho responsável, aceitando sem nos darmos conta, uma máxima que, de outro modo, rejeitaríamos.

A ideologia oficial e a literatura, em síntese, são formas de mediar entre o indivíduo e o mundo através de relatos de ficção. A visão de mundo, essa parte da realidade que não captamos diretamente através dos sentidos ou da nossa experiência pessoal, é uma zona do imaginário onde a ficção e a realidade se confundem. A história de Jesus de Nazaré - que nasceu no ventre de uma mulher virgem e ressuscitou, depois de morrer na cruz - é uma ficção, para muitos indianos ou chineses, se é que conhecem a história; mas, para os cristãos, é um relato cuja veracidade histórica está na base do seu compromisso com Deus. Eagleton (2012), que é católico, afirma que, sob determinadas condições, como diante da religião, os receptores não se dão ao trabalho de discriminar claramente o que é realidade e o que é ficção. Essa característica não é outra que a 'suspensão da incredulidade' de Coleridge, sendo a diferença que o crítico romântico inglês a considerava voluntária e hoje se sabe que não está sob controle em nível consciente. Poderíamos multiplicar aqui os exemplos deste descuido dos leitores e espectadores, para discriminar a verdade da mentira, porque vivemos numa época caracterizada pelo aumento inédito de veiculação de notícias falsas que, muitas vezes, desafiam o senso comum mais arraigado.

Mas, continuemos com as razões que entram em jogo nesse trânsito fluido entre a ficção ou a ideologia e o 'real'. Os relatos de ficção não são reais, mas contêm proposições empíricas e éticas que o leitor reconhece como partes da sua realidade, sendo essas coisas, precisamente, as que dão verossimilhança às histórias; nos contos, por exemplo, a conduta dos personagens é aprovada ou reprovada pelas mesmas razões que se julgam as ações na realidade, temos o adúltero, o altruísta, o assassino. Por outro lado, esses mesmos relatos geram efeitos reais, como medo ou pena ou alegria ou indignação, que são efeitos com consequências psico-fisiológicas parecidas, ainda que muito menos intensas, com as que produzem os fatos da vida real; a isso se referia Aristóteles ao falar em catarse. Portanto, não é difícil que as ficções e as ideologias, subrepticiamente, colaborem com a formação da visão de mundo das pessoas, com a 'sua' realidade', e que a raiva - ou a alegria - que o receptor experimentou durante a fruição da história fictícia, retorne num momento de

insatisfação - ou triunfo - da vida real⁷.

A ficção se acomoda facilmente à estratégia ideológica da peça. Posso até valer-me de porcos que constroem casas, embaralhando grotescamente a realidade com a falsidade, sem deixar de responder com eficácia a uma estratégia de poder, para conseguir que o trabalhador se esforce mais. Além disto, a ficção utiliza dados extraídos da realidade e provoca nos receptores, graças aos seus recursos estéticos, sensações imaginárias e fisiológicas reais. Essas são armas que valem tanto para a propaganda da ideologia oficial quanto para sua crítica. A diferença está no poder de difusão de uma e de outra. Se existe uma ‘ideologia oficial’, é porque existe um grupo que tem mais poder do que os outros para divulgar as ideias que ‘devem’ prevalecer.

Um exemplo muito conhecido disto está nas histórias de super-heróis norte-americanos, presentes na cultura global, ao longo do último século, em quadrinhos, longas metragens, seriados e merchandising. Nesses relatos, poderosos cidadãos estadunidenses, como Batman ou o Capitão América, dentre outros - ou imigrantes assimilados como Clark Kent - salvam a humanidade de algum malvado com potencial para conquistar o mundo. Paralelamente, o jornalismo-entretenimento nos mostra recortes da realidade onde o exército estadunidense invade algum país do mundo para liberá-lo de tiranos e levar a democracia e a liberdade aos nativos. O relato do super herói é vendido como fictício, o da invasão movida pelo altruísmo da elite americana como realidade. Na visão de mundo do espectador sem conhecimento da história recente, sem profundidade, pertencente a um público que foi ensinado a valorizar exageradamente a ‘atualidade’ informativa, a história dos super-heróis a o do exército estadunidense são complementares. Como Batman e Superman são também Bruce e Clark, como os soldados invasores, o olhar distraído termina acreditando nas intenções democráticas dos Estados Unidos e esquecendo que uma invasão militar implica destruição, sofrimento e morte a granel. Os integrantes do público com uma perspectiva histórica mais desenvolvida, os escolarizados, saberão que os americanos estão fazendo o que os impérios sempre fizeram: dominar um território, assassinando seus habitantes, se for necessário, para controlar a extração de uma matéria prima indispensável para sua existência.

2. As formulações perenes

Alfredo Bosi lembra que certas ideologias de origem europeia foram importadas pela elite

⁷ Por razões como estas, grandes empresas patrocinam eventos esportivos e artísticos multitudinários para associar sua marca aos relatos de triunfo ou êxtase que produzem esses shows.

brasileira, nos séculos XIX e XX, para engastar a situação política local em correntes ilustradas. Assim, o darwinismo caiu como uma luva para o regime econômico escravocrata, já que essa teoria, devidamente adaptada, servia para sustentar formulações que afirmavam a superioridade do homem branco. As ideologias, afirma Bosi, são flexíveis, mudam com o lugar e, acrescentamos, com o tempo, com as sucessivas gerações. O essencial, no entanto, permanece: se bem ninguém em sã consciência acredita hoje na superioridade do homem branco, existem novos critérios que permitem restituir as hierarquias. O conto “A recusa dos carnicheiros”, publicado em 2002, no livro *Romance negro e outras histórias*, trata precisamente sobre essas formulações perenes da ideologia, formulações que, neste caso, servem para determinar as causas da desigualdade extrema, numa época como a modernidade, em que esta injustiça social não pode ser achacada à vontade dos deuses.

“A recusa dos carnicheiros” traz um debate que teve lugar na Câmara dos Deputados, nos primeiros anos da década de 1830, por motivo da criação do primeiro Código Penal brasileiro. Um dos pontos centrais da discussão era se a pena de morte deveria continuar ou se seria abolida. Este castigo não se aplicava exclusivamente aos escravos - nos termos da lei -, mas a questão da situação social dos africanos acaba monopolizando a atenção, uma vez que eles são, na prática, o principal alvo dessa pena. Esse castigo extremo, como se pode ver ao longo do conto, não está destinado a desestimular o crime em geral, mas a controlar a mão de obra que extrai o açúcar, que é o principal produto de exportação do país e a principal fonte de ingressos. De fato, alguns dos parlamentares cujos depoimentos são recolhidos no conto, eram proprietários de escravos. O conto, precisamente, opõe os argumentos de deputados que representam a elite agroexportadora, e que são a favor do endurecimento das penas, e os argumentos dos deputados cristãos ou ilustrados, que são contra a institucionalização dessa prática que consideram bárbara.

Cinco anos antes desse debate, em 1825, ocorreu uma revolta em Salvador protagonizada por um batalhão de soldados negros. O fato, mencionado por um dos parlamentares nas primeiras linhas do conto, mostra até que ponto os escravos representavam uma ameaça, no imaginário coletivo dos cidadãos livres. “A recusa dos carnicheiros”, precisamente, está precedido por uma epígrafe, que se repete, depois, textualmente, no corpo do relato, como citação, e que dá conta desse temor:

Quem duvida que tendo o Brasil três milhões de gente livre, incluídos ambos os sexos e todas as idades, este número não chegue para arrostar dois milhões de escravos, todos ou quase todos capazes de pegarem em armas!? Quem, senão o terror da morte, fará conter essa gente imoral nos seus limites? (p. 129 e 137-138).

Essas palavras do deputado e agro-exportador Francisco de Paula e Sousa e Melo, pronunciadas em setembro de 1830, procuravam convencer os ouvintes da conveniência da mão dura com os escravos, através do medo, que é um dos métodos da ideologia. A hipótese de conflito do deputado Sousa e Melo estava longe de ser realista, os escravos do Brasil não tinham como se organizar; de fato, a elite podia se dar ao luxo de formar regimentos de negros, e dar-lhes armas, ainda assumindo o risco de acontecimentos como o da Bahia. Mas o relato do deputado tinha a intenção de assustar, não de argumentar racionalmente.

Os legisladores que advogavam a favor da manutenção da pena de morte usavam três argumentos: reconheciam que a pena capital era uma solução não civilizada, nem cristã, mas que era necessária porque o Brasil apresentava ainda costumes bárbaros; asseguravam que a prisão não podia ser um castigo dissuasivo para os escravos, devido a que eles aproveitariam o cativeiro para dedicar-se à ociosidade e à embriaguez, que era o norte das suas vidas; e tomavam como exemplo os Estados Unidos que, nas mesmas circunstâncias, aplicavam também a pena de morte.

Rubem Fonseca escreve este conto em 2002, para mostrar que os argumentos que se utilizavam 170 anos antes para justificar o endurecimento das penas para os delitos cometidos pelas classes que fornecem a mão de obra menos qualificada não diferem dos que se utilizam, no mesmo caso, no início do século XXI, uma época em que a escravidão é ilegal. A barbárie dominante entre as classes mais marginalizadas, a tendência natural à embriaguez, agora através do uso de drogas, e o exemplo regente dos Estados Unidos não são argumentos estranhos à discussão atual contra a ‘bandidagem’.

Se a paródia marca uma diferença com um texto pré-existente para elaborar uma crítica e, ainda, o texto que aqui pré-existe é o relato oficial da luta contra a criminalidade, no Rio de Janeiro de 2002. Mas a comparação entre a época do relato e a época da recepção está feita aqui para mostrar uma constância, para mostrar a permanência ao longo do tempo de certas formulações ideológicas que convertem os marginalizados pelo sistema em culpados pela sua situação.

Esta paródia de uma das mais caras formulações de qualquer ideologia oficial - a culpa é do indivíduo, nunca do sistema -, aponta que o Brasil possa ter progredido em muitos aspectos entre o início do século XIX e o final do século XX, já não há escravidão nem pena de morte legal nem, muito menos, execuções públicas - as chacinas que a polícia perpetra em bairros pobres são ilegais, em tese -, mas, no essencial, no âmago da ideologia oficial, os argumentos que justificam a repressão das classes que fornecem a mão de obra menos qualificada continuam sendo os mesmos. O que este conto está parodiando, então, é a ideia de progresso moral, desse sonho que toda elite está obrigada a liderar.

3. Ideologia oficial e moralidade pública

A censura aplicada sobre o livro *Feliz ano novo*, em 1976, enriquece essa discussão sobre a ideologia porque esse tipo de proibição, aplicada desde o Estado, é uma prova de que a crítica feita pela obra tocou num nervo sensível da ideologia oficial. Quando o poder proíbe uma obra é porque essa obra ensina alguma coisa que o povo não deveria aprender ou porque a obra revela uma contradição camuflada sob uma mentira ideológica, quando o poder censura é porque não sabe como responder. No conto que acabamos de analisar, por exemplo, podemos inferir que a descoberta do fato de que a elite de 1992 se comporta como a de 1832, relativamente aos métodos de controle sobre as classes mais marginalizadas, atinge mortalmente a esperança de progresso social (isto é, inclusivo) e, como diz Eagleton (1992), nenhuma elite pode permitir que circulem relatos de progresso nos quais ela não é indispensável. “A recusa dos carneiros”, no entanto, não foi proibido. Foi publicado em 2002, em tempos em que a elite tolerava as dissidências porque controlava a indústria do entretenimento; tempos nos quais, também, a literatura já não assustava.

Contudo, analisando o caso da censura ao conto “Feliz ano novo”, poderemos ter uma ideia de qual foi a corda cujo som incomodou as autoridades, observando os autos do processo. O livro *Feliz ano novo* foi publicado em 1975 e foi retirado das vendas em 1976, depois de ter vendido 30.000 exemplares. Ficaria proibido até o final da ditadura, para ser reeditado novamente só em 1989, quatorze anos mais tarde. A pena que caiu sobre esta ‘blasfêmia’ não foi pouca, não só pela quantidade de anos que ficou fora de circulação, mas também porque a censura ao livro ocorreu num momento de distensão do regime, quando uma espécie de anistia literária tinha já liberado centenas de títulos antes proibidos. O que foi que aconteceu então com esta coleção de contos censurados quanto o clima autoritário diminuía?

Deonísio da Silva, num livro chamado *Rubem Fonseca*, publicado em 1996, oferece uma resposta muito bem argumentada e documentada para esta questão. Examinando a lista de livros proibidos durante o governo Geisel, o autor encontra que as temáticas que incomodavam o poder eram as que tinham a ver com a sexualidade e com o recurso à violência. *Feliz ano novo*, segue, continha “sexualidades tidas por ilegítimas, recobertas de erotismos patológicos e permeadas por uma violência descomunal, raramente vista em nossa prosa de ficção” (1996, p. 12). No entanto, aclara, esses elementos tinham aparecido já, em doses muito maiores, no romance *O caso Morel*, publicado dois anos antes, e isso, contudo, não tinha chamado a atenção dos organismos de censura.

Dos autos do processo, já de acordo com o juiz, o livro expõe “complexos vícios e taras,

com o objetivo de evocar a fase obscura da sociedade na prática da delinquência, suborno, latrocínio e homicídios, sem qualquer referência à sanção” (p. 27). Mas entendemos que se o problema estava na ausência da sanção, que faz dos relatos exemplos positivos, por que não tinha sido proibido o romance *O caso Morel*, três anos antes, onde o protagonista se livrava da prisão depois de ter assassinado sua amante com tapas, murros e chutes. A única diferença entre o romance *O caso Morel* e o conto “Feliz ano novo” era a classe social do criminoso.

O magistrado escolheu cinco contos para basear sua sentença: “Feliz ano novo”, “Passeio noturno - Parte I”, “Passeio noturno - Parte II”, “Nau catarineta” e “74 degraus”. Aqui falaremos dos três primeiros.

Em “Feliz Ano Novo”, temos um bandido narrador - com voz - e isto nos permite aprofundar nas causas sociais do delito. Não é um narrador que analisa friamente sua situação econômica e simbólica, senão alguém que, através do relato da sua experiência, dá conta de uma insuportável acumulação de ódio, produto do desprezo com que a classe dominante trata os marginalizados como ele.

É noite de Réveillon, o narrador está com outros dois bandidos no seu apartamento, ali não tem água corrente e o ar fede porque os moradores urinam nas escadas. Eles também não têm nada para comer nem para beber e sua melhor perspectiva, para essa noite de apoteose consumista, é esperar até o amanhecer para roubar uma galinha dos restos de uma cerimônia de candomblé. Mas começa a chover, a chuva traz a imagem da farofa do ritual molhada e, como eles são homens de ação, e têm armas de grosso calibre, decidem assaltar uma festa de gente rica para conseguir comida e dinheiro. Pegam nas armas, roubam um carro e rumam para o bairro de São Conrado. Escolhem uma casa com amplo jardim na frente, longe da rua e provocam uma chacina, com detalhes para lá de grotescos: defecam sobre a colcha branca de cetim do quarto de uma moça, estupram uma mulher gorda; arrancam, com mordidas, o dedo de uma velha que morreu do susto de vê-los, porque não conseguem tirar um anel; fuzilam o dono da casa e um rapaz, para comprovar se é verdade que o impacto do chumbo da carabina de dois canos, deixa os corpos em pé, grudados contra a parede. Essa catástrofe, contudo, por estar contada do ponto de vista do bandido, acaba sendo mais do que uma espantosa enumeração de atrocidades, “sem qualquer referência a sanção”, acaba lançando luz sobre uma dimensão que raramente aparece e que foi a que a censura quis calar: as razões do criminoso que, geralmente, apontam as falhas sistêmicas da sociedade.

O narrador nasceu na favela, mas aluga um apartamento próximo da praia porque tem aspirações de membro da classe média; apesar de se tratar de um prédio sem água e sem elevador, a vida nesse bairro parece muito mais com a boa vida que se dão os burgueses, de acordo com as propagandas da TV. A televisão, que emite o tempo inteiro anúncios que nos indicam como nossa

vida pode ser melhor através do consumo de bens, muitas vezes supérfluos, é precisamente o fator que faz o marginalizado narrador despertar para sua verdadeira situação e dispara a sequência de atos que termina na chacina dos ricos.

Enquanto os bandidos avaliam sua situação econômica desastrosa, as propagandas não param de lembrar que é Réveillon e que, nesse dia, felicidade e consumo parecem andar mais juntos do que nunca. Mas esses anúncios, feitos para encantar, produzem no nosso narrador o efeito contrário, lembram-no da sua situação de classe, provocando-lhe raiva. E nós sabemos disso porque ele assume uma voz que os gêneros da mídia de massas não mostram.

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

Mas, continua a reflexão do narrador, esse tipo de mulher não vai com negros nem com pobres. Eles pertencem a uma classe que esse mundo feliz não considera; esta reflexão provém, sem dúvida, da sua própria experiência de vida, já que não é um bandido leitor, como os que costumam povoar as páginas de Rubem Fonseca. Por isso, ao invadir a festa, quando o narrador se torna dono da situação, o que explode é o ódio de classe acumulado. O clímax desta tragédia carnavalesca é, precisamente, o duelo entre o narrador bandido, convertido em absoluto dominador, e Maurício, o dono da casa, convertido em objeto de sua vingança.

O narrador e seus comparsas controlam as pessoas que estão na festa, vinte convivas, três garçons e duas cozinheiras; todos no chão, de boca para baixo. De repente, Maurício fica em pé e inicia uma negociação, mas, para o narrador, isso não é mais do que um ato motivado pela insolência do burguês endinheirado, acostumado a mandar. Só que agora quem manda não é Maurício:

Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço. Podem também comer e beber à vontade, ele disse. Filho da puta. As bebidas, as comidas, as jóias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro (p. 14).

Oferecer migalhas numa negociação, para um dominador consciente do seu poder circunstancial, como nosso narrador, é também não reconhecer esse controle, não aceitar que o pobre agora domina, é como se a soberba tivesse inércia e impedisse o rico de reconhecer seu inimigo com uma carabina de dois canos. O atrevimento de Maurício funciona então como lenha

que alimenta a humilhação revoltante do narrador, e o ‘distinto’ nem imagina que já foi condenado à morte e que até seu lenço de seda é um fator determinante na sua sentença.

Desamarrei os braços dele.

Muito obrigado, ele disse. Vê-se que o senhor é um homem educado, instruído. Os senhores podem ir embora, que não daremos queixa à polícia. Ele disse isso olhando para os outros, que estavam quietos apavorados no chão, e fazendo um gesto com as mãos abertas, como quem diz, calma minha gente, já levei este bunda-suja no papo.

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede? Ele se encostou na parede. Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado. Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone (p. 14-15).

Deixando de lado a referência a um dos mais notáveis símbolos do consumo do período de Natal e Rêveillon, para graficar o tamanho da ferida no peito do rico, o crime se apresenta claramente como o resultado de uma série de frustrações acumuladas ao longo de toda uma vida por um sistema que leva determinados membros da sociedade a sentir-se tratados como moscas. A moral da história é que esse assassino é criado pelo comportamento da elite, e faz parte do sistema. O problema reside no fato de ele parecer um marginalizado imune aos efeitos calmantes dos sonhos que vende a televisão. É muito provável que tenha sido isso que incomodou o juiz censor. A negação da ideia - cara à ideologia oficial - de que os bandidos são maçãs podres contra as quais devemos lutar, independente da classe. Neste conto, ao contrário, o bandido é uma vítima do desprezo do burguês; ou seja, é um produto do sistema.

O conto, ainda, além de parodiar as histórias de crimes com o simples recurso de dar voz ao bandido, em lugar de privilegiar o ponto de vista do detetive, tem um final que não é apenas livre de cargos para os criminosos, mas também os enaltece. Os bandidos fogem do local dos incidentes e retornam para o apartamento. Dois deles descem ali com a comida e a bebida que roubaram e começam a preparar a festa, enquanto o terceiro vai ‘desovar’ o carro roubado. Os dois que ficam em casa aguardam o amigo chegar sem provar um bocado e sem beber, numa demonstração de que eles também se comportam como cavalheiros, quando suas necessidades básicas estão satisfeitas. Depois, uma vez que o comparsa retorna, eles comem, brindam com champanhe e desejam-se “feliz ano novo”.

Silva, por outro lado, contesta a leitura que o juiz faz sobre a falta de punição explícita para a bandidagem com elementos do próprio conto. O juiz afirma que os assassinos não sofrem arranhões, nem são perseguidos pela polícia. No entanto, o crítico lembra que numa conversa ouvida no apartamento do narrador, antes da invasão à mansão de São Conrado, os bandidos

comentam sobre certos fatos que mostram que é momento de tomar cuidado, já que Bom Crioulo foi morto com “dezesseis tiros no quengo”; Vevé, foi estrangulado por policiais; e Minhoca torturado até a morte, também por policiais. Ou seja, os bandidos de “Feliz ano novo” só não foram pegos dessa vez; o problema real está no fato de que a ideologia oficial não pode dar voz aos tachados como criminosos.

Os outros dois contos proibidos que vamos comentar aqui são “Passeio Noturno (Parte I)” e “Passeio Noturno (Parte II)”, publicados também no livro *Feliz Ano Novo*. O narrador de ambos relatos é um alto executivo que assassina pessoas atropelando-as com seu carro.

Para o juiz, citando Silva, a Parte I do conto mostra um executivo entediado, que sai para matar algum popular indefeso. Contudo, não considera que a história possa ser entendida como apologia da violência porque não se pode ver, no ato de atropelamento, um alívio para a angústia do narrador, ou seja, a violência aqui não apareceria como remédio. Também destaca para o caso do bandido rico a falta de punição. Na Parte II, o juiz vê uma tensão maior porque o protagonista se envolve com a vítima.

Considerando o ponto de vista quínico, isto é, procurando as mentiras da ideologia oficial que este conto quer deixar ao descoberto, podemos ampliar as leituras do magistrado. Primeiro, trata-se um assassino serial que não estaria motivado por um trauma infantil, como aprendemos nos filmes, senão pela técnica: usa uma máquina sofisticada, não uma pistola, muito menos uma corda; e não escolhe espaços sem dificuldades, a primeira das vítimas caminha por uma rua onde as árvores têm uma disposição - vinte metros de separação entre eles - que o narrador vê como um tempero para o seu desafio:

Apaguei as luzes e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, ia de 0 a 100km em 9s. Deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio... Examinei o carro. Corri a mão de leve pelos pára-lamas, os pára-choques sem marca. Poucos, no mundo, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas (p. 46).

Assassinando gente, o narrador mede sua capacidade, sua habilidade como condutor, a eficácia dos instrumentos, desafios parecidos aos que enfrenta no seu dia a dia como alto executivo. Ele explora recursos humanos, na empresa, e, depois, mata mulheres para desestressar. Os modos de exploração são empresariais, de dia, e tecnológicos, à noite, mas prevalece sempre o espírito competitivo.

No segundo ataque, em “Passeio Noturno (Parte II)”, o executivo tem um encontro prévio com a vítima, uma jovem que o lembra de sua filha. Nesse encontro, ele esbanja dominação cínico-senhorial, consciente de que vai matar a jovem e brinca com a inocência da vítima:

Eu se fosse você não bebia mais, para poder ficar em condições de fugir de mim, na hora em que for preciso, eu disse.
Eu não quero fugir de você, disse Ângela esvaziando de um gole o que restava na taça. Quero outro (p. 49-50).

Ele, então, entediado, finaliza o encontro. Oferece uma carona para a garota, mas deixa ela umas quadras antes de chegar à sua casa, diz que por discricção, mas o que quer é espaço e tempo suficientes para executar sua prova.

Foi andando pela calçada, lentamente, fácil demais, e ainda por cima mulher, mas eu tinha que ir logo para casa, já estava ficando tarde. Apaguei as luzes e acelerei o carro. Tinha que bater e passar por cima. Não podia correr o risco de deixá-la viva. Ela sabia muita coisa a meu respeito, era a única pessoa que havia visto o meu rosto, entre todas as outras. E conhecia também o meu carro. Mas qual era o problema? Ninguém havia escapado. Bati em Ângela com o lado esquerdo do para-lama, jogando o seu corpo um pouco adiante, e passei, primeiro com a roda da frente — e senti o som surdo da frágil estrutura do corpo se esmigalhando — e logo a atrolei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade (p. 51).

Entre considerações próprias de um competidor, escolhendo táticas e avaliando riscos, o narrador cumpre com sua tarefa noturna, baseado nos mesmos princípios com que se rege na sua vida diurna.

Estes dois bandidos, o favelado e o executivo, são fruto de monstros criados pelo sistema. Um deles alimentado com a frustração de não poder pertencer a um mundo que se apresenta todos os dias pela televisão como sinônimo de vida boa. O outro, atormentado pela produtividade, a racionalidade instrumental e a competitividade - grandes valores da ideologia oficial do capitalismo - translada esses princípios a todos os aspectos da vida; por exemplo, como neste caso, um ‘hobby’ de rico. O favelado, com seu ódio turbinado pelo ressentimento, quer ver o rico sofrer o que ele sofreu; o rico, tomado pelo espírito esportivo, é indiferente perante a sorte da vítima, ela é um efeito colateral do seu particular modo de progredir em questões técnicas.

Deonísio da Silva aponta também que, como Rubem Fonseca é um escritor realista, utiliza em suas ficções dados empíricos; o juiz, portanto, ao acusá-lo de fazer apologia do delito, estaria censurando não uma imoralidade, mas uma forma de representar uma realidade que descreve uma elite imoral, corrupta e exploradora.

4. A época de Rubem Fonseca: o neoliberalismo

Os escritores quínicos põem o dedo na chaga da estrutura de poder, mostram a falsidade da moeda circulante, seus argumentos negam qualquer possibilidade de aperfeiçoamento do sistema, assumidamente corrupto em sua essência. Já vimos o conto do rico executivo, produto da meritocracia, premiado com carrão e serventes, que é um assassino serial tecnocrático; já vimos um assaltante que termina assassinando por ódio de classe e uma elite que se vale do direito penal para controlar as classes mais marginalizadas pelo sistema que eles dirigem e que, além de segregá-los, elimina-os. Todas essas coisas acontecem no Rio de Janeiro de Rubem Fonseca, onde parecem não existir instituições que lhes ponham freio ou que as evitem. A cidade fonsequiana por excelência é moderna, vários personagens vivem a par das últimas tecnologias domésticas, antenados com a cultura global, mas mantém-se, nesse espaço, relações de classe baseadas em princípios da época em que a escravidão era legal, uma cidade na qual raramente os bandidos vão presos e onde raramente se faz justiça, a não ser poética.

Os quínicos trazem aos seus relatos, precisamente, a negação dos relatos da ideologia oficial, o que os poderosos não querem escutar, e quando os que mandam recorrem à censura nos dão a certeza de que o artista acertou no alvo. Como bem notou Eagleton no seu livro *Ideologia*, de 1991, se há algo que uma elite não pode permitir é a difusão de um projeto para o bem-estar e o progresso onde eles não sejam necessários.

A ideologia dominante durante o período em que transcorreu a obra de Rubem Fonseca, entre 1963 e 2018, foi o capitalismo selvagem, mais tarde denominado neoliberalismo⁸. Partindo de uma cronologia muito esquemática, podemos afirmar que o neoliberalismo aparece pela primeira vez, na América latina, como política econômica, durante as ditaduras de Pinochet e Videla, nos anos 1970; consagra-se, nos anos 1980, com a ascensão aos governos dos Estados Unidos e a Grã Bretanha, por Reagan e Thatcher respectivamente, e chega a ser hegemônico no Ocidente a partir dos 1990, com a instauração do Consenso de Washington como ‘pensamento único’. A partir desse momento, o neoliberalismo vai se transformando numa racionalidade normativa global, que se implanta em países como o Brasil e cujos efeitos podemos ver no Rio de Janeiro de Rubem

⁸ A obra de Rubem Fonseca coincide em boa medida com o período histórico em que o neoliberalismo desembarcou na América do Sul. No início da década de 1970 apareceram os primeiros indícios de declínio da hegemonia econômica e comercial que os Estados Unidos tinham alcançado no período de pós-guerra (FRIEDEN, 2015), isso levaria as elites desse país a iniciar uma guerra contra o Estado de Bem Estar, a partir da financeirização da economia: o dinheiro para o bem estar da população passa a ser reclamado para o pagamento de uma dívida pública ‘fabricada’ em boa parte. O primeiro laboratório onde se aplicaram as receitas econômicas neoliberais foi a ditadura de Pinochet, em 1973. De fato, nos anos 70, Alfredo Bosi via a obra deste escritor como um reflexo do ‘capitalismo selvagem’, ainda que sua observação apontasse mais ao estilístico do que ao ideológico.

Fonseca. Nós entendemos que, além de ser o esquema de poder alvo deste escritor quínico, as práticas do neoliberalismo, por provirem do mundo corporativo empresarial, eram conhecidas pelo escritor, desde antes da sua aparição como ideologia oficial no Ocidente. Pois, durante muito tempo, Rubem Fonseca compartilhou sua vida como escritor com sua carreira de executivo de uma corporação multinacional.

Wendy Brown (2015) entende o neoliberalismo como o triunfo do *homo economicus* por sobre o *homo politicus*, um processo histórico pelo qual o portador de direitos, nascidos da dignidade inerente a todo ser humano, vai sendo substituído pelo homem que só vale na medida em que contribui para o crescimento econômico da nação, algo que sempre esteve implícito no capitalismo norte-americano e nas políticas empresariais. Na sua análise do neoliberalismo como racionalidade normativa, a politóloga norte-americana toma como ponto de partida o curso no Collège de France, do final da década de 1970, onde Foucault analisa, precisamente, o neoliberalismo. Brown afirma que as conclusões do filósofo francês falham por duas razões: uma metódica e outra de perspectiva. A primeira é que Foucault não via o capital como um instrumento de dominação, restando importância à questão da luta de classes; a outra é que, no momento em que ele ditou os cursos, poucos anos antes da sua morte, o neoliberalismo ainda não tinha mostrado suas garras.

Michel Foucault entendia que se tratava de uma nova ordem de razão normativa, formadora de sujeitos dispostos a aplicar valores próprios da economia, como o lucro e a produtividade, em todas as dimensões da vida; ele via na “economização” de todas as esferas um processo de reconstrução do conhecimento e da conduta. Mas, ao rejeitar a relevância do capital como instrumento de domínio, perdia de vista os efeitos negativos do neoliberalismo na democracia constitucional e no imaginário democrático.

Foucault negava relevância analítica às categorias marxistas; sua ‘microfísica do poder’, de fato, mostrava a dominação em sua capilaridade e permitia enxergar os conflitos transversais, como a questão de gênero, o racismo e a homofobia, que também envolviam lutas ideológicas, mas que estavam além dos antagonismos entre pobres e ricos. Essas tiranias, que se desenvolviam fora do campo econômico, fora do campo do trabalho, existiam, e eram tão palpáveis quanto a exploração dos operários. Mas, ao deixar de fora a origem econômica na análise destes conflitos, perdia-se de vista um fator muito importante: a probabilidade que uma mulher, um negro ou um membro da comunidade LGBTQIA+ tem de realizar os direitos que seus grupos conseguiram aumentar com a renda e a posição social do indivíduo.

Essas lutas, que motivaram mudanças de comportamento positivas, mais tolerantes, menos

discriminatórias, foram de algum modo funcionais ao poder econômico, já que durante o último meio século, canalizaram a sede de justiça das massas numa direção que se desviava da luta de classes e livrava dos holofotes a imagem do inimigo burguês explorador capitalista. Uma prova disto é que as mesmas corporações que, nos tempos da Guerra Fria, combatiam as ideias socialistas, colaborando inclusive com as ditaduras militares que o combatiam, passaram a apoiar as lutas de mulheres, negros e homossexuais, com entusiasmo global, como parte da sua ‘responsabilidade social’, ao tempo em que se apropriavam do Estado, através de uma onda de privatizações.

A partir da década dos 1990, paralelamente, as lutas no campo econômico passaram a ser cada vez mais uma questão de responsabilidade individual, a valorização financeira do capital colonizava as discussões econômicas e o debate era dominado pelos tecnocratas; morta a União Soviética, a solução de todos os conflitos de classe estava no crescimento livre da economia, sem impostos desestimulantes. A ideia era que o modelo econômico provocaria, num primeiro momento, uma concentração de renda na ponta da pirâmide, mas esse excedente derramaria depois através dos investimentos dos mais ricos, levando prosperidade ao conjunto da sociedade. Passaram-se três décadas dessa formulação para o progresso - que nada tinha de novo na época - e o único que se constatou foi uma concentração de renda sem precedentes, com efeitos deletérios sobre a cultura e a política.

O capital, voltando a Brown, deve ser visto como um poder, já que domina os mundos que organiza, impondo seus requisitos sistêmicos: abaratar a mão de obra, expandir os mercados, crescer, renovar-se, ações todas que afetam negativamente a vida de muitas pessoas e que precisam, portanto, de mentiras, de ideologia oficial, para serem engolidas mais facilmente.

Wendy Brown acredita que pela sua morte poucos anos depois das suas conferências, Foucault não chegou a ver até que ponto as ciências econômicas, empresariais e políticas seriam confundidas através da linguagem da governança administrativa neoliberal; não chegou a ver quanto sua programação exaustiva, nascida nas corporações empresariais, infiltrou seu discurso no Estado e quanto os valores do mercado envenenaram a democracia. Foucault chegou a ver um novo sujeito, produzido pelo neoliberalismo, e chamou-o de “empresário de si mesmo”: suas características eram que se via como capital, renunciando à caracterização de sujeito de direitos, e reconhecendo como única motivação válida as exigências do mercado. Ele, segundo Brown, estava atraído pela liberdade implícita nas doutrinas liberais e sentia que o sujeito neoliberal podia congeniar seus objetivos com os da sociedade, através da internalização do imperativo de contribuir ao crescimento econômico da nação. Trabalhar pelo crescimento da economia era trabalhar pelo bem-estar geral, num mundo livre de todo tipo de discriminação, num mundo de

plena inclusão.

O problema estava em que, ao aceitar o crescimento econômico como única missão da política, e aos trabalhadores como ‘colaboradores’ nesse processo de expansão do capitalismo, os de baixo tiveram que suportar os efeitos de crises financeiras recorrentes, sem que nenhuma instituição de classe os defendesse com a força de outrora. Os sujeitos do neoliberalismo, como empresários de si, passaram a ser indivíduos que arriscam, que enfrentam as contingências e as mudanças violentas dos mercados, microempreendedores soltos, pontuais, num mundo dominado por uma elite cada vez mais concentrada. E todas essas mudanças que institucionalizaram a enorme desigualdade que açoita muitos países no mundo, ocorreram em nome da liberdade.

Durante o neoliberalismo, os estados, fonte de direitos, se subordinaram aos mercados, espaço do lucro e da produtividade, e passaram a ser julgados de acordo com seu aporte ao crescimento da nação. Os estados, também, foram emancipados das suas antigas obrigações com o coletivo, os países passaram a ser vistos como uma empresa competitiva, num mundo em constante mudança, e o tempo da produtividade se impôs em todas as ordens da vida e isso acabou com o tempo em que alguém se detinha a recolher os caídos na batalha. Os cidadãos deixaram de ser portadores de direitos porque nenhum direito devia atrapalhar o crescimento. Foucault era consciente disso, mas não previa até que ponto poderia chegar.

Em 2011, a CIA desclassificou um *paper* de 1985, que tinha como título: "França: Defecção dos Intelectuais de Esquerda". O estudo, que era de circulação interna, afirmava que os pensadores de esquerda, muitos filiados ao Partido Comunista Francês, costumavam chegar a um público amplo e que tinham participação ativa na política real, com uma intensidade que não se via em outros países europeus. O autor do documento dava o exemplo de Sartre. Mas, a seguir, para alívio dos seus chefes, diagnosticava o fim do prestígio desses intelectuais. De fato, destacava o relatório, muitos deles tinham se recusado a participar do governo socialista de François Mitterrand, e isso denotava que estavam se afastando da vida pública. Além do mais, os intelectuais que defendiam posições pró-soviéticas ou anti-americanas, cada vez mais perdiam sua credibilidade, principalmente entre os jovens. A União Soviética não gozava de boa fama, devido ao impacto que tinha causado a publicação do romance *Arquipélago Gulag* de Alexander Soljenítsin, em 1975, que falava sobre os campos de trabalho forçado de Stalin; devido, também, às tristes notícias que chegavam à França sobre a invasão soviética ao Afeganistão e devido a uma desilusão, principalmente entre os jovens, pela falta de energia com que o Partido Comunista Francês tinha encarado os levantamentos acontecidos entre operários e estudantes, em maio de 1968. Ao mesmo tempo, assegurava o documento, crescia o sentimento pró-americano graças à indústria do

entretenimento e à vitalidade que mostrava a economia dos Estados Unidos.

O autor do documento dedicava um parágrafo ainda ao “campo da antropologia”, para afirmar que Claude Lévi-Strauss, Foucault, e outros contribuíram com a decadência dos autores pró soviéticos: “sua demolição crítica da influência marxista nas ciências sociais provavelmente perdure como grande contribuição à academia moderna, tanto na França e mais além na Europa oriental” (OEA: 2011, p 13).

A intenção ao expor este documento não é discutir se Foucault colaborou, sem querer, com o neoliberalismo americano, fica claro que o filósofo francês não presenciou as consequências que a aplicação dessa ideologia teria a partir do anos 1990. Mas serve sim para entender como funcionam algumas ‘cozinhas’ de ideologia oficial e, também, como o pensamento de um filósofo pode ser aproveitado, devidamente simplificado, como arma para a disputa ideológica.

5 - Crítica ao ‘sistema’ da sua época

Rubem Fonseca dava poucas entrevistas, não há, portanto, muitas declarações públicas sobre suas ideias político-partidárias. Era um escritor que falava através da sua obra. No final da década de 1970, isto de não tomar posição explicitamente na disjuntiva da Guerra Fria - capitalismo ou comunismo - desprestigiava os artistas, diante de certas plateias. Nessa época, em alguns países da América do Sul, ocorriam catástrofes humanitárias desde o Estado, incluindo a tortura e o desaparecimento de pessoas.

Apesar de não termos depoimentos do escritor sobre a realidade jornalística, ou política, podemos dizer que boa parte da sua obra é uma crítica ao capitalismo porque o capitalismo, em sua versão neoliberal, é a moeda a desvalorizar. Só que, por ser um escritor quínico, os ataques não têm características partidárias, não são feitos desde um lado, porque os quínicos sabem que o problema está em entregar-se às seduções da sociedade, sejam quais forem.

O quadro que Rubem Fonseca pinta é uma cidade com uma elite bandida, perdulária, preguiçosa e venal, e pobres que, quando não tomam as armas, vivem humilhados. A luta é desigual: de um lado, o poder do dinheiro e do Estado - que os ricos bandidos controlam -; do outro, pessoas em situação de miséria que, quando não são covardes e caem no conformismo, viram assaltantes e assassinos. Assim, o Rio de Janeiro fonsequiano é uma cidade onde a elite - banqueiros, empresários, políticos - exerce seu poder com insolência, com cinismo senhorial, sobre uma classe marginalizada e humilhada, que se divide entre os conformistas, que conseguem encapsular toneladas de frustração acumulada nas dobras do seu espírito, e os reativos, que

respondem ao desprezo com violência, explodindo toda aquela humilhação acumulada e, em ocasiões, triunfando.

Enquanto Rubem Fonseca escrevia sua obra, o sistema econômico mundial passava por uma transformação na qual uma elite transnacionalizada tentava impor o crescimento da economia como a única função do Estado. Como vimos com Wendy Brown, o neoliberalismo não era nada mais do que os critérios lucrativos que nortearam historicamente as empresas, sendo transpostos agora a todas as esferas do Estado e da vida.

Rubem Fonseca, como executivo de uma corporação multinacional por duas décadas, conhecia o regime a que eram submetidos os empregados das organizações voltadas exclusivamente para o lucro: a competência em lugar da concórdia, o tempo não lucrativo visto como tempo perdido, o trabalho como centro da vida; nesses regimes empresariais, quase não há espaço para a empatia ou a piedade. É bem provável, então, que, conhecedor de primeira mão, Fonseca tenha sido capaz de ver, antecipadamente, os modos com que estes critérios corporativos passavam a reger as ações do Estado, inclusive as relativas ao bem-estar social, e impunham uma ideologia que via os valores altruístas da comunidade como perda de tempo e dinheiro, porque a única lógica admissível era o crescimento da economia.

Em 2004, em uma das poucas entrevistas que deu em sua carreira, Rubem Fonseca descrevia o mundo como uma colônia penal kafkiana, coisa que ninguém ‘via’, devido ao entretenimento, aos psicofármacos e aos estupefacientes. O ‘ver’ não estava relacionado com o sentido da vista senão com a capacidade humana de naturalizar o mal. Esta metáfora evocava uma ideia apresentada 27 anos antes, no seu conto “Intestino Grosso”, do livro *Feliz Ano Novo*, onde o protagonista dizia: “...estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” (p. 129).

Em “A colônia penal”, Kafka fala de um instrumento de castigo que, com milhares de pequenas agulhas, tatua na pele do condenado o delito cometido e o desangra lentamente. No país onde funciona a colônia, essa tortura está naturalizada; o carrasco explica seu funcionamento para um turista, enquanto executa um condenado, como se fosse o guia de um museu. Escrever, registrar, afinal de contas, é um reflexo da burocracia e a obra de Kafka é, dentre outras coisas, uma representação grotesca das instituições regidas pela razão instrumental.

Como Kafka é um escritor que recorre com frequência ao grotesco, a deformação moral aumenta ainda um grau: o condenado será executado por ter dormido num plantão de guarda, onde custodiava o sono de um superior. Os condenados de “Intestino grosso” também são vítimas de um sistema moderno, o capitalismo, que se vale de organizações burocráticas com fins de lucro.

Estes não morrem com a definição do crime cometido tatuada na pele, eles vão continuar produzindo, adormecidos com psicofármacos e entretenimento, as feridas sendo inscritas na sua imaginação, no seu espírito, ou, até, no seu sistema cardiovascular⁹. Quase trinta anos separam estas observações do escritor brasileiro e o quadro de dominação cínico-senhorial permanece intacto, nas mãos da tecnocracia racional instrumental.

Rubem Fonseca tinha visto desde dentro o funcionamento das corporações, conhecia muito bem a racionalidade que as governava. As práticas empresariais, no período histórico que corresponde à carreira do escritor, passariam de ser modelos para a administração do Estado e um novo modo de entender a vida desde o poder, ou seja, desde o ideológico,. Pouco a pouco, a opinião pública foi aceitando um esquema de valorização que analisava esferas e atividades antes regidas por critérios humanísticos ou religiosos, com critérios financeiros. Os governos passavam a ter como objetivo primordial o crescimento da economia e, nesse contexto, o pobre passava de ser objeto da caridade - uma virtude teologal - a ser uma carga econômica.

O quínico Rubem Fonseca, então, apresenta em seus contos a violência como reflexo desse quadro que, se bem se apresenta com novas formas e novos tons, não é senão a velha dominação social, a luta de classes que, em tempos de Rubem Fonseca, se legitima segundo os critérios do capitalismo, que toca uma sinfonia regida pelo lucro. É uma crítica sem partido, mas não apolítica - se é que isto existe. É uma crítica quínica, que não escolhe lado porque o problema é o espaço inteiro.

No primeiro livro de Rubem Fonseca, *Os prisioneiros*, de 1963, há um conto chamado “O inimigo” que, numa das suas passagens, tematiza o tempo das corporações empresariais, tempo subordinado à produtividade, e narra o que acontece quando esta forma de sentir o passo das horas toma conta da vida de uma pessoa. O narrador visita amigos da infância para procurar resposta a perguntas que o perturbam, mas, na verdade, ele viaja ao seu passado porque tem medo do presente; de fato, vive o tempo inteiro acuado por suas próprias manias. Uma das mirabolantes questões que o inquietam é saber se Roberto voou realmente um dia, ou se é uma dessas falsas impressões que o tempo vai depositando na memória.

O problema é que Roberto é, agora, um alto executivo, muito ocupado, e o encontro é postergado uma e outra vez, até que sua secretária, por fim, consegue abrir um espaço na agenda. Durante a reunião, Roberto não se lembra de nada, está desconectado desse passado que evoca o narrador, ensaia, até, uma desculpa: “[sou] um executivo consumido pelo presente, não posso

⁹ O ensaísta inglês Mark Fischer (2009) afirma que o aumento excessivo das doenças mentais entre jovens, registrado na primeira década do século XX, na Inglaterra, deve ser carregado na conta do neoliberalismo.

pensar no passado; mal me sobra tempo de pensar no futuro” (p. 79). Roberto está preso no presente da produtividade, no tempo das corporações, onde o passado deve ser sempre superado e o futuro é uma série de metas a cumprir religiosamente, condicionando um supervalorizado aqui e agora. Na empresa, não há espaço para a melancolia.

A secretária de Roberto interrompe o encontro, justo no momento em que o narrador faz a pergunta crucial:

EU: E o teu voo?

ROBERTO: Meu voo?

EU: Sim, teu voo. Você voou. Vinte centímetros do chão. (Entra a secretária).

SECRETÁRIA: Já estão todos na sala de reunião.

Roberto não responde. A secretária nota que ele não ouviu e repete inquieta: “Já estão todos na sala de reunião.” Roberto se levanta. Me cumprimenta sem dizer uma palavra e sai da sala (p. 80).

Nesse instante de perplexidade, talvez, Roberto se comunique com esse passado fantástico, através da fenda que o visitante tenta abrir na sua memória, mas a segunda chamada da secretária, a chamada da produtividade, corta esse lapso de improdutiva melancolia, e o presente toma conta de tudo, mais uma vez. É o devir corporativo, onde nada se espera da história, que fala de épocas superadas; nem do futuro, porque já está previsto nos planejamentos.

Escrever sobre os efeitos que se produzem quando os personagens são absorvidos por sua função burocrática - estatal ou empresarial - não é novidade, acabamos de mencionar Kafka, talvez o exemplo mais conspícuo, e poderíamos colocar nessa lista, precursores como Dostoiévski, Tolstói e muitos outros escritores dos últimos duzentos anos. Este conto, “O inimigo”, é uma crítica ao sistema que aprisiona o homem sob um cúmulo de regras e hierarquias, todas legitimadas racionalmente com evidências intra-mundanas. Se o executivo oficialmente é uma pessoa que cumpre uma função primordial para a economia e para a nação etc., aqui vemos que se trata quase de um autômato sem passado, alguém incapaz de entender cabalmente esse presente que entrega à corporação. Tão pouco lembra de si, que esqueceu que um dia talvez tenha voado.

Outro traço relevante da cultura capitalista, que o neoliberalismo depois levou ao seu paroxismo, é a competitividade; agir desde o instinto de luta, algo natural e necessário, para casos de perigo, mas não necessariamente para intercambiar mercadorias e experiências. Mas os propagandistas do regime têm difundido com muito sucesso uma estranha equação segundo a qual as tendências egoístas dos indivíduos, ao competirem pela sobrevivência, convertem-se num benefício coletivo maior do que derivaria das tendências desses mesmos indivíduos ao cooperativismo e ao amor - à piedade, diria Rousseau. Essa máxima da economia liberal, proposta há dois séculos, cria um mundo em que os mais egoístas e competitivos acumulam riqueza para o

bem de todos porque o objetivo de ‘todos’ é o crescimento da economia. O dinheiro acumulado no topo da pirâmide social derrama para baixo como investimento que leva emprego e prosperidade às bases.

Essa formulação ideológica teve, primeiro, um nome em inglês - *trickle down*. Foi vendida como solução para o crescimento da economia, nos anos que antecederam à crise da Bolsa de Nova Iorque de 1929, motivada por meia dúzia de banqueiros do topo da pirâmide que se lançaram a acumular sem limites. Já na década de 1990, a ideologia globalizou da mão do neoliberalismo e chegou no Brasil com o nome de ‘teoria do derrame’. A ideia é que devemos educar-nos para a competitividade porque o cooperativismo enfraquece física e espiritualmente os humanos, promovendo a preguiça e a corrupção administrativa. O mundo perfeito é aquele onde as empresas, voltadas ao lucro, competem livremente pelos seus interesses.

Esta seria, sem dúvida, uma das formulações da moeda corrente em tempos de Rubem Fonseca; o mundo regido por estas verdades fabricadas e impostas é, como veremos, o tema satirizado, do primeiro ao último livro, através do enfrentamento entre ricos e pobres no seu Rio de Janeiro.

Antes disso, digamos que uma prova de que a competitividade não é a característica fundamental do espírito humano - a não ser quando em situação de extrema necessidade ou guerra - está no segundo capítulo do livro *A ética protestante e o ‘espírito’ do capitalismo*”, onde Weber afirma que foi necessária uma profunda transformação ética da sociedade para que os artesãos medievais abandonassem os costumes ‘tradicionais’. Quando os acopiadores que fundaram o capitalismo mercantil passaram a oferecer mais dinheiro por peça aos artesãos, a modo de incentivo, os produtores, acostumados a trabalhar para subsistir e não para acumular, passaram a entregar menos. Como esse era um obstáculo para o desenvolvimento da nova economia, foi necessário o advento do “espírito do capitalismo”, embasado numa nova religião, para gerar uma mudança cultural profunda, na qual o trabalho e o enriquecimento passaram a ser fatores de peso para a salvação eterna. A evolução da competição como ideal do ser humano - sem lugar para contrapesos, como a piedade ou a melancolia -, deriva na naturalização das batalhas comerciais ou financeiras, regidas por uma racionalidade guiada por uma irracionalidade: uma sede de acumulação sem fim.

O neoliberalismo, como vimos, é a generalização desses princípios, práticas e formulações ideológicas, próprios do mercado, próprias do mundo empresarial, para outras esferas, como a saúde, educação, o bem-estar, os direitos dos trabalhadores, que eram tratados antes com critérios morais ou religiosos, ou seja, com espírito cooperativo. Junto com a generalização da visão de mundo neoliberal, disseminou-se globalmente um culto ao esporte de alta competição, onde as

estrelas são adoradas e os rituais se sucedem várias vezes ao dia, em diversos canais, gerando intermináveis relatos que correm por rios de tinta e horas de programação. Envolver a massa em eternos torneios talvez seja uma das táticas ideológicas mais narcóticas dos últimos cinquenta anos.

Em cada ritual, em cada jogo, o espectador é convidado a identificar-se com a estrela e sofrer ou vencer junto com ela, é conduzido a um mundo onde apenas existe a competitividade. Assim, por propriedade transitiva - ou associativo - o outro mundo, o do trabalho, o mundo material, passa a ser visto como um sistema onde há justos ganhadores e perdedores, ao invés de ser visto como espaço de exploradores e explorados. O espetáculo esportivo atrai multidões, gera experiências coletivas muito intensas e produz uma poderosa ilusão de triunfo, que funciona como catarse para o amargor engolido nas derrotas do dia a dia. Aqueles que não têm de Rubem Fonseca, talvez encontrem no triunfo do seu time um paliativo para a outra derrota.

O sistema dos espetáculos esportivos, ainda, habitua a massa a um mundo onde os ganhadores têm direito à boa vida e aos perdedores só lhes resta reconhecer a derrota e suportar as consequências. No esporte, os problemas não são sistêmicos, mas individuais, ainda quando se trate de equipes, porque as regras são simples e claras e as derrotas vêm por falta de talento, falta de senso de oportunidade, falta de dedicação, de foco. Não é raro que esse modo de julgar que propõe o espetáculo esportivo seja reutilizado ao julgar ganhadores e perdedores no campo econômico. Assim, nessa confusão deliberada, o capital deixa de ser um fator de dominação, que precisa da exploração do próximo para crescer, e passa a ser vendido como um jogo do qual todos podem participar.

Não é estranho, portanto, que nos espetáculos esportivos exista uma preocupação exagerada para garantir a legalidade dos lances. No caso do futebol, a disciplina mais difundida no mundo, os jogos são observados por oito árbitros, entre o campo e o VAR, que são auxiliados ainda por doze câmeras monitoradas por atentos softwares. Como se isto fosse pouco, o canal que transmite o show põe um árbitro retirado, experiente, para que analise a conduta dos que estão no campo. Isto significa que o espetáculo esportivo, além de oferecer a emotiva consagração do ganhador, é também uma glorificação da competência, elemento importantíssimo da ideologia oficial. Não é difícil, insistimos, que por esses vasos comunicantes que existem entre ficção e realidade, esta *mise-en-scene* de competência justa se traslade à visão de mundo econômica e que, assim, a miséria se explique pela falta de talento, de capacidade, de senso de oportunidade etc., do indivíduo.

Sabemos que Rubem Fonseca conhecia as engrenagens do mundo corporativo capitalista, que observou seu funcionamento durante um par de décadas como executivo, mas com olhar de escritor. O conto “O Desempenho”, publicado em 1969, no livro *Lúcia McCartney*, foi escrito

durante sua carreira corporativa e aborda a competitividade desde uma perspectiva muito particular. A história é narrada de dentro de uma luta de Vale Tudo, uma forma extrema de competição, numa época em que a oferta de espetáculos esportivos era ainda bastante escassa - eram tempos de futebol só aos domingos.

O conto tem algo de profético. O Vale Tudo é uma luta corpo a corpo, com um mínimo de regras; apenas as necessárias para evitar que um lutador mate o outro. No seu *laissez faire*, esta disciplina marcial se alinha com a sede desreguladora do neoliberalismo que, com a proliferação das *sweatshops*¹⁰, implementa um tipo de contratação de mão de obra, com regulações mínimas para evitar que o empregador mate o operário de cansaço ou de fome. Talvez não casualmente, o Vale Tudo se popularizou na década de 1990, com outros nomes, junto com a globalização da ideologia oficial neoliberal. Seja como for, sendo o tema a competitividade e aludindo o título do conto ao desempenho, estas ideias aparecem representadas através de um esporte onde é lícito infligir ao rival duros golpes e impiedosos sofrimentos.

O relato é contado por um lutador que vai do sofrimento extremo ao triunfo. O conto tem três personagens: o narrador, o antagonista e o público, uma espécie de coro de tragédia grega composto por uma multidão violenta e embrutecida. Quando os lutadores se abraçam, “quase imóveis”, eles vão porque querem ver sangue. Este público de circo romano, com seus gritos primitivos, é ao mesmo tempo o néctar que alimenta o espírito dos lutadores e, também, um juiz implacável, que incentiva o que bate e despreza quem perde. O narrador escuta as vaías que o humilham, descendo da arquibancada; o castigo que está sofrendo é tão duro que ele recorre a um ato deplorável: “é a primeira vez que um lutador da nossa academia foge por debaixo das cordas” (p. 13), diz o treinador. Essa voz faz com que ele sinta que deve voltar ao ringue ainda que seja para continuar sendo massacrado: “...se fosse valente ia embora, de calção mesmo”, mas “o juiz está contando... há sempre um juiz contando — automóvel, apartamento, mulheres, dinheiro — sempre um juiz — pulley de oitenta quilos, rosca de quarenta, vida dura...” (p. 13). Ele não foge da competitividade esportiva por não fugir da competição pela vida, medida em status, o que hoje se chama ‘vida boa’.

O narrador continua apanhando e sem poder conquistar o público, perde um dente, cospe água vermelha de sangue ao enxaguar a boca, mas, numa reviravolta inesperada, cai por cima e vira a luta; golpeia então o seu rival, sente ossos quebrando, e sangue saindo “da boca, do nariz,

¹⁰ As *sweatshops*, literalmente ‘negócios de suor’, são fábricas que oferecem condições de trabalho muito precárias e insalubres, com salários que não tiram o trabalhador e que exploram também crianças. Costumas sediar-se em países com elevados patamares de miséria, para aproveitar o desespero dessas populações. Dentre as multinacionais acusadas de fazer uso dessa forma de trabalho estão Levi’s, Nike, Tommy Hilfiger, Calvin Klein, Ralph Lauren, Zara, e também marcas de luxo como Armani, Gucci, Prada e Dolce & Gabbana.

dos olhos, dos ouvidos, da pele” (p. 14). Seria fácil, para o protagonista, dar uma chave e provocar a rendição por submissão. O rival, inclusive, se oferece, desesperado, para pôr fim ao seu sofrimento, já que se render por uma chave é digno, enquanto que desistir debaixo de porradas é vergonhoso. No entanto, o rival não dá essa saída, nosso narrador quer que ele sofra e bate na sua cara até virar “uma pasta vermelha”, quando cansa suas mãos continua batendo com os cotovelos. A luta, a ação do conto, termina quando o antagonista desmaia. Do coro desce a maré de glória, glória efêmera que deverá ser reconquistada em breve, mas que, nesse instante, ocupa todo o tempo e todo o espaço do vencedor. Nessa explosão de emoções, provocadas pelo espetáculo sangrento, ninguém se lembra do perdedor. Quando a competitividade a tudo ou nada marca a tônica, a compaixão, a piedade, a equanimidade, o altruísmo e todos esses modos de considerar o outro que em outro tempo eram englobadas dentro do modo ‘humanístico’ de ver o mundo, perdem todo seu valor.

O seguinte conto se relaciona claramente com o capitalismo da época das multinacionais, quando as corporações abriam uma sede em cada país, em lugar de concentrar a produção nos países com menores salários. Estas empresas, nos relatos oficiais eram entidades nas quais as nações subdesenvolvidas depositavam suas esperanças de progresso tecnológico e social e de crescimento econômico, já que as multinacionais, além do investimento direto, traziam seu *know how*. Para uma população acostumada a admirar estrelas de Hollywood, os Beatles e uma interminável série de figuras do mundo angloparlante, não resulta nada difícil admitir, sem pensar, que as empresas provêm de uma cultura superior.

Este relato cor-de-rosa sobre a relação entre a potência mundial e os países periféricos disfarçava a parte enganosa desses acordos; na verdade, essa festa de progresso cultural e econômico não era mais do que um negócio imperial, uma estratégia que visa o lucro em primeiro lugar e que, portanto, tem entre seus imperativos sistêmicos a exploração da mão de obra local.

O livro *Lúcia McCartney*, de 1969, tem um conto chamado “J. R. Harder, Executive”, sobre um CEO de empresa multinacional sediada no Rio de Janeiro. Hoje, as empresas fabricam seu estoque mundial em *sweatshops*, em países miseráveis, a preço de banana, e comercializam depois o produto, a partir de um “refúgio fiscal”, numa antiga ilha de piratas do Caribe. Na época das multinacionais, havia estados mais fortes e comunicações menos desenvolvidas, que obrigavam as empresas a abrirem filiais e fábricas em cada país, onde elas mandavam seus executivos para reinar entre os nativos. Este era o caso da Light, empresa de origem canadense, em cuja sede do Rio de

Janeiro trabalhou Rubem Fonseca¹¹.

Mr. Harder morreu no Havaí e seu ex-secretário, Mr. Watson, e o novo secretário nomeado - um brasileiro chamado Jaime - esperam o caixão, em um aeroporto dos Estados Unidos. Enquanto isso, eles, em tom camarada, lembram do antigo chefe, num relato que, como reconhece Watson, pode estar enviesado pelo ressentimento que restam depois dos trinta anos que ele dedicou a servir Mr. Harder. Os defuntos merecem recordatórios onde se suavizam as faltas e se resgatam os acertos, mas neste relato satírico e grotesco, isto não acontece. Jaime, que escuta, é um perfeito assimilado, seu inglês é tão bom que, às vezes, Mr. Watson esquece que Jaime não é um deles.

Mr. Harder era um homem de família rica, que não precisava trabalhar para viver, era perdulário e desprezava as classes servis. Uma vez acendeu um charuto cubano, vendo que o elevador chegaria em breve e que teria que jogá-lo fora após uma baforada, sabendo que esse cigarro custava “um oitavo do salário de um operário não especializado” (pág. 137).

O primeiro encontro entre Mr. Harder e Jaime nos dá uma ideia de como o ‘*executive*’ via os cariocas:

“Vocês chegaram, ele deu uma gargalhada e disse all the same size. Você ficou furioso e perguntou what is so funny, lembra-se?”

“Lembro. Eu pensava que era maior do que o Ferraz. Mas éramos um grupo de nanicos do mesmo tamanho, principalmente perto de um sujeito como ele.”

“Ahahahahahahaha! Eu me lembro. Eu também me lembro. No fim do dia fui para casa com mr. Harder. Dentro do carro ele ia rindo, cada vez mais, like a madman, e quando chegou em casa, no apartamento do Copa, ele gritou Peggy, all the same size! e segurou a barriga como um menino lutando contra um ataque de riso e rolou pelo chão de tanto rir e só parou quando a mulher lhe trouxe gin tônica com cashew nuts” (p. 138).

Jaime, nativo assimilado, que se sentia superior a Ferraz, aprendeu que, diante de Mr. Harder, todos eles eram pequenos. Este reconhecimento, seguramente, essa postura de lacaio perfeito, que cai no papel de bufão sem perder a pose, ajudou Jaime em sua carreira, que agora é coroada por uma nomeação sem efeito, já que não poderá assumir seu posto de secretário do antigo chefe agora morto. De qualquer modo, ser o homem de confiança de um corpo acabado e cujos segredos não interessavam a mais ninguém, um homem descartado pelo sistema, não era uma opção muito alentadora.

Nos últimos tempos, além do mais, Harder estava tão gordo que tinha que andar em cadeira de rodas. E, ainda, aquele homem que ostentava sua riqueza sem pudor e que desprezava os empregados e serventes às gargalhadas, agora, carente de poder e força física para exercer seu desprezo, comia grandes quantidades de comidas lenitivas para poder expulsá-las com força pelo

¹¹ A Light funciona no Brasil desde 1899. A Light Rio ainda ilumina cidades do estado do Rio de Janeiro.

seu ânus de prata¹², obrigando os desgraçados que deviam tomar conta dele a ter de limpar o excremento do chão e dos móveis. Assim, acabado material e simbolicamente, Mr. Harder não deixava de exercer sua verdadeira missão.

Este personagem grotesco é a representação ‘quínica’ do executivo americano que aparece nas histórias adocicadas da ideologia oficial. Um homem acostumado a exercer o poder como um déspota porque não só sua riqueza, senão também o tamanho de seu corpo, clama sua superioridade. Além de desfazer quínicamente o ‘lado’ conto de fadas do investimento estrangeiro, que não é senão a consequência da expansão global dos impérios, o conto descamba para o grotesco, chegando à redução ao absurdo do desprezo de Harder, que termina potenciando sua capacidade de defecar para poder seguir dominando e explorando trabalhadores.

Ainda, para intensificar a sátira, o conto acaba com um passo de comédia. Na sua última viagem ao Havaí - dali vem agora seu cadáver -, Harder teve que ser carregado desde sua casa num caminhão de mudanças porque ele tinha engordado tanto que não entrava em nenhum carro. O avião teve uma demora e todos, inclusive a jovem esposa, esqueceram do velho, que ficou torrando-se dentro da caixa do veículo. Quando lembraram dele, Harder exerceu toda a violência que seu estado permitia, mandou a esposa embora e partiu só e morreu. Mr. Harder, o investidor estrangeiro que nos relatos da ideologia oficial é um heraldo do progresso, neste relato, é soberba e desprezo em doses pantagruélicas.

Outra arma certa da ideologia oficial são as histórias de superação. Não as histórias clássicas, da literatura, dos quadrinhos e do cinema, onde um super-herói vence obstáculos e atinge o objetivo que o consagra, mas essas pequenas histórias de gente simples que consegue pequenos triunfos. É a empregada doméstica que se forma na faculdade de psicologia; é o promotor da justiça que, nos tempos da escola primária, viajava duas horas de jegue todos os dias para ir e voltar da escola. Nestes relatos, veiculados em programas como o Fantástico, pessoas que nascem em condições econômicas muito precárias, graças ao seu esforço individual, conquistam uma posição que a grande maioria dos membros da sua classe nem sonha com atingir; ou seja, este triunfo não é próprio do sistema, mas uma exceção. As mais impactantes dessas histórias são as que se contam sobre meninos pobres que viram estrelas de futebol e passam a morar em modernos casarões, na Europa. O contraste entre a imagem do jovem, à beira da piscina na sua nova moradia, e uma foto da infância, descalço, na lama que se formava na porta da sua casa, servem para reforçar o tamanho da façanha e a magia do capitalismo.

¹² Voltaremos a este ‘costume’ de Harder no capítulo dedicado ao escatológico.

As histórias dos meninos pobres que ficam ricos com seu talento, no entanto, permitem relatos que para a maioria fazem parte do maravilhoso, no entanto, as histórias de gente pobre que supera as amarguras da marginalização, prometem um sonho ao alcance de muitas mais pessoas. Se a maquinaria da ideologia oficial consegue impor essas histórias excepcionais como exemplos a seguir, como se fossem virtudes do sistema à disposição de todos e não raras exceções, os marginalizados do sistema passam a ser vistos, e a perceber-se eles mesmos, como causa do problema social que os condena.

O conto “Hildete”, publicado no livro *Pequenas criaturas*, em 2002, narra uma reunião entre profissionais do que parece ser uma produtora de entretenimentos, onde se discute o perfil da protagonista de uma história de superação dirigida a um público ao qual os criativos se referem como “os fedidos”. No início, Alex, o chefe do grupo conta para Hildete o tipo de história que ela vai protagonizar:

Hildete, você estará transmitindo para milhões esta mensagem, fui ao fundo do poço, passei pelos piores sofrimentos, mas dei a volta por cima e o meu exemplo pode ser seguido por todos.

“Tenho vergonha de dizer isso. É mentira, seu Alex” (2002, p. 55).

O problema é que seu Alex propõe uma história na qual a protagonista é estuprada, se prostitui e mendiga e Hildete nunca passou por nenhuma dessas situações. Portanto, ela se nega, num princípio, a carregar essa falsa cruz sobre suas costas. Mas Alex, vendo as coisas do ponto de vista de um propagandista, responde que ela deve ver o lado positivo desses atributos. Ter sido estuprada, diz ele, é uma experiência que pode despertar simpatia e admiração no público; a condição de prostituta, da sua parte, seduz a imaginação dos espectadores, já que existem grandes heroínas da literatura, da ópera, do cinema e da História que foram cortesanas; já o de dizer que ela foi pedinte, reconhece Alex, talvez não seja conveniente, já que mendigar indica falta de altivez, de alma, e essas características podem soar incongruentes com um espírito superador.

Por que não procuram uma mulher que realmente tenha passado por todas essas desgraças? Porque as que realmente viveram essas mazelas estão acabadas, são alcoólatras, feias e sem dentes, além de serem burras, incapazes de aprender um papel e representá-lo com convicção, diz Alex. Ou seja, não se trata aqui de apenas embaucar ideologicamente o público com uma história extraída da realidade, senão com uma que é falsa, porque o sistema econômico não permite esses triunfos na vida real. A história de superação real contém um marcado viés ideológico, ao fazer com que o triunfo da exceção se apresente como sistemático, se a história em questão for, então, inventada, o

triunfo pode ser mais espetacular, já que a ficção se adapta melhor à estratégia ideológica da equipe de criação.

As histórias de superação, por outra parte, criam esperança utilizando uma estratégia parecida com a daquelas histórias religiosas, nas quais o prêmio vem sempre depois de trabalhosas demonstrações de fé. A conexão entre as histórias de superação e o campo da religião, de fato, é discutida, nesta reunião presidida por “seu Alex”. Eles se perguntam se devem enfatizar ou não o inevitável viés cristão do relato de Hildete, e chegam à conclusão de que Jesus já saturou, além do que, nos relatos religiosos a transformação do personagem remete a Deus e os propagandistas da religião de mercado necessitam de um tipo de redenção com implicações materialistas. Contudo, o discurso, em essência, não muda. Como diz seu Alex a Hildete:

Todo ser humano sofre, mas se você superar os infortúnios e as humilhações que penou, se apagar as marcas das vilezas que cometeu, vencendo as fraquezas que obrigavam você a entregar a rapadura, limpar-se das merdas que encontrou pelo caminho, você se torna uma pessoa forte, redimida e digna. Uma pessoa boa e bela (p. 58).

Esta redenção através do *via crucis* que propõe o mercado traz uma estreita conexão entre economia e religião, conferindo à superação protagonizada por Hildete dimensões bíblicas. E, o mais importante, a figura que se propõe como modelo de identificação para “os fedidos” é a de uma mulher que sofre das piores desgraças que alguém pode sofrer, e continua lutando sem reclamar - isto está implícito, mas é fundamental -, até superar os obstáculos, ainda que o conquistado ao final do caminho não seja mais do que um grão de arena, quando comparado aos prêmios que a burguesia disputa. Só assim, sendo conformista, um pobre pode aspirar a ser bom e belo. Assim diz esta ficção vendida como verdade.

O conto foi escrito há mais de vinte anos e, como muitos relatos de Rubem Fonseca, tem um lado profético. Hoje, um personagem como Hildete, seria vendido como modelo de ‘resiliência’. A resiliência é uma capacidade que os animais utilizam para se sobressair nos momentos de perigo ou necessidade. Os críticos dessa reformulação ideológica da ‘resiliência’ se perguntam por que o trabalho humano nesta época precisaria de uma capacidade que só deveria ser ativada em caso de urgência, qual seria a intenção por trás desse elogio do resiliente.

“Virtudes Teologais” tem como tema a perda de valor da piedade na cultura atual, sob o domínio da ideologia oficial do capitalismo. O conto, publicado também, em 2002, em *Pequenas criaturas*, num certo nível, complementa o anterior. Se antes entrávamos na cozinha do relato ideológico, agora vemos o confronto entre duas formas de conceber a miséria: os pedintes que ficam aos domingos na porta da igreja são pessoas que passam necessidades ou são preguiçosos

que preferem mendigar a trabalhar? As duas posturas são ‘encarnadas’ por Maria de Lourdes, que defende a bandeira cristã, e Eduiges, cuja explicação se aproxima, sem sabê-lo, do economicismo neoliberal. O conto, como indica seu título, alude a uma das virtudes teologais, a caridade, em tempos em que a ideologia oficial difunde a ideia de que todo aquele que não produz deve ser visto como ‘gasto público’ e não como um ser humano passando necessidades. Deste ponto de vista, o pedinte é visto como uma carga que sustentamos entre todos e não como um irmão em dificuldades. “Virtudes teologais”, podemos dizer, enfrenta duas racionalidades: o cristianismo e o liberalismo econômico, no contexto do auge do neoliberalismo, que ‘economiciza’ todas as áreas, inclusive os domínios da religião.

Maria de Lourdes e Eduiges coincidem basicamente em tudo: moram em apartamentos de quarto e sala, vão à missa, gostam de telenovela, não é difícil imaginar que tenham as mesmas fontes de inspiração. No entanto, uma discussão entre ambas sobre os pobres que esperam aos domingos na porta da igreja revela um lado sacrílego de Eduiges que Lourdes não espera. As virtudes teologais figuram no capítulo primeiro do Catecismo Católico, que trata da dignidade da pessoa humana, um aspecto que o neoliberalismo, como vimos, subordina ao crescimento da economia. Eduiges, contaminada por certas fontes, ao desconfiar das verdadeiras intenções dos pedintes, não está procurando um modo de se livrar da sua obrigação como cristã?

Maria de Lourdes, da sua parte, separa todas as semanas cinco notas de um real e, aos domingos, ajuda cinco mendigos, que conformam um quadro bastante grotesco, poderíamos dizer fonsequiano, constituído assim: um mutilado que se locomove num carrinho de rolimã, “usando as mãos calejadas como se fossem remos”; uma gorda preta, um aleijado de perna retorcida como um “parafuso horrendo de carne e osso”; uma mulher jovem, cercada de filhos, com um bebê de colo que ainda mama, e um velho magro cego que parece sofrer todas as doenças.

Um dia, Eduiges diz que o número de mendigos está aumentando e que a culpa é dos que dão esmola. Insinua, ademais, que os pedintes são preguiçosos e a prova estaria em que tem mais mendigos na missa de 11:30 do que na missa de 7 horas. Maria de Lourdes se afasta destes comentários como do diabo, pois, para ela, são quase blasfemos. Ainda pensa que Eduiges pretende justificar seu próprio egoísmo porque ela diz que não tem dinheiro para ajudar, mas enche o carrinho de biscoitinhos importados e de cerveja. Nesse dia, Maria de Lourdes simula estar com pressa e corre para se adiantar e não ter que compartilhar o elevador com Eduiges, mas chega em casa esgotada. É que ambas são anciãs.

No domingo seguinte, no entanto, o entendimento de Maria de Lourdes começa a mudar, ela percebe que, em efeito, o número de mendigos tem aumentado. Num princípio, não culpa a caridade por incentivar a indolência, senão que aumenta a quantidade dedicada às esmolas, agora

gasta dez reais. O grupo, contudo, cresce ainda mais, domingo a domingo, e Lourdes, então, se vê superada pelo problema. É nesse momento que a semente da suspeita plantada por Eduiges dá seu fruto:

[Lourdes] resolveu ficar de longe observando dissimuladamente a mulher cheia de filhos, as crianças não podiam ser todas dela, nem eram parecidas. Antes, por pudor, evitava observar a mendiga dando de mamar, mas agora percebia que tudo era fingimento. A sua irmã era mãe solteira, ela observava, fascinada, a irmã dando de mamar. O ar de felicidade... E aquela mulher não estava amamentando, a criança nem era um bebê em idade de mamar... E sempre que punham uma esmola na cesta, a mendiga sorria, mostrava todos os dentes, que eram limpos, como os de alguém que os escovava... Naquele dia horrível, percebeu o cego olhando de esguelha para dentro da lata... (p. 131 e 132).

A fé inabalável de Maria de Lourdes se sacode, todo seu sacrifício não serve senão para manter uma turva de farsantes? Consternada pela revelação, ela vê Eduiges se aproximando e, mais uma vez, foge dela como do diabo, como se reconhecesse em Eduiges a origem desses pensamentos blasfemos que a acometem. Mas, ao subir as escadas correndo, Lourdes, a anciã, desmaia, rola e morre. Eduiges viverá para continuar reproduzindo o discurso que vê na caridade um freio para o progresso.

Já vimos no conto “A Arte de Andar nas Ruas de Rio de Janeiro”, publicado em 1992, dez anos antes que “Virtudes teológicas”, que estas formulações ideológicas oficiais atingem camadas mais baixas, ainda, que a de Maria de Lourdes. Augusto, o narrador, está escrevendo um guia do Rio de Janeiro, mas não como aqueles que promovem as atrações turísticas já mundialmente conhecidas. Em vez disso, busca desenterrar uma realidade que as maravilhas da cidade escurecem com sua luz. Nele, Augusto resgata Benevides, a quem já conhecemos, ele mora em barracos de papelão, sob a marquise do banco Mercantil, cata papel do lixo de grandes negócios e tem uma visão mercadológica sobre uma atividade econômica para lá de marginal, como é a de catador de lixo:

A cidade não é mais a mesma, tem gente demais, tem mendigo demais na cidade, apanhando papel, disputando o ponto com a gente, um montão vivendo debaixo de marquise, estamos sempre expulsando vagabundo de fora, tem até falso mendigo disputando o nosso papel com a gente. Todo o papel jogado fora na Cândido Mendes aí em frente é meu, mas já tem nego querendo meter a mão (p. 34).

O problema é o mesmo que no conto anterior, o número de marginalizados pela economia cresce e uma das vítimas, Benevides, explica seu entorno como se fosse um competidor dos que compartilham sua situação de classe e não um companheiro de luta. Benevides vê o mundo com

olhos mais competitivos do que comparativos, ele analisa a realidade partindo de verdades criadas para legitimar sua miséria. Ele é um marginalizado que acredita na meritocracia e, portanto, no livre mercado, que converte os outros ‘desprezados’ pelo sistema, como ele, em seus próprios inimigos. O gerente do banco é seu aliado porque permite que ele e seu clã durmam na porta. O quadro social fantasioso de Benevides é o resultado de um relato ideológico eficaz.

O sem-teto Benevides assume a racionalidade neoliberal. Repetidamente, Rubem Fonseca reduz ao absurdo certos aspectos dessa ideologia, que nasce, cresce e se torna oficial durante sua carreira de escritor. Benevides é um caso grotesco de falsa consciência. Ele explica, com ares de gerente, o funcionamento do seu mercado: o papel branco dá mais lucro que o papel de jornal e que o papel sujo; analisa os problemas do futuro próximo: haverá um grande “congresso de estrangeiros” e as autoridades vão esconder os mendigos do olhar dos gringos. Benevides se refere a esta intenção sem ressentimento, sem indignação, como se fosse algo natural que as autoridades queiram esconder, em lugar de ajudar, as pessoas que ‘necessitam’. Seu único medo é ter que abandonar a frente do banco, durante o congresso, e que, ao retornar, alguém tenha usurpado seu espaço. Viver sob a marquise de um banco é mais seguro, nenhum maluco se atreve a tocar fogo ali, como já aconteceu com outros sem-teto em outros lugares.

Mais tarde, Augusto conhece Zumbi do Jogo da Bola, o contraponto do personagem anterior. Um morador de rua que promove a união dos desgraçados para lutar contra o sistema e vê em Benevides um conformista desprezível. Zumbi é presidente da União dos Desabrigados e Descamisados. Eles, como Benevides, não pedem esmola, mas não porque considerem que devam ganhar o pão com o suor do rosto, senão porque, à maneira do narrador do conto “O Cobrador”, preferem tomar o que lhes corresponde. Além disso, não vão permitir que os escondam durante o “congresso internacional”:

Queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiura, nossa sujeira, que sintam nosso bodum em toda parte; que nos observem fazendo nossa comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram. Dei ordem para os homens não fazerem a barba, para os homens e mulheres e crianças não tomarem banho nos chafarizes, nos chafarizes a gente mijar e cagar, temos que feder e enojar como um monte de lixo no meio da rua. E ninguém pede esmola. É preferível a gente roubar do que pedir esmola (p. 46).

A doutrina de Zumbi é performática e muito similar à de Diógenes de Sínope. Ele sabe que sujando os chafarizes vai arruinar a festa da burguesia que o marginaliza. Também se recusa a colaborar com o sistema que o condena a uma vida nas margens do consumo.

O número de sem-teto aumenta no centro da cidade e isso alarma os catadores de lixo mais

competitivos; dez anos depois, em um outro conto, o número de mendigos aumenta na porta da igreja e isso abre espaço para argumentos economicistas em um lugar onde antes só cabia um olhar religioso. Aparentemente, uma nova maneira de pensar atinge as camadas mais baixas da classe média, eclipsando o doutrinamento tradicional cristão que, tendo a caridade como virtude preferida por Deus, suavizava as relações de classe; ou nessa nova dinâmica, transformando pessoas que não possuem nada a não ser o lixo que juntam, em individualistas que acreditam viver numa meritocracia; em empresários de si, como apontaria Foucault pouco antes de morrer e antes de que o neoliberalismo mostrasse seus efeitos negativos sobre a democracia e a distribuição da riqueza.

Para terminar com essas sátiras contra a ideologia oficial capitalista, vamos mencionar a paródia do *trickle-down*. Segundo a definição da *Oxford Languages*, o *trickle-down* é um sistema econômico no qual os mais pobres se beneficiam gradualmente com o incremento do patrimônio dos mais ricos. Como já apontamos, o termo foi popularizado, na década de 1920, nos Estados Unidos, no auge da Bolsa de Wall Street. Como a classe média americana também comprava ações, não foi difícil vender a ideia de que quanto mais cresciam as corporações, melhor iriam as coisas para todos, porque parte do ganho dos do andar de cima derramava para o resto. Depois da crise de 1929, o termo foi anatematizado. Retornaria com força nos anos 1990, com a propaganda global do neoliberalismo, com o nome, em português, de “teoria do derrame”.

No conto “Viagem de Núpcias”, publicado em *Histórias de Amor*, em 1997, podemos ver as razões pelas quais a teoria do derrame não tem nenhuma possibilidade de acontecer em sociedades humanas. Para os ricos, ganhar dinheiro não é algo que acaba quando eles satisfazem suas necessidades, eles nunca param de querer ganhar, e isso é incompatível com qualquer esperança de que um dia comecem a repartir o que acumulam.

No conto, Maurício é um jovem que trabalha na financeira do pai e, prestes a contrair enlace com uma mulher da sua classe, intensifica as atividades com prostitutas, num apartamento equipado para os encontros de amor:

Nos meses que antecederam o casamento, o apartamento de Maurício na cidade funcionou quase todas as noites. As mulheres provinham de várias fontes, algumas ele já conhecia, outras não; algumas tinham uma profissão, outras eram estudantes, outras não faziam coisa alguma, o certo é que nada lhe pediam... e se Maurício às vezes dava carros ou joias caras a algumas delas, isso era feito por iniciativa dele. Não obstante sua vida agitada, Maurício comparecia diariamente à corretora, chegava cedo e, apesar das fundas olheiras e do bocejar contínuo, trabalhava sem esmorecer e era dos últimos a sair. A corretora jamais ganhara tanto dinheiro (p. 36).

Para Maurício, o sexo desenfreado e ganhar grandes quantidades de dinheiro são impulsos

concomitantes.

Estes contos foram escritos entre 1963 e 2002. Na década de 1960, o Rio de Janeiro já era uma cidade colonizada por empresas multinacionais que impunham o tempo da produtividade a seus empregados, esse tempo que supervaloriza o presente. Essas empresas propunham uma competitividade que explorava os corpos para criar espetáculos e negócios. Os chefes estrangeiros dessas corporações que traziam o progresso ao Brasil não eram homens eficazes e visionários, mas ricos perdulários que desprezavam os nativos que exploravam. Mr. Harder, como um Gargantua do capitalismo, terminará sua vida, como veremos num outro capítulo, defecando literalmente com toda sua força para que trabalhadores tenham que limpar seu excremento. Com o tempo, a ideologia que rege o comportamento dos empregados dessas empresas, voltada ao lucro, penetra capilarmente até os mais baixos escalões da sociedade e cria indivíduos pobres que se autorregulam como empresários de si, desdenhando ideias e práticas religiosas de longa tradição e a ideologia baseada na luta de classes.

Esse quadro pouco e nada humanístico completa-se com a generalização de uma velha ideia do liberalismo, a de que o crescimento da economia da nação é benéfico para todos seus habitantes, a teoria do derrame. Em tempos do neoliberalismo, essa antiga formulação ideológica tornou-se um mantra, enquanto a concentração da riqueza aumentava. Ou seja, a riqueza não derramava. Por quê? A resposta está na natureza, ganhar dinheiro é um impulso da mesma natureza que o impulso erótico. Ambos são inerentemente irracionais, devem ser controlados de fora.

6. Ricos e pobres

No Rio de Janeiro de Rubem Fonseca, há muitos personagens caracterizados pela sua todopoderosa riqueza ou pela sua triste miséria. Alguns são atendidos por motoristas, copeiros, secretárias, enquanto outros lutam diariamente contra as carências mais básicas e a humilhação. Estes personagens interagem em, pelo menos, três fronteiras claras: em situações de dependência (patrões e servidores ou burgueses e pedintes); nos contatos entre magnatas e prostitutas e nas fronteiras que se criam no mundo do crime, onde pobres e ricos podem aparecer enfrentados, como em “Feliz ano novo”, ou mancomunados, como acontece no romance *A grande arte*¹³.

¹³ Voltaremos ao assunto com mais detalhe, ao falar dos romances. *A grande arte*, por exemplo, conta a luta entre Lima Prado, rico com prosápia, e Zakkai, preto, anão, e de origem tão pobre, que chegou a viver no esgoto, onde era mordido por baratas quando dormia.

As relações de dependência estão marcadas pela invisibilidade, que é uma forma brutal de desumanização. Num contexto onde a pobreza se naturaliza, ao mesmo tempo em que o mundo se apresenta como um mercado no qual todos têm sua oportunidade de vender alguma coisa, ainda que seja a força de trabalho, os perdedores já não são vítimas da exploração - da mais valia -, senão pessoas pouco hábeis, que não se ‘prepararam’ para a vida, não adquiriram as habilidades e os conhecimentos que os mercados mais valorizam. Esta é uma formulação ideológica muito comum e a invisibilidade, portanto, deve ser entendida como produto de uma cegueira moral, que aninha naqueles que sentem que os pobres, além de serem culpados pela sua situação, são vistos como uma carga para o setor produtivo da sociedade¹⁴. O conto “O Outro”, publicado em *Feliz Ano Novo*, em 1975, tematiza esta invisibilidade, e é um exemplo - extremo, grotesco - do que pode acontecer quando aquele que necessita é considerado uma carga. Podemos dizer, também, que este conto reduz ao absurdo essa formulação ideológica.

O narrador é um executivo viciado em trabalho, que fica todos os dias com a sensação de não ter feito o suficiente. Sempre que sai para almoçar, encontra-se com um mendigo e ele o ajuda com uns trocados. Um dia, o pedinte conta que sua mãe está morrendo e que o nosso narrador é a única pessoa boa que ele conhece no mundo.

Dias depois, o executivo se afasta das atividades por motivos de saúde, começa a fazer atividades ao ar livre e sente-se feliz quando descobre que pode viver sem trabalhar. Um dia, numa das suas caminhadas, aparece o mendigo. O narrador se sente invadido, não entende como esse sujeito pode ter conseguido seu endereço. O pedinte lhe diz que a mãe dele morreu, que precisa de dinheiro para o enterro. O executivo continua sua marcha, tentando ignorar o encontro, mas o pedinte corre atrás, “estendendo os dois braços contraídos numa expectativa de esforço, como se fossem colocar o caixão da mãe sobre as palmas de suas mãos” (p. 63). Por fim, o narrador faz um cheque. Mas, dias depois, o mendigo reaparece e o narrador sente o que descreve como “um medo infantil”:

...eu podia sentir o seu hálito azedo e podre de faminto. Ele era mais alto do que eu, forte e ameaçador. Fui na direção da minha casa, ele me acompanhando. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse “não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo”. Não acabou de falar ou, se falou, eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão. Então vi que era um menino franzino de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder (p. 64).

¹⁴ Jessé Souza (2003), para definir a invisibilidade, combina o self pontual de Charles Taylor e o conceito de *habitus*, de Pierre Bourdieu, para determinar os critérios que marginalizam certos indivíduos nas sociedades capitalistas. Os marginalizados não são vistos como vítimas do sistema senão como inadaptados, que precisam de adestramento, capacitação, saber aproveitar as oportunidades. Esses julgamentos acontecem a partir de julgamentos pré-conscientes.

Os dados objetivos captados pelo ponto de vista do executivo, hálito azedo, tamanho, conformam um monstro, por isso o é um medo ‘infantil’, arraigado. Não é impiedade, são as consequências do lado selvagem do capitalismo, um contexto no qual a piedade não é uma virtude útil. Os mendigos são culpados pela sua situação, sem atenuantes; a invisibilidade, inclusive, é produto da cegueira de não poder ver esses atenuantes, e isto impede, ao mesmo tempo, ver o sistema por trás da desgraça que representa o caso individual. A imagem verdadeira, a da criança, só é percebida depois de ter eliminado o mendigo. Os mendigos são os monstros da razão capitalista.

Na fronteira onde se encontram ricos e prostitutas, a parte fraca cobra uma certa força, a do erotismo, que é poderosa, mas efêmera. Pode-se vender muito caro, mas, em geral, não cria vínculos duradouros. Maurício, por exemplo, garanhão do mundo das finanças no conto “Viagem de núpcias”, para excitar-se, enquanto está na cama com a jovem e linda esposa na noite de bodas, pensa na sua prostituta favorita.

O conto “Lúcia McCartney”, publicado no livro homônimo de 1969, dramatiza este tipo de encontro, muito presente na literatura de Rubem Fonseca. Lúcia tem dezoito anos e o cliente, trinta e seis; é rico, refinado, fala várias línguas, é distante como uma estrela do cinema. Contudo, num determinado momento, ele escreve uma carta para a jovem, e a prostituta solta amarras da realidade e começa a sonhar com o amor. Na carta, fica muito claro que se trata, apenas, de um capricho do cliente: ele queria escrever para uma pessoa que apenas conhecesse e escolheu Lúcia McCartney por uma razão bem aleatória: nesse momento, estava tocando no rádio uma música de Os Beatles. Além de salvaguardar a hierarquia social, o executivo deixa claro o que significam, para ele, as mulheres em geral; ele se esvazia e, depois, se enche delas.

Mas Lúcia fica tão ilusionada, que não presta atenção às palavras de José Roberto que, do seu lado, mantém sua conduta habitual: aparece de repente e assim desaparece, sem dizer de onde vem nem para onde vai. Enquanto a idealização do vivido cobra vida na imaginação da jovem, a cruel realidade, um dia, se revela com toda sua contundência: Lúcia recebe uma segunda carta, agora de despedida, e um cheque como compensação pelos serviços, que a retornam ao seu lugar. Então, fica arrasada, vencida, escrevendo e rasgando respostas:

Quero ficar perto de você, como empregada ou cozinheira ou lavadeira ou tapete ou cachimbo ou chinelo ou cachorro ou barata ou rato. RASGO. Na casa dele não tem barata, rato... Cachorro tem acento circunflexo? Sou muito ignorante para escrever para ele... Meu coração está negro. O ar que eu respiro atravessa um caminho de carne podre cancerosa que começa no nariz e termina com uma pontada em algum lugar nas minhas costas. Quando penso em José Roberto um raio de luz corta o meu coração. Ilumina e dói.

Às vezes penso que minha única saída é o suicídio. Fogo às vestes? Barbitúricos? Pulo da janela? Hoje à noite vou à boate (pág. 21).

Quando o rico e a prostituta se encontram, a verdade dos corpos, por um instante, pesa mais do que as hierarquias. Depois, quando o desejo arrefece, as posições se restabelecem: uma peca, o outro paga, atividade esta muito mais nobre. Quando as esperanças de Lúcia - o lado pobre - levantam voo por um momento, a realidade cai abruptamente sobre sua auto-estima e a leva a querer ser rato ou barata.

Por último, temos o encontro entre ricos e pobres, no front de batalha da delinquência urbana. Há encontros de diversos tipos: temos pobres assaltando ricos; o sistema político dirigido pelos ricos assaltando pobres, disposto para o roubo estrutural dos cofres públicos, e, por último, as alianças entre ricos e pobres para a delinquência de alto voo, como se vê de maneira mais desenvolvida em romances como *A grande arte* ou *Agosto*, onde a associação entre os extremos da escala social, alimentada pela lealdade que se estabelece quando se compartilham as situações de risco própria da bandidagem, chega a criar uma irmandade que lhes permite superar a luta de classes.

Vamos falar aqui, brevemente, do primeiro caso, pois as alianças entre os ricos e pobres que matam para eles, ou entre ricos que controlam o Estado para roubar de todos os outros, estão melhor descritas nos romances.

O conto “O cobrador”, publicado em 1979, no livro homônimo, é a história de um bandido violento, capaz de ganhar o coração do público, já que além de assassino é poeta; ou seja, é feito da matéria que forma os revolucionários românticos. Ele é um jovem muito consciente da sua situação econômica e, como poeta, em lugar de chamar de ‘injustiça social’ à má distribuição da renda, no Rio de Janeiro, ele chama de ‘dívida’; usa, como Diógenes, uma metáfora do mundo das finanças¹⁵.

Com o recurso de dar voz ao bandido, como vimos para o caso de “Feliz ano novo”, Rubem Fonseca nos mostra como a seiva amarga das humilhações vividas alimenta o espírito do criminoso. O bandido, que em qualquer jornal apareceria como uma representação do diabo, feita com uns poucos traços - a descrição do delito, uma foto tomada no momento da sua detenção -,

¹⁵ Lembremos de que para aludir à sua crítica da ideologia oficial, Diógenes usava a metáfora ‘desvalorizar a moeda corrente’, sendo esta um valor de peso numa sociedade de comerciantes como era a Atenas do século IV a.C. Assim, a palavra dívida, tem hoje um valor muito relevante na ideologia oficial do capitalismo. Byung Chul Han (2014) afirma que, no catecismo do neoliberalismo, a ‘dívida’ substitui o pecado.

fica enriquecido, no conto, ao se dar voz a ele. Assim, Rubem Fonseca amplia o recorte caprichoso do jornal, cujo único objetivo é mostrar que o bandido é uma anomalia, uma doença extirpável, num corpo perfectível, e não a consequência lógica de um sistema injusto.

Em “O cobrador”, como em “Feliz ano novo”, o pobre vira o jogo, passa a ser o de cima, durante o tempo que dura sua ameaça, enquanto mantém o rico sob a mira da sua arma. Não é Eros que produz aqui a reviravolta de posições, como no caso das prostitutas, mas sim o medo da morte. E vemos, graças ao acesso ao discurso do bandido, que um dos incentivos do bandido é a televisão:

Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque... os dentes dele são tão certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora como num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca, não perde por esperar (2004, p. 16).

O narrador de “O cobrador” tem um nível de consciência e de articulação de ideias superior ao narrador de “Feliz ano novo”, mas ambos têm a televisão como espaço que amplifica as humilhações que recebem do sistema que os marginaliza; a televisão, além do mais, é o meio através do qual a ideologia oficial nos convence de que a felicidade é feita de consumo supérfluo. Porém, o Cobrador não tem dinheiro para esses objetos prodigiosos, e toma consciência das formas do cinismo senhorial que o oprime e configura o tipo de pessoa que ele deve matar. O modelo da propaganda de uísque, que beija a loura na boca, é a personificação das suas frustrações acumuladas. Um método arbitrário, sem dúvida, mas não mais do que qualquer outro.

Não podemos abandonar este ponto sobre a fronteira onde ricos e pobres se encontram, sem mencionar uma peça de arte satírico-carnavalesca, como “Ganhar o jogo”, publicado em 2002, no livro *Pequenas criaturas*. Um conto em que a fronteira não tem um correlato na realidade empírica como os outros três lugares tratados até aqui. Este conto trata de um pobre que decide matar um rico de acordo com uma série de regras que ele mesmo cria.

Temos um narrador que gosta dos programas de TV que mostram a vida dos ricos, seus iates, suas jóias, sua adega e sua criadagem. Um dia, ouve um milionário dizer que adquiriu um iate por centenas de milhões porque queria superar um outro rico conhecido e, então, percebe que a essência da inveja dos ricos não é igual à dos pobres. Nos pobres, a inveja provoca ressentimento, vontade de que o outro se veja prejudicado de algum modo; nos ricos, há um desejo de superação, de querer ter mais do que o outro por uma questão esportiva. Por isso, os ricos podem escancarar sua inveja; neles, “resulta engraçado”.

O narrador, portanto, decide “ganhar o jogo” matando um rico, levado apenas pelo espírito competitivo, sem ressentimentos. A condição fundamental é que, para ganhar, ele deve ficar impune. Assim, passa da ideia à ação: arranja um dentista barato, compra roupas novas, submete-se a um autoadestramento rigoroso para conseguir ser um servo feliz e não apenas parecê-lo. Por fim, consegue emprego de garçom no bufê mais exclusivo da cidade:

...aprendi, no meu adestramento solitário, a ser um servo feliz, como são os bons garçons. Mas fingir esses sentimentos é muito difícil. A subserviência não pode ser óbvia, deve ser muito sutil, percebida inconscientemente pelo destinatário. A melhor maneira era criar um estado de espírito que me fizesse realmente feliz por ser garçom dos ricos. A dona do bufê me apontava como um exemplo porque realizava o trabalho com orgulho” (p. 15).

Nesse pequeno trecho temos algo que poderíamos chamar de psicologia da relação entre classes. O narrador traz à superfície as mensagens sutis que marcam as diferenças, os sinais imperceptíveis, mas indispensáveis; um código feito de gestos, olhares e pequenos movimentos ou reverências, que os ricos exigem dos pobres que estão ao seu redor.

O protagonista deste conto está disposto a ganhar e encara um processo de transformação físico e espiritual como qualquer estrela do esporte faria. Ele precisa penetrar seus sentimentos mais arraigados, os mais pré-conscientes, aqueles que atuam sem necessidade de raciocinar, para poder sentir-se feliz ao servir. Só assim, simulando perfeitamente uma alegria ‘verdadeira’, é que o rico confiará nos sinais de subserviência e relaxará, ficando então mais desatento. Mas como sentir-se feliz por servir um rico, como acontece quando servimos os que amamos, se estamos diante de alguém que queremos matar? Só sendo um psicopata que não sente culpa, ou, como neste relato, um jogador que subordina qualquer circunstância a um resultado positivo.

Um dia, a vítima apropriada contrata o serviço de bufê. Chega em um carro blindado, com seguranças, acompanhado pela quarta mulher. Come e bebe pouco. Não usa as palavras “por favor” nem “obrigado”, um movimento do seu rosto de “dois centímetros para o lado” significa que quer que o garçom encha sua taça. Depois do almoço, o rico pede um café e o narrador, solícito, se oferece para prepará-lo e lhe põe veneno: “Demorou algum tempo até descobrirem que estava morto, pois ele havia pousado a cabeça sobre os braços e parecia estar dormindo. Mas como milionário não tira uma soneca numa mesa de banquete, acabaram estranhando” (p. 16).

Quando o narrador vai depor na polícia, ainda triunfante, confessa veladamente o crime: “Meu iate é maior do que o dele” (p. 17). Mas o policial não presta atenção às suas palavras porque, como o mesmo narrador aponta, vê nele um garçom burro e feliz, sendo esta, como sabemos, a condição primordial da sua estratégia no jogo. O triunfo não pode ser mais contundente. Ele

ganhou como os ricos, apenas motivado pela superação de desafios; competitivo, mas sem rancor.

Três fronteiras escolhe Rubem Fonseca para pintar os encontros dos ricos com os pobres, no Rio de Janeiro: o encontro com o servente ou o mendigo; o encontro com a prostituta de alto padrão e o encontro no âmbito da bandidagem. Todos eles modos de retratar uma sociedade na qual a miséria do próximo é naturalizada com facilidade e onde os ricos usam e abusam dos pobres conformistas, dos que aceitam entrar no seu serviço. Por fim, quando os pobres não têm medo da violência, revidam, cobram suas dívidas.

Nos relatos de Rubem Fonseca, contos, romances, roteiros cinematográficos, há sempre classes econômicas em luta e daí a característica violência da sua obra, reconhecida pela crítica em geral como fora de série. Como já vimos ao comentar alguns dos contos censurados do livro *Feliz ano novo*, certos elementos da realidade cotidiana - como os crimes e suas vítimas - entram na prosa deste escritor embaralhados de uma maneira ideologicamente oposta à oficial. Nos relatos deste escritor, os pobres cometem crimes atrozes, como reação a uma carga de frustrações e humilhações próprias do sistema social, que não são exceções, mas elementos de um mecanismo de exploração; ou também, podemos ver que os ricos bandidos são protegidos pelo sistema, o que equivale a dizer que a sacrossanta classe dirigente mantém um sistema que lhe permite delinquir.

A seguir, veremos uma galeria de ricos e pobres fONSEQUIANOS, para elencar algumas de suas características principais, e completar o quadro do seu cenário urbano.

6.1 - Os ricos

No conto “Netinho querido”, publicado no livro *Histórias Curtas*, em 2015, assistimos ao que poderíamos chamar ‘visão de mundo de alcova’ de um rico, uma dessas verdades que só se revelam na presença de outros da mesma classe porque exibem o quadro verdadeiramente cruel que a ideologia oficial procura apagar. O conto, que ocupa menos de duas páginas, narra uma lição que um avô dá ao seu neto.

O velho afirma que antes havia uma melhor distribuição da riqueza porque havia apenas ricos e pobres. Depois, os pobres passaram a ter mais recursos e cresceram em número - “pobre gosta de fazer filhos”. E se “antes, graças a Deus, eles morriam de doenças”, depois, quando eles “passaram a ter dinheiro para cuidar dos filhos, pagando médicos e dando-lhes de comer melhor, essa praga... foi aumentando” (p. 39).

Isto, à primeira vista, é a antítese do discurso oficial de qualquer sociedade moderna baseada

numa ideia de progresso: aqui, o aumento da esperança de vida do ser humano não é um dado positivo. O sistema socioeconômico que o avô descreve não é um círculo virtuoso puxado por uma economia que cresce e integra os que se encontram nas margens, é um sistema que, quando integra esses marginalizados, colapsa. O avô, de fato, culpa aos pobres, pelo aumento do consumo, dos amontoamentos urbanos, da poluição visual:

...como todo pobre é estúpido, os comerciantes inventaram os supermercados, prateleiras e mais prateleiras exibindo todo tipo de mercadoria, e o imbecil do pobre que vai comprar uma mercadoria acaba comprando um monte de coisas inúteis. Os pobres passaram a usar a televisão paga, mas como não conseguem ler as legendas, a maioria dos filmes está sendo dublada, em pouco tempo só vai ter filme dublado. E quando ganha algum dinheiro, o pobre compra carro, e as empresas vendem esses veículos de quinta categoria em mais de cinquenta prestações. É por isso que as ruas estão todas congestionadas. Pobre quer ser chique, e se ganha um pouco mais vai morar na Barra, num daqueles monstrenhos de trinta andares (p. 39).

Na visão esquemática do avô, o pobre é uma marionete e os fios são puxados pelos vendedores de bens de consumo. E quando progride economicamente compra bens que poluem o ar e a vista da cidade, seus bairros mais nobres. Do ponto de vista desse velho homem rico, no Rio de Janeiro, não há espaço para que todos tenham o mesmo estilo de vida..

Para finalizar, o avô elabora um diagnóstico e um remédio para seu mal-estar no mundo, com uma análise psicopolítica do Rio contemporâneo, que é a ‘aldeia’ de Rubem Fonseca. Os ricos, por quererem se distanciar dos “parvenus”, resolveram acumular mais dinheiro e tornaram-se mesquinhos, agravando sua maldade. Os pobres que ficaram ricos seguiram pelo mesmo caminho de perdição. Para resolver esse erro histórico, o avô vai deserdar o neto e fazer dele uma síntese superadora: o pobre que foi rico, um homem que, por ter já comprovado que a riqueza não faz ninguém feliz, será feliz na pobreza e não fará mal a ninguém querendo enriquecer.

O conto termina quando o neto esgana o avô.

No conto “Artes e ofícios”, publicado em *O buraco na parede*, em 1994, vemos os ricos do ponto de vista de um outro membro da classe, que foi pobre. O narrador andava de trem “espremido que nem sardinha em lata” e agora tem dois automóveis, dois motoristas, e encara com decisão as onerosas lutas simbólicas no primeiro escalão da sociedade: tirou a cozinheira da casa de um burguês rico, pagando três vezes mais, para que seus jantares ganhassem espaço nas colunas sociais. Todo rico, nascido ou “feito”, possui um olhar cínico-senhorial da sociedade.

Uma boa secretária tem que ter as qualidades de um bom cão: fidelidade e gratidão. Deus no céu e você na terra. A secretária não pode ver você nu, não pode ver você acovardado, não pode ver você palitar os dentes. E você tem que dar, periodicamente, tapinhas nas

costas delas, como se faz com as focas. Nada de broncas, só incentivos (p. 33).

Rico de herança e enriquecido estão fadados a ver os de baixo como uma espécie diferente, ainda que sabem muito bem que se trata de humanos. Mas, embora sejam desprezíveis, como focas, são necessários e devem ser incentivados. Já no plano da ‘vida’, os ricos devem ter amantes e elas devem:

...vestir uma roupa elegante e atravessar fazendo pose o salão de festas, tem que ter todos os dentes, tem que pesar dez quilos menos do que a fração de centímetros da sua altura... tem que falar inglês e francês, tem que gostar de cinema... tem que comer com a boca fechada... e tem que gostar de você. E tudo o que ela tem que dar a você é amor. E tudo o que você tem que dar a ela é amor e dinheiro... Dinheiro sendo gasto prodigamente com uma mulher é a mais impressionante exibição de poder que um homem pode fazer para ela. O pródigo exprime para a mulher beneficiária do seu esbanjamento o mesmo poder venerável que o sequestrador, torturador e o carrasco representam para as suas vítimas (p. 34).

O rico pode criar a priori um molde exigente: um tipo físico determinado, conhecimentos específicos, porque o dinheiro depois encontra ou forma a pessoa. Empresa, esposa, amante, essas são coisas que todo rico tem. Mas o drama deste conto gira em torno do que este homem enriquecido não tem: diploma universitário. Essa é ainda uma marca de origem que ele precisa apagar: “Se você é pobre, não tem diploma, mas aprendeu a ler sozinho os melhores autores, é um cara muito inteligente. Diziam isso de mim, quando eu era pobre. Quando fiquei rico começaram a dizer que eu era uma cavalgada” (p. 35).

Para preencher esse vácuo, o narrador contrata um escritor para que escreva um romance e ele o publica como se fosse da sua autoria. Fica famoso da noite para o dia. No final, o narrador descobre que o *ghostwriter* é uma mulher, e ela passa a ser sua segunda amante. Mas esta é outra história. O que vemos, mais uma vez, é que os ricos não são a vanguarda de uma sociedade que avança em direção a um mundo melhor, mas cínicos senhoriais que veem os pobres como coisas, ainda quando eles tenham sido também essas coisas num tempo já devidamente esquecido.

O conto “Começo”, publicado no livro *Pequenas Criaturas*, em 2002, é uma resposta à seguinte pergunta: por que os ricos que cometem delitos nunca vão presos? O narrador tenta escrever um romance e ensaia, para isso, diversos começos. Um desses começos é sobre um banqueiro:

Era um banqueiro rico e poderoso, o dinheiro lhe dava autoridade, abria-lhe portas,

conseguia-lhe mulheres e mesuras, e, quanto mais dinheiro possuía, maiores eram sua influência, prestígio e poder junto a seus pares e sobre a legião de subordinados que lhe prestava vassalagem. A ninguém interessava a maneira pela qual obtivera seus vastos recursos financeiros, parte deles certamente de maneira ilícita ou imoral, afinal ele era um banqueiro. O dinheiro dá uma aura de respeitabilidade, além de um irresistível charme, a ladrões, rufiões, putas, traficantes, assassinos, assaltantes, pedófilos, estelionatários e corruptos em geral (p. 188-189).

A descrição do banqueiro é tão pouco sofisticada como a de um personagem de opereta; é simples, própria de um aprendiz de escritor, mas clara e feita de um ponto de vista quínico: o banco, mais do que uma instituição, ‘necessária’ para o crescimento da economia, é um ninho de corrupção e imoralidades encobertas pelo dinheiro. Do ponto de vista do personagem, que se gaba de ter aprendido como funciona o jogo dos ricos, toda sociedade que se organiza em torno do dinheiro é sistematicamente imoral. Isso porque o dinheiro tem a capacidade de dar brilho à reputação de delinquentes, pedófilos, assassinos e banqueiros.

Os contos “A carne e os ossos” e “Placebo”, publicados no livro *O Buraco na Parede*, em 1994, mostram homens ricos e poderosos, de uns quarenta anos, postos, de repente, cara a cara com a morte. No primeiro caso, com a morte dos familiares mais próximos que, como veremos, não afetam a vida do protagonista; no segundo, com a próprio fim, e, neste caso, o protagonista termina sendo ‘escravizado’ por um negro pobre.

A primeira parte de “A Carne e os Ossos”, que é a da carne, transcorre numa metrópole moderna, no estrangeiro, aparentemente se tratando da noite de um alto executivo com duas pessoas que acabou de conhecer, um homem e uma mulher. A noite começa num restaurante, onde come um verme caríssimo, que poucos podem pagar, e termina num cabaré de luxo, onde as mulheres dançam roçando seus corpos nos clientes ou tomam banho nuas no palco e onde, num momento culminante, se rifa uma das mulheres do ‘elenco’ . A noite termina com o executivo e a mulher, num quarto de hotel: “Fodemos em silêncio, tomamos banho, ela imitou as mulheres do cabaré se lavando e cantando e eu batendo nas paredes do boxe” (p. 30).

Assim termina ‘a carne’, sensual, com bebidas que provocam euforia e estímulos que excitam sexualmente. Até os vermes, subprodutos da morte, são aqui uma iguaria, um ato de ostentação. A segunda parte, se anuncia com a chegada da notícia da morte da sua mãe.

O executivo retorna à sua cidade natal. Depois do enterro da mãe, tem agendada a exumação dos ossos do seu pai e de um irmão. O homem, que umas quantas horas atrás estava imerso numa experiência de vida intensa, está agora diante do triste espetáculo que oferece o destino de todo ser vivo:

Um dos coveiros entrou dentro do buraco aberto, com cuidado para não pisar nos restos do meu irmão... Suas roupas estavam em bom estado. Tinha bons dentes, os molares obturados com ouro. Quando a cabeça foi retirada o maxilar inferior se desprende do resto do crânio... Três baratas e uma lacraia vermelha subiram pelas paredes, a lacraia parecia mais veloz do que as baratas, mas as baratas sumiram primeiro... Os ossos do meu pai estavam em pior estado... As roupas do meu pai não eram tão boas como as do meu irmão e haviam apodrecido. Do crânio do meu pai só restara a dentadura postiça; oacrílico vermelho da dentadura brilhava (p. 31).

Este homem bem sucedido observa os restos dos seus familiares com bastante frialdade, repara na qualidade da roupa, nos dentes, que são, em vida, atributos de distinção. Sua perspectiva é a da empresa, como se sua vida transcorresse num outro planeta e estivesse na terra por algumas horas para nunca mais regressar. Seus pais e seu irmão morto não o abalam, nem sequer reclama os dentes de ouro do irmão, ainda que constate que foram roubados. No final, despede-se de um outro irmão que o acompanhou, não aceita sua carona e fica “ali, em pé, até escurecer” (p. 32). Talvez este deixar-se afundar na escuridão seja o momento de reflexão sobre o destino.

Mas tudo muda quando a morte é a própria, como acontece no conto “Placebo”, publicado, como dissemos, no mesmo livro. Um empresário de 40 anos sofre de uma doença degenerativa hereditária, cujos efeitos conhece bem de perto porque já viu seu pai definhando em condições muito desoladoras. A doença não tem cura, mas uma amiga dele, Raquel, em quem ele confia por ser uma mulher racional e pouco sugestionável, sarou graças ao tratamento que lhe ofereceu um negro chamado Belisário. Assim, como na dialética do amo e do escravo de Hegel¹⁶, neste relato, o rico, com medo de morrer, vira escravo, e o pobre, que sabe como devem ser feitas as coisas para resolver o problema, e consciente do seu potencial, aproveita para comportar-se como um quínico:

Ô distinto, você está apavorado porque daqui a pouco não serão apenas as suas mãos que vão tremer, sua cabeça vai balançar de um lado para o outro e ninguém vai sentir pena. Você não poderá mais conversar com o diretor financeiro de sua firma, que paga trinta por cento de suborno por contrato que faz com o governo, nem com o pobre-diabo do seu motorista, e as pessoas não poderão mais fingir que não vêem e vão fugir de você e você só não vai rastejar no chão como uma cobra porque tem dinheiro para contratar um crioulo para te carregar no colo. Já disse que você fornece o material e o doutor Wolf entra com as ervas da Amazônia, para preparar a sua fórmula secreta. Se vira, ô distinto, a Raquel não se virou? (1997, p. 96).

¹⁶ A dialética do amo e do escravo de Hegel expõe o seguinte: para que um ser humano se torne auto-consciente necessita ser reconhecido por outro ser humano. Gera-se então uma luta a vida ou morte e perde quem tem medo de morrer. Então, um se torna amo e o outro escravo. O amo, ao princípio, parece ter a vantagem, mas, com o tempo, se torna dependente do serviço do escravo. Enquanto isso, através do trabalho, o escravo transforma o mundo e desenvolve sua própria autoconsciência. E aí, que descobre seu potencial e a possibilidade de liberdade. Com o tempo, essa conscientização leva à superação da relação de dominação, pois o escravo se torna consciente de sua própria autonomia e humanidade. Essa parábola é uma metáfora para a evolução da autoconsciência e das relações sociais, ilustrando como a liberdade e o reconhecimento mútuo são fundamentais para o desenvolvimento humano.

O negro Belisário também teve a doença, ele se curou e é quem mantém o contato com o doutor Wolf. No primeiro encontro na praça com o rico empresário, chuta uns pombos para mostrar que sua musculatura agora responde. Depois, aproveita para pôr em seu lugar o rico que procura sua ajuda, lembrando-o de que seu poder está feito de manobras ilícitas e imorais e de que o dinheiro vai aliviar seu sofrimento, mas vai terminar sua vida tendo que ser carregado por um negro.

A terapia em si, da sua parte, é uma obra mestra do grotesco. O doutor Wolf, que vai curar o jovem executivo, está morto e opera através de um médium; ainda mais, para realizar a cirurgia, o paciente deve conseguir um feto de menos de três meses e de raça negra. O conto narra também as peripécias pelas que passa o empresário rico para conseguir o feto e a relação estreita que ele mantém com seus relógios, sua fixação com a medição do tempo, em máquinas sofisticadas como o Rolex e o Lecoultrre, que custam fortunas.

No final, o protagonista recupera a saúde, manda quebrar os relógios, liberando-se do tempo da produtividade, e vai à praça chutar pombos para sentir a resposta dos seus músculos.

Num breve percurso pelos ricos dos contos de Rubem Fonseca vemos que eles sabem que a farra no planeta não é para todos, mas os de baixo não podem saber disso, não podem saber que em alguns projetos de progresso da elite eles não contam. Lembrando mais uma vez da observação de Eagleton (1991), a elite não pode admitir um relato de progresso onde ela não resulte indispensável. É nesse sentido que os contos de Rubem Fonseca desnudam as mentiras da ideologia oficial, sem esquecer que tudo não é senão um jogo vão que acaba com a morte.

6.2 - Os pobres

Os protagonistas pobres de Rubem Fonseca são conformistas ou rebeldes. No conto “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”, vimos o enfrentamento entre um sem-teto hiper adaptado ao mesmo sistema que o marginaliza - algo assim como um ‘pobre de direita’ - e um outro, que é também morador de rua, mas que assume uma posição de crítica quínica. De um lado, Benevides, um devoto do empreendedorismo e da meritocracia, que mora embaixo da marquise do banco Mercantil, no centro do Rio de Janeiro, e cata o papel que descartam as grandes empresas da zona; do outro, Zumbi do Jogo da Bola, que tem uma ideia precisa do lugar que ocupa:

As cadeias estão repletas e somos muitos... E fedemos demais para eles terem vontade de bater na gente. Eles tiram a gente da rua e a gente volta. E se matarem algum de nós, e acho que isso vai acontecer a qualquer momento, e é até bom que aconteça, a gente pega o corpo e exhibe a carcaça pelas ruas como fizeram com a cabeça do Lampião (p. 46).

Zumbi entende que a situação na qual vivem os da sua classe só se supera com organização e luta, ainda que seja para defecar nos chafarizes. Não vê nenhuma possibilidade de acordo com a classe que manda porque sabe - sente - que eles dão nojo e que o que dá nojo se elimina. Não comete o pecado político de Benevides de identificar-se com o modelo que determina sua situação de classe. O narrador do conto, inclusive, ao escutar a articulação do pensamento de Zumbi, pergunta se ele sabe ler, persuadido de que deve existir uma relação direta entre os livros e uma precisa consciência da própria situação. Ele responde: “Se não soubesse ler estava morando feliz dentro de uma caixa de papelão apanhando restos” (p. 46).

O pobre deixa de ser conformista quando sabe ler; ler é a maneira que os personagens de Rubem Fonseca têm de criar uma consciência clara da sua situação. Também é preciso, como veremos, coragem, não ter medo de morrer.

6.2.1 Os conformistas

No livro *Pequenas Criações*, publicado em 2002, no conto “A Escolha”, um homem pobre, sem uma perna e banguela deve escolher entre ‘ganhar’ uma cadeira de rodas ou uma dentadura. Uma é doada pela mulher do prefeito e a outra, pela mulher do governador. Ele tem uma filha que vai entrar de férias e vai se ocupar do assunto, mas as filas são tão longas, que só vai dar tempo para conseguir uma das duas coisas e ele tem que escolher.

O narrador, longe de entender a dinâmica do clientelismo político, acha tudo muito natural: “É duro o sujeito ter de escolher entre duas coisas que quer muito. Mas a vida é assim, ninguém consegue tudo o que quer, nem o homem mais rico do mundo, ele também às vezes tem de escolher” (p. 9). Generalizações como estas, quando são aceitas como verdadeiras fora de contexto, funcionam como eficazes armas ideológicas, como ‘leis’ abrangentes que explicam toda uma série de casos particulares. Mas, na realidade, as escolhas dos ricos são em geral verdadeiras escolhas, são escolhas entre duas opções, e o que acontece com os pobres, ao contrário, é mais aceitar uma carência do que uma escolha. O nosso narrador, com essa apreciação, naturaliza uma situação que poderia estar vendo como injusta se entendesse sua situação claramente. Mas ele não vai além do horizonte desenhado pela ideologia oficial. Por isso, também não vê a exploração da sua classe e não vê que a elite política se apropria de um bem público, ao fazer caridade através do estado, ele

não vê o roubo implícito no clientelismo, ao usar o dinheiro de todos para acumular poder simbólico.

O conformista do conto, ainda por cima, já foi bastante maltratado pelo sistema. Ele perdeu a dentadura e ficou aleijado, em um circo onde trabalhava, e nunca recebeu compensação, nem do dono, nem da justiça. Situações de desprezo e injustiça como essas, para as quais o sistema não tem uma resposta adequada, são as que levam os pobres rebeldes de Rubem Fonseca ao ataque. Os ‘conformados’ vivem entregues a Deus e toda injustiça lhes parece natural: “Passei o dia pensando na escolha que devo fazer. Minha filha vai chegar e eu ainda não sei o que vou dizer a ela. Nunca sentei numa cadeira de rodas, mas dentaduras eu já tive, duplas, e sinto uma falta danada delas” (p. 9).

Considera-se ignorante e não burro porque burro não aprende e ele aprendeu, por exemplo, a aceitar o lesbianismo da sua filha. Mas, entender que está sendo vítima de uma chantagem neofeudal, a cargo das primeiras damas, é mais difícil. As questões que evocam a luta de classes, no início do século XXI, já não se encontram nos radares dos mais informados e conformados pela ideologia oficial.

Seja como for, o conto, não sem ironia, tem um final feliz graças à nova onda de tolerância no campo das sexualidades. A filha leva a namorada a morar na casa e o narrador, então, passa a ter duas voluntárias, que poderão enfrentar a fila da dentadura e a da cadeira de rodas. Assim, o velho clientelismo político ganha forças como única fonte de esperança entre os de baixo.

Eagleton (1991) afirma que uma das funções da ideologia oficial é criar motivos de esperança; ter uma esperança, afinal de contas, é uma das condições básicas do conformismo, a outra sendo, como veremos depois, a falta de coragem. No conto “Abril, no Rio, em 1970”, publicado no livro *Feliz Ano Novo*, em 1975, temos um relato de esperança produzido a partir do ritual do futebol, que, naquela época, já estava tão intrincado na paixão popular, que acompanhava com sucesso as estratégias da ideologia oficial¹⁷.

A história transcorre dois meses antes da consagração como campeã do mundo da seleção brasileira de futebol, no México, no mês de junho. O narrador é um jovem favelado, que entrou de penetra no treinamento do time principal, no Campo de Polo do Rio de Janeiro. Estão Gérson, Tostão e outras estrelas. Ao terminar a prática, os grã-finos rodeiam os jogadores para cumprimentá-los e o narrador, que observa a cena desde a arquibancada, descobre um tipo de

¹⁷ Neste sentido, o futebol não é outra coisa que o ‘circo’. Para entender a referência histórica do conto, em particular, a noção de ‘verdeamarelismo’, de Marilena Chaui: a apropriação por parte da Ditadura dos símbolos populares, como a feijoada e a bola, para a construção de uma ideologia oficial, com a esperança posta no progresso do Brasil e na qual eles são indispensáveis. Nesse contexto, a obtenção da Copa do Mundo, em 1970, é um evento chave.

mulher que acredita nunca ter visto na sua vida. É atraído por um erotismo que não passa pelos corpos - a Nely, sua namorada, é irreprochável nesse sentido -, senão que provém de gestos e posses distintivas, próprias da classe:

Acho que elas não andavam pelas ruas da cidade, andavam a cavalo ali, só os bacanas viam. Aquilo é que era vida, fiquei vendo a piscina, o gramado, os garçons levando bebidas e comidinhas pra lá e pra cá, tudo calmo, tudo limpinho, tudo bonito. Não eram as roupas, eram os cabelos e o cheiro, essas eram as diferenças entre Nely e as moças que andavam a cavalo, pensei enquanto vinha pela estrada fazendo exercício, correndo até o ponto de ônibus da Rocinha; eram os cabelos e o cheiro, e as roupas, puxa vida, eu queria ter uma mulher daquelas, mas o cara pra ter uma mulher daquelas tinha que ser no mínimo da seleção (p. 34).

O narrador vai ao Jockey Clube atraído pela paixão pelo futebol e, de repente, acorda num paraíso terrenal que ele não sabia que existia. A seguir, descobrimos que ele mora na Rocinha, ele está correndo para não perder o ônibus, por uma rua da favela, e lembra da cena idílica que abre o livro, acontecida no dia anterior. As roupas, os cabelos e o cheiro continuam presentes e, agora, enquanto vai para seu emprego de contínuo, calcula as probabilidades que ele tem de aceder ao olimpo dos ricos, procura construir uma esperança. Lembra de que o defensor Clodoaldo, que naquela manhã era paparicado por aquelas moças de conto de fadas, era muito pobre e ficou órfão muito cedo, igual a ele. E a comparação não é tão extraordinária porque o narrador joga bola - correr até o ponto de ônibus é o seu treino diário - e porque, no domingo seguinte, tem um encontro, onde ele atuará como centroavante e onde estará presente Jair da Rosa Pinto, técnico do Madureira.

Nas horas que se passam até o dia do jogo, o jovem vive momentos de ilusão, onde a esperança cresce e seu espírito se enche com um futuro maravilhoso, e momentos de afundamento no desengano, quando perde a calma facilmente e briga com a Nely porque a comparação com as grã-finas, agora, tornou-se para ele inevitável.

Por fim, chega o grande dia e o nosso protagonista tem uma atuação desastrosa. Quando termina o jogo, ele não sabe nem sequer se Rosa Pinto estava ou não assistindo ao jogo, e também não quer saber. Fica no vestiário até todo mundo ir embora. Quando sai, ao anoitecer, o campo está deserto, nada brilha ali como nas imagens do Jockey Club do dia anterior. Pensa em largar tudo, em jogar fora as chuteiras, em matar, definitivamente, a última esperança de ingressar um dia no Paraíso. Mas algo o aferra ao sonho: “Apertei a maleta de encontro ao peito, senti as travas da chuteira e fui caminhando assim, lentamente, sem querer voltar, sem saber para onde ir (p. 37).”

Contra todas as evidências materiais, o conformista se aferra à esperança como a uma válvula de escape. O futebol, afinal de contas, produz histórias de superação das mais impactantes, dessas que narram saltos de classe social estratosféricos.

A ideologia oficial pode ser utilizada para naturalizar determinados funcionamentos, até o ponto de retirá-los do campo da reflexão das pessoas. O clientelismo, tão denegrido por ser pouco moderno, é, para um pobre que não tem dentes nem pernas, a única saída. Ainda, deve escolher entre rodar pelo chão de terra pisada do bairro ou poder comer uma costela, e, para agregar uma pá de humilhação ao evento, ele deve enfrentar uma fila. A ideologia oficial alimenta o conformismo, cria um horizonte para a imaginação do dominado, delimita um campo onde não existe a possibilidade de ver a assistência social como um direito moderno que está sendo usurpado, ou a de ver a classe que ‘dá’ dentaduras e cadeiras de rodas como cínicos senhoriais que se aproveitam do desamparo do outro, como o pior dos usurários. Nesse aprisionamento do imaginário, a cultura oficial fornece rituais como o futebol, que possibilita o triunfo através de representantes, que oferece as mais entranháveis histórias de superação e que abre uma janela repleta de modelos de identificação catalisadores de sonhos. A ideologia oficial naturaliza os mecanismos mais corruptos, mais prejudiciais, da dominação e estabelece os limites para a imaginação política.

6.2.2 - Os rebeldes

A rebeldia é uma posição que, muitas vezes, o pobre ocupa por inércia, ele delinque porque é o modo que encontra mais à mão para sair de situações críticas como não ter o que comer. No livro *Histórias Curtas*, de 2015, há um conto que envolve um crime, mas é também uma história inocente e edificante: “Bola ou Búrica?”. É a história de um favelado adolescente que, com apenas 13 anos, deve assumir a chefia do lar - seu pai caiu preso por tráfico de drogas - e consegue, ao final, por um prato de comida na mesa, para a mãe e dois irmãos menores, graças ao fato de que segue os passos do seu pai. O conto mostra claramente que a entrada do jovem no ‘tráfico’, não é um desvio do espírito, uma ação que merece o castigo da lei e o opróbrio da comunidade, mas sim uma característica própria do sistema que reproduz a miséria. Trocando em miúdos, o pobre, se quer comer, não tem muitas saídas.

Na primeira parte do conto, o protagonista vive um verdadeiro dia de glória: ganha um campeonato de bolinhas de gude pela tarde e, pela noite, tem sexo, pela primeira vez, com a jovem que lhe tirava o sono. Triunfo esportivo e amor correspondido fazem com que qualquer um se sinta imortal; mas os pobres, assediados pela carência, não descansam nesses cumes por muito tempo. No dia seguinte à noitada de amor, quando chega em casa, toma conhecimento de que o pai foi

preso. O rapaz, de imediato, procura o fornecedor, mente a idade, e passa a ser o novo sustento da família. Quando o pai sai da prisão, a situação da família estabiliza, mas ele continua no ramo e agora, além de ajudar em casa, pode comprar presentes para Marlene, a garota que conquistou em seu caráter de campeão de bolinha de gude.

Esta é a história. Um traficante de estupefacientes, menor de idade, algo que nos canais habituais a ideologia oficial se apresenta como um monstro, é um exemplo de maturidade, altruísmo e até valentia, ao assumir a posição de homem da casa.

Em “Botando para Quebrar”, do livro *Feliz Ano Novo*, de 1975, podemos ver o que acontece com o rebelde quando se contém, quando, por alguma razão, renuncia ao uso da violência. O narrador é um homem com muita força física e coragem, mas que está desempregado e vive do pouco que ganha sua concubina, a costureira Mariazinha que, ainda, tem uma filha para criar. Essa situação de convívio resulta humilhante ao nosso protagonista, mas, como ele já passou um tempo na cadeia, não consegue aceder ao mercado de trabalho e as propostas de emprego que lhe oferecem só vêm do lado dos colegas do crime. Como ele não pode tirar da cabeça a imagem ruim dos dias na prisão, não quer fazer nada que o faça retornar a esse inferno. O protagonista, então, para mitigar o espírito explosivo que o levou à prisão, aceita mansamente uma série de humilhações. A primeira vem de seus antigos colegas da bandidagem, que o tacham de covarde, porque, por medo da prisão, em lugar de ganhar o pão como um homem, prefere parasitar uma pobre costureira. A segunda vem quando Mariazinha pede para ele sair da sua casa porque a filha precisa de um ‘pai’ e ela já tem um candidato, um marceneiro ordeiro e trabalhador. A terceira é o encontro com o futuro marido de Mariazinha. Mariazinha teme que ele exploda e quebre os ossos do candidato, mas nosso narrador toma uma cerveja com o marceneiro e só pede para ele respeitar a mulher. Em todas estas instâncias, ele acumula desprezo, mas aguenta: “e ali estava outro filho da puta que eu devia matar de porrada, mas eu tava era entregando minha mulher pra ele” (p. 42). Essas três situações onde o processo civilizatório, com o peso dos anos de prisão na memória, prevalece por sobre o instinto, por sobre a vontade de ‘botar para quebrar’, têm algo em comum, são humilhações que provêm de membros da própria classe do protagonista, vêm de outros malandros ou de outros trabalhadores pobres, como Mariazinha e o noivo dela.

Na segunda metade do conto, o protagonista consegue um posto como leão-de-chácara numa boate em Copacabana, um trabalho onde se necessita de gente durona e onde não se pergunta pelo passado. Em sua primeira noite de trabalho, recebe ordem de não deixar entrar homossexuais. Pouco depois, chega um *crossdresser*, ele barra sua entrada, mas resulta que se trata de um membro da justiça, um homem importante, e o dono vem, libera o ingresso do senhor e se desculpa com o

burocrata alegando que o porteiro é um burro. É a partir dessa ofensa, provinda de um membro da classe exploradora, que o narrador começa a desequilibrar.

O primeiro que lhe vem à cabeça é que as pessoas que frequentam esse lugar tão caro devem estar passando alguém para trás. A partir dessa ‘descoberta’, o ódio de classes só aumenta. Quando já não lhe resta um grama de paciência, avisam-lhe que deve retirar um bêbado:

Disse pro bestalhão, só pra irritar... Você e essa puta vão logo dando o fora. Não é que o calhorda botou o galho dentro e foi saindo de mansinho? A minha sorte é que vi na mesa do lado três grandões, doidos pra embocetar comigo, e fui logo dizendo para o mais feio, quer levar uma bolacha? Pra poder forçar uma decisão dei um bife bem no meio dos cornos da mulher que estava ao lado dele. Aí o pau quebrou que parecia um trovão, dez caras brigando, corri pra dentro do bar e não sobrou uma garrafa, os lustres, só ficou em pé parede de tijolo. Depois que a polícia chegou e foi embora, eu disse pro dono da casa, você vai me pagar o hospital e também o dentista, nesse rolo acho que perdi três dentes, me arrebentei todo para defender a sua casa, mereço uma gratificação, pensando bem, quero receber agora. O dono da casa apanhou um maço de dinheiro e me deu (p. 44).

Afinal, nosso herói, disposto a levar uma vida ordeira e a engolir certas humilhações, descobre o que já sabia: a violência é a única forma de lutar contra o cinismo senhorial das elites cariocas. Na verdade, todo bandido fonsequiano sabe disso.

Em “Um bom trabalho”, publicado em *Histórias curtas*, em 2015, o protagonista é um ladrão que explica, precisamente, por que um sujeito se torna ladrão. Sua análise não é muito rigorosa. Nega que a causa esteja na pobreza, dado que há mais ladrão rico do que ladrão pobre: “Ladrões abundam no governo, roubam sem parar anos seguidos, abrem contas em paraísos fiscais, para eles, para os parentes e para as amantes...” (pág. 128); ironias à parte, ele nega também que as pessoas se tornem ladras por um distúrbio mental ou por culpa dos pais.

Depois, conta que começou como descuidista e terminou invadindo casas com gente e, às vezes, no máximo, dando tiros nas pernas dos moradores. A seguir, o narrador chega à conclusão de que ele se tornou ladrão porque tem coragem e porque se recusou a ter um emprego de merda, como a maioria dos pobres covardes. Aprendeu que a única forma de livrar-se da dominação desumana, com dignidade, é a violência, e que a covardia generalizada é o que explica a existência de tantas pessoas aguentando humilhações:

Eu era porteiro de um prédio e ficava abrindo a porta do elevador e depois a porta da rua, dizendo bom dia doutor, fosse qual fosse o filho da puta que estivesse entrando ou saindo do prédio. Um dia pensei: quero que esses caras vão todos para a puta que os pariu. Sendo pobre, feio, tendo apenas o curso primário feito em uma escola pública de merda que passava todo mundo de ano, até os analfabetos — era uma forma daqueles professores filhos da puta mostrarem serviço —, o que eu podia ser? Ladrão, é claro. Vivo melhor. Como melhor, durmo melhor. Olha aqui, meu chapa: larga esse emprego de merda e vai

ser ladrão, deixa de ser otário (pág. 130).

No Rio de Janeiro, os pobres não podem ser doutores, eles têm acesso ao que parece ser uma educação para inglês ver; portanto, os pobres estão destinados a desempenhar tarefas servis para os ricos. A menos que escolham o arriscado caminho da violência, já que é o único caminho pelo qual se pode virar o jogo, pois, no mundo de Rubem Fonseca, os ricos não são meritórios ganhadores do um jogo limpo, mas bandidos. Enriquecem roubando desde o governo ou desde as empresas, enriquecem enganando a massa desde os seus jornais, enquanto os pobres conformistas - covardes - sobrevivem em empregos humilhantes toda sua vida. O trabalho que o narrador fazia era um serviço absolutamente simbólico, inútil, a não ser como demonstração espalhafatosa de servilismo, não só por abrir a porta, mas também pelo título, usurpado geralmente, de doutor.

Os pobres rebeldes são pessoas submetidas a um regime de carências e humilhações desde que nascem mas, como não temem os castigos nem os anátemas dos togados, vão à luta e, com frequência, conseguem o que querem. Não há muito mais para os de baixo, no sistema socioeconômico fonsequiano, do que realizar tarefas humilhantes por moedas. Os bandidos são bandidos quando roubam e quando exploram.

7 - O cinismo senhorial e a ‘grande’ imprensa

A grande imprensa tem um lugar de enorme importância na estratégia de poder oficial nas sociedades modernas; nos contos de Rubem Fonseca, assim como nos romances, destaca-se seu papel de partícipe necessário na grande enganação que facilita a dominação.

No conto “O cobrador”, a imprensa dá pouco espaço aos crimes quando a vítima é pobre; quando se trata de um casal de ricos, ao contrário, a cobertura ganha importância, talvez porque quanto mais espetacular é a vida que se perde, maior é a tragédia¹⁸:

Os jornais abriram muito espaço para essas mortes. A moça era filha de um desses putos que enriquecem em Sergipe e Piauí, roubando os paus de arara, e depois vêm para o Rio, e os filhos de cabeça chata já não têm mais sotaque, pintam o cabelo de louro e dizem que são descendentes de holandeses. Os colunistas sociais estavam consternados. Estavam com viagem marcada para Paris (pág. 23).

Aqui vemos algo que Rubem Fonseca destaca com frequência, a literatura informa muito

¹⁸ Não era diferente o que acontecia com a tragédia clássica, onde os afetados pelos piores destinos eram membros das famílias mais poderosas.

melhor do que a imprensa. A imprensa destaca o glamour do casal de desgraçados, porque a desgraça do rico chama mais a atenção, talvez por ser mais rara de se ver; mas a literatura nos conta a origem suja do dinheiro que proporciona esse glamour, que é a exploração de trabalhadores andorinhas, e dá conta também do preconceito que esses ricos têm com relação à sua própria etnia, quando diz que eles adquirem artificialmente os traços do que consideram uma cultura superior: cor do cabelo, sotaque, assumindo no seu corpo os mandatos da ideologia oficial.

O juramento que os jornalistas fazem na colação de grau, é uma fórmula composta de palavras esvaziadas, cuja falsidade, nestes tempos de notícias falsas e de ‘lawfare’¹⁹, passa despercebida, sendo ainda grotesca. Eles se comprometem a não omitir e não distorcer informações, em favor de interesses pessoais, porque consideram a informação um direito do cidadão. Isto é tudo que a imprensa dos relatos de Rubem Fonseca não faz, pois ela noticia os crimes com a única finalidade de comover e frisar a lição de que o crime não compensa, mas nunca discute a natureza do fenômeno, nem investiga para propor soluções, a função da imprensa ao expor o crime é assustar o público demonizando os vitimários, para que os de baixo sintam medo e sintam, também, que necessitam da proteção dos de cima. A causa disto é que o sistema não visa a incorporação das classes marginalizadas, essas classes devem ser contidas num espaço onde sua força de trabalho possa ser aproveitada da maneira mais econômica possível e a delinquência, como já vimos ao escutar a voz dos bandidos, é a consequência dessa forma brutal de dominação.

A imprensa desse Rio fonssequiano é também o veículo onde os ganhadores do sistema se auto homenageiam, comprando espaço nas colunas sociais e alimentando, com essa informação, relatos sobre um estilo de vida supostamente ideal, que faz sonhar os pobres conformistas e que faz os pobres rebeldes adquirirem uma consciência clara da sua problemática situação.

Também, como ator com seu próprio peso no jogo de poder, a imprensa usa a informação que ela tem sobre certos crimes para chantagear bandidos ricos, assim como vendem ‘silêncio absoluto’ sobre a figura de certos poderosos. Assim, a elite da grande imprensa ocupa um amplo espaço de poder.

O conto “A coleira do cão”, já mencionado, começa com uma investigação policial, a raiz de duas chacinas acontecidas quase ao mesmo tempo na favela de Tuiuti, no contexto da guerra pelo controle das zonas para a administração do jogo do bicho. Nesse contexto, a imprensa aparece chantageando os policiais, ameaçando-os com matérias difamatórias, porque os jornalistas querem

¹⁹ O lawfare é um modo de julgar figuras públicas com causas jurídicas sem sustento e das que não se espera uma condenação, necessariamente, porque sua única função é condenar o alvo da manobra, não perante a lei, senão perante a opinião pública. Para isto, deve existir uma imprensa disposta a sustentar a causa judiciária em suspense durante o tempo que for necessário, independente da veracidade e da legitimidade do processo, e uma imprensa cúmplice.

ter seus próprios representantes na divisão policial ‘Costumes’, para poder participar, em igualdade de condições, da partilha da enorme quantidade de propina que ali se arrecada, por fazer a vista grossa aos cabarés e os pontos de venda do jogo do bicho espalhados pela cidade.

Os repórteres ameaçam com reportagens sobre corrupção. Eles queriam botar uns cavalos na Costumes, mas não deu. Então, resolveram fazer uma ondinha pra assustar. O que querem é entrar a receber da Costumes. Quem toma na tarraqueta somos nós. O máximo que saiu no jornal foi nome de detetive (2013, p. 151).

O jornalismo exerce uma chantagem tática porque quer ter mais controle sobre o dinheiro que os contraventores gastam para fechar os olhos das autoridades policiais, afinal de contas, para que isso funcionasse nos anos 1960, os jornalistas tinham que fechar a boca. Dissemos que a chantagem é tática porque fica claro que, nesta etapa da luta do jornalismo pelo butim da corrupção, eles apontam apenas contra os detetives e, com isso, ameaçam seus chefes, sem necessariamente se malquistar com eles, deixando as portas abertas para futuras negociações.

No caso do conto “A coleira do cão”, a falta à ética jornalística tem uma consequência grave porque ajuda a manter vivo um esquema delitivo que provoca enfrentamentos e mortes, onde morrem soldados rasos da polícia e dos banqueiros do ‘bicho’, gente que provém dos estratos mais pobres. Assim, a polícia e a imprensa, aliadas aos contraventores, lucram com um negócio onde morrem os de baixo.

No final do conto, o comissário Vilela e o agente Washington vão à casa de um colega que morreu num dos tiroteios, para dar a triste notícia à sua mulher. Depois do trâmite, eles mantêm o seguinte diálogo:

“Flores artificiais sujas dentro de uma jarra de falso cristal. Móveis velhos estragados. Nem um livro sequer à vista. Roupas desbotadas. Um Sagrado Coração de Jesus na parede, também desbotado. O menino descalço. Houve um momento em que a tristeza das coisas foi maior do que a dor das pessoas.”

“Puxa, doutor, até parece que o senhor nunca entrou em casa de pobre.”

“Já entrei sim. Mas meus olhos nem sempre sabem ver” (p. 170).

A pobreza e a falta de livros são a fórmula do pobre conformista; e, quando não há livros e só existe a imprensa como fonte de saber, a ideologia oficial passa a delimitar o horizonte da política. Se somamos a isto que a imprensa é bandida, porque mente e chantageia, a outra esperança para os pobres, além da violência, são os livros. Como já vimos no caso do Zumbi do Jogo da Bola, é só lendo livros que se termina de entender o sistema.

8 - Quinismo e sexo

O sexo e a sexualidade, para qualquer ideologia oficial, são temas a serem administrados e, portanto, são um campo propício para a subversão satírica: Eros, como Dioniso, é um dos deuses que mais trabalho têm dado às elites organizadoras da vida pública ao longo de toda sua história. Sloterdijk afirma que a exposição da sexualidade foi o traço quínico mais característico da cultura burguesa. Desde o romantismo até os nossos dias as práticas sexuais dos personagens foram ganhando cada vez mais espaço e, se alguma crítica lhes cabe, a principal seria que essas histórias, com raras exceções, foram contadas do ponto de vista dos homens.

Rubem Fonseca não escapa deste imperativo de época, sua abordagem do sexo é ‘donjuanesca’; na maior parte das vezes, vários dos seus principais personagens são conquistadores dedicados, e a descrição das práticas sexuais que aparecem nos seus livros, em geral, não se destacam especialmente das outras experiências eróticas subversivas trazidas à literatura a partir do modernismo. No Iluminismo, de fato, a cultura burguesa adota uma atitude desafiante contra a ideologia sexual cristão-platônica, e inicia uma longa quebra de braços, que acompanha uma outra luta, mais antiga, que, desde a Renascença, enfrentava os defensores da ideia do Paraíso Terrenal, com os que prometiam um futuro próspero pelas mãos de um objetivo intramundano: o progresso tecnológico. Para estes últimos, a sexualidade era cada vez mais uma questão dos corpos, cada vez menos sagrada.

A teoria platônica sobre o amor dava pouca importância ao corpo em favor dos «sentimentos superiores», diz Sloterdijk, separava coração e genitais, amor e sexo; o cristianismo aprofundaria ainda mais esta trilha, e o cinismo seria sempre o rival mais acirrado dessa tradição. Na modernidade, figuras como Rabelais ou Sade representam como poucos esse tipo de artista e pensador que continua trazendo o terminantemente proibido às esferas mais elevadas da cultura, para sacolejar na institucionalidade das artes, o domínio que as classes dominantes mantêm sobre a produção da cultura.

O sexo e a sexualidade são lugares propícios para desafiar o poder e podemos dizer que, neste campo, especialmente nos últimos tempos, a cultura burguesa tem vencido a cultura platônico-eclesiástica. O corpo, contra o vento e a maré dos censores, foi conquistando espaço nas representações artísticas - lembremos de madame Bovary e o seu ‘escandaloso’ adultério - e teve um avanço significativo na primeira metade do século XX, com escritores como James Joyce, Pablo Neruda, Anaïs Nin ou Henry Miller. A partir deste momento, ultrapassar os limites em matéria de sexo passaria a ser um traço quínico bastante disseminado entre os artistas burgueses.

Tão disseminado que hoje se tornou um fato quase corriqueiro da cultura, com a oferta de pornografia online e com uma ampla e exaustiva variedade de práticas.

À primeira vista, o ‘sexo’ na obra de Rubem Fonseca, se bem que ocupa um espaço destacado, acompanha então esse traço quínico de que vimos falando e que se encontra bastante generalizado. Contudo, Rubem Fonseca era um quínico *tout court* e, como veremos aqui, podia utilizar certos aspectos da sexualidade para escandalizar, assim como também -coisa que veremos mais detalhadamente no próximo capítulo -, como espaço adequado para representar a pura materialidade dos corpos, o gozo sem idealizações ou ‘sentimentos’.

O conto “Pierrô das cavernas”, publicado em 1979, no livro *O cobrador*, é uma história de amor, de alto conteúdo erótico, que expõe uma situação particular inquietante. Pierrô é um conhecido personagem da tradição popular europeia, um palhaço que sofre por causa de um amor não correspondido, e que reduz o tormentoso impulso que desperta a paixão erótica à passiva melancolia. O Pierrô de Rubem Fonseca é das cavernas, ele não é como aqueles que vegetam como “abacaxis numa estufa”, e sim alguém que se mantém vivo pelo “risco iminente da paixão e seus coadjuvantes, amor, ódio, gozo, misericórdia” (p. 33). O conto, precisamente, narra a paixão entre um homem de cinquenta e uma garota de 12 anos, ação que se enquadra no crime de abuso sexual de menores. Este fato se agrava depois com um aborto clandestino praticado na menina.

Desde o começo da história, sabemos que o narrador não consegue parar de pensar em Sofia, com a sua “diabólica” tornoeleira de ouro. Há um primeiro encontro no elevador, onde cruzam as primeiras palavras e ele vive uma epifania: “como se minha alma, se é que tenho uma, se desprendesse e subisse para o céu como uma labareda alucinante” (p. 36). Pouco tempo depois disso, Sofia bate na porta do apartamento do narrador:

...usava um vestido branco e os cabelos negros estavam presos numa fita, também branca, e a pulserinha brilhava no tornozelo. Ela colocou o dedo na boca pedindo silêncio. Eu tremi, perguntei, num murmúrio, o que era. Era domingo e os pais dormiam até mais tarde e ela sempre quisera ver o meu apartamento. Eu estava estarecido, essa talvez seja a melhor palavra para caracterizar o que eu sentia com a presença de Sofia em meu apartamento. Tudo aconteceu rapidamente, sem eu perceber bem de maneira lógica e lúcida a transação que ocorreu, como se eu estivesse fortemente dopado, e de fato eu estava, pela assombrosa proximidade dela. Depois ela se retirou, levando discos e livros (p. 36).

À medida que se desenvolve o jogo da conquista, vemos que o narrador é mais caçado do que caçador. Pierrô é um homem muito ativo sexualmente, tem namorada, ex-mulher, é atrativo, mas fica dominado pelo poder erótico de Sofia, que, ao mesmo tempo, lhe provoca uma sensação de terror. A menina, da sua parte, mostra uma segurança fora do comum para sua idade, em

momento nenhum se trata de uma relação desenvolvida à força pelo poder de sedução do adulto. A partir desse primeiro encontro no apartamento, ele vive para esperar por Sofia: “eu sabia que ela vinha, como a gente sabe quando o dia vai raiar, naquele instante antes do começo da claridade” (p. 38).

Então chega o primeiro contato físico. Ela aparece com a saia azul do colégio, curta, as pernas imaculadas. Há um silêncio prolongado; este homem experiente no comércio com mulheres não sabe como atuar diante dessa situação insólita. Ela, enquanto toma Coca-cola, faz comentários infantis, como que ele é mais velho do que a sua mãe ou sobre os que passam o dia todo dentro de casa, como ele, e nada sabem do que acontece no mundo. Nada de mais, mas tudo num espaço dominado pelo enlevo erótico:

Eu sabia que ia ser naquele dia, senti-me dominado por espectrais alucinações, como os santos, e minha boca estava seca, meu Deus, ela tinha apenas doze anos, seu hálito ardente entrou pelas minhas narinas e extasiado vi o seu corpo se revelar, os pequenos seios redondos, a barriga enxuta por onde um fino fio de cabelos negros descia, até encontrar o púbis espesso de escuros pelos que me engolfou como um poço, um abismo noturno de gozo e volúpia. Depois Sofia perguntou se o sangue no lençol era dela. E perguntou também se o orgasmo era uma espécie de agonia (...) Não doeu nada, disse Sofia, foi bom, isso tinha que acontecer um dia, não tinha? (p. 38).

Numa nivelção rabelaisiana vemos que a prática do delito qualificado como “abuso de menores” produz o mesmo efeito que a ascética dos santos. A descrição do ato sexual é discreta, mencionam-se seios, barriga, cabelos, púbis, nada de mais. O que choca aqui é a atitude de Sofia, que viveu o que a maioria das pessoas qualificaria como um horror, de uma forma completamente natural.

A seguir, o narrador/ensaísta expõe seus argumentos de defesa, baseados em pesquisas científicas verdadeiras. Traz a opinião de sexólogos como Storr e Kinsey, que asseguram que os danos emocionais das crianças que tiveram contato sexual com adultos são causados pela reação do seu entorno mais próximo; ou seja, o problema não estaria no devir do erótico, mas sim na sua repressão. Além disto, agrega suas apreciações como ensaísta e argumenta que o sexo é uma parte importante da experiência estética e espiritual do ser humano, como a música e a poesia, e que por isso nunca deveria ser considerado um perigo; pergunta por que, quando o adulto é do sexo feminino ninguém se escandaliza tanto.

Esta escabrosa questão moral, como se trata de uma obra mestra do quinismo, é atravessada por uma inocente história de amor, além de inocente, incondicional. Para dar um exemplo da ‘candidez’ da relação, temos que quando “alivia a prisão de seu ventre”, Sofia pede que Pierrô fique junto dela e isso acontece uma e outra vez, até um ponto em que vemos o narrador

acompanhando a defecação da menina como uma tenra prova de amor.

Um belo dia, Sofia fica grávida e, ao crime de abuso infantil, soma-se o de aborto clandestino de uma menor. O feto é retirado e a volta da clínica ao prédio onde ambos moram marca a cena final:

... no carro dei a Sofia as flores que eu não tivera coragem de entregar na frente de dona Moema... Logo dormiu com o buquê de rosas no colo... Abri as janelas do carro e respirei fundo. O que estou fazendo também agora, várias vezes. Combinei com Sofia que ela chegaria em sua casa e diria que estava com muita dor de cabeça e iria direto para a cama. A lavagem de amanhã e todas as outras ela fará aqui, já estou com o clister e os remédios... Nada mudou, nada vai mudar (p. 48-49).

Aparentemente, o narrador começou a gravar esta fala na volta do hospital, logo depois do aborto. Enquanto grava, ainda dá as respirações fundas que dava no carro, dessas que se dão quando alguém precisa se acalmar. Mas tudo termina bem e nada vai mudar; eles continuarão amando-se e rindo da ideologia oficial, quem sabe até quando. Os pais de Sofia, afinal de contas, são bastante irresponsáveis, a mãe é uma narcisista que não vê senão seu próprio corpo, e o pai um alcoólatra, incapaz de se preocupar com qualquer um. Nada pode esperar Sofia dessa família burguesa. Pierrô, ao contrário, consegue que ela pare de gazeir e retome os estudos.

* * *

Uma enorme quantidade de histórias de Rubem Fonseca pinta um Rio de Janeiro onde se opõem ricos que vivem satisfazendo seus desejos sem limitações pecuniárias, legais ou morais, ou seja, uma classe de cínicos senhoriais, e pobres que passam fome ou que vivem precariamente exercendo tarefas humilhantes, carregando o distintivo de classe na falta de dentes, essa dragona de cidadão da última categoria. O principal ‘problema’ que apresenta a obra de Rubem Fonseca, para a reflexão, é a luta entre ricos e pobres, no seu Rio de Janeiro. E um cenário mais parecido com um despotismo, já não ilustrado, mas ‘animado’, já que seu combustível é o consumo conspícuo e a vida louca.

Os de cima se dividem entre herdeiros e enriquecidos. Ou provêm de famílias que parasitam o estado ou utilizam-no como proteção para a prática da bandidagem. Os pobres se dividem entre os conformistas, que sonham com quimeras ou já não esperam nada, a não ser a justiça divina, e os rebeldes, que sabem que só se obtém justiça pela força e que, ainda, descobrem que as armas de fogo têm tanto poder que lhes permitem virar o jogo e serem cínicos senhoriais, ter as vidas dos

ricos nas suas mãos, ainda que seja por um momento.

Esse enfrentamento surge num marco ideológico dominado pela racionalidade empresarial e pela produtividade. O tempo dos executivos, o presente onipresente, domina as relações. De alguma maneira essas ideias penetram fundo, graças à ideologia oficial, e norteiam até as vidas dos mais prejudicados pelo sistema, como Eduiges e Benevides, pobres que se deixam encantar, que assumem com facilidade os argumentos do patrão, que se identificam com os ricos, como os lacaios, ou se auto perceberem empresários. Esta falta de consciência da própria situação no jogo de poder é, segundo o sem-teto Zé Galinha, consequência de não ler, da ignorância.

Mas existe um grupo de pobres que lutam, recusam-se a viver à margem dessa sociedade que chama à conquista de um monte de coisas bonitas que eles veem em cada nova propaganda, recusam-se a trabalhar como lacaios ou a viver na rua, como os cachorros. Então, tomam as armas e saem a cobrar-se o que é seu. Nos contos de Rubem Fonseca, estes pobres rebeldes quase nunca são castigados pelo sistema de justiça e, às vezes, enriquecem. O mesmo acontece com o rico executivo que assassina mulheres com seu carro. Não temos aqui, como nas histórias de crime populares, uma representação das forças da lei que garanta que o criminoso descoberto pelo herói terá seu merecido castigo.

Como veremos ao analisar os romances de Rubem Fonseca considerados policiais, o castigo do autor do crime, no final, reequilibra a história, tranquiliza o leitor, afirma que há um sistema legal que vela por nós - o que até certo ponto é verdadeiro -, mas também afirma que o crime não compensa, que é um dos pontos que Rubem Fonseca satiriza uma e outra vez.

Capítulo II

O materialismo quínico

Nada é mais desanimador, para o ser humano, que o seu destino puramente material, especialmente quando se apresenta uma doença grave, que torna tudo mais iminente, ou quando o corpo vai perdendo a força, devido a esse veneno que é o tempo. Chega um momento em que a ilusão não pode inventar novas metas para a vida, um momento em que o tempo passa a ser contado dia a dia, e não por décadas, como quando se têm vinte anos ou trinta anos. Graças a Deus, existem ideias como a de alma e a de espírito, que alimentam nossas esperanças. Os quínicos, ainda assim, eram contrários às idealizações em geral e, embora não se possa falar numa unidade religiosa entre os antigos cínicos, reconhece-se um certo desinteresse pelas questões divinas, de tipo agnóstico. Os cínicos antigos procuravam a verdade através do corpo, através da natureza. Para que ir atrás de ilusões criadas pelos homens para restringir nossa liberdade, para dominar-nos; por que não viver como os animais que carecem de “intuição divina” e são, por isso, felizes? Os quínicos nos lembram que a verdade, com sua parte boa e sua parte ruim, está no corpo, com suas puras sensações e apetites, e que nada do que é natural pode ser considerado vergonhoso.

De acordo com Sloterdijk (2003), o cinismo é o primeiro materialismo da história da filosofia. O quínismo, desde suas origens, se opõe à filosofia oficial: o idealismo platônico. Quando Platão, na academia, num alarde de abstração, classificava o humano entre os animais bípedes e sem penas, Diógenes, num alarde de realismo, mostrava uma galinha depenada ao público do mercado e dizia: para Platão, o homem pode ser comparado a isto. Com essa encenação do filósofo - além de contar uma piada, gênero apropriado para seduzir o público em geral - mostrava também que quando as ideias se separam demasiado do mundo, quanto mais abstratas são as classificações, mais próximo estamos das verdades gerais, que permitem administrar leis mais abrangentes, mas, ao mesmo tempo, mais próximos estamos de pontos de vista que podem ser levados com certa facilidade do sério ao cômico.

O materialismo quínico deriva numa ética, a *anaideia* ou desvergonha. Para os quínicos, a vergonha é o algoz com que a cultura oficial domina as pessoas. Dá vergonha de defecar em público ou soltar gases em reuniões, isto é normal, não deixa de ser um traço civilizatório, mas o que dizer quando dá vergonha ser gordo, ou demasiado baixo, ou pobre? É por aí que a sociedade nos algema, obriga-nos a funcionar dentro do esquema que reproduz a estrutura de poder através

da vergonha. O materialismo quínico, nesse sentido, é subversivo. O quínico é um artista/pensador que chafurda na lama, no ‘baixo material’, para re-animalizar os ‘espíritos’ e liberá-los do jugo de seguir o modelo do cidadão de bem. O quínico lembra o público de que, muito mais vergonhoso do que satisfazer os apetites do corpo é roubar o dinheiro público ou matar para conservar o poder. Exercer a desvergonha é um modo de protesto, de clamar por mais liberdade.

Sloterdijk recorre a uma anedota muito ilustrativa que envolve filosofia, corpos, vergonha e quinismo. Em 1968, na Universidade de Frankfurt, em meio ao clima sacudido pelas revoltas estudantis da época, os alunos tinham declarado uma greve e se encontravam na sala de aula em assembleia. Chegou o professor Theodor Adorno, os jovens lhe explicaram que não haveria aula; o professor, indiferente como uma pedra, desde o alto da filosofia, continuou rumo ao púlpito. Só se deteve quando uma aluna o interceptou e levantou sua camiseta, mostrando-lhe os peitos nus. Só assim o célebre pensador entendeu o ‘problema’ e se retirou. O quinismo, a falta de respeito do de baixo para com o de cima, através de um argumento pantomímico tinha conseguido seu objetivo.

1. A semiótica do corpo I

Bakhtin (2002) dedicou dois capítulos da sua obra sobre *Gargantua e Pantagruel* ao corpo, mostrou que a obra apresenta os corpos na sua comunicação fluida com o mundo e com outros corpos, diferentemente do corpo acabado e individual da modernidade. As concepções individualistas modernas teriam posto fim a esse tipo de representação. Em Rabelais ganham importância os órgãos que comunicam com o exterior: o nariz, a boca, o falo, o ventre, o ânus e os atos característicos dessa comunicação, que são comer, copular, urinar e defecar. É um quínico que representa o baixo material para lembrar o público de que existem coisas piores do que as que ele mostra, como sustentar-se no poder aterrorizando o próximo com a ideia do inferno. Bakhtin chama esse estilo de ‘realismo grotesco’, precisamente, porque celebra o desbordamento do humano para o mundo com imagens hipertrofiadas: bocas, narizes ou falos gigantesco ou ‘mijadas’ que provocam torrentes nas quais se afogam vários homens. Esses corpos fragmentados formam parte de uma fisionômica, são também corpos desespirtualizados.

Sloterdijk propõe, no início da década de 1980, o retorno ao quinismo clássico que, com manifestações que se encontravam entre a diversão e a porcaria, impunha um modo de argumentar que desconcertava o filósofo ‘sério’, pois já nada era sério na Europa da Guerra Fria semeada com

armamento nuclear. O retorno que Sloterdijk propunha funcionava a partir do que ele chama uma fisionômica filosófica ou semiótica do corpo. Isto, segundo o filósofo alemão, permitiria revitalizar um tipo de comunicação perdida no tempo, que retrotraía suas raízes até o pré-humano e o pré-racional, à esfera do cheiro e da orientação animal, e que possibilitaria a recuperação do estético e do erótico como modos de conhecer. Se o ato de objetivar nos afasta do objeto, o ponto de vista animal nos devolveria o mundo das verdades físicas.

A filosofia fisionômica é um modo de pensar que usa o corpo como argumento válido nas discussões institucionais mais relevantes. O corpo, reduzido à sua significação material. O quínismo assume que as ideias que não podem materializar-se levam a um ‘entramado lógico’ desprendido da vida, como o homem bípede depenado de Platão, um discurso que ao afastar-se pode perder elos de contato com a vida. Desse tipo de abstrações está feito o discurso dos senhores, a ideologia oficial. E quando essa ideologia não responde às inquietudes dos de baixo e os senhores continuam repetindo-a sem escutar, só resta mostrar o traseiro ou os peitos. Isso, diz Sloterdijk, provoca um clima de distensão satírica que enfrenta os poderosos com questões que eles não podem ignorar e às quais não tem como responder. Por isso, os quínicos sempre incomodam o poder e, às vezes, são censurados.

Na sua semiótica do corpo, Sloterdijk inclui gestos como mostrar a língua ou entortar a boca maliciosamente; a boca apequenada de quem sabe que deve obedecer, a gargalhada do satírico etc. Além destes gestos, existem também, nesta fisionômica ou semiótica, partes do corpo com alto teor significativo: os seios, por exemplo, que são de enorme importância no campo da cosmética, da pornografia e da publicidade; o cu, ao qual o filósofo qualifica como órgão quínico elementar; e os genitais, postos a reinar, no século XX, pela teoria psicanalítica. Por último, Sloterdijk soma uns quantos exemplos de excreções e secreções, como o peido, que ofende e causa graça e cuja semântica não tem sido devidamente considerada pela linguística; ou a merda, com a qual temos uma relação perturbadora, pois é fonte de prazer e de profunda rejeição²⁰. Todos estes elementos, por estarem geralmente banidos da alta cultura, por serem considerados pouco sérios ou escandalosos, têm um enorme poder expressivo, provocam, quando surgem, surpresa e estupor, são desautomatizantes.

Neste capítulo, vamos analisar o que poderíamos chamar de ‘fisionômica de Rubem Fonseca’, o seu modo particular de fragmentar o corpo humano em unidades significativas para continuar com seu trabalho crítico.

²⁰ O capítulo que segue está dedicado aos gases e à matéria fecal.

2. A pornografia da morte

A questão foi publicada pela primeira vez num ensaio intitulado “Palavrão não é pornografia”, publicado na revista *Pasquim*, em 1969, e retomada, depois, no conto “Intestino grosso”, do livro *Feliz ano novo*, em 1975. A ideia é que, se o pornográfico é aquilo que deve circular veladamente, por ser proibido, existiria um tipo de morte pornográfica, que se esconde, e que é a morte natural. Enquanto que as mortes catastróficas ou violentas se escancaram, como parte do espetáculo midiático, morrer de velho, nesta sociedade afetada pelo narcisismo, torna-se coisa de mau gosto. Tem que se reconhecer, também, que a morte que aparece nas catástrofes é a dos outros, enquanto que quando vemos alguém morrer de morte natural não pode haver espetáculo, entre outras coisas, porque é parte do destino dos indivíduos da espécie.

O conto narra uma entrevista realizada a um escritor. Uma das primeiras perguntas que o entrevistador lhe faz é se ele se considera um autor pornográfico. A resposta é: “Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes” (p. 120). Em princípio, se a pornografia engloba tudo aquilo que é vergonhoso, então, os miseráveis deveriam estar nessa lista. Mas, acrescenta, os espectadores burgueses, em lugar de ficar envergonhados, como aconteceria com o que eles chamam de pornografia, diante das marcas da pobreza, eles riem: “O cara acaba com um ou dois [dentes], ali na frente, apenas para lhe dar um aspecto pitoresco e fazer as plateias rirem, se por acaso ele tiver a sorte de aparecer no cinema torcendo para o Flamengo.” (idem). Tudo isso, conclui o autor, faz parte do preconceito anti-biológico da sociedade moderna, que censura atos relacionados com a vida como as relações sexuais e a evacuação do excremento, e, também, a morte natural, mas tolera ou incentiva a exploração econômica e a crueldade. O argumento se parece muito com o que usava Diógenes quando explicava que mais vergonhoso do que se comportar como um cachorro era roubar do tesouro público.

Como primeira medida, o entrevistado propõe, um retorno às lições da natureza:

“No meu livro *Intestino grosso* eu digo que, para entender a natureza humana, é preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo, investiguem, da maneira que só nós sabemos fazer, ao contrário dos cientistas, as secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações” (p. 127).

Entendemos que “desexcomungar”, nesse contexto, significa tirar o corpo do controle da Igreja. E essa separação do físico e a instituição que inibe nossos instintos vitais deve estar capitaneada pelos escritores, já que só eles - já falamos das origens literárias do quinismo - são

capazes de lutar para que a civilização ou ideologia oficial não conspire contra nosso ‘funcionamento’ animal que, além de todos os prazeres instintivos, implica, claro, a morte.

O conceito da pornografia da morte é um exemplo do que se pode observar de uma época quando se observa o fim da vida do corpo com critérios materialistas. Quando são muitos, arrasados pela natureza ou pelas arriscadas invenções da tecnologia, a morte é um espetáculo; o mesmo acontece com os indivíduos quando são muito famosos. A outra morte, o final triste na cama do hospital por doenças incuráveis ou mal tratadas, ou seja, o destino das grandes majorias, oculta-se com pudor como se de pornografia se tratasse.

Por outro lado, passou-se meio século da publicação de “Intestino grosso” e o ocultamento da morte pouco espetacular só tem se intensificado. Hoje, a preocupação pela beleza e juventude dos corpos é um mandato universal, que se recebe diariamente, através da publicidade. Muitos voltam a sonhar com a vida eterna, desta vez, a esperança está na combinação da biotecnologia e a robótica. Seja como for, mal podem interessar para a nossa cultura quaisquer manifestações da morte como ela é, na cama, perdendo as forças pouco a pouco, ao ritmo de badaladas cada vez mais inaudíveis. A morte espetacular, no entanto, continua atraindo multidões, na ficção e no documentário, ela ainda é catártica.

Nesse contexto cultural, recorrer a uma semiótica do corpo, além das partes já exploradas pela literatura, como os olhos, a boca, os peitos e outros, e, além disso, falar desses fragmentos de corpo, não como metáforas para expressar sentimentos ou ideais, mas como pedaços de matéria orgânica perecível, é, como veremos, um modo muito quínico de satirizar a cultura oficial. Já que se o corpo é pura matéria, os ideais e prêmios que a sociedade oferece são uma prisão.

3 - Humanos como pura matéria

Tudo começou na época em que meu pai estava sendo comido por um câncer.
Rubem Fonseca. “Relatório de Carlos”,
A coleira do cão, 1965.

Não é novidade que os escritores recorrem às partes do corpo e aos gestos, como, por exemplo, o cabelo ou o sorriso, para que o leitor identifique sinais mais ou menos importantes. Muitas vezes é relevante saber se o suspeito é alto ou se a assassina é bonita, e se alguém fizesse um catálogo fisionômico da história da literatura teria não poucas páginas. Mas esse livro talvez não exista porque as descrições dos corpos dos personagens aparecem, geralmente, como atributos secundários de um espírito que quer, que ama, que sofre. Existem histórias de amor, histórias de

guerra ou de crime, mas não existe uma literatura com personagens de 1,70 m ou com protagonistas loiras.

Os quínicos, por serem basicamente materialistas e por recorrerem com frequência ao grotesco, fazem com que os corpos, nos seus relatos, se convertam em matéria significativa central. Isto é fácil de notar, em escritores como Rabelais ou Sade. A boca de Pantagruel é tão grande que, dentro dela, cabe gente; por outro lado, o excremento é central em *120 dias de Sodoma* para entender o erotismo do nojo. Pantagruel é um corpo conectado com o mundo, num texto grotesco, e sua boca não podia ser de outra maneira; em Sade o baixo material é a base para uma teoria estética, a menção à matéria fecal não é arbitrária.

A seguir, veremos uma série de relatos que nos aproximam do que poderíamos denominar fisionômica de Rubem Fonseca. Uma galeria de modos de tratar o corpo desde sua mais pura materialidade, apenas como objetos, não poucas vezes como um dos temas principais da história, por mais que se trate das axilas.

Ao longo de toda a carreira deste autor, há corpos que funcionam como coisas e narradores que não expressam nenhum sentimento quando operam sobre eles para formá-los, controlá-los, e também para matá-los e para realizar depois a autópsia. Os corpos-objeto lembram a biopolítica de Foucault, só que formulada uns vinte anos antes. Como veremos, não deixam de ser instâncias de interação humana dominadas pela racionalidade instrumental moderna: corpos nas mãos da burocracia, da ciência ou da tecnologia, corpos como objeto dos mercados, corpos como objeto da arte de assassinar, sem esquecer do clássico corpo como objeto sexual.

Nestas ocasiões, a condição ‘humanista’ não se nota, os corpos não representam o belo nem o bom e as histórias não têm nada de edificantes, porque a última coisa que um quínico faria é trazer esperança para o seio de uma estrutura de poder inerentemente corrupta.

3.1 - Corpos como instrumento da arte do assassino

O assassinato como arte, como uma tarefa para especialistas, é um dos grandes temas de Rubem Fonseca, e tem sido tratado extensamente em romances como *A grande arte* e *O seminarista* e em muitos contos. São histórias onde se descrevem em detalhes formas eficazes de matar. Os contos “Passeio noturno I” e “II”, analisados no capítulo anterior sob um outro ponto de vista, são exemplos deste tipo de estratégia quínica. Lembremos do zelo que o assassino tem pela

precisão do modo de matar e da maneira como ele mesmo, como narrador, descreve a forma como o corpo se fratura.

Este tema, com um tom mais realista, aparece já no primeiro livro de Rubem Fonseca, *Os prisioneiros*, em 1963, no conto “Henri”. Henri é um assassino serial refinado. Nas suas mãos, os corpos são um instrumento de uma técnica infalível, são objeto de uma pulsão bestial e racional, ao mesmo tempo.

Ele estava atrás dela, curvado sobre a poltrona, os dez dedos em sua garganta. Agora! Os polegares apoiaram-se com força na base do crânio e as pontas dos demais apertaram rápidas e firmes a garganta. Henri sentiu as cartilagens cedendo e logo em seguida os ossos da laringe se partindo.

Madame Pascal não emitiu um som sequer. Mas seu corpo todo tremeu num terrível arranco que durou menos de um segundo. Nisso ela quase escapou das mãos de Henri, que apertou com mais força, algumas unhas rasgando a pele do pescoço...

Sem muito esforço ele carregou, ainda agarrado pela garganta, o corpo de madame Pascal para a cozinha e o depositou sobre uma mesa. Verificou satisfeito que não houvera emissão de fezes ou de urina: a roupa íntima de madame Pascal estava limpa (até certo ponto). Contemplou fascinado a morte no corpo nu. O rosto: petéquias disseminadas por quase toda a face, constituindo um pontilhado escarlatiforme sobre a pele pálida, cianosada; os olhos congestionados; as narinas apresentando uma espuma sanguinolenta; a língua projetando-se entre os dentes (p. 32).

Tão próximos ficamos dos corpos - a base do crânio, os frágeis ossos da laringe se partindo, as unhas rasgando a pele, as petéquias -, que a sensação de não haver nada além da materialidade se torna dominante. Madame Pascal, a pessoa, se reduz a um tremor final e depois é uma ‘coisa’ que se transforma de acordo com um processo que o conhecedor domina. O processo, da sua parte, é o que interessa nesse conto e não o sofrimento da vítima, nem a conduta desumana do vitimário.

Em “Henri” aparece também outra estratégia quínica que Rubem Fonseca utilizará em muitos textos: a combinação do alto e do baixo, do materialmente horroroso e do espiritualmente sublime. Henri, apesar de se comportar como um monstro incivilizado, aprecia a prata da cultura do Ocidente: Mozart, Debussy, Lamartine e Musset. A cultura elevada, que enriquece, convive no mesmo espírito com a pulsão para o assassinato²¹.

A técnica de Henri, além do mais, envolve conhecimentos de fisiologia, ele toca o pescoço de madame Pascal como se fosse um instrumento musical, onde os dedos pressionam e o corpo morre. O narrador não demonstra compaixão por Madame Pascal, não está ali para julgar, mas para contar que Henri controla seu crime até às últimas consequências fisiológicas: sabe que os esganados urinam e defecam, às vezes, que a pele do rosto fica “cianosada”.

²¹ Boileau-Narcejac afirmam que os primeiros contos policiais da história exploravam a figura do assassino refinado e genial.

Henri se sente Deus e, como Ele, pode fazer a morte. Madame Pascal não é nada, mas seu corpo definhando e, ainda depois de morto, ocupam uma boa parte do relato:

A morte devorava a vida lentamente, pensou Henri. Primeiro o corpo se imobilizava, a consciência se perdia (madame Pascal!, chamou ele duas vezes, madame Pascal!), suspendia-se a respiração e os batimentos do coração. Já era noite e o corpo de madame Pascal estava frio, o suor frio de sua pele cessara, seu corpo começava a endurecer. Era chegado o momento de ele interpretar o seu papel de nigromante. Com madame Cuchet ele esperara mais tempo, até que a sua pele quando tocada tivesse algo de pergaminho e uma estranha mancha verde surgisse na sua barriga murcha. Uma mancha verde, que ele não esperou que surgisse (era algo de raro!) na barriga de madame Pascal, pois de facão e machado começou a esquartejar o seu corpo com uma segurança de mestre (p. 36).

Além de artistas do assassinato executado por mestres, Rubem Fonseca nos oferece também, como já vimos, o assassinato como consequência da desigualdade, como ato de reparação que assumem certos personagens, a partir de um ódio incubado numa vida regrada pela carência material e pelas humilhações. Nesses casos, como vimos em contos como “Feliz ano novo” e “O cobrador”, a relação com os corpos não está regida pela técnica, pela eficácia, mas está pautada pela irracionalidade, ainda quando o objetivo é também a eliminação. Em “Feliz ano novo”, onde três assaltantes de supermercados, sem dinheiro nem comida, na noite de Réveillon, invadem uma festa de ricos, os corpos das vítimas passam a primeiro plano como objetos do ódio:

A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas... Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha (p. 38).

Esta cena brutal não segue nenhum plano, não é uma ‘instrumentalização’, é um ato quase instintivo de barbárie ou de cobrança, dependendo do ponto de vista. Os corpos atacados são a fonte de onde vem a humilhação, não existe diferença entre o dedo e a joia, fazem parte da mesma matéria, que deve ser arrancada e jogada numa fronha. Esse dedo arrancado, nesse contexto, dá a medida do ódio de classes no Rio de Janeiro.

3.2 - Corpos como objetos da burocracia

Na introdução, comentamos o conto “Duzentos e vinte e cinco gramas”, onde o coração de uma mulher que em vida teve muitos amantes, fica reduzido a pura matéria, ao seu peso. Três dos

amantes encontram-se numa sala do Instituto Médico Legal, um quarto - que não se encontra no lugar - é suspeito de ter causado a morte da mulher. Durante a autópsia, o médico constata que o coração, que, de acordo com a tradição literária, é o espaço onde se concentram as emoções do amor, não foi atingido.

Nesse conto, aparece pela primeira vez a autópsia, que será um recurso muito utilizado por Rubem Fonseca e que é, nos seus relatos, uma instância em que a apropriação dos corpos por parte da burocracia atinge um viés frio, distante, cínico-senhorial. “Parece que estou matando-a novamente, não parece?” (p. 21), diz o legista enquanto afunda um estilete nas inúmeras feridas para medir a profundidade. Como já apontamos, mais uma vez vemos um caso de ‘biopolítica’, onde o estado se apropria do cadáver através da medicina ‘legal’.

Durante a autópsia tudo fica registrado por um escriturário: a roupa que o cadáver levava é inventariada peça por peça, os órgãos são retirados do corpo, pesados, e também registrados. Tudo adquire um tom ridiculamente burocrático:

A calota craniana foi completamente serrada. De dentro foi retirada uma massa alabastrina, uma opaca medusa: “Encéfalo — um quilo, duzentos e setenta gramas”, pesou o legista numa balança sobre uma mesa próxima.

De dentro do corpo os órgãos eram tirados e atirados na balança.

Fígado — um quilo e cem gramas. Ela não bebia, certamente; tivemos um aqui, outro dia, com dois quilos e tanto, hein?”, disse o legista para o enfermeiro.

Com a mão enluvada, o legista agarrou o pulmão e tentou arrancá-lo de um só golpe. Não conseguiu da primeira vez. Tentou com as duas mãos e conseguiu...

O legista curvou-se sobre o baixo-ventre da mulher. Arrancou outro órgão:

“Útero — pequeno e vazio. Vazio”, repetiu ele, olhando o homem ao seu lado.

Enquanto isso, com uma concha, o enfermeiro começou a retirar o sangue da cavidade torácica e a vertê-lo dentro de vasilhames de vidro graduado, dizendo: “Seiscentos e cinquenta centímetros cúbicos na cavidade pleural direita: quatrocentos centímetros cúbicos na cavidade pleural esquerda.”

“Morreu de hemorragia interna e externa. ‘A vida de toda carne é o sangue’, está nas escrituras. Foi atingida a subclávia esquerda.”

Nas mãos enluvasadas o legista segurou o coração da mulher. Parecia uma pera; escuro.

“Duzentos e vinte e cinco gramas”, disse ele, pesando na balança. “Não foi atingido.” (p. 21-22)

Sabemos algo do passado da vítima, através do peso dos órgãos desmembrados de seu corpo: ela não bebia, não estava grávida, tudo é passado, o único presente dessa mulher são os pedaços de corpo que o legista arroja na balança.

O conto “A opção”, publicado no segundo livro, *A Coleira do Cão*, em 1965, é sobre uma junta de médicos que discute qual o sexo que vão escolher para um hermafrodita de 9 anos de idade. O paciente nasceu com pênis e saco escrotal, mas, em lugar de testículos, tem uma estrutura vaginal com ovários; o corpo é o assunto do relato. A reunião é exposta em forma de diálogo, com

um narrador quase ausente. O doutor Danilo é a máxima autoridade e os participantes se tratam com cortesia burocrática. No entanto, como aparecem também seus pensamentos entre parênteses, o leitor acessa os duelos interpessoais entre os participantes.

A questão do gênero e suas funções naturais são tratadas aqui desde uma perspectiva pessimista, iconoclasta, desprovida dos atributos ideais que as engrandecem, de tudo o que ‘significa’ ser homem, mulher, mãe, pai etc. Se a divisão da espécie em sexos e a maternidade são indispensáveis para a estratégia de autopreservação dos humanos, aqui aparecem objetificadas pelo olhar ‘esclarecedor’ da ciência e do direito, desprovidas de qualquer magia ou sublimidade.

O paciente, de acordo com a classificação burocrática, é masculino morfologicamente, pois tem pênis; feminino, jurídica e gonadicamente, porque tem aspecto exterior de mulher e tem ovários; mas é indefinido psicologicamente porque, devido à sua curta idade, não há como definir o seu “*gender role*”²², já que uma criança não conta com experiência suficiente para entender o que a sociedade espera dela pelo fato de ser masculina ou feminina.

O doutor Danilo, então, como cientista, propõe a saída mais prática para o problema: fazer uma mulher é mais fácil do que fazer um homem, porque o processo: amputação do pênis e do saco escrotal e abertura de um “orifício perineal” para a construção da vagina é bem mais simples do que ter que abrir o abdome, extirpar o útero e os ovários e, depois, colocar testículos de plástico no saco escrotal, para afirmar a auto estima do futuro homem. Assim, a razão decide através da burocracia.

Na reunião se encontra Mírian, ex-hermafrodita, operada pelo doutor Danilo, feita mulher, o caminho mais fácil, talvez numa situação parecida. Seja como for, ela não está nada feliz com o *gender role* que a burocracia lhe implantou:

(Depois de nove meses de vômitos, dores nas costas, desconforto, depressão, cistite, hemorroidas, economia, algolagnia, a última angústia: medo. O do feto, o medo da vida. O da mulher, o medo da morte; e ocorre o alívio, feito de libertação e rejeição, como se o feto fosse fezes há longo tempo reprimidas) (p. 86).

Neste conto, ser homem ou ser mulher, e tudo o que isso ‘significa’, é decidido em uma reunião que naufraga em dúvidas e onde o único critério parece ser a praticidade. Longe estamos da relação físico-espiritual entre corpos tão celebrada nas representações edificantes onde a capacidade de amar se apresenta como a eterna esperança da humanidade. Aqui estamos no reino

²² Este conceito, mencionado no conto, indica o papel que corresponde a cada um, em sociedade, de acordo com seu gênero. Foi cunhado pela psiquiatra Joan Hampson no início da década de 1950.

do baixo material e ser homem ou mulher é algo que se define à ponta de bisturi e regido por critérios parecidos com os da produtividade. Não que a decisão do doutor Danilo, a escolha do método menos invasivo, não seja acertada do ponto de vista médico, até ético, mas quando o resultado não é satisfatório, como com Mírian, a intervenção humana, a biopolítica, termina parecendo com a colônia penal kafkiana.

O conto “Onze de maio”, publicado no livro *O cobrador* em 1978, é sobre um professor de História, retirado contra sua vontade e internado, depois, num asilo de anciãos, que com o avanço do relato vai se tornando grotesco, pela maneira como se assemelha a um campo de concentração nazista ou, por que não, mais uma vez, à colônia penal kafkiana.

O asilo se chama ‘Onze de maio’²³. Possui normas muito severas. Obriga os internados a passar boa parte do dia isolados no “cubículo”, onde há uma cama, um armário, um penico e uma televisão que não podem desligar: os internos comem, defecam e o resto do tempo são distraídos por um único programa de TV. O professor, no entanto, graças à memória que ele guarda dos eventos e dos acontecimentos como professor de história, consegue resistir ao programa de esvaziamento de memórias, e descobre um mecanismo de extermínio de corpos, oculto nas entranhas do asilo. Os outros não se inteiram de nada, veem sempre atualidades e perdem a perspectiva histórica do desenvolvimento dos fatos ao longo do tempo: a história.

Secundado por dois colegas de internato, que pouco ajudam, o herói chega à conclusão de que estão numa linha de produção de morte de velhos descartados pelos mercados. O professor deduz que essa linha termina num crematório, devido ao fato de que às vezes, pela chaminé que se pode ver pela janela, sai uma fumaça branca e espessa. A linha de extermínio começa nos cubículos:

Lins tinha uma fratura na perna (nosso equilíbrio é precário e nossos ossos são fracos), e se arrastava da cama, que é baixinha, para o penico, ou então defecava e urinava na cama mesmo. Passei uma tarde na porta do seu cubículo e lá de dentro saía um nauseante cheiro de merda e gangrena. Lins estava deitado na cama vendo a televisão. Na manhã do dia seguinte o cubículo estava vazio e cheirando a desinfetante (p. 100).

²³ Nesta data, em 1938, aconteceu a revolta da Ação Integralista Brasileira contra o governo de Getúlio Vargas. A AIB, de acordo com a Wikipédia, foi um “movimento político ultranacionalista, corporativista, conservador e tradicionalista católico de extrema direita, inspirado no fascismo italiano”. Sem entrar na interpretação desses dados históricos, veremos que o conto é a paródia de uma revolta, neste caso, são três velhos que se levantam contra as autoridades da instituição.

Nesse ambiente distópico, vemos como o sistema elimina aqueles que o mercado descarta. Afinal de contas, para uma ideologia que tem como principal objetivo o crescimento da economia, o custo de manutenção dos corpos improdutivos deve ser reduzido tanto quanto possível. O único paliativo que recebem os internos para o sofrimento de ver o próprio corpo apodrecer é a televisão; assim, sofrem sem pensar, sem a possibilidade de procurar um remédio ou encontrar um sentido para sua circunstância, como o professor faz.

O narrador está preparado para resistir à amnésia que provoca o entretenimento. Ele tem “lembranças e reminiscências históricas dos grandes homens que lutaram contra a opressão, a iniquidade e o obscurantismo” (p. 101), e, com sua imaginação, vai além dos muros da sua prisão e pergunta se a disciplina que rege o asilo não é parte de um projeto mais amplo. Neste texto de 1969, podemos vislumbrar, deformada, como pano de fundo satírico, a burocracia neoliberal que acabaria se impondo culturalmente vinte anos mais tarde. As razões do diretor para os maus-tratos que os internos recebem são inclusive de índole puramente econômica:

A nação gasta uma parte substancial de seus recursos com inativos idosos... Se quiséssemos manter todos os aposentados bem alimentados e felizes, através de custosos programas de medicina preventiva, de terapia ocupacional, de recreação e de lazer, todos os recursos do país seriam consumidos nessa tarefa. O senhor não sabe que o país atravessa uma crise econômica? Já fomos um país de jovens e aos poucos estamos nos tornando um país de velhos (p. 104)

O diretor do asilo “11 de maio” reconhece que a política do internato é consequência de um processo mais amplo, e justifica o massacre em termos não humanísticos ou éticos, mas econômicos. As necessidades dos necessitados, dos corpos e das almas dos velhos, são vistas do ponto de vista contábil, de acordo com o credo neoliberal.

Para terminar a sátira, o professor e seus dois colegas assaltam o quarto do diretor do asilo, o plano é tomar o homem como refém e fazer os reclamos pertinentes, mas, ao invadir o quarto, veem uma mulher nua na cama, o que amacia seus espíritos combativos, e uma geladeira com cerveja, ovos, presunto e manteiga, que termina por vencê-los. Como bem aponta o professor: “talvez, *stricto sensu*, o objetivo final de toda revolução seja mais comida para todos” (p. 107).

Como boa diatriba quínica, termina com um quadro de absoluta desesperança. Nosso herói não se deixa mais seduzir pelos prêmios que a “sociedade corrupta e feroz” outorga aos que cumprem sem reclamar. Mas é tarde, muito tarde, ele se encontra nessa fase da vida em que o corpo apenas aguenta:

Minha pele continua um tecido seco despregado dos ossos, meu pênis uma tripa árida e vazia, meus esfíncteres não funcionam, minha memória só recorda o que ela quer, não tenho dentes, nem cabelos, nem fôlego, nem força. Mas não sou mais o chorão envergonhado, cujo maior desejo na vida era comer um bombom de chocolate. Aquele ser velho me foi imposto por uma sociedade corrupta e feroz, por um sistema iníquo que força milhões de seres humanos a uma vida parasitária, marginal e miserável. Esperarei a morte de maneira mais digna (p. 108).

Resta o testemunho deste homem que descobriu, como um Diógenes do Rio de Janeiro, que os bombons de chocolate que a sociedade oferece para cooptar os inocentes escondem armadilhas temíveis. Mas essa verdade só chegará aos leitores do conto, já que o professor, apesar de todas as suas descobertas, já está prestes a ser queimado no crematório.

Em três contos publicados na década de 1960, podemos ver um Estado racional, voltado para objetivos claros, fazendo dos corpos instrumentos de seus planos de progresso. A tecnologia avança e aumentam as possibilidades de descobrir os assassinos examinando as vítimas; os hermafroditas podem ser canalizados para um dos dois sexos, a decisão será técnica, mas nem por isso satisfatória; os velhos já não são figuras veneradas das quais se espera conselho, são ‘gasto público’ que deve ser eliminado quanto antes.

3.3 - Corpos como objetos da tecnologia

Em “Beijinhos no rosto”, conto do livro *Excreções, secreções e desatinos*, publicado em 2001, o narrador deve submeter-se à remoção da bexiga e, desde então, ele vai ter que carregar um pequeno saco, ligado aos ureteres, onde receberá a urina para enviá-la a uma bolsa oculta embaixo das roupas, que terá que ser esvaziada à mão periodicamente. O pensamento de que esvaziar o saco será parte da sua vida cotidiana, atormenta o homem. Atento ao recurso de convocar o alto e o baixo, o autor soma a estas peripécias provocadas por mudanças no modo de urinar, uma série de dados estatísticos sobre o câncer na bexiga: três de cada cinco casos estão ligados ao fumo, são 300 mil casos por ano, é o quarto tipo de câncer mais comum etc.

Além de pensar constantemente nas complicações atuais e do futuro imediato, ele fecha os olhos, para não ver o sangue no seu xixi. Chega a considerar o suicídio - e até compra um revólver - porque não suporta uma vida sem poder ir à praia, nem poder fazer amor, pela vergonha que sentiria ao ter de exibir o saco cheio de xixi pendurado no abdômen. Um dia atira no seu peito,

mas não morre. Depois disso, arrependido de ter tomado uma atitude tão extrema, faz a cirurgia e aprende a viver com o apêndice de plástico:

Agora eu esvazio com facilidade a bolsa de urina. Ela fica bem escondida sob a roupa, ninguém percebe que está ali, sobre o meu abdome. O câncer parece que foi extirpado. Não tenho mais namorada e estou viciado em palavras cruzadas. Deixei de ir à praia. Fui uma vez, para jogar o revólver no mar (p. 66).

Este conto lembra a ideia bakhtiniana de corpo grotesco como corpo que se abre ao mundo, mas como paródia ou variante dessa formulação. Bakhtin (1987) se referia ao corpo comunicado com o mundo através dos instintos prazerosos; aqui, o que temos é a exposição do mecanismo de eliminação de urina, feito pela técnica, não tanto o corpo que se abre ao mundo, mais sim ao corpo invadido por esse mundo e sua engenharia, como se estivéssemos nos primórdios desta era de robotização do humano.

No livro *Pequenas criaturas*, de 2002, foi publicado o conto “Uma mulher diferente”, onde se repete esta questão das próteses que, ao invadir, se convertem em barreiras entre as mentes e o mundo. O narrador é um homem de corpo bem formado, que mantém peitorais, deltóides, bíceps e tríceps em sua rígida definição, mas se recusa a mostrar as pernas porque são finas. Por causa dessa atitude estranha, suas relações com as mulheres duram pouco.

Um dia aparece Vivi, uma mulher diferente. No início, ela aceita que ele faça amor vestindo as calças, mas depois, à medida que a relação vai se estreitando, Vivi reclama porque durante a relação sexual, ela se entrega por completo e ele parece concentrado em outra coisa; ainda mais, Vivi sente que uma metade do corpo dele não lhe pertence. Um dia, a mulher joga duro e ameaça ir embora para sempre se ele não mostrar as pernas. Perdido por perdido, ele deixa à vista a prótese que leva numa das pernas e à qual denomina despectiva e orgulhosamente a um tempo: “perna de pau, mas de titânio”. Vivi se interessa pela “aparência cibernética” do objeto e faz uma piada evocando uma marcha de Carnaval: “eu sou o pirata da perna de pau, do olho de vidro, da cara de mau” (p. 167), e arrasta o homem e sua prótese para a cama.

A tensão dele desaparece, já não precisa da rígida disciplina de movimentos necessária para esconder a perna metálica durante o ato sexual e tudo leva a um final feliz. Ao contrário do que acontece com o personagem do conto anterior, este supera a vergonha, tem um comportamento mais quínico e não necessita, portanto, renunciar ao sexo. Claro que - digamos - é muito mais difícil lidar com a exposição de uma secreção mal cheirosa do que com uma extremidade de metal.

No mesmo livro, temos o conto “O espreitador”, sobre um narrador que segue mulheres pela rua só para observá-las sem ser visto. O protagonista segue as regras do *Manual do Espreitador*, que consistem em manter distância suficiente para que outras pessoas se interponham, não seguir ninguém por mais de duas horas, nem tirar fotos, nem fazer anotações. Durante o breve relato, segue uma mulher de uns trinta anos e ela o leva a refletir sobre o botox, dando ao texto o rigor da ciência exata e um sabor de crônica ficcionalizada.

O botox é, do ponto de vista comercial, um produto de beleza; do ponto de vista químico, é um tipo de toxina botulínica purificada. Mais uma vez, temos o tema da técnica acoplando-se ao corpo para cumprir funções glandulares, para substituir extremidades, para fazer com que os rostos pareçam mais jovens, com menos rugas. É bem provável que as possibilidades que a técnica oferece criem as novas esperanças de juventude ou vida eternas e que alimentem portanto a pornografia da morte, aquela tendência a negar a decadência natural.

3.4 - Os corpos e o mercado

Há muito tempo que o mercado do entretenimento dá forma aos corpos considerados belos, tarefa que antes estava nas mãos da arte. Com o advento do cinema, determinados modelos tornaram-se parte da vida das pessoas e eles foram rapidamente aproveitados nas propagandas dos produtos de consumo que aproveitavam a aura de semideuses que coroava esses modelos e esse ‘sistema’ não fez outra coisa que crescer e se ramificar.

“Madrinha da bateria”, também do livro *Pequenas criaturas*, trata do que acontece com as pessoas cujos corpos são descartados pelas leis que regem o entretenimento e ditam a moda. Zira é madrinha de uma bateria de uma escola de samba que ascendeu ao Grupo Especial. Ela tem uma irmã, Das Dores, que já não mora mais na favela e trabalha num importante ateliê de costura da zona sul, atendendo madames ricas.

Esta irmã, conhecedora do ideal de beleza das mulheres de classe alta, avisa Zira que sua bunda ficou grande e que “eles” não gostam disso. Agora, com a escola no Grupo Especial, aumenta o número de madames da zona sul nos ensaios e entendemos que quando Das Dores diz “eles” se refere aos que regem os modelos de beleza no Sambódromo. Zira, tradicionalista, diz o que, no clima de euforia que se vive na escola pelo novo status, ninguém pretende escutar: essas mulheres não estão interessadas na arte, elas só querem “aparecer na televisão, curtir a folia e cafungar pó do bom” (p. 173).

Um dia aparece uma concorrente da Barra da Tijuca, Daiana. Ela tem corpo de “marombeira de academia” e trabalhou numa “novelinha da tarde”. Pouco depois, o choque:

Quando, no dia seguinte, Zira chegou na quadra, Daiana assumiu o posto, isolada, na frente dos percussionistas. A filha da puta aprendeu a dançar, pensou Zira... Então, tirou a navalha de dentro da blusa e deu duas navalhadas fundas em Daiana, uma no rosto e outra no pescoço. Zira não ouviu os gritos nem sentiu as mãos das pessoas que a agarravam e arrastavam, nada, apenas o gosto do sangue que esguichara sobre a sua boca (p. 175).

A escola, sendo agora produto de ‘horário nobre’, precisa de novos modelos de beleza e Zira, seu corpo proscrito, resolve o problema com uma intervenção: nem ela, que já não encaixa nos moldes; nem a burguesa, que se deparou com uma pobre não conformista.

3.5 - O corpo nas mãos do destino

O conto “Placebo”, publicado no livro *O buraco na parede*, de 1994, que já vimos ao apresentar uma inversão carnavalesca provocada pela iminência da morte, é também uma história de pessoas que enfrentam doenças que a medicina não sabe vencer e passam a peregrinar entre terapias alternativas, na procura de uma cura, ainda que seja pelo efeito placebo. É um conto também onde um feto, a primeira forma da nossa existência, tem um lugar relevante para o viés grotesco da história. De um lado, os relógios, o protagonista é um homem dominado pelo tempo da produtividade capitalista que coleciona relógios que custam dezenas de salários mínimos; do outro, o caminho que este mesmo colecionista refinado deve enfrentar pelo submundo do baixo material, submetido a um homem pobre e negro, porque qualquer coisa é melhor que perder a vida, inclusive, ir atrás de um feto que, supõe-se, funcionará como remédio. E como, por fim, funciona, o executivo destrói os relógios, a corrente que o mantinha preso à racionalidade instrumental, que nada fez para salvá-lo.

Esta história transcorre numa feira de horrores para o corpo: a doença faz com que a pessoa fique sem forças nas pernas, até o ponto de não conseguir nem chutar um pombo, o corpo treme, o doente acaba arrastando-se e chantageando e massacrando os infelizes que tomam conta dele; além do mais, o mal passa de pais a filhos, como uma maldição imposta por deuses gregos. Como se isso não fosse suficiente, aparecem também os fetos, como ingrediente da terapia. O paciente deve conseguir um feto negro e de menos de três meses. Prestes a realizar esse trâmite para lá de

esdrúxulo, o paciente tem um sonho. Ele vê um anúncio no jornal, onde mulheres vendem fetos “frescos”, ainda na barriga. Vai ao local, encontra uma mulher grávida, ela deita no chão, abre as pernas e manda ele tirar a mercadoria do seu ventre. Então, o corpo da mulher se abre ao mundo numa representação puramente material e grotesca do início da vida humana:

Enfiei os braços entre as pernas, vagina úmida e escaldante, um poço tenebroso e fétido, útero, uma espécie de saco de lixo de plástico preto onde o feto nadava como um mergulhador submarino. Agarrei o feto mas ele não queria sair, mordeu o meu dedo como se fosse um caranguejo. Consegui arrancá-lo da toca. Tinha uma cabeça enorme e emitia um som irritante. Joguei a criatura numa panela com água fervente e ela ficou vermelha. Acordei quando estava comendo a coisa, que havia se transformado numa lagosta (p. 106).

Além dessa descrição mais ou menos detalhada da vida subaquática dos humanos, o grotesco acontece num sonho e, por isso, o parágrafo acaba numa cena de antropofagia surrealista, originada, lembremos, por um anúncio de venda, pela sensação de mercantilização de tudo. Ao acordar do pesadelo, o executivo encontra uma justificativa para mitigar o horror de ter que comprar um feto, coisa que tem algo de imoral, mas qual seria, se não, o outro destino desses projetos de vida truncados? O lixo. Podendo ser usado para salvar uma vida, a imoralidade diminui. Mas, como as reviravoltas grotescas são a tônica do conto, o primeiro feto que o narrador consegue é rejeitado por Belisário por ser de raça branca e , então, temos a cena onde o executivo tem que se desfazer do material, antes de ir atrás do feto negro, e decide afundá-lo no vaso sanitário de um bar:

O feto era roxo, devia ter uns três centímetros, menor do que um artrópode de ensopado com chuchu, tinha braços e pernas, uma cabeça grande para corpo tão pequeno, boca, nariz, orelhas, olhos. Da barriga sobressaía uma tripa grossa, resto do cordão umbilical. A pele estava gelada e úmida. Um odor salino se desprendia dele. Um ente das profundezas do mar placentário, um repelente monstro anfíbio. Arregacei a manga da camisa e enfiei meu braço pelo buraco da latrina fedorenta até a altura do cotovelo, empurrei o feto pela tubulação abaixo fazendo-o sumir completamente. Apertei a válvula da descarga mas ela não funcionava. Joguei a água da caixa de isopor no vaso. Esperei um pouco e peguei outro táxi para Copacabana. E outro para a minha casa. Agia como um criminoso (p. 109).

Os corpos podem aparecer como brinquedos do destino, pode ser o açoitado de uma doença, pode ser a arbitrariedade do assassino compulsivo, que escolhe suas vítimas com critérios aleatórios. Esses corpos, além de aparecerem desespirtualizados, interessam mais como coisas em processo de morrer do que como veículos de almas humanas. São quadros bastante pessimistas sobre a condição da nossa espécie.

Outro tanto acontece com o modo como as instituições modernas tratam o corpo, como campo de investigação de assassinatos através da autópsia, como objeto da técnica, como produto

industrializado com determinadas formas e características ao gosto do público ou como objetos descartados pelo mercado que devem ser eliminados.

4 - Certas partes

Até aqui vimos representações do corpo inseridas em várias instâncias da cultura contemporânea e, ao mesmo tempo, representações do corpo como matéria, como objeto de pulsões que apresentam humanos desprovidos de alma ou espírito. Agora veremos uns poucos exemplos deste materialismo onde o protagonismo cabe às partes do corpo, seja como objeto erótico, seja como marca de status: a galeria envolve um elemento erótico clássico, como a vagina; um impulso parafilico feito de uma poderosa atração pelas axilas femininas e um traço muito frequente da obra de Rubem Fonseca que são os dentes.

Como já dissemos, ao tratar sobre o conto “Pierrô das cavernas”, de 1969, a irrupção do sexo explícito na literatura, da descrição - ou ainda a mera menção - de peitos e genitais, revive com força na primeira metade do século XX. Até esse momento, tinham existido fenômenos isolados, como os de Rabelais, Sade e Sacher-Masoch, mas o clima geral era de assepsia eclesiástica. É só lembrar dos problemas que teve *Madame Bovary* com as autoridades de meados do século XIX, um romance que hoje poderia ser lido por um adolescente. Mais tarde, o cinema e os filmes pornográficos dariam um impulso fenomenal à expansão, até que a chegada do *streaming* colocaria uma enorme variedade de práticas sexuais e das consideradas parafilias ao alcance de pessoas de todas as idades. Por isso, não paramos aqui para analisar as cenas eróticas ‘normais’ dos relatos de Rubem Fonseca, mas aquelas mais satíricas ou quínicas²⁴.

4.1 - Vaginas

O conto “Poema da vida” pertence ao livro *Amálgama*, publicado em 2013, aos 88 anos do autor. O narrador e protagonista deste relato breve vive obcecado pelas vaginas. Quando vê uma mulher andando na rua, imagina:

²⁴ Veremos isto com um pouco mais de detalhe no capítulo IV, ao tratar do romance *O caso Morel*, aqui vamos mencionar apenas alguns exemplos onde as referências ao sexo, cruas e nuas, aparecem entremeadas com parafilias grotescas.

... a estrutura de tecidos orgânicos entre as suas pernas, o estojo com pequenos e grandes lábios, e entre os pequenos a protuberância carnuda e erétil conhecida como clitóris. E penso também nos pelos, ou pentelhos, muitas os raspam parcialmente, outras deixam-nos abundantes, escondendo a entrada do canal (pág. 45).

A lente do narrador chega tão próximo do objeto que a ideia se deforma, a vagina perde seu erotismo; a primeira frase da citação parece dita por um fisiologista; a segunda, por um antropólogo. Além desse registro distante, o jogo de misturar o elevado e o baixo se vê incrementado em outro trecho por uma reflexão própria de um linguista: “Prefiro boceta. Faz-me recordar a *Boceta (ou Caixa) de Pandora*, que encerra todos os males do mundo. Que importam os males que a boceta pode causar: obsessões, manias, vícios, castigos malthusianos” (pág. 46).

O erotismo ainda se perde um pouco mais porque o conto trata de uma prática sexual com a qual poucos leitores poderiam se identificar. O narrador é um anti-herói, um homem rico que paga o que for preciso para contemplar as bocetas das mulheres que considera atraentes.

4.2 - Axilas

Dois anos antes, Rubem Fonseca publicava o livro *Axilas e outras histórias indecorosas*. Ali, tem um conto chamado, precisamente, “Axilas”. Neste relato é retomada a estratégia do conto anterior, que é parodiar o erotismo literário, perdendo-se no caminho o sexual, que termina dando seu lugar à piada ou à tragédia.

Em “Axilas”, o narrador - que até esse momento nunca tinha amado - se apaixona por uma violinista. O objeto do amor deste personagem são as axilas da mulher. Ele a viu pela primeira vez no palco, numa apresentação de uma orquestra sinfônica. Certas notas da peça que tocavam exigiam que a instrumentista levantasse os braços e, como ela usava um vestido sem mangas, o protagonista deste pequeno relato vê o objeto da sua paixão e cai na armadilha do amor.

O momento desta revelação, um tanto ridícula, tem, no entanto, algo sublime, pois acontece durante a execução do Concerto K. 219 para violino, de Mozart, também conhecido como ‘O turco’, e composto no ano de 1775. Há outras referências eruditas, como o conto “Uns braços”, de Machado de Assis, onde um jovem se apaixona pelos braços da esposa do seu patrão, e uns versos de Keats sobre o caráter inesquecível da beleza, citados em inglês. Junto a estas referências eruditas, todas motivo de orgulho para a raça humana, temos também o outro lado, os aspectos mais estranhos da nossa espécie, claro, com uma sorte de paródia da sexualidade individual, que é

uma marca da nossa cultura:

A boceta pulsa, e o cu é enigmático; são muito atraentes, reconheço, porém circunspectos, dotados de certa austeridade.

Durante muito tempo esses foram os tesouros do corpo feminino que eu mais amei, os orifícios. O da boceta, gruta que quanto mais estreita, mais gratificante era o prazer que me proporcionava; e o do cu, uma toca, um buraquinho que se abria como uma flor caleidoscópica para receber o meu pênis. Contudo, isso era no tempo em que o pênis era uma peça importante da minha arte amatória, em que o meu poeta favorito então era o Aretino, o clássico Pietro Aretino, que nasceu em Arezzo em 1492 e morreu em Veneza, em 21 de outubro de 1556. Como dizia, isso era no tempo em que eu ainda não havia descoberto com a língua a delicada textura do cu e da boceta, que passei a lamber com um prazer jubiloso. Como no poema de Drummond, “a língua lambe, lambilonga, lambilenta, a língua lavra certo oculto botão, e vai tecendo lépidas variações de leves ritmos”. Sim, foi a minha fase de polir, de bajular com a língua os orifícios. Isso durou até eu conhecer o encanto inspirador da axila, o lugar perfeito para a língua. Refiro-me à axila dos meus sonhos, a axila da mulher por quem me apaixonei, a de Maria Pia, a violinista... (p. 22-23)

A menção dos genitais em tom erudito e a sexualização de partes inusitadas do corpo humano fazem destes relatos peças mais cômicas do que eróticas. O erótico se perde, apesar do atrevimento do texto. Claro que, convenhamos, as descrições de atos sexuais correntes, em tempos de pornografia pela Internet, já não assustam mais ninguém. Para ultrapassar os limites que impõe a cultura burguesa, é necessário recorrer a outras estratégias.

5 - Os dentes

Na fronteira que Rubem Fonseca traça entre ricos e pobres, os dentes têm um papel muito ativo. Lembremos de que, no conto “O cobrador”, os dentes são o estopim para o início de uma luta de classes de um contra todos. Estas são as primeiras palavras do relato: “Na porta da rua uma dentadura grande, embaixo escrito Dr. Carvalho, Dentista” (p. 13).

O narrador tem um dente doendo, espera meia hora para ser atendido. Ainda por cima, quando abre a boca, o dentista o repreende por ter deixado que seus dentes chegassem àquele estado. Assim, como o narrador de “Feliz ano novo”, ele vai juntando raiva. Depois, o dentista arranca o dente, em vez de consertá-lo e, além disso, pede pelo serviço uma quantidade que o paciente não tem. Isso dá início ao raid delitivo que estrutura o conto: “Todos eles estão me devendo muito. Abri o blusão, tirei o 38, e perguntei com tanta raiva que uma gota de meu cuspe bateu na cara dele — que tal enfiar isso no teu cu?” (p. 14).

Não é estranho que o pobre rebelde mais logrado da contística de Rubem Fonseca tenha nascido no gabinete de um dentista. Os dentes são, neste escritor, um símbolo de status. E não se destacam tanto por sua presença quanto pela sua falta. A falta dos dentes é dramática.

Lembremos do conto “A escolha”, daquele aposentado pobre que devia escolher entre uma dentadura e uma cadeira de rodas, quando ele descreve a estranha sensação de quem come com as gengivas:

Um sujeito sem nenhum dente como eu tem que saber comer direito. Banana é fácil, ... eu as espremo com as gengivas na boca antes de engolir, vira uma pasta, sinto muito melhor o gosto. Pão eu só posso comer o de forma, molhado no café com leite. Posso comer o pão francês, que eu prefiro, molhando também no café com leite, mas só de vez em quando, se comer todos os dias acaba ferindo minhas gengivas... E posso comer carne moída bem cozida. Mas eu queria ter as gengivas afiadas, como o Gumerindo, que diz que come até bife... Sonho, pelo menos uma vez por mês, com costeletas de porco frita (pág. 16).

Os dentes são uma marca de classe fundamental, como podiam ser as cores da vestimenta nos tempos anteriores à Revolução Francesa, só que, neste caso, se fazem mais evidentes, são mais eloquentes, quando faltam do que quando aparecem.

O conto “Artes e ofícios”, publicado em 1994, no livro *O buraco na parede*, começa com estas palavras:

Você estraga seus dentes quando é um garoto miserável, mas se depois ganha bastante dinheiro encontra um dentista que conserta a sua arcada dentária. Isso aconteceu comigo, implantei todos os dentes da minha boca, um prodígio de engenharia odontológica. Estou cheio de dentes que não caem nem ficam cariados, mas quando dou uma gargalhada na frente do espelho sinto saudade da minha boca antiga, agora meus lábios se abrem de um modo que eu não gosto. De qualquer forma, não me faltam dentes e posso morder com força as mulheres e os contra filés (pág. 71).

De um lado aparecem os atributos dos pobres: dentes estragados, moradia miserável, andar “espremido” no trem, andar com operárias, balconistas de lanchonete, empregadas domésticas; do outro, o dos ricos, casarão, dois automóveis com dois motoristas, uma esposa de boa família, arruinada, mas cheia de diplomas, e uma amante, sem diploma, mas que veste roupa elegante e sabe atravessar um salão fazendo pose.

No conto “Calibre 22”, publicado no penúltimo livro de Rubem Fonseca, também chamado *Calibre 22*, em 2017, na sua última aparição, Mandrake mostra a importância que os dentes têm para o direito penal devido, precisamente, ao fato de serem vistos como uma

medida fiel do estado da pessoa. Mandrake, de quem voltaremos a falar depois, é um advogado que ganha muito bem, quínico com os poderosos e solidário com os pobres, e, neste caso defende gratuitamente uma mulher humilde acusada de ter assassinado o marido:

“Mandrake, deixa ela tratar dos dentes. Não consigo nem olhar para o rosto da dona Raimunda, aqueles dentes todos partidos, além do rosto inchado das pancadas que recebeu...”

“Weksler, o marido batia nela, um dia na cozinha ela foi se defender e usou a chaleira que tinha na mão. O marido, embriagado, escorregou e morreu. Eu quero que quando for prestar depoimento em juízo apareça toda escalavrada, entendeu?”

“Só os dentes, o rosto inchado fica...”

“Weksler, os dentes são fundamentais” (p. 99).

Se os dentes estão quebrados, a pessoa inteira parece ‘escalavrada’.

Os dentes são quase um lugar comum na literatura, aparecem nas descrições dos personagens, em especial quando se trata de gente jovem, destacando-se sua brancura, ou quando algum personagem apanha e o autor nos conta quantos dentes perdeu. Mas Rubem Fonseca vai um pouco além na exploração da semântica dos dentes. No conto “O desempenho”, do qual já falamos, o narrador perde na luta alguns dentes, algo corrente por exemplo nas cenas de violência dos romances policiais, mas o personagem deste conto os atira com raiva contra o público, os usa como projéteis disparados por sua frustração por estar apanhando.

No conto “Belos dentes e bom coração”, publicado no livro *Secreções, excreções e desatinos*, em 2001, o corpo da heroína aparece idealizado, mas ao mesmo tempo, há um subproduto desse corpo, como o muco, que provoca uma desidealização marcante. É um relato pseudo policial onde um detetive privado é contratado por um homem rico para investigar os passos da sua esposa. Em menos de uma semana, o detetive constata o adultério, mas a história não envereda pelas consequências que a tradição literária reserva para tal peripécia - perdão, divórcio, assassinato - porque o detetive decide mentir para o marido enganado. Ele sabe ver a bondade através dos dentes, viu através do riso dela, enquanto a vigiava, que devia salvá-la, em nome do amor.

Ouvi dizer que há pessoas que riem para mostrar seus belos dentes e outras que choram para mostrar que têm bom coração. Em todas as minhas fotos, M. está rindo, mas não como certas grã-finas nas colunas sociais. Essas peruas sempre aparecem com os dentes à mostra, mas nunca estão rindo, estão olhando para a lente da máquina, pensando no que as amigas vão dizer quando virem sua foto publicada, fingindo que riem, e quando o fotógrafo se afasta, elas mostram um rosto acabrunhado, às vezes aflito... Os que riem de verdade, como os que estão apaixonados, não têm a menor noção do que acontece em torno deles, não veem nada em volta. Um fotógrafo tirando fotografias, por exemplo. Rir é bom, mas pode foder a vida de uma pessoa (p. 56).

Rir com belos dentes e chorar porque se tem bom coração é muito mais nobre do que rir para fingir felicidade, mas, aclara o narrador, temos que tomar muito cuidado, porque isso pode arruinar a vida de uma pessoa. É melhor, acrescenta ele, ser hipócritas e desconfiados, a heroína romântica que, no enlevo de Eros, ri ensimesmada com seu amante é considerada uma descuidada, uma tola.

A história, além de ser pseudo-policial, é pseudo-romântica, já que é interrompida para introduzir um comentário sobre o muco que enche o nariz quando choramos, no momento das despedidas. Isso entra um pouco no tema do próximo capítulo, o baixo material, pois é tratado com detalhes: o muco se produz porque a lágrima, além de umedecer a conjuntiva, penetra nas fossas nasais; nas cenas dos filmes românticos, o mocinho entrega sempre para a garota um lenço para ela enxugar suas lágrimas; o amante deste conto oferece-lhe a gravata.

O cliente, que não pode acreditar que não esteja sendo enganado, pede para o detetive continuar na procura e ele invade o quarto onde os amantes se encontram e esconde um microgravador. Ao escutar a fita, mais tarde, descobre que ela quer terminar com esse caso extraconjugal, porque a piedade que lhe desperta marido está acima da sua felicidade: “Ele precisa de mim.” O detetive, então, com certo sarcasmo, reafirma sua intuição inicial, belos dentes e bom coração, a combinação insuperável do belo e do bom.

Poderia ser feita uma semântica do uso dos dentes em Rubem Fonseca, pois este autor expande o uso desses elementos a situações bastante fora do comum. Contudo, eles são, principalmente, marcas de classe.

6. Objetos que funcionam como corpos

Assim como podemos substituir órgãos e membros do corpo por peças de engenharia, também podemos ‘humanizar’ bonecas de plástico para substituir as parceiras sexuais. Aqui, a coisificação do humano desafia o senso comum. A masturbação com a qual os cínicos antigos escandalizavam seu público ganha agora, em pleno século XX, requintes de bizarrice ou de sofisticação, segundo o ponto de vista. O conto “A matéria do sonho” foi publicado no livro *Lúcia McCartney*, em 1969, uma época em que a pornografia era proibida, de difícil acesso, pois não se encontrava à distância de um clique, como nos dias de hoje. Neste conto, Rubem Fonseca empurra os limites, como de costume, e traz a problemática de um rapaz que se apaixona por uma ‘mulher’ inflável. O protagonista iniciou-se sexualmente com “galinhas, cabras e éguas” e, sem nunca ter estado com uma mulher, termina apaixonando-se pela boneca inflável Gretchen.

O doutor R., patrão do rapaz, descobre um dia o jovem se masturbando e dá para ele uma boneca inflável e um aumento de salário para que possa custear um quarto só para ele e dar curso normal à relação. Durante o dia, ele para “a toda hora para pensar em Gretchen”. O doutor R., que nota o entusiasmo do rapaz, pensa que o governo brasileiro devia providenciar uma Gretchen para cada homem solitário.

Um dia, o jovem, de uma dentada, deixa Gretchen disforme sobre a cama. O rapaz entra em depressão e o doutor R. compra outra boneca, Cláudia. As medidas vêm de acordo com o padrão britânico, cinco pés e quatro polegadas de altura. O doutor R. se encarrega de enchê-la, vai soprando e Cláudia vai crescendo, o rapaz acha ela linda. O doutor leva Gretchen, que já não é mais do que vinyl arrebitado.

Os corpos são coisas que podem eliminar-se e as coisas se tornam corpos que podem ser amados.

7 - Os anões

Conta o conquistador espanhol Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, que viveu vários anos isolado entre os índios do atual Golfo do México, na primeira metade do século XVI, que os índios viam os anões e os que diferiam fisicamente por qualquer outra razão como escolhidos dos deuses, achavam que os deuses tinham alguma razão para enviar essas existências diferentes e, por isso, às vezes, veneravam essas exceções.

No Ocidente, os anões são estudados pela ciência como fenômenos, as artes olham para eles com sorna e o povo costuma vê-los como coadjuvantes dos palhaços, no circo. Os anões, definitivamente, não despertam a admiração de ninguém, a menos que se tenha uma relação pessoal; mas, para a cultura, são elementos do grotesco, do cômico, que são modos de rebaixar. Rubem Fonseca, como parte da tradição quínica, utiliza os anões para acrescentar comicidade às cenas, mas também para fazer críticas satíricas ao sistema, coisa que poderemos ver melhor mais adiante, ao falar de Zakkai, personagem do romance *A grande arte*.

“Os anões” é um conto publicado em 1994, no livro *O buraco na parede*. É sobre um triângulo amoroso formado por um bancário desempregado, a esposa do dono do banco e uma enfermeira. O narrador é atropelado pela esposa do dono do banco de onde ele mesmo foi demitido.

Ela fica muito culpada ao início, e esse remordimento vai se transformando em atração erótica. Começam um romance clandestino.

O único amigo que o bancário tem é um anão e, como qualquer mortal, ele precisa de alguém para contar sua façanha, e não só conta tudo para esse anão, mas também lhe mostra uma foto da mulher do banqueiro nua. O anão rouba a foto, um dia em que ficam bêbados, e extorque a mulher. Ela acaba com o relacionamento, o protagonista mata o anão, recupera a foto e, entregando-a à dona, se despede para sempre dela.

O anão deste conto é um traidor e um chantagista, seu comportamento não parece em nada com aqueles anões do circo dos que rimos porque são inferiores a nós. Este anão, simplesmente, comete as sujeiras que cometem os humanos de todos os tamanhos. A narrativa precisa que o personagem seja muito pequeno por causa de uma circunstância do final, onde a tragédia vira subitamente comédia grotesca: o protagonista termina seu relato refletindo na sala da sua casa, sem saber o que fazer com o cadáver do anão que está dentro de uma mala.

Quase vinte anos depois, no livro *Amálgama*, de 2013, temos o conto “Perspectivas”, que começa desta maneira: “Tem sempre um anão se metendo na minha vida. Até já matei um e coloquei dentro de uma mala. Fiquei um dia e uma noite sem saber o que fazer com aquela bagagem” (p. 41). O personagem parece ser o mesmo bancário desempregado, que se apaixona novamente, mas que agora não tem amigos anões, muito pelo contrário, quando vê um, atravessa a rua.

Um dia, contudo, vê uma anã e não foge, não é “dessas anãs de perninhas tortas, tórax comprido e cabeça grande”, esta é uma mulher pequenininha, toda proporcional, e o narrador - “que tinha horror de anão” - fica apaixonado. O primeiro encontro em si é grotesco:

Estava chovendo muito no dia em que a conheci. Ela estava parada em frente a uma poça de água, sem coragem de atravessar a rua. Peguei-a no colo e levei-a para a outra calçada. Ela devia pesar no máximo uns vinte quilos e olhou-me surpresa.
Meu nome é José, eu disse.
O meu é Ana, ela disse, após curta hesitação.
Uma anã chamada Ana. Por que não? E ela não era anã, era pequenina.
Eu e Ana brincávamos muito. Ela gostava de pular nas minhas costas e pedia que eu a carregasse, não importava o lugar em que estivéssemos, podia ser em casa, podia ser na rua. As pessoas nada diziam, apenas olhavam surpresas aquela nossa brincadeira (p. 43-44).

Certo dia, o narrador escuta alguém perguntar se a Ana não trabalha no circo e, só aí, ele descobre que Ana é anã. Na primeira esquina encontra Margaux, a namorada anterior, comprova quão feia ela é, e o que descobre é que ele idealiza tanto as mulheres quando as ama que chega

a vê-las muito diferentes do que verdadeiramente são.

O conto “AA” foi publicado no livro *A confraria dos espadas*, em 1998. É sobre um fazendeiro de Mato Grosso do Sul que recebe uma inspeção de uma “doutora doida protetora dos animais”, a pedido de um ministro. Estamos diante de um típico rico fonssequiano: tem avião e sistema de telecomunicações próprios, tem relações fluidas com figuras do poder, faz favores para eles, e dirige uma tropa de peões e serventes que lhe obedecem como a um senhor feudal. A doutora ficará uns dias alojada na sua propriedade. Ele não está preocupado com a ‘visita’, não há nada de ilegal no seu trato aos animais; mas teme que alguém fale do AA e ordena absoluto silêncio ao seu pessoal.

De entrada, um abismo separa o fazendeiro e a ativista, mas isso não impede que, durante o passeio de recepção pela propriedade, se ative uma conexão em outro nível. À noite, chega a hora de falar a verdade. Ela confessa que não está ali pelos animais, mas sim por questões relativas aos direitos humanos, pois tem informação de que ali se pratica o Arremesso de Anão, o que qualifica como “forma sádica de abuso contra pessoas indefesas”. Ela se abre, na verdade, porque precisa saber, no seu íntimo, se existe um abismo moral entre ambos, antes de deixar que a paixão erótica controle os fios do destino. Ele também está sensibilizado, gosta realmente da mulher, e diz toda a verdade. Então, ela abandona a cena e se tranca no quarto.

O fazendeiro fica desolado, bebendo uísque e argumentando para os seus botões: os anões ganham bem, mais do que no circo ou vestidos de Mickey na Disneyworld; eles querem participar; usam proteção nos joelhos, nos cotovelos e capacetes; quando um se machuca, tem atendimento e um bônus; antigamente eram arremessados como brincadeira, agora participavam de um esporte. Subordina as questões relativas aos direitos humanos a uma lógica empresarial, de custo-benefício, como o capitalismo ou, mais exatamente, como o neoliberalismo, que é, como já vimos, o avanço das práticas empresariais em todas as ordens da vida. De fato, o fazendeiro tem dificuldades para ver o lado sádico do Arremesso de Anões, ele vive num mundo onde a exploração está naturalizada.

Mas este senhor, ao mesmo tempo, lembra todos nós de que assistir ao espetáculo da crueldade praticada contra humanos é algo de que todos gostam, Muhammad Ali ficou inválido de tanto apanhar no boxe e ninguém se horroriza. O que tem de errado em arremessar anões num mundo como esse? Ainda mais, os burgueses que reclamam contra o AA, depois levam os filhos assistir espetáculos onde os anões se cobrem de ridículo e, assim, aprendem a desprezá-los desde que são crianças. Numa reviravolta, o leitor que alguma vez viu de um anão descobre que não tem

moral para julgar o fazendeiro do conto, nem falar daquele que desfruta ou que não se incomoda com a luta de boxe. O problema não está numa fazenda, está no mundo²⁵.

O fazendeiro, de resto, apaixonado, oferece uma prova de amor: assegura que não cancela o próximo campeonato internacional de Arremesso de Anões, porque terá lugar na sua fazenda em quinze dias, com participantes de Austrália, França e Grã-Bretanha, mas que esse será o último do qual ele participará. O conto termina sem que saibamos se a doutora está disposta a superar o abismo moral que os separa e iniciar uma relação, não sabemos se existe alguma possibilidade de acordo entre o neoliberalismo e os direitos humanos.

Temos visto neste capítulo uma descrição da fisionômica de Rubem Fonseca, a partir de uma série de contos, de uma série de situações nas quais os corpos são meros objetos; situações que, às vezes, fazem parte da cultura oficial, como são os casos onde a burocracia despedaça os corpos, ou propõe destinos inexoráveis para eles ou os elimina.

As partes do corpo valem por si mesmas, como se tivessem vida própria. Não é incomum atribuir significação a um olhar, ao bater acelerado de um coração, mas é raro quando a parte do corpo que preenche o texto é a vagina ou, ainda, as axilas. Ou quando os dentes se convertem quase num leitmotiv que percorre toda a obra do artista e que veremos de novo, brevemente, ao falar nos romances. Por outra parte, assim como as partes do corpo são coisas soltas, que parecem não fazer parte de um conjunto, desumanizando o todo, coisificando-o, as coisas podem provocar amor, podem substituir parte do sistema urinário ou uma perna. Os objetos funcionam como coisas vivas e os seres vivos como coisas inanimadas. Nesse mundo existe pouquíssimo espaço para os idealismos, mas todas as relações entre a matéria são possíveis.

Uma menção final aos anões: por que os anões aparecem no capítulo dedicado ao materialismo? Não é pelo que cada anão, em particular, possa ser, senão pela maneira como a cultura ocidental tem tratado o assunto. Desde os quadros de Velázquez, no período barroco, até os números de circo, o anão é uma coisa para fazer rir.

²⁵ O Arremesso de Anões, de fato, existiu. Num breve googlear, sem pretensão de exaustividade, nem de acurácia, pudemos ver que começou como um divertimento em pubs australianos, na década de 1970, e que foi penalizado no final dos 1980. O anão Lenny, o Gigante, mencionado no conto, foi realmente uma das estrelas desse estranho esporte, na Inglaterra.

Capítulo III

O excremento literário

A merda escrita não fede.
Roland Barthes.

O escatológico como recurso artístico, a presença do baixo material numa manifestação do elevado espiritual, é uma atitude quínica por excelência. O uso de excreções e secreções talvez possa ser classificado como subgrupo do recurso analisado no capítulo anterior: expor os corpos desidealizados, desespiritualizados, em seu caráter de objetos descartáveis. Mas, entendemos que merece um capítulo à parte, pela enorme estranheza que causam as excreções, notadamente a ‘merda’, quando usadas no campo das artes, e, também, porque estes elementos que a cultura oficial abomina, tem uma presença fora do comum na obra de Rubem Fonseca.

De fato, um dos seus livros de contos se chama *Excreções, secreções e desatinos*, e contém relatos onde o dejetos, as espinhas, a caspa, o cuspe, a meleca e outras matérias desprezíveis têm um papel mais ou menos destacado. Evocar esses elementos como parceiros para as aventuras da especulação filosófica ou da criação artística é uma estratégia utilizada pelos quínicos para desautomatizar o público, desde os tempos em que Diógenes defecava na praça. O filósofo grego chocava primeiro e depois argumentava: dizia que mais vergonhoso do que defecar na praça era roubar dinheiro das arcas públicas. Se bem a matéria fecal, na escrita, é menos impressionante, ainda causa estranheza, não é algo muito frequente; talvez porque é o modo burguês de defecar na ágora. Defecar, lembremos, como parte de um argumento.

O excremento, real ou ‘teórico’, tem um enorme poder simbólico. Sloterdijk (2003, pág. 241) cita uma passagem de *Guerra judaica*, do historiador Flávio Josefo, que nos dá uma ideia do poder disruptivo do baixo material, quando irrompe nos espaços consagrados por uma determinada cultura oficial. Conta o cronista que, durante a Festa dos Pães Asmos, em Jerusalém, um dos soldados romanos que observava a cerimônia levantou sua túnica, apontou os judeus com seu traseiro e soltou um gás. Essa ação derivou em uma rebelião que custou dez mil mortos. Esse ato de cinismo senhorial, de invocar o excremento no espaço do sagrado, produziu uma degradação tão brusca nos espíritos dos ofendidos, que eles não calcularam quão facilmente seriam massacrados. Algo notável acontece no ambiente toda vez que é invadido pelo escatológico, seja

no lar, nas artes, na religião, ou, como no caso dos primeiros cínicos, no mercado.

O modo de ocultar o excremento tem sido ao longo da história um parâmetro para medir o grau de civilização. Os historiadores de Roma elencam a Cloaca Máxima, esgoto da cidade, entre as evidências da grandeza dessa cultura²⁶. Ainda hoje, nas grandes urbes modernas, os bairros são julgados pelo seu sistema de saneamento; de fato, os bairros mais pobres carecem de sistemas assépticos eficazes, muitas vezes, o excremento passa pelas portas das casas, a céu aberto.

A necessidade de separar a matéria fecal e a vida cotidiana faz parte do senso comum: a merda é, definitivamente, uma coisa de mau gosto. Contudo, nossa relação com o nosso próprio excremento tem suas nuances: defecar é um prazer. Mas, claro, não há nada de elegante em reconhecer este prazer em público, como sim poderia acontecer quando o gosto evocado são coisas como ‘comer caviar’ ou ‘beber scotch’. Freud (2002), da sua parte, lembrou que nascemos quínicos, que, quando somos bebês, nos lambuzamos com nosso excremento, que, inclusive, oferecemos como presente. É a civilização que, a partir de um severo regime, nos programa para reprimir esse desejo e aprendemos a afastar-nos desse prazer, para entrar na etapa genital, a última do nosso desenvolvimento sexual. Esta relação íntima com o excremento, depois reprimida pelo processo civilizatório, talvez seja a causa do poder de estranhamento que tem a merda, sempre que alguém a traz à baila.

No que tange à literatura, podemos ver que a lista de escritores do cânone ocidental que recorrem ao excremento como estratégia não é muito extensa. Poderíamos mencionar, por um lado, a Cervantes, Swift, Joyce, Borges e não muitos mais, e, ainda, deveríamos reconhecer que, nestes escritores, a menção ao excremento é apenas um recurso grotesco para temperar uma cena, ou uma provocação modernista ao rigor vitoriano, e que aparece excepcionalmente, como tempero. Poderíamos mencionar também autores em cuja narrativa a matéria fecal assume um lugar mais proeminente, como Rabelais ou Sade, que dão a estes subprodutos ignóbeis do corpo um lugar muito mais significativo, passando a serem mais ‘assunto’ para a reflexão do que recurso estético, veremos que a lista diminui. Rubem Fonseca, no relativo ao espaço e ao estatuto que o excremento tem na sua obra, pertence a este grupo mais seleto.

Rubem Fonseca mostrou o jogo no seu primeiro livro, *Os prisioneiros*, de 1963. O conto “Natureza podre ou Franz Potocki e o mundo” é sobre um pintor que realiza, precisamente, naturezas-podres, em lugar de ‘mortas’, e através delas propõe um enfrentamento entre o público

²⁶ A cloaca máxima, o sistema de esgoto de Roma, foi construída no século VI a.C. Orta (2020) chama atenção para o fato de que a maior parte dos historiadores, ao mencionar as razões da grandeza desta cidade, nunca esquecem do seu sistema de esgoto.

e o seu destino de matéria viva que um dia apodrecerá. A proposta de Potocki é que devemos enfrentar o destino tal como é, sem idealismos, como propunham cínicos e estóicos, como condição indispensável para a felicidade.

O nojo, de acordo com um estudo fenomenológico do filósofo Aurel Kolnai (2003), publicado em 1927, é uma reação internalizada a um estímulo que pode entrar em contato com uma pessoa através de quatro dos seus cinco sentidos: não haveria nojo auditivo, mas sim olfativo/gustativo (Kolnai os trata conjuntamente), tátil e visual. O asco seria mais intenso quando o estímulo penetra através do olfato ou do tato porque o fedor deixa a sensação de que a substância penetra em nosso interior junto com a respiração, e porque através do contato, sentimos que ‘a coisa’ fica grudada na pele por muito tempo. O “asco visual” - as cores da putrefação, os corpos humanos despedaçados, as poças de sangue e outros recursos muito usados nos filmes de horror - tem, sem dúvida, um nível de penetração muito menos intenso, mas é o nojo das artes e permite, portanto, um jogo de significações mais rico. Na obra mais conhecida de Potocki, o ‘Getúlio podre’, os vermes não estão vivos, em movimento ondulante, mas sim pintados; a sensação de rejeição é muito menos intensa. Contudo, através dela, podemos fazer um exercício de ascese quínica e enfrentar conscientemente nosso destino de podridão, coisa que, bem aproveitada, ajudaria a relativizar o excessivo valor que se outorga à fama, à riqueza e às honrarias, que são os grilhões desta vida efêmera.

No início do relato, Potocki é rico e célebre, atrai a atenção dos marchantes, da crítica e do público. Mas esse sucesso depende de um mercado que exige novidades constantemente e suas naturezas-podres, um dia, são substituídas por outras peças de outros autores. O fruidor de arte, neste relato, não chega a entender a proposta de ascese, implícita na obra de Potocki, porque não está disposto a refletir, é um consumidor de entretenimento. Em pouco tempo, então, Potocki é esquecido. Da sua parte, o artista não sofre tanto pelo fim do seu sucesso, quanto pela incompreensão do público, um público incapaz de calcular o esforço que requer encarar a ideia da própria podridão com inteireza, considerando tudo que ele teve que enfrentar para trazer uma verdade fundamental para um público orientado por estímulos hedonistas, que procura a felicidade em novidades que se consomem sem pensar.

Este conto, à primeira vista, seria uma representação da mera materialidade do humano, sem mais, e deveria fazer parte do capítulo anterior. Mas, ao tratá-la aqui, queremos mostrar que, desde seus primeiros escritos, Rubem Fonseca se valeu do nojento como ponto de partida para a reflexão.

1. As fezes como estratégia literária

A ideologia oficial reprime o que é ruim e promove o que, supostamente, é bom para todos: a competitividade, a informação, o consumo, a segurança e outras são coisas boas; o crime, a inflação, a desconfiança dos mercados etc. são coisas ruins. Existem, contudo, elementos dos quais nem se fala: são os tabus, e o excremento é uma das estrelas mais opacas desta galeria. Os esforços da cultura humana para ocultar e eliminar o excremento se contam entre as façanhas da história da arquitetura, e defecar é uma atividade privada, dentro da vida privada, que se realiza num lugar chamado privada. Além disso, toda casa digna tem um vaso ‘sanitário’, que retira quase de imediato o vil produto da vida cotidiana. Como costuma acontecer com as coisas que se guardam com enorme esforço, quando irrompem, tanto na arte quanto no cotidiano, produzem intensos sentimentos que podem ir da mais pronunciada rejeição, ou indignação, à mais ampla gargalhada.

O curioso, por outra parte, é que, além de o excremento ser um inimigo das culturas oficiais, um tabu, defecar é um prazer individual. Só que, diferente do que acontece com a comida ou o sexo, cujos efeitos benéficos para o espírito são proclamados com certo orgulho, o prazer derivado de expelir dejetos é inconfessável. Esse duplo jogo entre ‘assunto’ proibido, que provoca nojo, mas que proporciona uma boa experiência cotidiana, explica, pelo menos em parte, o poder desautomatizador da matéria fecal, sua força expressiva, seja em praça pública, seja nas artes.

Bakhtin (1983), em seu estudo clássico sobre Rabelais, aponta um caso de crítica da cultura oficial, através do excremento; ou seja, do uso estratégico da matéria fecal. No capítulo IX de *Gargantua e Pantagruel*, o francês parodia uma visão de mundo em retirada, a da Igreja Católica medieval, com uma metáfora grotesca e escatológica: Pantagruel procura o limpa-cu ideal e, após passar pelo traseiro todos os elementos da vida cotidiana, chega à conclusão de que as penas de um ganso vivo são insuperáveis. Na procura pelo limpa-cu ideal, diz Bakhtin, Pantagruel se limpa com tocados, roupa de cama, toalhas, alimentos, diversos animais, enfim, com uma série de coisas criadas por Deus para exercer uma determinada função no mundo. Dessa maneira, o personagem desvia a intenção divina e utiliza os elementos com uma finalidade vil. Por fim, descobre que não há coisa melhor do que um ganso, desde que se segure sua cabeça entre as próprias pernas, e compara a sensação que lhe evocam as mornas penas da ave quando roçam seu orifício anal, com a sensação de voluptuosidade que experimentariam os antigos gregos quando ingressavam aos Campos Elíseos. Os Campos Elíseos, aclara Bakhtin, funcionam ali como paródia das doutrinas cristãs sobre a beatitude eterna dos santos; e o feroz ataque do quínico Rabelais contra a Igreja, visa a liberação da imaginação burguesa, do domínio da “imensa seriedade do temor do Juízo

final...” (p. 51). Com a menção do ânus e do excremento, Rabelais procura que essas ideias aterradoras percam sua espantosa credibilidade, e vencer esse medo contribui para que o mundo possa transformar-se em objeto do conhecimento livre, que não é senão o projeto modernizador da burguesia.

O excremento é uma arma letal na crítica social, principalmente, quando a comparação de um determinado grupo com o baixo material se torna verossímil, aceitável, para o público; se esse paralelo causa riso, e não indignação, significa que o poder simbólico do grupo rebaixado sofre uma ferida séria. Poucas coisas reviram tanto a ideologia oficial quanto o desafio que o escritor propõe quando evoca a ‘merda’ no altar da alta cultura. O excremento é uma das estratégias mais eficazes para desautomatizar a percepção. É, como mostrou Bakhtin, uma das poucas armas com que contam os de baixo quando querem rir dos que mandam. Aí radica, precisamente, o espírito carnavalesco que os intelectuais quínicos elevam às altas esferas da cultura em cada uma das suas sátiras.

2. A fisionomia filosófica II

Como já vimos, Sloterdijk (2003) propõe uma fisionômica filosófica, para pensar a partir de gestos e elementos relegados ao espaço da irracionalidade ou do escatológico, para organizar, assim, o conhecimento a partir de recursos que retrotraem ao pré-racional, à esfera da orientação animal. Desta maneira, com este método notadamente quínico, o filósofo procura desabafar os sentidos dos efeitos da ciência moderna que, ao objetivar a realidade, fez com que nos distanciássemos das coisas, desdenhando a intuição, a empatia, a estética e a erótica como formas de conhecimento.

Esta ‘fisionômica filosófica’ converte em signos interpretáveis gestos como mostrar a língua, o sorriso torto do dominador, a boca empequenecida de preocupação de quem não tem voz, as gargalhadas do satirista, os olhares de lado e, também, partes do corpo, como os seios ou os traseiros, e subprodutos como os gases e a matéria fecal. Baseado no princípio quínico de que nada do que é natural deve nos envergonhar, o filósofo alemão nos lembra de que, muitas vezes, os atos qualificados como ‘bestiais’ não deixam de ser uma construção arrogante da moral oficializada²⁷. Pensar a partir da ‘carne’ seria, em definitivo, um modo de se proteger “da demagogia moral e do terror das abstrações radicais” dos idealismos, assim como dos jogos do «discurso» que levam à

²⁷ O conto Pierrô das Cavernas, analisado no Capítulo I, poderia ser visto como uma ilustração dessa hipótese.

insipidez esquizóide, contraditória, que levam a modos de pensar que se impõem, em última instância, pelo autoritarismo. Sloterdijk escreve seu livro, *Crítica da Razão Cínica*, nos anos 70, quando a ameaça de destruição massiva estava entre as principais preocupações dos europeus e os políticos que os representavam justificavam o acúmulo de toda essa potência destrutiva no continente, em nome da segurança. Quando o poder argumenta a partir de contradições tão evidentes, e impõe seus critérios pela força das circunstâncias, a resposta mais adequada a tamanha insolência senhorial é a fisionômica, pois já ninguém presta atenção aos argumentos racionais.

Segundo Sloterdijk, a racionalidade instrumental nos distanciou de uma visão do mundo como mar de figuras, mímica, gestos, corpos etc., em nome da objetividade. Assim, enquanto o processo da nossa civilização nos afastou dos homens e das coisas, a fisionomia filosófica do quinismo traria um saber não coisificante, mais convivial, mais empático, com abertura para a estética e a erótica como vias de conhecimento legítimas²⁸. O quinismo é uma corrente subterrânea, popular, viva, demasiado humana, sempre prestes a dar seus frutos nas artes ou na filosofia, quando a suposta racionalidade cai em notórias contradições.

Assim, atitudes obscenas, excreções, secreções e outras ‘baixarias’ passam a construir novos quadros, novos pontos de vista, que permitem refletir sobre as relações de poder, desde um ponto de vista esquecido, reprimido, mas que provoca pequenas explosões significativas, lá e cá, em diversos momentos da história. É dever da filosofia restabelecer a primazia do diálogo, do argumento e também denunciar quando a classe dominante abandona esse diálogo mostrando-lhe o próprio cu. O cinismo filosófico não funciona como solução final, não resolve o problema, mas é a única resposta possível quando o senhor decide não escutar. O único modo de recomeçar a discussão racional.

Se conseguíssemos que as elites capitalistas se percebessem como animais hiper produtivos que tratam a natureza como se fosse um depósito para sua ‘merda’, assegura Sloterdijk, estaríamos mais próximos da solução para o meio ambiente, do que explicando, na esfera pública, a crítica situação do ponto de vista da climatologia. Neste caso, a discussão pública giraria em torno de hipóteses não tão plausíveis como as da ciência, mas, talvez, poderíamos fazer com que os poderosos entendessem a situação antes de todos nós morrermos asfixiados em nosso próprio excremento. A mensagem, neste caso, ganha em eficácia comunicativa, sem, necessariamente, faltar à verdade.

²⁸ Freud, que traz para a ciência os atos falhos, os sonhos, a matéria fecal, ou seja, uma série de coisas que antes eram desdenhadas, é para Sloterdijk um quínico que se refugiava na ciência, atividade senhorial, por não se atrever a contrariar a moral vitoriana.

3. Breve comentário sobre o excremento e a literatura

A matéria fecal aparece em poucos escritores da literatura ocidental e, ainda, em uma ou outra passagem, como recurso cômico ou transgressor. Sancho Panza, na montanha, de noite, tem medo de se afastar de Don Quixote e defeca junto do seu amo, que explode de raiva por essa falta de respeito à ordem da cavalaria; Gulliver defeca dentro da igreja de Lilliput e enche o templo de cabo a rabo com seu excremento; James Joyce, modernista e transgressor, descreve o momento em que seu personagem Harold Bloom evacua o intestino e se abandona, com certo prazer, a maré ascendente do cheiro; Borges conta sobre um grupo de seres tão estranhos que se trancam em quartos individuais para comer, mas se juntam para defecar. Sem a pretensão de esgotar aqui a história da aparição da matéria fecal na literatura, esta breve menção serve para lembrarmos de que a maior parte dos escritores se curvam diante da regra do bom gosto, que evita mencionar certas coisas, e diante da ideia de que nada de interessante pode resultar da evocação do baixo material, a não ser uma piada grosseira.

Existe, ainda, dentro deste pequeno grupo de escritores ‘fora da curva’, outros, como Rabelais e o marquês de Sade, que outorgam ao excremento um espaço maior, mais centralizado. Além do que já dissemos sobre Pantagruel, Bakhtin nota, também, na sua análise, que a merda em Rabelais faz parte de sua concepção de ‘corpo grotesco’, aquele que quebra as barreiras entre o seu interior e o mundo. As ações que marcam esta ‘comunicação’ são comer, beber, defecar, ejacular, os momentos em que o corpo se abre para o mundo. Bakhtin argumenta que a matéria fecal e o grotesco expressam modos de desafiar as hierarquias sociais, combinando o baixo e o elevado e um discurso libertador dos ferrolhos imaginários que a Igreja mantinha firmes. De um modo similar, em *120 de Sodoma*, Sade eleva o excremento à base de uma rara variante do erotismo, onde o asqueroso é superior ao belo porque o belo oferece poucas alternativas e o nojento, infinitas.

A seguir, veremos o espaço que o baixo material em geral, e o excremento em particular, ocupam, na obra de Rubem Fonseca. Veremos que pela quantidade e pela transcendência que a ‘merda’ ocupa na sua obra, o escritor brasileiro está muito mais próximo de Rabelais e de Sade, dois quínicos modernos, do que dos escritores mais comportados.

4. O excremento nos contos Rubem Fonseca

4.1 – Os de cima e os de baixo

Vamos começar pela primeira menção à matéria fecal que existe na obra de Rubem Fonseca, para ver que o excremento entra na sua obra da maneira clássica, como crítica da ideologia oficial, essa crítica que se torna avassaladora quando um pensador reconhecido equipara os valores que sustentam a classe dominante com o baixo material.

O conto “A coleira do cão”, publicado em 1965, mostra uma série de quadros violentos produzidos, no Rio de Janeiro, pelo enfrentamento entre bandas do jogo do bicho entre si ou com a polícia. O conflito alude a um fato histórico que, ainda hoje -passados sessenta anos-, mantém mais ou menos as mesmas características. O conto, como se fosse um oráculo, aponta uma das causas da perpetuação desse flagelo²⁹, pois descreve a associação ilícita com finalidade de lucro, montada por burocratas da segurança pública, as grandes empresas jornalísticas e os banqueiros do jogo do bicho. O esquema é o seguinte: os contraventores arrecadam dos apostadores através das suas redes de cambistas, os policiais - de vigilante a chefe - recebem sua parte para fazer vista grossa, ignorando a lei, e a imprensa ganha o seu quinhão, extorquindo os policiais e os contraventores com a ameaça de contar à opinião pública tudo o que sabe. Enquanto isso, os que morrem nos enfrentamentos são os soldados rasos, tanto do ‘bicho’ quanto da lei. Pode ter fim um negócio no qual as chefias lucram enquanto só morrem os de baixo?

Há uma cena do conto em que o delegado Vilela e o detetive Washington sobem ao Morro de Tuiuti, no marco de uma investigação. Vilela, então, se estranha com o esgoto passando pelas portas das casas, pergunta-se como é possível que essas pessoas consigam viver sem latrina. Washington responde com uma explicação um tanto quínica:

Quando chove desce tudo pelas valas, misturada com urina, restos de comida, porcaria dos animais, lama e vem parar no asfalto. Uma parte entra pelos ralos, outra vira poeira fininha que vai parar no para-lama dos automóveis e nos apartamentos grã-finos das madames, que não fazem a menor ideia que estão tirando merda em pó de cima dos móveis. Iam todas ter um chilique se soubessem disso (p. 157).

²⁹ A série “Vale o escrito”, lançada em novembro de 2023, relata a história da contravenção do jogo do bicho, desde a década de 1970 até o momento da produção do documentário. Pode-se ver nele que as famílias que controlam o ‘negócio’ gozam de boa saúde, ainda que as disputas internas por espaço sejam, de vez em quando, mortais. Podemos ver que a partir da década de 1970, os principais chefes se cartelizam, e passam a patrocinar o Carnaval o que lhes dá maior penetração nas esferas de poder, estadual e nacional. E que, desde esse momento até a atualidade, o poder da aliança entre as elites e os bandidos se mantém mais ou menos intacto.

É quínica porque mostra um mal sistemático, não uma crítica de certo aspecto do funcionamento do todo. O sistema é ruim. A ‘merda’ que sobe na forma de desprezo, por obrigar gente a viver com o esgoto fluindo na frente das suas casas; desce, materializada, misturada com outras porcarias, e vira um pó que penetra, através do ar que respiram os burgueses que moram perto da praia. O desprezo de cima para baixo, de alguma forma, afeta a assepsia burguesa, esse valor tão apreciado por esta cultura essencialmente urbana.

Esse ecossistema delictivo, formado por policiais, jornalistas e contraventores, integra essa elite que empurra gente morro acima, para viver sem os confortos mais básicos. Daí descem, com certa frequência, várias formas de violência urbana - outra ‘merda’ -, em resposta à violência simbólica organizada desde o estado e desde o mercado.

O ‘excremento’ como elemento de crítica radical aparece também no conto “Feliz Ano Novo”, do qual já falamos. Um dos assaltantes da mansão do bairro de São Conrado, um indivíduo que é um cúmulo de humilhações devido à sua classe, explode no momento em que, pela força das armas, coloca-se por cima dos ricos, e, não só estupra e mata senão que também defeca sobre a colcha de cetim branco que cobre o leito da moça que acaba de morrer nas suas mãos e cujo corpo jogou no chão. O excremento sobre o cetim branco sendo uma espécie de ponto final à sua obra, de assinatura.

A invocação do excremento, matéria desprezível e tabu, serve nestes contos de Rubem Fonseca, para pintar a sujeira da relação entre as classes, no seu Rio de Janeiro. Os pobres quase convivem com seu dejetos, que passa pela frente das suas casas, e isso sempre foi uma forma de medir a dignidade. No outro extremo, as elites fazem acordos onde as vidas dos mais pobres são descartáveis, como se fossem o excremento do metabolismo social. A imprensa, enquanto isso, a instituição cuja função é contar para os que estão fora do jogo os ‘podres’ que acontecem dentro, faz parte da sujeira generalizada. Por isso, o povo do Rio de Janeiro nunca sabe como são as coisas realmente e o sistema corrupto se perpetua. Nas histórias de Rubem Fonseca, como veremos ao tratar sobre os romances, só conhecem a verdade uns poucos personagens e o leitor do romance. Para conhecer as manobras arteriais dessa elite ladina que domina o mundo de Rubem Fonseca, é necessário ler livros, a imprensa só engana.

4.1.1 - O intestino grosso como espaço de formação do excremento social

No intestino grosso se produz a etapa final da digestão, ali se forma a massa fecal e sobre

esse órgão incide o reflexo de defecação para a expulsão do dejetos no meio ambiente. Ninguém vê os processos que ali se efetuam, ninguém evoca suas funções nas conversas mundanas, é um tema reprimido nas ocasiões em que manda um mínimo de bom gosto, só a assepsia do ponto de vista científico é tolerável sua menção. Ninguém, a menos que seja um quírico, traz as tripas à elevada esfera da arte e do pensamento.

Rubem Fonseca publicou os contos “Intestino Grosso” e “A arte de andar nas ruas do Rio do Janeiro”, com três lustros de distância entre ambos. Estes contos remetem ao espaço onde o sistema político-econômico reproduz as condições de possibilidade da miséria: senhorio cínico e classe dominada dispersa, que se dividirá entre um subgrupo submisso, que será conformado por alguma ideologia, e os rebeldes, para quem o sistema guarda um tratamento especial. O primeiro dos relatos aborda a problemática desde um ponto de vista cultural, linguístico, ideal; no segundo, a matéria são as pessoas que vivem na marginalidade econômica.

O primeiro dos contos, “Intestino Grosso”, narra uma entrevista a um escritor que acabou de publicar um livro com o mesmo nome do conto. No relato, desconstrói-se o conceito de pornografia, e pergunta-se por que os seres humanos só englobam sob esse conceito certas funções vitais, como defecar ou ter sexo³⁰. Se o conceito de ‘pornografia’ habilita a censura de atos considerados vergonhosos, imorais, afirma o autor entrevistado, as condutas que causam a miséria do próximo deveriam entrar nesse grupo. Censuramos, afinal de contas, funções que têm a ver com a vida, e aceitamos, naturalizamos, atitudes contrárias às boas práticas de convivência social. Isso é possível porque os processos que efetivamente colocam os pobres e os miseráveis em situação de penúria não são percebidos por ninguém, devido a que acontecem no intestino grosso do sistema econômico, atuam ocultos por trás das enganações da ideologia oficial. Assim, consideramos vergonhosos os atos naturais e naturalizamos a miséria do próximo. Uma inversão para nada humanística.

Dentro do intestino grosso social, formam-se as sujeiras secretas que dão origem ao mundo desigual. No conto, podemos ver algumas. Logo no seu início, por exemplo, o autor negocia a entrevista a tanto por palavra e, depois, no final, nos inteiramos de que vendeu 2.627 palavras. No intestino grosso da produção cultural, a informação é mercadoria. Ainda mais, como um vendedor de melancias que oferece um pedaço para experimentar, o escritor, durante a negociação, dá uma frase de graça, que revela um cinismo senhorial assustador: “Adote uma árvore e mate uma

³⁰ Na época em que o conto foi escrito, governava o Brasil uma ditadura de militares católicos. O controle que existia sobre as possibilidades de acesso à pornografia era muito superior ao destes tempos de Internet, quando o acesso é praticamente irrestrito.

criança.” Depois veremos que se trata de uma ironia relacionada com a superpopulação mundial e o consequente deterioro do meio ambiente e que, na verdade, é uma frase de um avassalador quinismo.

O autor de “Intestino Grosso”, de fato, é quem nos alerta acerca dos processos que só percebem os que se aventuram na análise desse espaço onde se forma o bolo fecal que depois é expelido à sociedade. Ele prevê que, em breve, nesse mundo superpovoado, os tecnocratas organizarão nossas vidas sob um regime próprio de um formigueiro, que o futuro não pode ser pior:

Vai chegar o dia em que a melhor herança que os pais podem deixar para os filhos será o próprio corpo, para os filhos comerem. Aliás, é chegado o momento de fazermos, nós, os artistas e escritores, um grande movimento cultural e religioso universal, no sentido de se criar o hábito de nos alimentarmos também com a carne de nossos mortos, Jesus, Alá, Maomé, Moisés, envolvidos na campanha. Está havendo um terrível desperdício de proteínas. Swift e outros já disseram coisa parecida, mas estavam fazendo sátira (p. 128).

Swift e outros estavam fazendo sátira, o narrador deste conto, o escritor, mais satírico ainda, finge estar falando literalmente. Mas se trata de uma crítica quínica da ideologia oficial, já que se toda a bagagem intelectual da Ilustração ocidental, toda sua expertise científico-técnica se veria empequenecida se a única solução para o superpovoamento do mundo e suas consequências fosse um mutirão religioso para habilitar e habituar os humanos à antropofagia. De nada serviram escolas, museus e faculdades; o que temos é, como nos piores momentos da história, um mundo nas mãos de uma minoria: “estou escrevendo para pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” (p. 129). A pergunta aqui seria: em que momento a cultura se converteu em artífice de uma espécie de Auschwitz cotidiano? Essa resposta raramente aparece com clareza, pois se trata de um processo que se realiza no intestino grosso, que é onde se regulam as relações de poder e de onde sai a merda em suas duas formas: a miséria e a ideologia oficial que a naturaliza, coisas que, se fôssemos quínicos nos envergonhariam mais do que defecar em público.

Do intestino grosso sai a obsessão oficial com o controle do sexo. Para poder falar desses temas criam-se metáforas, estabelecem-se “restrições ao chamado nome feio” (pág. 123), mas toda essa repressão, por recair sobre uma força da natureza, pode causar sérios males à saúde e à sociedade. Consumir tudo que se considera pornográfico seria, na verdade, uma terapia, o vazamento de uma energia cuja repressão provoca doenças mentais, violência e até “a bomba atômica”. O erotismo, da sua parte, é nada menos que a antítese da morte, pois a cópula e o esperma evocam a gravidez e o parto; ou seja, a vida. Ler livros pornográficos, portanto, seria aconselhável, pelas mesmas razões que levavam a Aristóteles a propor aos atenienses que fossem ao teatro

assistir tragédias.

O argumento que acabamos de resenhar poderia ter sido elaborado pelo mesmo Diógenes. Em síntese, seria algo assim: a pornografia, entendida como repressão do erótico e do escatológico, resulta de um preconceito antibiológico da nossa cultura, é para acabar com ele, basta invocar o ‘princípio’ da *anaideia*: nada do que é natural pode ser vergonhoso.

Existe um intestino grosso social que, se conseguimos lançar luz sobre ele, mostra o processo de elaboração da ‘merda’ que depois vemos nas suas características formas de violência e miséria e da ideologia que a explica. É um sistema onde as palavras - oficiais ou críticas - são mercadorias porque o saber é poder e não um modo de progredir para a espécie em seu conjunto. Cuidamos nossos espíritos dos males que poderia causar a exibição descontrolada de imagens sexuais, mas a exploração e a redução do outro à miséria faz parte do sistema. Todas estas porcarias se produzem em um espaço que nunca se chega a definir claramente, mas que se pensarmos nele como um intestino grosso, um espaço onde se produz a merda sem que ninguém veja o processo, estamos diante de uma metáfora perfeita.

Como costuma acontecer nos relatos de Rubem Fonseca, só quem lê, neste caso uma entrevista a um autor, conhece a verdade.

No segundo conto, “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, o intestino grosso é um espaço físico, onde estão os marginalizados, pessoas que parecem ‘cagados’ pelo sistema sócio-econômico. O protagonista e narrador trabalha na companhia de águas e esgotos da cidade, na empresa que administra o sistema de córregos e canais onde se mistura o desperdício de milhões de pessoas, para serem evacuados ao mar. Ele sonha com escrever um guia do Rio, mas a cidade produz tanto excremento que Augusto é absorvido por completo e não lhe sobra tempo para se dedicar à literatura. Por sorte, ganha na loteria, renuncia ao emprego, aluga um sobrado no centro da cidade e dedica-se a recolher material para o seu livro. Seu “guia” não será como todos os outros, não conterá informação sobre atrações como o Pão de Açúcar ou o Cristo Redentor, ele se propõe “ver com atenção tudo que pode ser visto”: letreiros, buracos na calçada, bueiros etc.

Augusto é um quínico à Diógenes, nada para ele é suficientemente baixo. Trata os ratos como animais de estimação, alimenta-os, comunica-se com eles, como muitos outros fazem com seus cachorros e, no plano dos humanos, ele alfabetiza prostitutas e visita aqueles miseráveis invisibilizados que moram nas ruas. Num dia de domingo, quando os bancos e os escritórios das grandes empresas dormem, Augusto visita dois clãs de moradores de rua: a família Benevides e o grupo de Zumbi do Jogo da Bola.

No clã de Benevides, há um bebê de seis meses, mora com seus pais num barraco de papelão

da caixa de uma geladeira. Nos dias úteis, eles devem encostar os barracões, mas nos finais de semana, não precisam desarmar a vivenda. Isso, no conformismo reinante, é tomado com um alívio e traz certa alegria. A família se completa com dona Tina, dois adolescentes e uns oito meninos; antes eram doze, mas quatro agora fazem parte de uma quadrilha de pivetes que realiza arrastões na praia. Benevides, como já vimos, autopercebe-se empresário, não se sente um lumpen, descartado pelo sistema, sente-se um empreendedor, e, assim, reproduz a lógica que o oprime.

A contraface desse conformismo extremo está em Zumbi do Jogo da Bola. Ele preside a União dos Desabrigados e Descamisados, cujos membros preferem roubar a pedir, porque não estão senão recuperando o que lhes foi tirado, como se a utopia do narrador do conto “O Cobrador” tivesse ganhado seguidores. De fato, esses sem-teto parecem saídos da velha escola da luta política, daqueles que suspeitavam que nas grandes acumulações de dinheiro havia sempre uma imoralidade, uma injustiça ou um delito. Agora, não estão dispostos a mimetizar-se com a paisagem até desaparecer por completo:

Queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiura, nossa sujeira, que sintam nosso bodum em toda parte; que nos observem fazendo nossa comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram. Dei ordem para os homens não fazerem a barba, para os homens e mulheres e crianças não tomarem banho nos chafarizes, nos chafarizes a gente mijar e cagar, temos que feder e enojar como um monte de lixo no meio da rua. E ninguém pede esmola. É preferível a gente roubar do que pedir esmola (p. 46).

A doutrina de Zumbi é performática como a de Diógenes de Sínope, primeiro choca, depois comunica. É comunicação dirigida a quem já não vê, nem escuta. E como sabe que a noção oficial de vida boa, digna de ser vivida, não tolera a sujeira, não ignora que defecar no quadro asséptico da burguesia tem um efeito que não passa despercebido para ninguém. Já que eles não são vistos através dos olhos, por que então não provar com o olfato? Será que dessa maneira, algum dia, o público vai começar a perceber a relação que existe entre o sucesso do banco e o fracasso do bebê que mora na sua porta num barracão?

Ainda, nesses passeios que Augusto dá pelos cenários dos marginalizados que ninguém quer ver, ele tem uma série de encontros e desencontros com um pastor evangélico que dá seus primeiros passos. O religioso pertence a uma igreja que funciona num cinema pornô, durante a manhã, e sonha com que um dia o bispo compre o cinema e instale um templo permanente. Assim, através do pastor Raimundo, entramos no lado do intestino onde se conforma o bolo fecal da exploração mística. Ele é do Ceará, começou como camelô e, graças ao seu poder de persuasão para vender bugigangas, foi convidado para pregar a palavra de Deus. Seu sonho, agora, é crescer, ser transferido para a zona sul e chegar ao coração dos ricos. Mas enfrenta uma dura concorrência.

No intestino grosso da cultura, longe da vista de todos, o escritor negocia a entrevista a tanto por palavra; no intestino grosso do sistema de poder, a ideologia oficial gera sem-teto capitalistas; no intestino grosso do sistema religioso, num lugar que os crentes não veem, um pastor é escolhido por seus dotes como vendedor de objetos de pouco valor e os superiores dessa igreja se preocupam menos com a palavra de Deus do que com o lucro empresarial. Assim, o pastor Raimundo é convocado, um dia, pelo bispo na “sede mundial da Igreja de Jesus Salvador” porque sua arrecadação está abaixo das metas da instituição:

Sabe quanto o pastor Marcos, de Nova Iguaçu, arrecadou no mês passado? Mais de dez mil dólares. Nossa Igreja precisa de dinheiro. Jesus precisa de dinheiro, sempre precisou...

O pastor Marcos, de Nova Iguaçu, foi o inventor do Envelope de Doações. Os envelopes têm impresso o nome da Igreja de Jesus Salvador das Almas, a frase Peço orações por estas pessoas seguida de cinco linhas para o pedinte escrever os nomes das pessoas, um quadrado onde se lê Cr\$ e, em letras grandes, a categoria das doações. Os VOTOS ESPECIAIS, com quantias maiores, são verde-claro; os SIMPLES são pardos, e neles só podem ser solicitadas duas orações. Outras igrejas copiaram o envelope, o que deixou o bispo muito aborrecido (1992, p. 39).

Augusto, para poder escrever seu guia da cidade, renuncia a seu posto na companhia de esgotos da cidade. Em outras palavras, deixa de trabalhar para o ‘intestino grosso’ da cidade, o lugar onde se forma o bolo de excremento e desperdício que diariamente é arrojado ao mar, para dedicar seu tempo a fazer a radiografia do ‘intestino grosso político-cultural’, onde se forma o bolo de enganações que produzem todas as merdas do sistema social.

4.2 - Uma quínica história de amor

O marquês de Sade, em *120 Dias de Sodoma* - romance que conta as andanças sexuais de um grupo de cínicos senhoriais dos tempos da Revolução Francesa -, detém-se a refletir sobre a relação entre a sujeira e o prazer sexual. Afirmar que o prazer derivado do escatológico é um efeito da desordem da natureza sobre o sistema nervoso e que é muito mais potente que o prazer derivado da fruição da beleza. Já que, se a beleza e o frescor impressionam no sentido mais simples, a fealdade desfere um golpe firme, a comoção é muito mais forte.

O conto “Viagem de núpcias”, do livro *Histórias de Amor*, de 1997, pode ser lido como uma homenagem a Sade, em tempos pós-freudianos; ou seja, uma história que relata a relação entre o prazer sexual e o excremento, mas desprovida dos barroquismos do cientista vitoriano e da

saturação erótica do quínico francês³¹.

Maurício e Adriana, duas pérolas da alta burguesia de São Paulo, se conhecem desde a infância; nasceram em casas vizinhas do bairro dos Jardins e eram também vizinhas das fazendas das suas famílias. Os pais deles eram amigos e sonhavam com que seus herdeiros se casassem, algum dia, para evitar o perigo de se interessarem por “um astuto caçador de dotes ou uma dessas rastaqueras deslumbradas que frequentavam as colunas sociais” (1997, p. 36). Mas, se bem Adriana estava apaixonada por Maurício, ele a amava como a uma irmã. Um dia, contudo, anunciaram o noivado. Até aqui, é uma história (limpa) de ricos fonssequianos.

Adriana é virgem e pretende manter a condição até o casamento; coisa que Maurício aceita sem problemas. A essa altura, ele se desempenhava na corretora do seu pai e passava as últimas noites da sua vida de solteiro entre prostitutas de luxo. Ao mesmo tempo, enquanto sua libido corria solta, ele ganhava como nunca nos seus negócios. O conto delinea, assim, dois espaços da vida de Maurício: o imaculado, onde estão sua infância, sua mãe, Adriana, sua virgindade, as fazendas etc.; e um outro lado, sujo, onde se enquadra o sexo desenfreado do apartamento com mulheres “depravadas e cínicas” e as atividades financeiras. O conto dramatiza, precisamente, a enorme distância que existe entre ambos os mundos, no interior do protagonista, e como essa profunda rachadura cicatriza graças ao excremento, o elemento que dá a esta história de amor um final feliz.

Por inadiáveis obrigações que impunha a corretora de bolsa do pai de Maurício, os recém-casados devem postergar a lua de mel e, assim que termina a festa, viajam para o Rio de Janeiro, no avião do pai de Adriana, para passar a noite no Copacabana Palace. Ali, Maurício vê o corpo nu da sua flamante esposa, pela primeira vez na sua vida, e não sente mais do que uma onda de carinho fraternal que lhe faz desviar a vista, como se, contemplar esse corpo fosse um pecado. Ainda, ao deitar-se junto dela, ele não se excita. Como Maurício vê o sexo do lado sujo da vida, busca inspiração pensando em Ludmila, sua parceira preferida das suas noites lúbricas, e seu pênis então cresce. Assim, com medo de perder a oportunidade que lhe dá a súbita ereção, penetra a sua esposa com rapidez e brutalidade, sem se importar com seus gritos de dor, e assim transcorre a estreia de Adriana no sexo a dois.

Por fim, três meses mais tarde, chega a lua-de-mel. Cansada de Paris, Londres e Nova Iorque, Adriana propõe uma excursão de *rafting* pelo rio Colorado, nos Estados Unidos, atravessando o *Canyonlands National Park*. Durante o dia, descidas por violentas correntes de água; à noite, alojamento em pequenas tendas, nos parapeiros do parque. O único problema que Adriana prevê -

³¹ O escritor entrevistado em “Intestino grosso” fala no tédio que produz a saturação erótica.

ela conhece seu marido há muito tempo - é que Maurício é exigente com as condições em que realiza suas necessidades fisiológicas e a vida de acampamento não oferece muitas vantagens nesse sentido.

Assim, depois de um primeiro dia cheio de emoções, ao acampar, os organizadores avisam que vão instalar um vaso sanitário, num local isolado. O vaso portátil contém um líquido azul-celeste desinfetante e as águas residuais, assegura o guia, são removidas diariamente para um tanque, que se encontra na balsa, e depois descarregadas num outro tanque antisséptico, na sede da empresa. Era terminantemente proibido urinar e defecar em qualquer outro lugar que não fosse esse vaso, já que se evitava ao máximo a intervenção dos humanos na natureza. Enquanto escuta as instruções, Adriana tenta adivinhar o que passa pela cabeça de Maurício, mas se abstém de fazer comentários porque sabe que ele detesta até falar sobre esses assuntos. Ela percebe, contudo, que, nesses primeiros momentos, Maurício não usa o banheiro portátil, mas ela mesma está evitando esse trâmite e fazendo xixi, na surdina, enquanto toma banho no rio.

Este problema, além do mais, é uma nimiedade, se comparado com o fato de que, em três meses de matrimônio, eles tiveram relações sexuais em pouquíssimas ocasiões. Maurício está muito conturbado por isso, não consegue entender por que evita essa mulher que realmente ama. A separação dos seus corpos, para piorar, está distanciando-os também espiritualmente.

Maurício olhou as águas do rio, as montanhas de arenito vermelho, pensou no que estava fazendo naquele lugar, sofrendo por não conseguir fazer o amor com a mulher que amava, uma mulher jovem e linda que desejava ansiosamente ser possuída por ele. Que inferno, nem mesmo conseguia defecar, com nojo da privada instalada no mato. Não, decidiu, pelo menos isso ele faria, ia se sentar naquele vaso e ficar lá até esvaziar os intestinos (1997: p. 53).

Maurício não consegue fazer amor com a esposa, mas, “pelo menos”, vai defecar; defecar, à primeira vista, é um ato compensatório do outro prazer truncado. Vemos que, no julgamento de Maurício, existe um ar de familiaridade entre ambas as atividades. Defecar, afinal de contas, é, segundo Freud, o ato central numa das etapas do desenvolvimento da sexualidade humana. Mas não é esse o rumo da nossa análise.

Maurício, então, vai, decidido, até à privada portátil e, no caminho, cruza com Adriana. Eles apenas se olham, pois já quase se estranham. Maurício segue seu caminho, sem pensar em mais nada e, quando chega ao vaso portátil, encontra-se com um enorme bolo fecal no fundo do líquido antisséptico azul-celeste:

Aquela asquerosa, imensa massa excrementícia fora expelida por Adriana, e essa constatação o encheu de horror. Espalhou papel profusamente sobre o líquido, de maneira

a esconder aquela visão repugnante. Seus intestinos ficaram ainda mais bloqueados. Vestiu as calças e se afastou... Quando chegou na caixa onde deveria colocar o papel, parou sem fôlego (p. 54).

De volta ao acampamento, Maurício encontra Adriana jogando bola, de shorts, ele observa seus movimentos, é como se a visse pela primeira vez. Ela, naturalmente, está envergonhada, e sem aguentar mais, pergunta ao seu marido se ficou chocado ao ver o produto. Maurício confessa que ficou, mas que já passou. Mas a partir desse evento, cai a severa barreira entre ambos e começam a fazer o amor todas as noites que restam da lua de mel. A páatina de merda que Maurício agora pode acrescentar à imagem imaculada de Adriana permite-lhe instalar a esposa no reino do erotismo, no maravilhoso lado sujo da vida. “Viagem de núpcias” é uma história de amor quínico, com final feliz, graças ao excremento.

4.3 - A conexão existencialista

No conto “Copromancia”, publicado no livro *Secreções, excreções e desatinos*, em 2001, Rubem Fonseca traz o excremento para um lugar central, do ponto de vista literário e filosófico, propondo a partir do baixo material, uma discussão que aborda o existencial, o metafísico e o religioso.

O relato é sobre um homem solitário que descobre um método de adivinhação do porvir por meio da leitura do próprio dejetos. Destino individual e matéria fecal ficando à par. O narrador de “Copromancia” escreveu um tempo atrás um artigo para uma revista, condenando a astrologia, a quiromancia e outras artes adivinhatórias, às quais qualificou como “fraudes usadas por trapaceiros especializados em burlar a boa-fé de pessoas incautas” (pág. 9). Agora, ao descobrir que ele pode ler o futuro na matéria fecal, como um caçador caçado, acaba refém de uma das técnicas que antes menosprezava como credíces; porque, de fato, numa das suas ‘leituras’, descobre que morrerá em oito dias.

Tudo começa um dia em que o narrador pensa em Deus – “um assunto que nunca lhe interessara” (p. 7) -, enquanto, absorto, observa o excremento que acaba de evacuar. Nesse momento, pergunta-se por que nosso criador, um ser perfeito, ao tirar o homem do Nada, fez dele um ser que defeca; por que atribuiu um ato tão imperfeito para sua criação mais esmerada. Seria Ele incapaz de fazer algo melhor? Faria de propósito? A questão é que o dejetos, estampado no fundo do vaso, desperta no narrador uma reflexão estremeceadora sobre o mais individual dos

destinos coletivos: a questão de Deus.

Desde esse momento, a ‘merda’ passa a ocupar um lugar central na vida do protagonista e ele começa a prestar atenção a coisas que antes não focava. Por exemplo, detém-se numa notícia sobre a venda de 40 latinhas com o excremento do artista italiano Piero Manzoni, na casa de leilões Sotheby's de Londres, por “novecentos e quarenta mil dólares”³²; nota o “barulho do vaso sanitário do vizinho” toda vez que ele dá descarga e, também, passa a observar suas fezes com atenção todos os dias - vai superando paulatinamente a repugnância - e isso lhe permite perceber as variações de cor e odor e a estrutura do produto. Compra uma balança, fotografa todos os dias sua obra, coloca os retratos num álbum e escreve, junto de cada imagem, as características do material, com zelo de enciclopedista.

Em pleno frenesi escatológico, dá com o velho artigo que ele tinha escrito denegrindo os diversos modos de adivinhação e a releitura desse texto desbloqueia nele uma lembrança trancada sob sete chaves. Durante as entrevistas que realizara para a reportagem, um dos agoureiros tinha lido nas entranhas de um bode que a sua mãe morreria em oito dias e, em efeito, a sua mãe morreria nesse prazo. Ele apagara da sua memória o contundente acerto daquele adivinho, e agora, a releitura do texto trazia essa verdade ao seu presente. O arúspice usava uma técnica da Antiguidade: matava um cabrito, abria uma cavidade no seu estômago, deixando as entranhas à vista, e lia o quadro. Daquela vez, nas volutas das tripas, o homem viu um 8 e isso significava que alguém muito próximo do narrador morreria em breve.

A partir do momento em que desbloqueia o trauma da morte da sua mãe, o protagonista passa a procurar sinais proféticos nos desenhos das suas fezes. Então, o conto passa a pendular definitivamente entre o elevado - artístico ou científico - e o excremento. Por exemplo, apresenta a matéria fecal do ponto de vista da asséptica fisiologia e remata a exposição acadêmica com uma reflexão satírica:

Todos sabem, mas não custa repetir, que fezes consistem em produtos alimentares não digeridos ou indigeríveis, mucos, celulose, sucos (biliares, pancreáticos e de outras glândulas digestivas), enzimas, leucócitos, células epiteliais, fragmentos celulares das paredes intestinais, sais minerais, água e um grande número de bactérias ... Os meus duzentos e oitenta gramas diários de fezes continham, em média, cem bilhões de bactérias

³² Em 1907, Marcel Duchamp expõe seu célebre mictório, em Veneza, e inaugura a arte conceitual, que se preocupa menos com o artesanal do que com o efeito que a obra produz como mensagem. Em 1961, também na Itália, Piero Manzoni segue a linha com ‘Merda de Artista’. Uma série de 90 latinhas que continham 30 gramas de seu próprio excremento. A ideia era mostrar até que ponto a assinatura de um artista renomado podia elevar a cotização das obras. Hoje o Museu d’Art Contemporani de Barcelona, o Georges Pompidou de Paris, a Tate Gallery de Londres e o MoMA de Nova Iorque, possuem exemplares de “Merda de artista”. A última venda da obra alcançou 275.000 euros. Manzoni morreu em 1963, pouco depois de ter apresentado sua mais célebre criação. Nos anos 90, um amigo do artista revelou que as latas continham, em verdade, cimento. Os possuidores, da sua parte, acordaram não abrir ‘Merda de artista’ para que seu valor não despencasse. (Fonte: Wikipédia.)

de mais de setenta tipos diferentes ... O exame das fezes é muito importante nos diagnósticos definidores dos estados mórbidos, é um destacado instrumento da semiótica médica ... Deus fez a merda por alguma razão (2001, p. 10).

Em paralelo com este interesse distante, científico, o narrador se torna um metódico leitor da sua matéria fecal. Gasta dois anos para elaborar o vocabulário e a semiótica e descobre, nessa fase, que a técnica divinatória funciona com mais eficácia quando a pergunta é feita antes do exame do produto e, se possível, quando se formulam questões que se respondem com um sim ou um não. Assim, prediz a morte de um governante, a queda de um prédio e uma guerra étnica.

Um dia percebe uma mudança no ritmo de descargas do apartamento vizinho, descobre que agora mora ali uma jovem mulher. Saem juntos, estreitam a relação. Um dia, Anita está na casa do narrador, e, enquanto ele cochila no sofá, ela encontra o álbum onde estão as fotos e os registros de todas as ‘cagadas’ dos últimos tempos. Essa descoberta, ao contrário do que se poderia pensar, aproxima o casal ainda mais. Passado um período de adaptação às novas ideias, ela aceita inclusive que ele leia suas fezes e é assim que, um dia, aparece o fatídico número oito no excremento de Anita, dizendo que alguém muito próximo dela vai morrer em oito dias. Ela é uma mulher sem família e não há ninguém mais próximo dela do que o nosso narrador. A história termina sete dias depois da descoberta lutuosa. Ele, angustiado, no colo da mulher, esperando que no dia seguinte se cumpra seu destino. O conto termina sem que o leitor saiba se a copromancia realmente funciona.

O conto é uma sátira da figura de Deus, uma peça quínica monumental, pantagruélica. A angústia existencial, a angústia pela finitude do corpo, assim como a primeira reflexão séria acerca de Deus, surgem na mente do narrador após a observação atenta da sua merda, matéria que as filosofias oficiais sérias ignoram com ênfase. Mas aqui, vemos que essa matéria que ocultamos com vergonha, uma vez “superada a fase da repugnância”, é também um ponto de partida para o pensamento. As reflexões que o narrador deriva da observação do próprio dejetos não são pouca coisa: Deus obrigou sua principal criação a defecar porque não é perfeito ou porque é infinitamente satírico, ao pôr a cagar uma criatura que é capaz de imaginar a ‘perfeição’?

4.4 - A ciência

No seu último livro de contos, *Carne Crua*, escrito em 2018, Rubem Fonseca mistura o escatológico - o baixo material - e o discurso científico, num relato breve sobre um personagem

que contrai diarreia crônica. O conto se chama, precisamente, “Diarreia” e sua história é muito simples: como nenhum médico alopata consegue curar a doença do protagonista, ele descobre que a medicina moderna não presta e passa a defender a cura pelo a partir do princípio dos semelhantes, que é uma terapêutica revivida no século XIX pela homeopatia, mas cuja origem remonta a 1.500 a.C. O conto que, em suas duas páginas, contém vários dados de base erudita, termina com a cura do narrador e as palavras: “Diarreia vai a merda!”. É um pequeno exercício de fusão do alto e do baixo, para tratar de, nada menos, uma doença crônica do intestino grosso.

O relato termina desta maneira:

Diarreia vai a merda! Isso é um vício de linguagem, mandar alguém ao lugar onde ele está? [...] Saí de casa e fui comer um sanduíche de salsichas. Durante o dia comi frutas, ameixas, kiwis, feijão, brócolis, queijo, tomei leite. No dia seguinte repeti a dose. Durante a semana, todo dia eu só comia alimentos diarreicos. A diarreia acabou. Simila similibus curantur?” (p. 46-47).

Após a descrição de uma dieta diarreica, o latinismo. Após o fracasso da medicina moderna, a cura achada pelos contemporâneos de Galeno. Uma salada de referências cultas e vulgaridades, de ideias elevadas e baixas materialidades, que conformam um quadro grotesco. Este relato quínico de fim de carreira testemunha uma posição mantida por Rubem Fonseca, ao longo de toda sua obra - desde Potocki, em seu primeiro livro -, recorrer aos subprodutos do corpo, e da cultura, para contribuir com reflexões esclarecedoras.

4.5 - Entre o trágico e o cômico

O último relato do livro *Secreções, excreções e desatinos*, de 2001, chama-se “Vida”. É uma tragicomédia breve, de duas páginas, que combina uma das piores experiências que pode atravessar o ser humano: a morte de um filho, com o íntimo e secreto prazer que provocam as próprias flatulências.

Depois de ter passado pela desgarradora experiência de perder um filho, o casal dessa história já não se ama; o narrador, inclusive, se queixa de que a mulher se dedica a hostilizá-lo constantemente. Nesse quadro desesperador, o narrador encontra a paz, quando desfruta dos seus gases. O resultado do contraste é hilário:

A minha flatulência é anunciada por esses ruídos dos gases se deslocando no abdome, e isso me permite, quase sempre, uma retirada estratégica para ir expelir os gases longe dos ouvidos e narizes dos outros. Aliás, prefiro fazer isso isolado, pois os flatos ao serem

expulsos dão-me um grande prazer que se manifesta no meu rosto, sei disso pois na maioria das vezes eu os libero no banheiro, o melhor lugar para fazê-lo, e posso notar na minha face, refletida no espelho, a leniência do alívio, a deleitação provocada por sua essência odorífera, e também uma certa euforia, quando são bem ruidosos. E, sendo um ambiente fechado, tenho outra emoção, talvez mais prazerosa, que é a de fruir com exclusividade esse odor peculiar. Sim, eu sei que para a maioria das pessoas — certamente não para quem o expeliu — o aroma da flatulência alheia é ofensivo e repugnante. Minha mulher, por exemplo, quando estamos deitados na cama e ela ouve o barulho dos meus intestinos, grita comigo, sai da cama e vai peidar longe de mim, seu nojento. Saio correndo da cama e vou para o banheiro, nessas ocasiões, como já disse, prefiro ficar sozinho, e após expelir os gases no banheiro, com a porta fechada, quando nem acabei de gozar a satisfação que aquilo me propicia, ela grita do quarto, meu Deus, estou sentindo o fedor daqui, você está podre mesmo (p. 139-140).

Este pequeno conto de duas páginas é a síntese da tragicomédia perfeita, que reúne a pior das desgraças com o mais secreto dos prazeres. Como acontece com o limpa-cu de Pantagruel, o narrador encontra um consolo vital nos mais elementares prazeres do corpo e não nas propostas do idealismo ou da religião. O conto “Vida”, seguindo na trilha de encarar a tragédia ao modo quínico-estoico, iniciada com Potocki, mostra que sofrimento e prazer são as duas caras da nossa única moeda. Um homem, vítima das armadilhas do destino, encontra a satisfação no banheiro, sozinho, deixando-se envolver pela sua animalidade. O conto, ainda, tem um final levemente feliz. Na consideração do narrador, o sofrimento e a dedicação da sua esposa durante a doença do filho pesam mais do que o fato de ela estar agora largada e gorda. Por esta razão, o narrador não pensa em abandoná-la, mesmo quando ele está em condições de conseguir uma mulher muito mais bonita. Triunfa a lealdade, que é também uma forma de amor.

Eu poderia sair de casa, pedir divórcio, mas lembro o que ela sofreu durante a doença do nosso filho, acho que nunca existiu no mundo mãe mais dedicada, e ela ficou gorda depois que nosso filho morreu, e às vezes eu a surpreendo chorando com o retrato dele na mão, eu não devo abandoná-la nessa situação, não posso ser tão desalmado e egoísta, e ainda mais sendo magro e elegante poderia arrumar outra mulher, mas ela não conseguiria arranjar outro homem e a solidão aumentaria ainda mais o seu sofrimento e ela é uma boa mulher, não merece isso. Estamos deitados, ela de costas para mim, pensei que estivesse dormindo, mas meus intestinos começaram a produzir borboríngos e ela, sem se virar, gritou ai meu Deus que vida a minha, vai peidar no banheiro, e eu fui e fiz o que ela mandou e contemplei no espelho a felicidade que o forte ruído e o intenso odor estampavam no meu rosto (p. 141).

5. O excremento literário

A ‘merda’ como símbolo não fede, mas pode ferir. Quando a comparação de uma pessoa ou um grupo com o excremento provoca indignação, significa que o prestígio dessas figuras é firme; é só pensar no episódio do livro *Guerra judaica* evocado por Sloterdijk. Quando a mesma

comparação provoca risadas, a reputação está praticamente perdida. Por esta razão a sátira se vale do escatológico e o quínico abusa da mesma estratégia.

É evidente que Rubem Fonseca recorre ao excremento, e aos subprodutos do corpo humano com uma frequência pouco comum, com uma intensidade e um nível de profundidade que o aproxima de outros escritores quínicos, satíricos, Rabelais e Sade. O excremento é um elemento que a civilização esconde com enorme esforço e o escritor quínico descobre num ato muito simples de rebeldia. A violação dessa norma provoca reações de nojo e de vergonha, gatilhos inconscientes de condutas que levam ao afastamento espontâneo, mas também provoca explosões de riso e de alegria. O excremento goza de um duplo estatuto, como elemento indigno e como prazer (inconfessável) e isso faz dele um elemento muito eficaz quando a estratégia é pôr de ponta cabeça a ideologia ou a cultura oficial.

Rubem Fonseca se aproxima pela primeira vez ao tema do nojo com a proposta de Potocki: uma ascese quínica através da podridão dos corpos humanos, um exercício que obriga ao público a enfrentar o insignificante destino da espécie. O conto é uma crítica do consumismo desenfreado, já que o drama de Potocki é que seu anúncio cai nos ouvidos surdos de uma sociedade que parece não ter tempo para refletir, sacudida mansamente pelas ondas da moda. Potocki tem seus quinze minutos de estrelato e, depois, é esquecido rapidamente e substituído pelo seguinte gênio efêmero. O conto foi publicado em 1963, quando a influência da mídia de massas nas pessoas era muito menos determinante do que hoje é e o consumismo engatinhava.

O resto dos exemplos gira em torno de diversos usos do excremento e dos gases como matéria de reflexão. Ambos são produzidos na escuridão do intestino grosso e nós entendemos que Rubem Fonseca se vale dessa metáfora, em mais de uma oportunidade, para apontar para um lugar imaginário onde se cozinham as formulações que resultam em toda a “merda” que se pode ver no convívio social, no Rio de Janeiro, junto com as formulações ideológicas que as naturalizam, ou justificam, e com as falsas esperanças que lhes restam importância. No intestino grosso surge a ideia chave de que o proibido e digno de vergonha é o erótico e o escatológico, fenômenos vitais, e não a corrupção, a exploração e a miséria que provocam as associações delitivas entre a elite e os bandidos bem sucedidos; surgem as ideias que entram na cabeça de cidadãos abandonados, como Benevides, e fazem com que eles se sintam empresários; no intestino grosso, o pensador vende suas palavras como se fosse salsinha e os mercadores da fé discutem artérias estratégias para aumentar o lucro aproveitando a fraqueza espiritual dos seus fieis.

A ‘merda’ circular é também a metáfora que descreve o sistema que funciona como pano de fundo no conto “A coleira do cão”, ‘merda’ que sobe na forma de desprezo político, que amontoa gente sem as mínimas condições de vida digna para os parâmetros modernos, e que desce nos

modos clássicos da violência urbana. Essa circularidade, ainda, está inscrita numa merda circular mais ampla, que é a aliança entre policiais, jornalistas e banqueiros do bicho que perpetuam uma guerra lucrativa para eles e mortal para os do baixo escalão.

Até aqui, a matéria fecal funcionando como metáfora do quadro social, tal como podemos encontrá-la em Rabelais. Mas Rubem Fonseca vai um pouco além, ampliando a semiótica do excremento. No conto “Viagens de núpcias” - além dos ecos freudianos -, a matéria fecal é o motivo da aproximação entre seres que se amam; graças à ‘merda’, essa pura história de amor entre ricos, que se querem desde a infância, tem um final feliz. Neste conto, há uma sátira dirigida contra um dos gêneros mais rentáveis da indústria do entretenimento popular, a vida amorosa de pessoas com glamour.

Assim, por oscilar entre a repressão mais estrita e a abertura que provoca o cômico, o excremento é um elementantíssimo da sátira, por seu poder de desautomatização, por estar intimamente ligado à mais convincente rejeição e a uma necessidade fisiológica prazerosa. Isso permite a Rubem Fonseca alargar a base interpretativa da merda indagando através dela sobre seu caráter natural e vital, fazendo dela um ponto de partida para a reflexão estética e metafísica e, também, o disparador de uma outra reflexão profunda sobre o cômico e o trágico na vida.

Poucos escritores têm ido tão longe nesta matéria eminentemente quínica.

Capítulo IV

Os romances pseudo-policiais de Rubem Fonseca

Neste capítulo, veremos os três aspectos do quinismo fonsequiano que apontamos anteriormente, combinados nos seus romances pseudo-policiais.

Em primeiro lugar, ressaltaremos a importância que estas parábolas de crime e castigo têm para a difusão da cultura ou ideologia oficial e como isto, precisamente, faz do policial um excelente gênero para satirizar essa ideologia, a moeda circulante, que é o que os quínicos fazem. Os romances policiais clássicos - inclusive o romance 'negro' - são relatos, em definitivo, edificantes. Por mais que nos mostre que há elementos corruptos na polícia, na imprensa e na política, o equilíbrio sempre se restabelece no final da história, os culpados pagam sua dívida com a sociedade, o sistema se autodepura graças às suas instituições; em poucas palavras, os bons vencem os maus.

Nos romances de crime de Rubem Fonseca, o sistema é inerentemente corrupto e cruel, com uma classe dominante inescrupulosa que utiliza o sistema de segurança e as redes internacionais de lavagem de dinheiro, para cometer delitos impunemente. No Rio de Janeiro onde acontecem as histórias de Rubem Fonseca, a exploração e a injustiça fazem parte da lógica do sistema, não são efeitos colaterais que as instituições se encarregam de controlar; no Rio de Janeiro de Rubem Fonseca, o mal, a exploração está no poder.

Neste capítulo, veremos também uma nova galeria de ricos e pobres, mais detalhada, mais aprofundada, como parte de um dos grandes temas da obra de Rubem Fonseca: a violenta luta de classes no Rio de Janeiro, vista desde os extremos: os modos violentos de ser explorado e marginalizado - ou eliminado do jogo-, os modos violentos de subir na escala social, os modos violentos de se manter no topo.

Também, daremos um breve olhar à forma desidealizada de apresentar os corpos: como objetos da arte do assassino, como objetos do prazer, como servidores e, por último, ao escatológico, não já como tema central, mas como traço característico de um personagem ou um quadro. Isto, sem esquecer que o materialismo, principalmente o baixo material, é um modo quínico de desautomatizar a atenção, a capacidade de análise, para que a crítica seja mais certa.

1. As parábolas de crime e castigo e a ideologia oficial

As histórias de crime e castigo sempre desempenharam um papel fundamental nas ideologias oficiais. As elites da Grécia Antiga achavam bom que o povo visse tragédias, que eram, afinal de contas, relatos de crime e de castigo, modos simples de entender a versão oficial sobre o funcionamento do poder, que naqueles tempos se legitimava com argumentos sobrenaturais. Isso, para não falar do crime de Eva ou do crime de Caim. A Ilustração traz um novo modo de expor o crime perante a sociedade, tal como podemos ver em *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*, onde Foucault analisa fenômenos acontecidos na França, na passagem entre o reinado de Luís XVI e os governos revolucionários, onde todo um paradigma ideológico - o absolutismo - é substituído por outro.

Foucault observou que na passagem do poder soberano, próprio dos regimes absolutistas, ao chamado ‘poder disciplinar’, característico das sociedades modernas, há uma mudança significativa na forma como se apresentam o crime e o castigo para o grande público. Para o rei, as execuções públicas não visavam apenas castigar uma falta, mas também reafirmar o seu poder soberano, com um espetáculo de tortura e morte em praça pública. Isso aterrorizava a população e dava testemunho do poder incomensurável que pairava sobre suas cabeças. Com a influência do Iluminismo, a execução pública passou a ser vista como bárbara e contraproducente porque chocava com novas visões, mais utilitárias ou racionais, que visavam ideais como a transformação do bandido em mão de obra dócil.

A nova ideologia burguesa, racional-instrumental, passaria a exercer o poder de uma forma mais discreta: através da vigilância, da normatização e do controle do comportamento, ou seja, através da biopolítica, que teria seu papel mais destacado na estrutura de instituições como fábricas, hospitais e prisões, mas que continuaria tendo no crime, um dos pontos centrais das suas formas de representação ideológica. Como consequência dessa nova forma de apresentar a questão perante a sociedade, as execuções deixariam de ser um espetáculo teatral e passariam a ser objeto das ciências morais e médicas, retirando do teatro da política o espetáculo do castigo do criminoso.

Foucault não faz uma conexão direta entre o devir da biopolítica, com seu novo modo de apresentar o crime e o castigo, e o nascimento do relato policial, seja de ficção ou jornalístico. Mas é provável que o interesse que desperta esse gênero, desde seus começos, tenha a ver com a necessidade que o público sempre teve de consumir parábolas de crime e de castigo, e que o relato policial tenha vindo preencher parte do vácuo deixado pelas execuções públicas.

Independentemente de ser verdade ou não, ambos fenômenos acontecem na mesma região e na

mesma época³³.

Foucault faz referência a *Os assassinatos da rua Morgue*, de Edgar Allan Poe, num outro sentido, para ilustrar como o relato deixa transparecer a nova forma de poder da nascente sociedade disciplinar. No romance policial, diz o pensador francês, o detetive resolve os crimes por meio da investigação, da observação e da dedução - métodos que espelham também a vigilância e as técnicas de coleta de informação usadas pelas instituições para manter a ordem e a disciplina. Poe é um reflexo cultural da nova maneira de dominar, que poderíamos chamar de científica.

A representação do crime e seu castigo foi sempre de enorme importância para a ideologia oficial. E no caso da sociedade moderna e democrática, como já dissemos, é o tipo de parábola que nos ensina que o crime não compensa, porque a sociedade se autodepura através das suas instituições. Assim, por mais que vejamos crimes acontecendo ao redor, crimes reais, aterrorizantes, as histórias policiais clássicas trazem a esperança de que, mais cedo ou mais tarde, a justiça se impõe. Eagleton (1997) afirma que uma elite não pode permitir a difusão de um modelo de sociedade no qual ela não fosse indispensável. Assim, toda elite que queira preservar sua legitimidade deve promover motivos de esperança e um deles é saber que alguém mais poderoso nos protege dos bandidos. Os relatos policiais de Rubem Fonseca satirizam essa formulação oficial. Se acreditamos nos seus contos e romances, a única saída para o pobre que não quer passar a vida fazendo trabalho servil mal remunerado é a violência. Já vimos quanto incomodaram os contos de *Feliz ano novo*, incluso num momento de abrandamento do regime militar, e sabemos que uma das duas causas que motivaram a proibição do livro foi a falta de um castigo explícito para os criminosos.

Boileau e Narcejac (1968), da sua parte, afirmaram que a função social dos romances policiais, no início, no século XIX, era dar uma resposta literária ao sentimento de insegurança que se sentia nas grandes cidades. O gênero surge no contexto da Revolução Industrial, quando Londres e Paris, centros de progresso, eram também lugares de desordem e perigo, de multidões que alimentavam o anonimato e facilitavam a impunidade dos bandidos. Os romances policiais, na época, traziam um certo alívio. O relato policial produzia uma forma de catarse, o leitor era provocado com um fato horroroso como o assassinato, no início, e era depois tranquilizado, no final, graças à ação da lei, graças ao sistema de segurança oficial. Aceder a essas experiências através de um jogo de faz de conta, menos intenso do que quando vivido, mas sem consequências materiais, funcionaria como sedante para suportar as asperezas da 'realidade'.

Esta cláusula pétrea, a do merecido castigo, continuará sendo respeitada, praticamente, ao

³³ Poe escreve em Boston, mas seu sucesso acontece em Paris.

longo de todo o século XX e XXI, inclusive pelos mais críticos dos autores do romance negro e pelos roteiristas de cinema *noir*. Se bem que as narrativas deste subgênero pintam um mundo corrupto, que choca o herói, um sistema onde policiais, políticos e membros da elite são responsáveis pelos crimes que deveriam combater; no final, quando o assassino é descoberto, o herói e as forças da lei depõem as diferenças e coincidem no castigo. A chave de toda a questão está em que nesses romances ‘alguns’ são ruins e outros, não, e os bons, ao final, ganham.

No conto “Romance negro”, publicado no livro *Romance negro e outras histórias*, de 1992, autores de relatos policiais das correntes inglesa e americana discutem, num seminário, sobre certas questões estéticas. Ali, o americano James Ellroy diz que, do ponto de vista ideológico, a ação do romance inglês estaria inscrita numa sociedade de hierarquias definidas, de valores definidos, e que, por isso, neles, a violência apareceria atenuada, silenciada por trás de outras considerações; no romance negro, ao contrário, a descrição detalhada das peripécias violentas do protagonista seriam essenciais porque a luta do detetive contra o sistema é o primordial. Claro que, como conclusão, como moral da história, os dois tipos de relato afirmam que o crime perfeito não existe. E concluem, também, que o crime não compensa, coisa que o quínico Fonseca nega às gargalhadas.

Em *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*, Foucault destaca a importância que tinham as execuções públicas, na França, em tempos do Absolutismo; elas representavam a ira quase divina do rei, eram uma formulação impactante da ideologia oficial. Com o advento das revoluções do fim do século XVIII, a burguesia europeia, que legitimava sua dominação a partir da razão instrumental, impôs uma nova ideologia motivada por objetivos intramundanos. Assim, o crime passava a ser julgado, não por uma falta de respeito ao poder de um ser quase divino, mas a partir do prejuízo que ocasionava à sociedade; a investigação deveria basear-se em evidências, como acontecia na ciência experimental; e o castigo tinha a missão de devolver esse cidadão reformulado ao convívio.

Paralelamente ao fim desse teatro de horrores que eram as execuções públicas, o crime e seu castigo passaram a ser expostos na imprensa e na literatura, como crônicas ou como ficções. De fato Edgar Allan Poe, o criador do gênero policial moderno, tinha lido as *Memórias de Vidocq*, um livro escrito por um delegado de Paris, que fora o primeiro a sistematizar a investigação organizando uma rede de informadores e um arquivo de criminosos. Vidocq, aperfeiçoado graças às licenças da ficção, está no detetive Dupin.

Independente de que tenha existido uma relação entre o fim das execuções públicas e o sucesso dos relatos e das notícias policiais, essas histórias passaram a ser o modo de apresentação das parábolas de crime e castigo dos últimos 200 anos. Os relatos policiais foram sempre um canto

ao triunfo da lei e do bem, e também ao triunfo da racionalidade instrumental burguesa. “Os Assassinos da rua Morgue” foi publicado em 1841, iniciando um gênero que em apenas umas décadas provocaria entre alguns seguidores ações próprias de fanáticos³⁴. O interesse das massas por este ritual onde se dramatizava a investigação e a solução dos crimes, para festejar o triunfo da lei, em ambientes urbanos, refletia uma necessidade dos leitores, diante dos males da cultura.

Além de apresentar o crime com um viés determinado, o poder define o que é crime, os fatores que agravam ou atenuam o crime, fatores que vão determinar a imagem pública das diversas variedades de bandidagem. Como disse Émile Durkheim³⁵, em *As regras do método sociológico*, o consenso em torno da rejeição do crime estreita os laços sociais, portanto, manter o controle sobre esse ‘discurso’ é primordial para controlar os grupos envolvidos, permite conservar o poder de dizer o que está certo e o que está errado.

No entanto, esse controle pode ser problemático. Muitos de nós podemos estar em princípio contra o assassinato como solução para os conflitos, mas o que acontece quando a nação entra em guerra e a propaganda começa a lançar campanhas para convencer-nos de fazer uma exceção e aplaudir a morte dos nossos inimigos? Se a vida de quem pode pagar por cuidados médicos sofisticados é mais extensa que a do pobre que não tem acesso à cura, não seria isto um homicídio? A ideologia não responde essas questões, convence a todos de que são perguntas improcedentes, ingênuas, inúteis. E se o assassinato, um crime que repugna a maioria das pessoas, apresenta estas dificuldades para ser embutido numa definição, numa ideologia oficial, o roubo, em se tratando da apropriação indébita da propriedade alheia, é muito mais problemático. Como quase todos somos proprietários de alguma coisa que não queremos perder, o roubo, em primeira instância, é uma ação deplorável, que provoca rejeição. O problema surge quando se determina oficialmente o que é público e o que é privado.

Existe um episódio da vida de Marx que é um exemplo do que acontece na prática quando muda o estatuto de um espaço determinado³⁶. O filósofo alemão - que formularia mais tarde a ‘mais-valia’, o roubo implícito no modo de acumulação de riqueza no sistema capitalista -, na sua juventude, sendo redator de um jornal revolucionário, vivenciou os conflitos que se produziram quando camponeses alemães foram proibidos de recolher lenha num bosque que tinha sido privatizado. A partir desse momento, uma atividade cotidiana, vista, durante séculos, como uma

³⁴ Quando Conan Doyle decidiu ‘matar’ Sherlock Holmes e o editor anunciou na sua revista literária o último conto da série, muitos abonados cancelaram a subscrição e houve alguns que foram às ruas para mostrar seu descontentamento. O personagem, por fim, reapareceu, com uma explicação mais ou menos verossímil e a história continuou.

³⁵ Durkheim atribui enorme importância ao crime na solidariedade orgânica, aquela que amalgama as sociedades não no plano material ou racional instrumental senão a nível simbólico.

³⁶ A história se encontra na Introdução ao livro *A ideologia alemã*, escrita por Jacob Gorender.

dádiva da natureza, passava a ser considerada roubo.

A determinação do que é roubo esteve sempre entremeada com a situação de classe. A apropriação do que é público através das influências, por exemplo, não se chama roubo e pode até não ser ilegal, ainda que signifique o despojo de milhões de pessoas. De fato, a apropriação de dinheiro da parte do cavaleiro influente tem outro nome: corrupção. O roubo só se realiza quando ocorre de baixo para cima. Isso se nota até na maneira como são apresentados na televisão os casos de delinquência comum, episódios de um circo de horrores cotidiano, e como são mostrados os casos de corrupção. Há programas de televisão muito populares, onde aparecem pobres detidos em delegacias, suspeitos de terem cometido delitos, que são acusados e insultados por repórteres, como se estivessem contra um paredão de fuzilamento simbólico. Diante da ênfase do inquisidor, da câmera, da luz, o acusado, maltrapilho, nada responde e seu silêncio é recebido pelos espectadores como uma confissão que lhes traz a satisfação de saber que existe alguém pior do que eles³⁷. Da outra parte, quando o crime é cometido por um rico, nos casos de ‘corrupção’, apesar de gerar também indignação no público, quem responde às perguntas do jornalista é um homem preparado para a ocasião, um advogado, e a entrevista se mantém dentro das formas civilizadas do direito. O entrevistado, limpo e de gravata, apresenta-se como superior ao público, fala de cima para baixo, informa o outro, impõe sua versão, lança um véu de dúvida sobre a acusação. Ainda que as quantidades defraudadas pelos corruptos superam enormemente os valores subtraídos pelos delinquentes comuns, o pobre delinquente assusta mais, porque circula pelos mesmos lugares pelos quais andam os telespectadores, ele ‘caça’ nesses espaços. O corrupto nos rouba sem que percebamos e frequenta lugares exclusivos.

Fica claro então que existe uma relação muito estreita entre a ideologia oficial e o controle sobre o discurso do crime e seu justo castigo. Tem a ver com o modo como a classe dominante legitima seu poder criando relatos nos quais se torna garante da paz e da ordem. A lei pela qual as elites velam são formas básicas de organização social, sistemas de incentivos e castigos, mas também encobrem manobras de apropriação de bens públicos, exploração desmedida do trabalho alheio e muitas outras falcaturas que a ideologia se encarrega de naturalizar e que o quínico traz de novo à superfície para que vejamos seu lado aberrante.

A função da literatura varia de acordo com a época. Se considerarmos a quaderna-via

³⁷ Mandrake, no romance *A grande arte*, observa a performance de um artista de rua: “Um negro forte, sem a maioria dos dentes, contorcionista, malabarista e palhaço. Contava piadas e imitava um gorila. Esperava fazer os brancos miseráveis sentirem-se importantes: havia no mundo alguém inferior a eles — um negro sem dentes que parecia um macaco estúpido” (pág. ...).

medieval espanhola, vemos que houve uma vez em que a função da literatura era louvar a Virgem Maria; Eagleton (2013) afirma que a função da literatura inglesa, na época vitoriana, era combater os espíritos pessimistas; o romance policial, tradicionalmente, nas suas variantes mais populares, tinha como função desencorajar o crime comum e, ainda que reconhecendo os problemas do sistema, alimentar a esperança de que os que governam velam por nós e de que, graças a esses corretivos, a sociedade progride moralmente³⁸.

Nos contos e romances de Rubem Fonseca, como veremos, as forças da lei funcionam como um exército de ocupação dos ricos; os bandidos nem sempre são castigados porque a bandidagem é a regra fundamental. Para mencionar apenas uma exceção, no conto “Manhã de sol”, do livro *Lúcia McCartney*, de 1969, o bandido é pego em flagrante e castigado como indica a lei. Madureira - aparece, no conto, escrito com inicial minúscula - é pego, na feira, furtando dinheiro de uma funcionária pública. Muitos viram ele metendo a mão na carteira da mulher, os policiais o conhecem, é um renomado punquista. Como Madureira bem sabe, a lavratura do flagrante significa passar dois anos na prisão. Então, suplica por uma pena alternativa: “Doutor, me arrebenta de bolo, me deixa quinze dias sem comer, me põe no pau de arara, mas não me dá o flagra... me quebra os dentes, me põe na maquineta” (p. 146). Contudo, o comissário não afrouxa e o criminoso é condenado.

É um raro conto de Rubem Fonseca, pela sua exemplaridade, um conto que seria aplaudido pelo juiz que censuraria “Feliz ano novo” seis anos mais tarde. Uma história na qual o funcionário que segue o Código Penal à risca, o comissário, consegue seu objetivo de impor a lei. Afinal de contas, quem é madureira se não uma mosca no açucareiro? Ainda, por trás deste funcionário honesto podemos ver o sistema como ele é: se um descuidista de fama reconhecida propõe uma série de castigos e torturas medievais como substituto dos anos de prisão que lhe corresponderiam, é porque sabe que essas negociações são possíveis como substituo ou como complemento da lei. Contudo, quando visto este pequeno conto desde a perspectiva moral que percorre os relatos de crime de Rubem Fonseca, o maior pecado de madureira é roubar de uma pessoa pobre.

Veremos, a seguir, como Hollywood, uma das fábricas mais prolíferas de relatos propagandísticos, num ato de auto-censura, estabeleceu uma série de regras pétreas para os filmes de crime, numa tentativa de controlar essas produções que informavam públicos de todas as idades e como esse ato de censura se manteve vigente desde 1934 até 1956, no cinema, mas que foi muito

³⁸ Poderíamos dizer que, em não poucos romances negros, o detetive se opõe ao sistema; ou seja, que não é o sistema que resolve o crime, com seus policiais rudes e corruptos, mas na hora de castigar os criminosos - incluídos os policiais corruptos, o detetive e o sistema ficam do mesmo lado. O sistema se autodepura constantemente, possui anticorpos contra as doenças morais.

mais longe ainda na TV, que, por penetrar nos lares, sempre sofreu um controle mais estrito. Esse controle perpetrado pela ideologia oficial americana afetaria a cultura do mundo ocidental e, como tal, o Rio de Janeiro de Rubem Fonseca e o mundo dos leitores deste autor.

2 - O código Hays

As parábolas que se contam em torno de crimes e castigos, reais ou fictícias, são de enorme importância para o controle da população, para administrar o medo e o alívio. Por um lado, a representação do crime, assim como a do tenebroso em geral, atrai porque seus efeitos não são materiais, não passam de um susto. Por isso, servem como catarse, como exercício para vida. Algum crítico já comparou os relatos com um simulador de voo, chamou-os ‘simuladores de vida’.

Nos últimos cento e cinquenta anos, a cultura oficial do Ocidente tem produzido uma enorme quantidade de histórias com um modo muito particular de apresentar a problemática do crime; são histórias contadas do ponto de vista do detetive, com bandidos inescrupulosos e perigosíssimos, que recebem, no final, o merecido castigo. Essas histórias passaram ao cinema, para criar gêneros (gangster, policial, *film noir*, espionagem), que ainda persistem porque, talvez, nunca deixaram de ser centrais para as culturas. O crime conformou um dos principais gêneros da era do cinema sonoro e da era da televisão, com aqueles seriados muito bem produzidos, que entravam nas casas, cativando multidões, em todos os países sob influência da cultura ocidental. Nessas histórias, havia a tensão inicial, o crime, e o resto era a investigação, a solução e o castigo do bandido. Claro que existia o *film noir*, que expunha a corrupção do sistema, mas não como sistemática, já que o bem sempre se impunha sobre o mal. Claro que havia escritores como James M. Cain, que escrevia histórias do ponto de vista do bandido³⁹, mas seus malfeitores eram homens normais, que tomavam o caminho errado por paixão amorosa, um misto de heróis românticos e assassinos, como alguns piratas do século XVIII e, somado a isto, o castigo, para eles, também chegava, e eles mesmos acabavam reconhecendo que o mereciam. Os heróis de Cain dão um sabão no sistema social, mas o sistema como um todo não era questionado. Não é o que acontece, como já vimos, quando Rubem Fonseca dá voz aos seus bandidos.

As narrativas policiais não eram uma novidade, mas com a chegada do cinema, este tipo de história confirmou seu poder de atração, pelo impacto que causava no público, devido à experiência

³⁹ James M. Cain escreveu *Double indemnity* e *The postman rings twice*, que passaram ao cinema como Pacto sinistro e O destino bate à porta.

sensorial inquietante que produzia a proximidade com o criminoso, com a execução do delito, do assassinato. Quando da chegada dos filmes sonoros, com o barulho das metralhadoras e das vitrines das lojas ao quebrar, atravessadas pelas balas, a imersão nessa experiência estética trouxe uma inédita sensação de realismo.

Estas novidades tecnológicas surgiram num momento bastante crítico para a vida de uma boa parte do público. Era o início da década de 1930, quando os trabalhadores de vários países do mundo sofriam as penosas consequências da quebra do mercado de ações de 1929. Nos Estados Unidos, em especial, a crise era vivida como uma catástrofe cotidiana, e havia uma consciência bastante clara entre os de baixo, que enfrentavam fila nos comedores populares, de que a responsável pela ‘crise’ era a cobiça dos banqueiros puxando a cobiça de investidores e de pequenos burgueses. De fato, o público vaiava quando, nos jornais do cinema, aparecia o presidente Hoover e aplaudia quando o aparecia o dramaturgo George Bernard Shaw vertendo comentários pró-comunistas. A União Soviética pertencia a um mundo onde os seriados não chegavam e onde a rede de transações financeiras ou comerciais internacionais não penetrava. Por outro lado, estava em perigo o mito dos Estados Unidos como terra de oportunidades para grandes e pequenos negócios. Nesse contexto, o cinema sonoro passou a ser um perigo certo, que devia ser controlado.

“Entre 1930 e 1934, foram evitadas revoltas radicais contra o capitalismo e o constitucionalismo, graças, em boa parte, ao trabalho de Hollywood no campo ideológico”, afirma Doherty (1999), mas nesse período ainda podem ver-se críticas ao sistema, mas críticas construtivas, com um final esperançoso. A partir de 1934, contudo, o código Hays entra em vigência e essas novas condições embutiram as produções nos moldes estreitos da ideologia oficial da ala mais conservadora da política. Este código de censura havia sido elaborado vários anos antes e seus alvos eram o sexo, o patriotismo, os bons costumes e a representação do crime e o castigo.

Nos Estados Unidos, em especial, a questão relativa à representação do crime e o castigo - é a que nos interessa - envolvia circunstâncias históricas que a tornavam uma coisa séria. No início da década de 1930, com uma mídia de massas composta de jornais impressos, rádio e cinema, bandidos verdadeiros como Al Capone, o chefe da máfia de Chicago, e assaltantes de bancos, como John Dillinger, despertavam a admiração do público. Não eram vistos como os assassinos monstruosos que a população deveria temer, pois todos sabiam que o alvo de Capone não eram as pessoas comuns e todos se deleitavam com a histórias de Dillinger, que se comportava sempre como um cavalheiro, segundo as testemunhas, e não assaltava trabalhadores. Todos sabiam que os verdadeiros vilões estavam entre os ricos e a história terminaria dando-lhes a razão, já que essa ‘crise’ foi uma bolha financeira alimentada por um grupo. Capone e Dillinger, então, eram

homens de coragem que desafiavam o sistema corrupto.

A ideologia oficial tinha muito trabalho pela frente e, como sempre nos casos de urgência, recorreu à censura. O Código Hays proibia ridicularizar a lei; descrever os crimes em detalhe, de um modo que pudesse inspirar a imitação; recomendava reduzir o uso de armas ao essencial; não mostrar enforcamentos, nem eletrocuções, nem sessões de tortura, nem, inclusive, operações cirúrgicas. O primeiro tópico incluía mostrar o trabalho das autoridades, da polícia, com o mais absoluto respeito e, claro, mostrar que as investigações dos crimes sempre são eficazes porque o crime não compensa. O Código, na sua parte introdutória, afirmava que o cinema ocupava as mentes de homens e mulheres, durante o lazer, e era, portanto, uma arte perigosa porque, a diferença do que acontece com a música, a pintura e a poesia, o filme continha uma conclusão moral clara, que devia ser tratada com sumo cuidado. Portanto, a figura do marginal atrativo em momentos em que os valores americanos estavam desacreditados era um perigo.

Na década de 1950 alguns cineastas começaram a passar por cima do Código, principalmente no relativo ao sexo. A estrutura dos relatos de crime, no entanto, os mais populares, que passaram para a televisão, manteve-se contudo bastante fiel ao Código até os dias de hoje.

Os quínicos têm uma habilidade muito especial para atacar, com sua sátira, a medula da ideologia oficial. Como acabamos de ver, com o advento da mídia de massas, o modo como se conta a relação entre crime e castigo na sociedade passa a ser um dos temas de maior importância para a ideologia oficial. Nada diferente, no fundo, do que sempre aconteceu, a tragédia grega permite uma leitura do ponto de vista do crime e do castigo, assim como os micro relatos bíblicos, o teatro barroco etc. Mas na época que nos ocupa, essa função corresponde ao relato policial e esse é portanto um excelente alvo para a crítica ideológica, para escancarar a falsidade da moeda. Os romances pseudo-policiais de Rubem Fonseca são, por um lado, modos de contradizer a influência do Código Hays como parte da ideologia oficial americana. Por outro lado, são paródias do romance policial em si, que é o gênero consagrado por essa cultura para representar as parábolas de crime e de castigo.

3. Sobre os romances

Na sua “Tipologia do Romance Policial”, publicada em 1971, Tzvetan Todorov afirma que os relatos do gênero são compostos de duas histórias: a do crime e a da investigação. Esses processos, que na realidade não se superpõem cronologicamente - já que a investigação só começa

uma vez que o crime é consumado - na trama, aparecem entremeados. Depois, o autor distingue entre o policial inglês, onde se pressupõe a imunidade do detetive e, portanto, empobrece-se a história da investigação⁴⁰; e o ‘policial negro’ ou ‘americano’, onde o detetive apanha, leva tiros ou cai nas armadilhas do amor, podendo tornar mais interessante a história da investigação.

Os romances de Rubem Fonseca pertencem a este último gênero, mas com a intenção de parodiar. E um dos primeiros traços dessa diferença está em que, nos pseudo-romances policiais do escritor brasileiro a segunda história é agitada, repleta de peripécias, como manda o gênero, mas, ao mesmo tempo, a história vai tomando a forma de uma crítica severa do sistema de poder, ao mesmo tempo em que a solução do crime, o desvelamento da primeira história, passa a um segundo plano.

Nos romances negros clássicos, há uma ordem que se estabelece no final; o mundo, com o castigo, volta às condições de equilíbrio anteriores ao crime. Quando a polícia chega para deter o criminoso, uma representação literária das instituições da lei irrompe na ficção, pondo ponto final à parábola da desordem ordenada. Esse é o contrato de leitura estabelecido desde que o leitor entra em contato com o livro nas prateleiras das livrarias, na seção ‘romances policiais’. No final de um livro fundacional como “O Falcão Maltês”, quando os policiais levam para a cadeia a senhorita O’Shaughnessy, o crime fica claramente resolvido para o leitor e também para os personagens da história. Os romances pseudo-policiais de Rubem Fonseca violam essa parte do contrato, tanto para dentro quanto para fora da história. Os personagens, em geral, terminam sem conhecer a verdade, a ‘opinião pública’ do romance - a imprensa é um personagem coletivo frequente em seus relatos - é enganada; o leitor, da sua parte, se encontra com mais de uma solução possível ou com soluções apresentadas de maneira pouco clara. Não há nenhuma ordem nem virtude restabelecidas, o sistema continua tão cruel e corrupto quanto no início. Nestes romances pseudo-policiais, o leitor vai entendendo, com o decorrer da trama, que aquilo que está lendo é mais do que a história da solução de um crime. Na verdade, é uma crítica radical da ideologia oficial, a partir de um dos temas mais sensíveis para a legitimação do poder: a segurança pública.

Uma segunda diferença é que, no romance policial tradicional, o leitor conhece o criminoso através das observações do detetive, criando assim uma psicologia quase unidimensional para o bandido, que se resume em poucas palavras, como ambição, ciúmes, psicose, ou seja, características individuais. Nas obras policiais de Rubem Fonseca, o bandido narra, e descreve

⁴⁰ Borges e Bioy Casares levaram ao extremo da ironia a passividade do investigador policial, nos seus contos de Isidro Parodi, onde o detetive resolve os casos, desde a prisão. No romance *O Caso Morel*, como veremos, quem está preso é o assassino que, de algum modo, é quem controla o caso através da influência que exerce sobre os investigadores.

suas privações e humilhações que o levou ao crime, ou seja, as falhas inerentes ao sistema.

Essas duas características: não dar relevância à solução do crime e dar voz ao bandido são os primeiros traços que queremos apontar para demonstrar que os relatos de Rubem Fonseca são pseudo policiais. São, na verdade, críticas radicais da ideologia oficial porque, ao escutar as razões do criminoso, que delinque para fugir da pobreza e da humilhação constante que esse estigma provoca, e ao ver que, no outro extremo, os bandidos da classe alta, que delinquem por ambição desmedida, nunca recebem seu castigo nem veem seu nome maculado, adentramos nas causas sociais do crime, num nível que os relatos policiais mais genéricos não abordam.

Paul Morel, protagonista de *O caso Morel*, é um artista plástico de renome, é o preferido pela elite e vende suas obras por preços muito elevados. Ele comete um assassinato, mas quem paga é um desempregado pobre, com passagem pela polícia. Lima Prado, o assassino serial e traficante de drogas do romance *A Grande Arte*, é membro de uma família patriciária carioca, e sai de cena porque quer, suicidando-se, e não porque o sistema acione seus anticorpos contra o crime. Ao contrário, se para algo tem anticorpos o sistema de segurança do Rio de Janeiro é para evitar a condenação dos poderosos: Eugênio Delamare, em *Bufo & Spallanzani*, morre num enfrentamento com a polícia - é um raro caso em que um rico recebe seu merecido castigo -, mas, a morte do magnata termina infernizando a vida do detetive Guedes, que o matou um enfrentamento. Ele é acusado falsamente e exonerado do seu cargo, o qual, como todos sabemos, funciona como advertência aos outros delegados que queiram desobedecer ordens de cima e investigar poderosos; em *Agosto*, os empresários, intermediários, políticos e contraventores que compõem a trama de corrupção e grandes negócios dos tempos de Getúlio Vargas, ficam impunes e prontos para continuar com sua labor, o detetive Mattos, que luta pela vitória da justiça, ao contrário, morre assassinado por ordem de um desses ricos que compõem a quadrilha. Nos relatos de Rubem Fonseca, ao contrário do que acontece com os policiais clássicos - e contrariando o Código Hays - a ordem burguesa nunca se restabelece; na verdade, parece não existir, prevalece uma ordem cínico-senhorial, onde o crime é o modo de crescer economicamente, de acumular poder. A conclusão dos seus relatos é que existe uma classe privilegiada, uma casta protegida pelas autoridades para que possa cometer toda sorte de falcaturas, movida exclusivamente pela sua ambição e uma classe de pobres trouxas que pagam por crimes que não cometeram. É nesse caldo de cultivo que se produzem as 'explosões' dos seus relatos mais violentos, aqueles motivados pela questão de classe (no Rio).

Ao não dar relevância à solução do crime e dar voz ao criminoso, a narrativa de Rubem Fonseca deriva para as causas sociais do crime, abandonando o âmbito da moral ou da psicologia, revelando falsidades da ideologia oficial, como a que atribui o banditismo à maldade intrínseca

do homem, à preguiça, a psicoses ou psicopatias. Nos relatos clássicos, quando se trata das causas sociais do banditismo, nunca chega a ser uma crítica radical, nesses relatos o delinquente sempre poderia ter tomado outro caminho porque o sistema que opera como pano de fundo dessas histórias é um celeiro de oportunidades. Nos relatos pseudo-policiais de Rubem Fonseca, como acabamos de apontar, a bandidagem é o modo que os ricos têm para acumular poder e o modo que os pobres têm de sobreviver. No primeiro caso, a luta é fácil, as instituições os encobrem e protegem para poder delinquir com segurança, o perigo vem dos seus pares. No caso dos bandidos pobres, eles devem lutar contra uma força que se vale de métodos legais e ilegais, como a tortura, e que age sem dó e sem medida. Em certas ocasiões, como nos casos de Mateus e Zakkai - como veremos - estes corajosos bandidos nascidos na pobreza podem atingir um elevado patamar de consumo. Zakkai, só para dar uma ideia da sua ascensão, passa de morar no esgoto a andar de helicóptero graças ao crime.

A seguir, ampliaremos estas observações, a partir da análise de seis romances pseudo-policiais, que giram, em princípio, em torno de assassinatos, mas que vão além da descoberta do assassino. Em ordem cronológica são: *O caso Morel*, *A grande arte*, *Bufo & Spallanzani*, *Agosto*, *Mandrake*, *a Bíblia e a bengala* e *O seminarista*.

3.1 Criminosos sem castigo e bandidos com voz

Nos relatos de Rubem Fonseca, o crime compensa. E não só porque nunca chega o merecido castigo, mas também porque nos seus contos e romances, o bandido é o narrador e, então, ao apresentar o crime desde o seu ponto de vista, consegue expor suas razões para cometê-lo, livrando-se também das responsabilidades morais. Este quadro anômico, onde a lei se disputa na força, é demasiado desalentador e uma elite que se preze não pode permitir sua proliferação ou seu predomínio, porque a elite é quem garante a ordem e, como notou Eagleton (1993), nenhuma classe dirigente pode permitir a expansão de uma ideologia onde ela não seja indispensável. Aquele objetivo que Boileau e Narcejac (1968) apontavam para as primeiras histórias policiais, escritas no século XIX, que era produzir um efeito tranquilizador e alimentar a esperança na bondade intrínseca da humanidade, nas multidões alarmadas pelos efeitos do anonimato nas grandes urbes, continuava valendo. Por isso, dar voz ao bandido era, neste contexto, bastante revolucionário, porque convertia um romance que deveria terminar com a solução de um crime, e o restabelecimento da ordem, num relato que se aprofundaria nas causas sociais que provocavam os

crimes e não somente na solução de um deles em particular, ainda por cima fictício.

As razões que levam os narradores de “Feliz ano novo” e “O cobrador” a matar ricos, o ódio de classe, provêm, ao mesmo tempo, de um ato de desprezo radical, cometido pelos ricos - elite egoísta e imoral -, que impõem a satisfação de seus apetites por cima de quaisquer outros valores.

Como, no final, não existem os castigos equilibrantes, tudo indica que, no Rio de Janeiro, não há muito motivo para acreditar no progresso social em termos modernos. Sem esta ‘explicação’ pela via da literatura, as chacinas que se relatam nestes dois contos, ficariam reduzidas nas mãos do ‘jornalismo sério’ em delitos inexplicáveis de mentes enfermiças, diabólicas etc., sem nunca aprofundar no passado do ‘monstro’. Ou seja, sem a literatura, sem o ponto de vista quínico, a explicação anti-ideológica se perde.

Os escritores de relatos de crime do século XIX, assim como os escritores americanos do policial negro, não têm como objetivo principal a crítica social senão o convite à fruição de uma experiência estética e ‘lógica’: o que interessa é a solução de um crime que se apresenta com métodos mais laboratoriais e científicos do que mágicos ou adivinatórios ou, muito menos, casuais. Os relatos policiais clássicos, por esta razão, são narrados desde a perspectiva da investigação, que representa o bem, e terminam com a descoberta e condenação do mal.

O sistema que se adivinha como pano de fundo de um romance como *A Grande Arte* pode aproximar-nos, em primeiro lugar, da violência inerente ao tipo de dominação estabelecido no Rio de Janeiro. Lima Prado, o personagem de maior prestígio social, membro do Jockey Club, mantém sua condição de magnata chefiando uma organização de tráfico de drogas e outros ilícitos, dirige um pequeno exército de sicários especializados na arte assassinar com faca e ele mesmo pratica essa arte com prostitutas, só para se divertir. As autoridades estão longe de descobrir suas atividades delituosas porque o dinheiro é a maior camuflagem que um bandido pode utilizar para lavar sua imagem pública. Contudo, a classe dos mais pobres, além de estar condenada a realizar os trabalhos mais pesados e monótonos, vive acuada pelas forças de segurança que dirigem os amigos e/ou protegidos dos Lima Prado.

Camilo Fuentes, assassino de aluguel, boliviano, de origem pobre, subiu na vida trabalhando como assassino de aluguel no Escritório Central, a organização de Lima Prado. Uma noite, ele se encontra tomando uma cerveja num boteco da periferia da cidade, e funciona como ponto de vista de uma cena cruamente cínico-senhorial, perpetrada por sicários da elite. Um camburão da Polícia Militar chega ao bar, descem com três soldados. Os militares irrompem no bar, pedem documentos, um deles fica olhando desde a porta, armado com uma submetralhadora. Eles mandam um negro para o camburão, o negro acata a ordem sem reação, ciente das suas

possibilidades dentro do sistema; os soldados brincam com umas prostitutas que se encontram no local. O dono do bar comenta, em voz baixa: “Eles rondam a noite toda, prendendo os fodidos, escorchando os otários e as putas” (p. 156). A cena resume o funcionamento da justiça no Rio de Janeiro. Fuentes observa tudo, ele odeia os policiais militares e odeia ainda mais seus superiores, que moram em luxuosos apartamentos da zona sul, graças ao que roubam.

Este pequeno quadro permite ver os efeitos de dar voz a um assassino, quanto pode ter de esclarecedor, de desautomatizante para o desvelamento das armadilhas da ideologia. Ao inverter a estrutura argumentativa dos relatos populares, onde a polícia é uma instituição que luta contra o crime, diretamente ou secundando o detetive privado, aqui vemos um exército que replica os preconceitos e o cinismo senhorial da elite, graças ao ponto de vista de Fuentes, um homem viveu boa parte da sua vida no lado da miséria, que foi particularmente humilhado - como veremos -, mas que deu a volta por cima quando começou a matar para do Lima Prado, deve ter muitas verdades para contar, ainda que seja na ficção.

3.2 A paródia do romance negro e a crítica social

Já vimos que as elites zelam tanto quanto possível pelo controle de tudo que gira em torno ao crime: definição, alcance, gravidade, castigo e, não menos importante, a mise-en-scene que se monta para apresentá-lo à sociedade. Assim, a decisão de parodiar o relato policial, a forma mais popular de representação do crime há quase dois séculos, junto com as notícias também policiais, não deixa de ser uma estratégia eficiente, quando aquilo que se procura é atingir satiricamente a ideologia oficial.

Os romances pseudo-negros de Rubem Fonseca - para começar com uma questão das mais abstratas - quebram a regra da singeleza da forma. Boileau e Narcejac (1968) afirmam que os romances policiais são literatura popular, para leitores que esperam a representação de um enigma e sua solução, da maneira mais surpreendente e contada sem muitas voltas, sem os jogos formais ou de linguagem que deleitam os leitores mais dedicados. Os romances de crime e investigação de Rubem Fonseca, em especial *O caso Morel*, tem ‘desafios’ de leitura que demoram a compreensão do fato eminentemente policial. Ao mesmo tempo - sendo esta uma característica que prevalece, em maior ou menor medida, em todos os romances ‘policiais’ de Rubem Fonseca - a solução do crime vai perdendo importância, na medida em que da narrativa vai surgindo uma crítica social,

que se torna mais interessante que o crime e seus avatares. Quando o romance termina, a história da investigação já não é a mais importante e, às vezes, nem fica muito clara.

Em *O caso Morel*, por exemplo, um homem pobre, com passagem pela polícia, paga pelo crime cometido por Morel, que é um artista plástico que cotiza muito bem no mercado; em *Bufo & Spallanzani*, o policial que castiga o bandido rico, um comissário honestíssimo - como veremos, um santo devoto do Código Penal -, e exonerado com uma falsa acusação, como se o sistema de poder do Rio de Janeiro tivesse anticorpos contra os policiais que aplicam a lei aos ricos; em *A grande arte*, o grande bandido morre, não pela ação da justiça, mas é substituído por outro que fica 'grande' no transcurso da obra, a organização criminosa "Escritório Central" fica intacta; em *Agosto*, o rico que assassina manda matar o detetive que o descobre antes de que este consiga transmitir o resultado da sua investigação aos superiores. Estes quatro exemplos sobre como são resolvidos os crimes dos romances de Rubem Fonseca são suficientes para ver que, no Rio de Janeiro, essas histórias nunca chegam ao equilíbrio, à paz, porque fazem parte de um sistema falho, onde reina o mal desempenho das funções.

Nesse sistema corrupto, os detetives são de duas classes: os santos do Código Penal, como Mattos, Guedes e Raul; e os heróis românticos e quixotescos, como Mandrake. Os santos terminam exonerados, ou enganados ou assassinados, nada de bom acontece com os paladinos da lei nesta cidade literária. Mandrake, como detetive amador, em *A grande arte*, atrapalha a investigação, em lugar de resolver o crime, e provoca a morte de uma policial e o fracasso da operação que a polícia montara para interceptar um carregamento de cocaína do Escritório Central.

Outra diferença fundamental, talvez uma das que mais ensejo dá à crítica social, é que nestes romances de Rubem Fonseca, o bandido tem voz e utiliza essa oportunidade, não para mostrar sua desmedida ambição ou crueldade, senão para narrar os sofrimentos e humilhações sofridas ao longo de toda uma vida, como causas da violência que neles aflora. Os romances fonsequianos nos mostram que essa violência não é produto da maldade ou do diabolismo de um indivíduo, de uma maça podre, senão produto do sistema: alguns pobres - os mais valentes - são violentos porque o sistema os despoja, quando não os mata. Os bandidos fonsequianos pobres são consequência dos bandidos fonsequianos ricos.

Além destas diferenças, Rubem Fonseca quebra uma das regras de ouro, respeitada por todos os romances populares, e convertida em decreto lei durante a vigência do Código Hays, pois o bandido não recebe seu merecido castigo. Com esta que poderíamos considerar a cereja do bolo, podemos dizer que o relato deixa de funcionar como alívio para os receios que provocam os perigos da vida cotidiana, ou como reforço da máxima que diz que o crime nunca compensa, para se converter, dentre outros significados, na burla dessas falsas esperanças. Nos relatos de Rubem

Fonseca, ao contrário do que ocorre com os policiais que promovem certa fé no capitalismo democrático; o bem, quando acontece, não se deve ao sistema senão a algo ou alguém que luta contra o sistema aplicando a lei. Porque essa lei escrita nos Códigos que fundamentam as repúblicas modernas, no Rio de Janeiro, é para ser cumprida só pelos de baixo.

Autores como Boileau-Narcejac e Todorov coincidem em destacar o pessimismo implícito nos detetives dos romances negros, assim como suas atitudes antissistema, seu desprezo pelos políticos corruptos e sua desconfiança para com seus antigos colegas da polícia. Contudo, na hora das soluções finais, estes detetives narradores, donos da versão principal do relato, coincidem com o sistema. No final de *O falcão maltês*, considerado o romance fundacional do gênero *noir*, Sam Spade entrega às autoridades uma mulher da qual está realmente apaixonado. A luta contra o crime, valendo-se da racionalidade instrumental - é um valor que está por cima dos mandatos dos impulsos individuais que, como o erótico, não têm muito de racionais. Nesse momento, o detetive rebelde coincide com as autoridades. No mundo dominado pelo cinismo senhorial de Rubem Fonseca, as autoridades eliminam os Sam Spade que se atrevem a ‘resolver’ os crimes que elas cometem.

Se paródia é diferença com crítica, temos então que estes romances quebram a singeleza da forma, em princípio, porque se bem se iniciam e transcorrem como se fossem romances policiais, vão se convertendo em romances de crítica social satírica, quínica, em todos os níveis da obra. Outro traço formal interessante está no espaço de que goza a voz do bandido. A grande maioria dos romances policiais típicos estão dominados pelo ponto de vista da investigação, não sabemos nada sobre as causas sociais, sobre os sofrimentos que provoca a marginalização, o racismo, o cinismo senhorial. Os detetives, da sua parte, carecem de autoridade, devido a que o sistema que os respalda se transforma numa máquina que os tritura quando investigam os crimes dos de cima. Por último, já no plano do conteúdo, temos que o crime nem sempre se resolve, ou se resolve para o leitor, mas não para os personagens da história, e, se o bandido, por casualidade, é castigado, não é pelo bom funcionamento do sistema, senão por causas que independem dele. Assim funciona essa cidade literária que Rubem Fonseca chama de Rio de Janeiro.

3.3 - As estruturas complexas

O primeiro romance de Rubem Fonseca, *O Caso Morel*, de 1973, trata de um estranho caso que combina assassinato e amor incondicional, num mesmo ato, e onde a vítima é a causa necessária do crime. Uma proposta bastante estranha para um leitor que espera a solução de um assassinato por ciúmes ou ambição. Paul Morel mata a Heloísa, em parte, por um excesso de zelo na hora de proporcionar prazer à sua amada - Morel ama Heloísa, fica preso à sua loucura, não pode abandonar o papel de ser a fonte exclusiva de prazer dessa mulher, ainda quando para isso deva espancá-la duramente porque só assim ela se excita. A investigação desse assassinato percorre o romance, mas, pouco a pouco, passa a um segundo plano, já que a história entra na problemática das parafilias, e a trama se deixa absorver também pela família poligâmica que funda Morel, ao viver em concubinato com três mulheres - Heloísa é uma delas - e manter um relacionamento com uma quarta, uma socialite madura que aparece nas tertúlias.

Além de desviar o foco do caso policial com temas de urticante atualidade, a narrativa da obra é complexa, está longe de ser literatura popular. O romance começa com um narrador onisciente, que logo passa a compartilhar sua voz com outros textos e outros pontos de vista: uma autobiografia do assassino, que é Morel; o diário da vítima, Heloísa; os pontos de vista dos dois investigadores: o comissário Matos⁴¹, a voz oficial, e Vilela, um ex-policial, formado em Direito e devindo escritor - como o mesmo Rubem Fonseca -, que funciona como a voz oficiosa, mas que, no final, é quem ‘resolve’ o caso. Estas complexidades estruturais da segunda história, da qual fala Todorov, dificultam o entendimento da primeira história, a do crime. O último capítulo do livro, de menos de uma página de extensão, é narrado por Vilela para dizer que ele e o assassino são a mesma coisa e que o que um sente, o outro também sente, o qual acrescenta mais um elemento de interpretação que pouco ajuda no esclarecimento do enigma. O certo é que, como já dissemos, neste romance, o olhar do detetive oficial é mais um entre outros e não impõe a versão final, como nas histórias clássicas. Em *O caso Morel*, a versão final provém da dupla Vilela/Morel, detetive oficioso e assassino, e considera os fatos de um ângulo moral diferente, e não desde o par crime e castigo.

Morel está preso, acusado de ter assassinado sua namorada, Heloísa, e está disposto a escrever sobre o que aconteceu nos dias prévios aos fatos. Como Morel é um artista plástico de renome, mimado pela elite, pode pagar um bom *ghostwriter* para que dê forma literária à sua

⁴¹ O comissário do romance *Agosto*, publicado vinte anos depois, mas que conta uma história acontecida vinte anos antes, é Mattos, com duas ‘t’, e morre no final do romance.

versão. O comissário Matos acede ao pedido do preso porque espera obter desses escritos dados para sua investigação, e apresenta-lhe um velho colega da Escola da Polícia, que agora é escritor de romances, chamado Vilela e que, como apontamos, não colaborará com o representante da lei.

Vilela se deixa prender pela história e inicia uma investigação detetivesca paralela à do comissário, a partir dos textos que Morel lhe entrega; sua investigação completa a versão de Morel, na medida em que ele vai se fundindo com o protagonista. Assim, a conclusão é que Morel matou sua namorada como coroação de um longo relacionamento sadomasoquista; Heloísa, que só atingia o orgasmo quando apanhava, era uma dessas jovens acostumadas a satisfazer sempre sua vontade, como todo rico fonséquiano. Como dominava Morel, ela podia ter sido tranquilamente a causa necessária da sua própria morte e ele bem pode ter sido uma vítima do seu amor incondicional.

Vilela se identifica, em particular, com o sadismo de Morel, vê na sua violência, “não uma selvagem manifestação de atavismo, mas o desejo maduro e lúcido que provém da consciência da própria crueldade”. O romance se desvia da investigação da morte de Heloísa e entra num tema que toma conta da história e da estrutura. Vilela se interessa pelos detalhes da relação entre Morel e Heloísa, porque precisa saber se ele teria chegado ao mesmo ponto, já que, como diz Morel, não existe uma lista muito longa de caracteres humanos. E ao tempo em que as formas do romance policial desaparecem, a história se afasta da mira do investigador oficial e fica nas mãos do investigador amador, também escritor. Inteiramo-nos de que Morais se converteu em assassino aos poucos, que da primeira vez que bateu em Heloísa sentiu repugnância e que, na segunda oportunidade, a sensação de rejeição diminuiu e, então, tudo foi se encaminhando para a naturalidade. E como Heloísa atingia o orgasmo “no instante em que ele batia”, o espancamento se misturava com o orgulho masculino. Assim, bater foi se convertendo numa liturgia.

No final, Vilela oculta os resultados da sua investigação, aproveitando que, por um erro da polícia, a culpa recai sobre um homem pobre, que morava num casebre próximo a onde estava o corpo de Heloísa. Em definitivo, o romance tem detetive, criminoso, crime e, mais importante, enigma, mas a investigação traz à superfície, não os culpados, senão um outro mundo, o dos corpos como pura matéria, como objeto dos mais impensados prazeres, até o ponto de misturar feminicídio e amor incondicional num mesmo ato, o qual é, ainda hoje, uma conclusão para lá de provocativa. Tudo isso, acontecendo num mundo injusto, onde os ricos cometem crimes, os pobres pagam por eles e a polícia nem se inteira.

Assim, este romance que se apresenta como policial é, na verdade, uma paródia do romance negro porque a estrutura é complexa e a solução do crime passa a um segundo plano, perdendo-se o ponto de vista do detetive. Em seu lugar, ganha prevalência o ponto de vista de um amador que não tem nenhum compromisso com a lei e inocenta o culpado aos olhos da polícia, calando o que

sabe, e inocenta também o protagonista, aos olhos do leitor, ao ter tempo e espaço para explicar as razões que levaram Morel a cometer esse crime tão horrendo à primeira vista.

Em *A grande arte*, o segundo romance de Rubem Fonseca, publicado dez anos depois que o anterior, em 1983, o narrador é Mandrake, um personagem que já tinha aparecido em alguns contos. Nesta oportunidade, em se tratando de um romance, o advogado detetive se vê mais desenvolvido. É um Don Juan, um conquistador próprio do cinismo patriarcal, mas atenuado por sua capacidade para sentir sincero amor por todas as mulheres com que se relaciona⁴². Mas também é um advogado criminalista muito renomado, que cobra fortunas para salvar seus clientes ricos de seus crimes - aos quais trata com talante quínico - e trabalha de graça para pobres coitadas que se envolvem em problemas, não pela sua ambição, mas pela sua torpeza.

Um dia, dois bandidos invadem o apartamento de Mandrake, onde ele se encontra com sua namorada, que é virgem, e, na ocorrência, um dos malfeitores estupra a moça com o cabo de uma faca. A partir desse momento, Mandrake recebe um curso acelerado para tornar-se assassino profissional e vai atrás dos invasores, para vingar a desonra da sua amada. Toda esta sequência se dá de um modo bastante quixotesco.

Mandrake, como narrador personagem, interessado nos fatos que a trama apresenta, é também, curiosamente, um narrador onisciente: ele sabe o que seus inimigos pensam, sabe o que eles falam, inclusive, quando ele não está presente. Isto, que poderia ser uma vantagem para qualquer personagem - penetrar nas mentes dos seus inimigos -, não produz nenhum benefício para Mandrake pelo fato de que seu objetivo, vingar o estupro de Ada, é uma agulha no palheiro que formam policiais e traficantes na fronteira entre o Brasil e a Bolívia, na véspera da entrada de um carregamento de cocaína de Santa Cruz a Mato Grosso. Mandrake procura, como um Quixote, vingar sua Dulcinéia, no meio de uma batalha campal entre dois exércitos poderosos, e o pior de tudo ignora o que realmente acontece e, como veremos, sua ação atrapalha toda a operação.

Mandrake, empenhado como um obsessivo na vingança da desonra, chega até a Bolívia. Num bar, numa cidade fronteiriça, o nosso detetive oficioso encontra os dois homens que invadiram seu apartamento, naquela fatídica tarde. Um deles é Camilo Fuentes que, inclusive, tem ao redor do seu pescoço o amuleto que tirou dele durante o assalto. O narrador explode de raiva, mas dissimula. Entra no bar, diz que os homens estão de costas e que ele não consegue ouvir o que dizem; nota, contudo, que se tratam como se fossem adversários. Ainda, apesar das dificuldades que tem para escutar, Mandrake acaba sabendo que eles terão um outro encontro, no dia seguinte,

⁴² O mesmo podemos dizer de Paul Morel e de Gustavo Flávio, protagonista do romance de *Bufo & Spallanzani*.

num bar chamado ‘Dancing Days’, com Mateus, que é diretor de recursos humanos do Escritório Central, o encarregado de recrutar mão de obra assassina. Um pouco mais tarde, o detetive lembra de um trecho daquela conversação que, supostamente, não conseguira ouvir e resume seu conteúdo para nós, leitores, contando-nos também o que os assassinos falaram depois, na rua, num momento em que ele já tinha deixado de vê-los. Como um narrador onisciente, ele conta que, logo depois do encontro, Camilo e o seu comparsa ligaram para Mateus e que o chefe se mostrara contrariado, por eles terem sido incompetentes, lá no Rio, numa ação simples contra um advogado inofensivo. Ante esta qualificação de Mateus, Mandrake, que incorporara uns dias antes o espírito do justiceiro vingador, se ofende e fala consigo mesmo, num parêntese de seu discorrer de consciência: “(Era isso o que eles achavam de mim: um advogado inofensivo)”.

Este híbrido de narrador personagem e onisciente e que tem atitudes de trapalhão, à Dom Quixote, não seria adequado para a estratégia do romance policial, onde o leitor espera ser seduzido pela história e pela trama, sem a intromissão dos jogos formais próprios dos prazeres intelectuais. Nesse sentido, esse detetive quixotesco, cujas trapalhadas custam vidas, não poderia sustentar um romance policial sério, funciona apenas numa paródia. No encontro do dia seguinte, no Dancing Days, nada nos diz o narrador sobre a posição desde onde observa os bandidos. Só sabemos que, quando ele entra ao bar, os outros já estão reunidos em torno a uma mesa e que o narrador nos dá detalhes da reunião, como se fosse mais um sentado à mesa:

O ânimo de Mateus azedou mais ainda quando Fuentes lhe disse que o homem de barbas, que acabara de entrar no restaurante, o estava seguindo. Fuentes não me identificara como “advogado inofensivo”, mas, naquele instante, Mateus, um executivo afeito a tomar decisões contrariando as instruções do Escritório Central, resolveu cancelar o projeto... “Você tem outra missão”, Mateus para Fuentes, “matar aquele homem ali...”
(...)
Mateus saiu na frente. Não contava com que eu fosse segui-lo, ainda que não descartasse essa hipótese (p. 124).

Mandrake, narrador onisciente, poderia ser, como personagem, onipotente, já que penetra na mente dos seus adversários, sabe quanto sabem, mas não parece um detetive vingador que se valha da racionalidade instrumental, como os detetives clássicos. Mandrake, como conquistador donjuanesco, passa a ter uma aventura amorosa com uma policial que, por estar dormindo no quarto de Mandrake, é quem termina assassinada quando Camilo Fuentes vai cumprir a ordem de Mateus. Por outra parte, é por culpa de Mandrake que Mateus cancela a operação, deixando os policiais que esperavam a entrada da cocaína no Brasil, de mãos abanando. Toda a ação do detetive desta história é quixotesca, assim como sua transformação de advogado detetive em vingador.

Mandrake é, antes de tudo, um advogado criminalista, que não se limita a defender os clientes que procuram seus serviços, mas termina se envolvendo nas investigações, sempre por causa das mulheres; ele é levado à investigação pela paixão, mais do que pela razão instrumental, guiada às vezes por ideais, mas sempre implacável. Seu sócio no escritório de advocacia, o judeu Wexler, é pragmático, afirma que o trabalho deles é defender o cliente, independentemente da sua culpabilidade ou inocência, e que isso é ser “realista”. Mandrake, que se diz influenciado pela coragem romântica dos heróis individualistas das suas leituras da infância, responde que isso não é pragmatismo, que essa é uma forma de justificar as pequenas ações e omissões indignas que os homens cometem diariamente: é isenção ou covardia.

A transformação de Mandrake de advogado penalista em investigador começa e acaba com uma referência clara a Dom Quixote, como se fosse uma paródia de outra paródia. Camilo e seu parceiro invadem a casa de Mandrake, procuram um vídeo que pertence a Thales Lima Prado. Não acham o que querem, mas Camilo rouba um colar e o parceiro estupra Ada com o cabo de uma faca. Esse acontecimento fatídico leva Mandrake a converter-se em vingador, mas não como um frio e calculador justiceiro como os que aparecem nas histórias contemporâneas que, independente das motivações, que podem ser delirantes, utilizam nas suas táticas e estratégias os meios de que dispõem como se fossem engenheiros. Mandrake, neste romance, é uma mistura de Dom Quixote e o mosqueteiro Aramis, já que seus amores são reais. Em primeiro lugar, conspirando contra o realismo - próprio das histórias policiais -, Mandrake decide vingar as ofensas valendo-se de uma arte que seus rivais dominam: o Percor é uma arte marcial, criada por um militar brasileiro, que ensina a lutar com faca, a perfurar e cortar o corpo humano daí o seu nome -, com macabra eficácia. Hermes, o seu instrutor, antes de Mandrake se lançar na perseguição dos bandidos que o assaltaram, dá-lhe um conselho bem prático: se o que ele quer é matar por vingança, o melhor é um tiro no terceiro botão da camisa. Mas o advogado e detetive insiste - ele não é pragmático nem realista -, ele arrisca a vida como os heróis românticos que povoavam as leituras da sua infância.

Depois de um treinamento relâmpago, Hermes leva o advogado à casa de um vendedor de armas brancas. Eles provam várias, o detetive escolhe uma e, com esse ato, o adestramento finaliza: Mandrake foi armado cavaleiro. E assim como acontece com o dono da venda, que arma Dom Quixote ainda sabendo que está louco, Hermes - que é o treinador e inspiração dos assassinos do Escritório Central, como Camilo - aceita treinar o vingador, que tenciona matar seu aluno, porque tem uma dívida de honra com ele que, como advogado, o salvou uma vez da prisão, e, principalmente, porque sabe que esse “advogado inofensivo” não é páreo para um assassino com

o traquejo de Camilo Fuentes. Mandrake, alheio a tudo, como os loucos, assume com entusiasmo seu novo papel:

Uma coisa que me fascinava era o problema do sangue, a terrível quantidade que jorrava em qualquer manobra, e que podia esguichar na boca ou nos olhos do matador... Também era provável a emissão de fezes e urina, e o matador devia arregaçar a bainha das calças e as mangas da roupa para que não ficasse manchada de sangue... (p. 85)

Desdenhando o conselho de Hermes de usar um revólver e atirar no terceiro botão, Mandrake incorpora o espírito do herói romântico, e sua imaginação se vê invadida pelas perigosas aventuras que espera viver no futuro próximo. O resultado da incursão de Mandrake, no caso policial que provoca sua viagem à fronteira do Brasil com a Bolívia, é tragicômico, se não desastroso. Ele nunca chega a utilizar sua faca, nem as técnicas do ‘percor’, que aprendeu às presas. Mas, com sua intromissão inoportuna, faz fracassar uma trabalhosa operação da polícia e provoca a morte de uma agente incógnita. Após um árduo trabalho de inteligência, a polícia consegue as coordenadas de um contrabando de cocaína vindo da Bolívia e monitora os empregados do Escritório Central, como Camilo e Mateus. Mandrake, que persegue Camilo e o seu sequaz por outra razão, ao mesmo tempo, inicia um romance com uma policial que se encontra na fronteira, supostamente, ‘fazendo vida’. Por causa deste detetive quixotesco, Mateus cancela a operação; o esforço da polícia não vale mais nada. Por outro lado, quando Camilo vai cumprir a ordem de matar o “advogado inofensivo”, que está no seu quarto, não é Mandrake que morre, senão sua amante, a agente.

O romance termina sem que nem sequer Mandrake cumpra com o objetivo de vingar sua amada. Ao final, a ilusão quixotesca do vingador se esvaece no ar. Se esse espírito era motivado pelo amor que sentia por Ada, pela reparação da sua honra, o desejo de fazer justiça desaparece quando Mandrake descobre que já não a ama. Este guerreiro motivado pelo amor carnal perde o impulso vingativo, quando perde o impulso erótico:

Quando levantei, peguei a Randall e fui para a frente do espelho, tentei fazer os exercícios de Hermes. Eu, que nunca tivera preocupações ontológicas sérias, ajoelhado com a bunda sobre os calcanhares, pensando no ser ou não ser. Coloquei a Randall numa gaveta. Não queria mais saber de vinganças (p. 87).

A motivação de Mandrake está na sua libido. Como detetive, ele entra e sai do problema sem oferecer nenhuma solução, agravando os problemas. Sua heroicização descansa menos na eficácia das suas estratégias do que na ‘pureza’ das suas intenções, como acontece com Dom Quixote.

O narrador de *Bufo & Spallanzani* é também o protagonista do romance, ele foi professor do ensino fundamental e investigador de uma companhia de seguros, agora se converteu em um escritor renomado. Devido ao assassinato de uma socialite, que ele mesmo cometeu, Gustavo Flávio vem sendo farejado pelo incorruptível detetive Guedes. Como no romance *A grande arte*, o narrador é personagem e penetra nos lugares onde seu corpo não está. Além disso, teoriza sobre a arte de escrever:

Estou relatando incidentes que não presenciei e desvendando sentimentos que podem até ser secretos mas que são tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista. A mente do tira era uma coisa difícil de penetrar, reconheço. Pegou Os amantes. Leu umas páginas, dormiu, era um soporífero. Guedes não era o meu leitor ideal. Meus livros devem ser lidos com sofreguidão, principalmente Os amantes. Colocou os papéis sobre a mesinha de cabeceira. O meu livro Os amantes estava ali, mas ele não o pegou para prosseguir na leitura que iniciara dias antes. Creio que concluíra que a vida do autor e o que ele escreve têm uma relação tão superficial e mentirosa que não valeria a pena ler quatrocentas páginas para nada descobrir. Deitou-se, mas não teve o sono tranquilo dos pequenos funcionários que cumprem a sua obrigação (p. 117).

Gustavo Flávio deve se conformar em observar o que Guedes faz no seu quarto, sem poder penetrar na sua mente, sem poder chegar às intenções ou às precauções, como acontecia com Mandrake no romance anterior. Será que Guedes tem poderes que neutralizam os do narrador, ou será que lhe resulta impenetrável porque não é seu leitor ideal? Seja como for, nos policiais clássicos, o detetive é o protagonista e, no final, após alguns desvios metodológicos - como restrições ilegais ou mortes 'acidentais' -, ele coincide com as autoridades oficiais na condenação do assassino. Nos romances *O caso Morel* e *A grande arte*, temos duas investigações, uma oficial, da polícia, e outra paralela, realizada por detetives oficiosos. Em *Bufo e Spallanzani*, o narrador não é nem o detetive oficioso, é escritor e é o suspeito; ele tem todas as condições para enganar-nos. E não investiga nem impõe uma versão falsa, conta uma verdade para os leitores, que não é a mesma que se apresenta aos personagens⁴³.

Agosto, romance publicado tempo depois, em 1992, é uma metaficção historiográfica que narra fatos acontecidos em 1954. Como em *Bufo & Spallanzani*, apresentam-se duas soluções para o crime, uma para a opinião pública, onde os bandidos ricos saem livres de toda culpa e com a imagem imaculada, e outra, a verdadeira, que só é conhecida pelo detetive e pelo leitor do

⁴³ Voltaremos ao assunto ao falar da apresentação da parábola do crime e do castigo.

romance.

Em ambos os romances, também, os detetives - Mattos e Guedes - são eliminados, um assassinado, o outro, exonerado. Ambos os romances, do mesmo modo, abandonam as trilhas de um gênero onde o detetive triunfa e, através da paródia, mostrando um investigador rendido, passam a realizar a crítica de uma estrutura de poder viciada. O que está sendo parodiado é a elite. Se como pano de fundo das histórias policiais clássicas, temos uma sociedade ordenada que combate o crime, nos romances de Rubem Fonseca, tudo está podre e os únicos que se inteiram disso são os que leem livros, porque os que leem jornais são enganados.

Agosto entremeia dois crimes e um suicídio: uma história de ficção realista sobre o assassinato do dono de uma companhia comercial exportadora e importadora, que se encontra envolvida em um escândalo de corrupção acontecido nos primeiros anos da década de 1950, na segunda presidência de Getúlio Vargas; e, por outro lado, uma outra história real, a do atentado da rua Tonelero, que teria levado ao presidente ao suicídio, em agosto de 1954.

A investigação da ficção corre a cargo do comissário Mattos, um santo devoto do Código Penal. Entregue por completo à tarefa de fazer cumprir a lei, sua úlcera se deteriora, na medida em que ele testemunha os enormes desajustes que existem entre as autoridades políticas e a lei. Vive num mundo onde os bandidos poderosos não podem ser incomodados, e onde os bandidos pobres, ainda sem condena firme, são amontoados em celas onde os mais fracos dentre eles têm que dormir em pé.

Mattos descobre que o mandante do assassinato da ficção é Pedro Lomagno, rico desde que nasceu, patrocinador de políticos, mas o romance acaba sem que a opinião pública, ou as autoridades saibam disso. O comissário, quase acabado pela maneira como o deterioramento da estrutura de poder na qual participa diariamente afeta sua condição física, é assassinado por um sicário de Lomagno. O sistema, então, continua funcionando como sempre e assim seguirá, até porque o único personagem que se opunha a ele com convicção era Mattos. O resto são um bando de ávidos empresários, ávidos políticos, prostitutas de alto voo e lobistas ambiciosos.

Mattos é um detetive com consciência social; no passado, encabeçou uma greve no Departamento de Segurança Pública, para que os presos fossem transferidos para penitenciárias, como indicava a lei. Mas, como as prisões estavam lotadas, os chefes pediram para Mattos abafar. Ele, contrariado, argumentou junto aos seus pares que escancarar os problemas sistemáticos do sistema ajudaria a forçar uma solução da parte dos de cima. No fim das contas, ficou sozinho, como um santo eremita, e a única coisa que ganhou foi uma mancha na sua folha de serviços. Alguém no departamento propôs mandar Mattos para o distrito com o segundo maior número de ocorrências, como castigo. Qual foi o erro de Mattos? Investigar os crimes dos de cima, o sistema,

trinta anos antes da história do exonerado detetive Guedes, já possuía os anticorpos para atacar qualquer atrevido que quisesse aplicar a lei aos bandidos da classe alta.

Mattos veste roupas desbotadas e come frugalmente, como um santo. Estuda para concurso de juiz, mas quando pensa que é para ‘botar’ na cadeia sujeitos e fazê-los apodrecer, violenta-se, e o sistema, mais uma vez, afeta a sua úlcera. O santo Mattos aplica injeções de penicilina em detentos com sífilis; vê com desdém as disputas da elite política, entre lacerdistas e varguistas, porque nenhum deles pensa realmente nos de baixo. O livro sagrado do santo Mattos é o Código Penal e, assim, sente-se culpado por ser um conformista covarde por não fazer cumprir a lei, soltando todos aqueles “fodidos que ficam amontoados no xadrez” por pequenos delitos. Mas, como nada pode fazer contra o avassalador sistema, anota as queixas e continua morrendo por dentro.

“Nenhum de vocês devia estar aqui. Mas não há nada que eu possa fazer.” O mundo não queria saber daqueles bandidos, eles que se fodessem uns em cima dos outros como vermes imundos. A polícia existia para esconder aquela podridão dos olhares e narizes delicados das pessoas de bem (p. 33).

A úlcera de Mattos é a chaga do santo, representa o sofrimento, não já como prova de fé em Deus, senão como reflexo da imoralidade, da hipocrisia, da insolência dos poderosos.

O detetive Guedes, de *Bufo & Spallanzani*, é outro santo devoto do Código Penal. Orgulha-se de nunca ter matado ninguém. Mas agora, ele é testemunha de como as coisas pioraram: o Rio de Janeiro sofre diariamente com roubos, acidentes de carro, incêndios, estupros e homicídios. Antes, eram mais comuns os furtos, que aproveitavam a distração da vítima; os roubos eram raros, pois uma luz acesa, apenas, assustava o ladrão. Agora, a violência era mais ousada: nos últimos tempos, ele mesmo tinha investigado um assalto em uma mansão do Alto Leblon, durante uma feijoada para mais de cem pessoas. Por que os bandidos eram tão audaciosos? Porque já ninguém acreditava na ação da polícia, o mínimo que se dizia dela é que era deficiente, violenta e corrupta. Os Mattos já não assustavam os bandidos.

Guedes é também um santo do Código Penal e, como um santo, vê o mundo com pessimismo e sem esperança, já que não tem Deus. Guedes não vê o homicídio como uma reversão atávica irracional que aparece episodicamente, ele presencia cenários de homicídios quase todos os dias, cometidos por pessoas de todos os tipos, e acredita que o homem sempre fora um animal violento, um ser matador do seu semelhante e de outras criaturas. A superlotação do xadrez

continua e piorou, também; em um xadrez onde caberiam quinze presos, estão trinta e, às vezes, matam os mais fracos para aliviar a pressão e para, através da repercussão pública, chamar a atenção das autoridades. No entanto, a diferença do que acontecia com Mattos, nos anos 1950, Guedes sabia que não valia a pena lutar contra o cinismo senhorial.

O antagonista do inspetor Guedes, neste romance, não é o verdadeiro assassino, Gustavo Flávio - que mata por compaixão -, o rival de Guedes aqui é o poderoso Eugênio Delamare. Delamare é o único bandido rico de Rubem Fonseca que recebe seu merecido castigo da parte das autoridades. Guedes, acompanhado de dois agentes, invade a guarida onde o milionário e seus asseclas se dispõem a emascular Gustavo Flávio e no tiroteio entre a polícia e os bandidos, morrem Delamare, dois soldados seus, o motorista e os dois agentes da polícia. Só Guedes e Gustavo Flávio saem vivos.

Tudo aponta para um final feliz, com o personagem mau morto e o mal vencido até novo aviso. Mas as autoridades do Rio de Janeiro fonsequiano lançam uma versão falsa sobre o desenlace, segundo a qual Guedes, tendo aceitado o suborno de Delamare, teria agora perpetrado uma chacina como queima de arquivo. A imprensa divulga a espécie, Guedes é separado das suas funções, para que sua atuação no caso seja investigada, e o sistema põe em ação seus anticorpos e desencoraja quaisquer outros delegados que, como este santo, estejam pensando em provar-se as vestes de paladinos da justiça incomodando os bandidos ricos.

Em resumo, Rubem Fonseca parodia um dos gêneros mais valiosos para a ideologia oficial, nos dois últimos séculos, para mostrar um Rio de Janeiro onde a extrema desigualdade entre uma elite cínica e uma classe explorada e estigmatizada impõe a violência como única forma de negociação possível.

4. Os ricos

Os ricos, como já vimos, são herdeiros, que nasceram para ser ricos, ou são pessoas que subiram à classe alta comprando barato e vendendo caro, delinquindo ou, no caso das mulheres, graças à sua beleza. Os ricos, os poderosos, são personagens muito utilizados na literatura. A particularidade, nas obras de Rubem Fonseca, é que os ricos são sempre preguiçosos, perdulários, insolentes, corruptos, violentos e, às vezes, assassinos. Desta madeira está feita a classe dirigente que governa desde o estado e desde o mercado a cidade do Rio de Janeiro.

No romance *O caso Morel*, temos duas mulheres ricas, Elisa Gonçalves e Heloisa

Wiedecker. Elisa nasceu pobre, mas aprendeu a comportar-se como os outros da classe, é uma mulher madura. Heloísa nasceu rica e tem uns vinte anos. Ambas estão acostumadas a que seus desejos sejam sempre satisfeitos, sejam quais forem, sem limites pecuniários, nem morais, nem legais. Elisa vocifera seus casos amorosos diante do marido e, pela mesma razão, Heloisa leva Morel a assassiná-la a pancadas. Tem uma festa na casa de Elisa, onde podemos ver o poder do seu terceiro marido - o primeiro foi dono de uma lanchonete. Para entrar na casa de Elisa é necessário atravessar um portão de ferro e seguir por um longo caminho até chegar a umas escadas de mármore. Os convidados chegam em Rolls Royce, há porteiros, há guardiães. Elisa vive num outro mundo, do ponto de vista material e do ponto de vista moral: tem um apartamento em Paris, outro em Londres, uma casa em Itaipava, outra em Angra dos Reis, tem iate; por outro lado, fuma maconha, engana seu marido, é enganada por ele e ambos sabem disso; para eles, antes de qualquer escrúpulo, está a satisfação da vontade individual. Os ricos fonsequianos não têm respeito pelas normas que a ideologia oficial impõe a todos, eles dão por descontado que as regras só valem para os dominados e para os tolos. Os ricos finsequianos são cínico-senhoriais. Heloísa, por exemplo, é uma rica fonsequiana cuja vontade parece exclusivamente voltada à satisfação a à intensificação do masoquismo. Ela, inclusive, acha que, ao enriquecer graças à venda das suas obras de arte, o sadismo de Morel perdeu força: “Essa vida de xeque fez de você um idiota” (p. 65), diz Heloisa e é então quando Morel bebe mais álcool para se animar ou perder a consciência, e chuta Heloisa com mais força. Por esse rumo, pela intensificação das suas sensações prazerosas, Heloísa encontra a morte.

Thales Lima Prado, um dos protagonistas de *A grande arte*, é o rico mais elaborado de Rubem Fonseca. No segundo capítulo do romance, “Retrato de família”, acedemos à prosápia do personagem, mais precisamente ao período mais ilustre da história da família, que finaliza na segunda presidência de Getúlio Vargas.

A saga arranca a meados do século XIX, no Rio, com um carvoeiro português que, com sacrifício, manda o seu filho estudar direito em Coimbra. O filho, bisavó de Thales, retorna formado e mais tarde, participa sob as ordens do barão de Rio Branco, nos “entendimentos diplomáticos que permitiram ao Brasil ocupar a área de cento e cinquenta e dois mil quilômetros quadrados pertencente à Bolívia e que passou a se chamar Acre” (p. 166). A avó de Thales, “patronesse” das artes, gostava de dizer que a Semana da Arte Moderna nascera nos salões de sua

mansão na avenida Paulista⁴⁴; ela fora amiga íntima do rei Albert da Bélgica e do poeta italiano Gabriele D'annunzio. A estirpe dos Lima Prado, portanto, está imbricada com a história política e cultural do Brasil, é uma das famílias que moldaram a nação.

Os negócios dos Lima Prado, da sua parte, como acontece com todo grupo econômico poderoso enquistado no poder, floresceram com uns governos e declinaram com outros. Os Lima Prado caem, como já dissemos, com Vargas, quando surge uma nova burguesia industrial, formada por novos clãs. A decadência do grupo econômico familiar coincide com a adolescência e a juventude de Thales, que deverá abandonar a vida plácida dos ricos para entrar no exército, o “paraíso da classe média”.

Não sabemos como Thales levou de novo o sobrenome à ponta da pirâmide, mas há uma cena em *A grande arte*, que acontece no hipódromo, onde o rico empresário bandido conversa com familiaridade com um juiz aposentado, velho amigo do seu avô. Na familiaridade que transparece durante o diálogo, podemos perceber que o sobrenome Lima Prado ainda reluz nos porões mais estáveis do poder. Contudo, agora a base da riqueza de Thales não está nas alianças com o Estado, mas na utilização do Estado para o crescimento dos seus negócios. A face empresarial de Thales Lima Prado é um pool de firmas entremeadas e registradas em paraísos fiscais, que evade todas as obrigações com o Estado. O verdadeiro negócio, o mais lucrativo, contudo, está na organização criminosa Escritório Central, dedicado à pornografia e o tráfico de drogas e cujo departamento de extermínio de pessoas está a cargo de colegas dos velhos tempos do exército. Outra coisa, talvez também própria dos novos tempos: Lima Prado já não é o sobrenome de uma família notável que, em paralelo com suas falcatruas com a casta política, desenvolvia um ‘papel social’, no patrocínio das artes ou na beneficência, como fazem hoje as empresas globais; Lima Prado, agora, é o sobrenome de um indivíduo que se esconde tanto quanto possível.

Lima Prado, como um típico rico fonsequiano, satisfaz seus desejos e necessidades sem limites, nem materiais, nem legais, nem morais. Possui um exército de servidores para as questões domésticas; um exército de políticos para facilitar a marcha dos seus negócios, na floresta de regulações do Estado; e chefia um pequeno exército de assassinos destros no Percor, um conjunto de técnicas para matar com faca, que é a ‘grande arte’ à qual se refere o título do romance.

Como presidente do Banco Aquiles, Lima Prado almoça todos os dias, no refeitório da sua sala, um bife com salada, preparado por um cozinheiro e servido por um contínuo vestido com dólmã branco. Na sua casa, além de limpar e cozinhar, as empregadas ligam para o médico quando

⁴⁴ Os Lima Prado são cariocas, mas, num momento da sua vida, dona Laurinda, avó de Thales, mantém um salão no Rio de Janeiro e outro em São Paulo.

seus filhos adoecem e mandam o motorista da família comprar os remédios receitados. Os ricos convivem com um exército de servidores.

Thales Lima Prado cuida de suas alianças com o Estado, financiando campanhas de políticos de todos os partidos, incluídos os mais radicais, porque sabe que todos aceitam dinheiro. Com isso, consegue, dentre outras coisas, controlar as instituições que deveriam controlá-lo. Parece não haver limites para o poder de Thales, a não ser, como veremos depois, ele mesmo.

Para dimensionar o poder de Lima Prado, Rubem Fonseca relata um encontro do magnata com um senador, um representante do povo; o modo como o banqueiro domina a situação chega a ser grotesco. Em primeiro lugar, Lima Prado escolhe um local onde ele se sente confortável, o Jockey Clube do Rio de Janeiro. Ali, ele recebe o senador, que parece ser de esquerda pelas suas apreciações sobre a questão do crime, e ataca com um discurso onde enaltece a figura de Hitler. Ele sabe que o político precisa do dinheiro do seu banco para a campanha, sabe que pode ser ‘cínico senhorial’ porque o senador não se atreverá a responder. De fato, o representante do povo, quando provocado pelo banqueiro, acha “mais político ficar calado e mostrar sua desaprovação apenas mantendo o queixo imóvel” (p. 20). Essas duas pinceladas mostram um senador progressista obrigado a comportar-se como um empregado fiel e cumpridor, na varanda do Jockey Club, conformando um daqueles quadros de época que só a literatura ou o cinema podem oferecer: choveu durante a noite, mas depois o dia amanheceu ensolarado; divisa-se então o verde das montanhas e as velas brancas das embarcações, navegando nas águas azuis; contudo, avisa um narrador onisciente, as águas dessa baía de Guanabara estão poluídas sob a superfície. O cenário é perfeito, mas a sujeira corre por baixo.

Quando chega o momento mais comprometedor da conversa, o narrador penetra na mente do mega empresário e super delinquente, e podemos ver que Lima Prado, que despreza os políticos que aceitam seu dinheiro, enquanto chama o senador à atenção, jogando na sua cara as sujeiras do sistema no qual ambos participam, pensa no encontro que terá em breve com uma prostituta chamada Mônica. Os ricos fonséquianos conseguem misturar prazer e lucro com absoluta naturalidade:

“E a licença, quando sai?”

O senador bebeu um gole de uísque: “Nós vamos conseguir. Mas está muito difícil... Você viu a última resolução do Banco Central, não viu? Isso criou para nós um certo problema”.

Como seria Mônica? “Vi, sim, mas acho que a resolução não impede que o ministro decida, logo, em nosso favor. Ele tem feito concessões nepotistas e outras mais arriscadas e nada aconteceu a não ser um comentário frouxo na imprensa. A Aquiles é sólida. Para crescer precisamos dessa licença. Você é amigo do ministro. Fale com ele”.

“Já falei. Mais de uma vez. Está resistindo.”

“Desculpe a rudeza”, Mônica esperava, ele não conseguia mais sopitar sua impaciência, “mas ouvi dizer que o ministro é sensível a certos estímulos pecuniários. Se é assim”.
“Fala-se muito neste país”, cortou o senador, “nós mesmos acabamos de falar”.
“Ele leva ou não leva dinheiro?”, cortou Lima Prado. Como seria o corpo dela? E o hálito?
“Sejamos francos, somos velhos amigos, confiamos um no outro. Leva ou não?”
“Não sei. Mas se o faz, deve ser de maneira muito indireta. Ele é muito inteligente. Não gosto dele, mas reconheço sua genialidade.”
“Estou disposto a seguir as regras do jogo. Deposito o dinheiro onde quiserem, na moeda que quiserem, uma parte antes e outra depois que a licença for concedida. Ele saberá como fazer isso. Estamos entendidos?” (p. 207-208).

Um segundo quadro de época, muito mais próximo das práticas habituais na etapa neoliberal do capitalismo, aparece quando lemos a descrição da estrutura societária do Banco Aquiles, de Lima Prado. Trata-se de uma enumeração enfadonha, contrária a qualquer refinamento estilístico, mas é uma representação da estratégia que utilizam as corporações de alcance global para esconder, em paraísos fiscais⁴⁵, o dinheiro mal havido ou proveniente da sonegação fiscal. A essa altura, o leitor sabe que o Grupo Aquiles é o guarda-chuva protetor e encobridor do verdadeiro negócio, que é o Escritório Central, organização que controla o tráfico internacional de cocaína e outras atividades que fornecem remédio aos apetites mais urgentes das pessoas, como a pornografia, o fast food e o entretenimento.

O Sistema Financeiro Aquiles era integrado pelas seguintes empresas: Banco Aquiles S. A., Banco Aquiles de Investimentos S. A., Aquiles Crédito, Financiamento e Investimentos, Aquiles Crédito Imobiliário S. A., Aquiles Corretora de Câmbio e Valores Mobiliários S. A., Aquiles Distribuidora de Títulos e Valores Mobiliários S. A., Companhia de Seguros Gerais S. A., Aquiles Participações e Administração S. A., Aquiles Administração de Imóveis S. A., Aquiles Agroflorestal S. A., Aquiles Turismo S. A., Aquiles Hotéis S. A., Aquiles Processamento de Dados S. A., Aquiles Mineração S. A. Várias empresas do grupo participavam, minoritariamente, do capital de dezenas de outras companhias comerciais e industriais (p. 182).

Essa enumeração, que praticamente pede para não ser lida por completo, respeita um estilo que, na realidade dos fatos, procura confundir as autoridades competentes com engenharias administrativas intrincadas, com o objetivo de ocultar delitos como a evasão impositiva ou o tráfico de drogas, como é o caso desta história⁴⁶, ou de armas. O romance foi escrito em 1983, muito antes

⁴⁵ ‘Tax haven’, refúgio fiscal, foi erroneamente traduzido e vulgarizado como ‘paraíso fiscal’, devido a que a palavra inglesa para designar o Paraíso é muito parecida: ‘heaven’. Os refúgios fiscais são países ou, inclusive, estados americanos que cobram poucos impostos ao capital e oferecem proteção contra as autoridades donde a empresa estiver sediada legalmente e contra qualquer organismo de controle internacional.

⁴⁶ Na trama, esse grupo delitivo tem um problema operativo que pertence à história e que corria paralelo aos tempos em que Rubem Fonseca escrevia o romance. Lima Prado informa a seus subordinados que haverá problemas com o fornecimento de cocaína da Bolívia, por causa da saída de Meza e Gomez do governo. O romance foi publicado em 1983, em julho de 1980, García Meza e Arce Gomez, chefes do exército boliviano ligados ao narcotráfico, deram um golpe de estado. Em 1982, com o retorno da democracia ao país vizinho, Meza e Gomez fogem para a Argentina, desfazendo todos os ‘contratos’. O Escritório Central, na ficção, procura o produto na Colômbia que, na realidade,

da queda do Muro de Berlim e do avanço hegemônico das ideias neoliberais. Mas a estrutura da corporação Aquiles adiantava já uma forma que se faria corriqueira com o passar dos anos e que terminaria por desfinanciar os Estados nacionais, sendo um fator de peso nas crises sócio-econômicas que sofrem muitas pessoas comuns do mundo, ainda na atualidade.

Lima Prado patrocina políticos, consegue controlar medidas do Banco Central e possui uma rede de negócios ilícitos sob o guarda-chuva de uma corporação respeitável, dona de um prédio no centro do Rio de Janeiro. Esses fatos fictícios riem das representações da ideologia oficial, onde as corporações empresariais aparecem do lado dos bons, como criadoras de emprego, conhecimento e progresso, e os traficantes de drogas, pelo outro, aparecem como monstros morais que lucram com a destruição das vidas dos jovens. É uma paródia da versão oficial da razão de ser das corporações. Se o grupo Aquiles tivesse um site, como acontece hoje, poderíamos ver sua missão - sempre edificante de um ou outro modo -, seus valores etc. Mas a ficção apresenta aqui uma alternativa possível, que pode levar leitores atentos a pensar se todas as corporações não são, afinal de contas, lobos em pele de cordeiro, organizações delitivas e exploradoras; vendidas como aventuras de ambiciosos empreendedores, mas cuja finalidade é o lucro incessante.

O sistema de segurança do Rio de Janeiro, por outra parte, carece de anticorpos contra bandidos ricos e poderosos. Lima Prado é um monstro assassino e um burguês respeitável. Como hobby, costuma matar prostitutas com sua faca, valendo-se da ‘grande arte’ que aprendeu em seus tempos de exército; não porque tenha nada contra as mulheres que vendem sua honra, como poderia acontecer com um psicopata traumatizado, ele escolhe estas mulheres porque sabe que a polícia nunca dedica muito esforço ao esclarecimento dos delitos cometidos contra elas e isto permite-lhe desenvolver sua arte sem sobressaltos.

O Rio de Janeiro está dominado por uma elite criminoso, que controla os organismos que deveriam regular suas atividades comerciais, defende-se com exércitos privados formados por assassinos profissionais e cria insondáveis redes empresariais para que resulte impossível revelar a origem de seu lucro. Alfredo Bosi, em “O Conto Brasileiro Contemporâneo”, um prólogo escrito em 1974, enxergava a violência dos relatos de Rubem Fonseca como representações da exploração que se registra no sistema econômico, em momentos em que o Brasil vivia “uma nova explosão de capitalismo selvagem, com renovadas opressões” (p. 21).

Tudo indica que Lima Prado se suicida como Ájax, o herói grego, introduzindo-se uma faca pela axila, para atingir o coração. Sua carreira não termina porque, no final do conto, a lei do estado

substituiria efetivamente a produção boliviana e saltaria à fama internacional com Pablo Escobar, depois da publicação do romance.

republicano se impõe porque o crime não compensa. De fato o romance termina com o Escritório Central gozando de boa saúde e estreando um novo diretor, Zakkai. No Rio de Janeiro, o equilíbrio não se restabelece nunca.

Eugênio Delamare, rico e poderoso do romance *Bufo & Sapallanzani*, é um caso raro de bandido fonsequiano porque recebe, por fim, o ‘merecido’ castigo, num enfrentamento com as forças da lei, representadas pelo detetive Guedes. Guedes é outro santo devoto do Código Penal, que em um primeiro encontro, Delamare trata como a um subordinado. A mulher do magnata foi assassinada, ele não quer escândalo, nem que a polícia esteja por perto, e manda encerrar o caso como latrocínio. O único empecilho é o detetive Guedes que teima em investigar o que realmente aconteceu. Mas, Delamare o intima: “Prepare esses laudos, os papéis, essa tralha, para que conste que minha mulher foi assassinada. Se algum superior criar problemas, sou amigo do secretário de Segurança. E de gente mais alta (p. 32).” Guedes, ainda assim, mantém-se fiel aos códigos. Ainda por cima, não aceita o dinheiro que o milionário lhe oferece, uma quantidade que segundo os cálculos do milionário equivalem a “dez anos do trabalho infecto” que detetive tem. Mais tarde, quando chega à delegacia, Guedes recebe um recado: o secretário da segurança está muito aborrecido com ele.

Gustavo Flávio era amante da mulher de Delamare e ao inteirar-se, o milionário lhe promete que vai “cortar os seus culhões” e deixá-lo sangrar até morrer. Sua vontade se cumpre até certo ponto. Emascula o desafeto, mas não o mata. O detetive Guedes invade o local do sequestro com dois auxiliares, justo a tempo, mata Delamare e os seus sequazes e salva a vida de Gustavo Flávio.

Eugênio Delamare morre, por fim, nas mãos da lei, mas logo depois vemos que este ato de justiça se vê contrariado porque o sistema não tolera que a lei se aplique aos de cima e cai em cima de Guedes. O santo se torna suspeito de ter assassinado Eugênio Delamare como queima de arquivo, para evitar ser denunciado pelo milionário de ter aceitado suborno. Esta difamação, baseada em mentiras, se realiza, como sempre, através de uma imprensa venal. Dessa maneira, este sistema dominado pelos ricos manda o aviso para outros detetives: é mais seguro permitir que os poderosos perpetuem seus crimes sem interferência.

Durante a investigação, podemos ver mais uma vez a estreita relação entre os ricos bandidos e o Estado. Na verdade, não sabemos a que se dedica Delamare, mas possui os atributos de todo rico fonsequiano: motorista (armado), copeiro, fazenda, longa viagem pela Europa e um espírito autoritário, quando não violento. Mas a potência de Delamare esbarra na pequena figura de Guedes, que se agiganta quando se trata de defender a lei e de defender um sistema que, como

vimos, acaba engolindo-o como os anticorpos quando eliminam uma infecção.

No primeiro encontro entre Guedes e Eugênio Delamare acontece o seguinte diálogo:

“Sua esposa não se matou. Ela foi assassinada.”

“Não é possível! O próprio secretário de Segurança falou comigo.”

Provavelmente o secretário ainda não havia visto os laudos do médico legista e do perito....”

“Esta é uma cidade muito violenta”, sua voz agora era a de um homem de negócios, “ela não me ouvia, saía sozinha dirigindo seu automóvel...”

“Acho que o senhor não entendeu o que eu disse. Nada foi roubado.”

“Você não entendeu o que eu disse. Eu acho que ela foi assaltada, entendeu? Não quero escândalos. E o que importa se quem a matou foi um louco ou um ladrão? Por favor, inspetor... Como é mesmo o seu nome? ... Peço muito pouco, mas a minha gratidão será grande.”

Guedes ficou em silêncio, que Delamare interpretou como aquiescência ao que acabara de dizer.

“Vou lhe explicar o que eu quero que você faça. Prepare tudo, esses laudos, esses registros, os papéis, essa tralha toda, para que não reste dúvida de que minha mulher foi assassinada. Não se preocupe se alguém quiser criar problemas. Sou amigo do secretário e de gente mais alta.”

Eugênio Delamare enfiou a mão no bolso, tirou um talão de cheques... “Isto é apenas a primeira parte.” Delamare com o cheque na mão estendida, Guedes olhando para ele...

“Eu podia acusá-lo pelo crime de corrupção ativa, mas não vou fazê-lo porque o senhor talvez esteja transtornado com a morte de sua mulher e não sabe o que faz.” Guedes jogou o cheque no chão.

“Você viu a quantia que eu escrevi no cheque? São dez anos desse trabalho infecto. A primeira parte, porra!” O tira pegou o cheque e rasgou-o, jogando os pedaços no chão.

“Outra coisa”, disse Guedes, “o seu motorista está usando uma arma privativa das Forças Armadas, o que é proibido por lei. Vou deixar passar isso também” (p. 66).

Eugênio Delamare é um caso raro, pois ele recebe seu merecido castigo. Mas isso acontece, como já vimos, por rachaduras que se formam no sistema quando alguns santos isolados se empenham em fazer cumprir a lei. O sistema, no entanto, se encarrega de que todo retorne aos seus carris, já que o bandido rico está morto, vamos fazer com que nada manche sua reputação, que ninguém se inteire de que existem ricos bandidos.

A versão do crime para a ‘opinião pública’ da ficção é falsa, apenas conhecem a verdade o detetive exonerado e o leitor do romance. O assassino é Gustavo Flávio, que a matou porque a amava. Ela, sem esperança devido a uma doença terminal em estado avançado, não quer mais viver, mas também não quer ser quem aperte o gatilho, esta é a verdade. A imprensa do Rio de Janeiro instala, contudo, uma versão falsa. Eugênio contratara um assassino profissional para matar sua esposa Delfina, que o enganava e de seu amante se encarregaria ele mesmo. Agenor foi preso, mas o inspetor Guedes o deixou fugir, subornado por Delamare, antes de que o assassino apontasse para o mandante. Para evitar que Delamare o denunciasse por aceitar suborno, Guedes invade a residência do milionário, enquanto este está ocupado,

cumprindo com a promessa de emascular e dessangrar o amante da sua mulher, e mata Delamare. Esta versão falsa de cabo a rabo é a que resta na estrutura de poder que se vislumbra como pano de fundo no romance. A invasão encabeçada por Guedes, para resgatar Gustavo Flávio - o detetive salva o assassino - será para todos uma chacina comandada por Guedes para queima de arquivo. Guedes será exonerado e perseguido por suspeita de corrupção, e o sistema do Rio de Janeiro continuará funcionando a todo vapor regido pelo cinismo senhorial.

Agosto, publicado em 1990, é um romance histórico atravessado por uma ficção também pseudo-policial. Há uma investigação a partir do assassinato de Paulo Machado Gomes Aguiar, um homem rico, presidente da Cemtex, uma empresa que faz negócios com o Estado, como em *A grande arte*, através de um senador, só que a história acontece trinta anos antes, na segunda presidência de Vargas.

Gomes Aguiar aparece morto na sua cama, assassinado. Como os ricos se sentem por cima da lei, o primo do morto e o advogado da família demoram três horas para denunciar o crime. Depois, quando a autoridade chega - é o detetive Mattos -, eles o tratam como se fosse um subordinado. Avisam-lhe que já falaram com seu superior e que o crime deverá ser configurado como latrocínio, independente de quais forem os resultados da investigação. Apesar de ser domingo, Aguiar e seu advogado conseguiram que o chefe de Mattos interrompesse seu descanso para atender o pedido dos ricos, e o comissário não tem mais o que fazer. Mas Mattos, como já vimos, é um santo devoto da lei penal e procurará um modo de continuar esquadrinhando o caso atrás de uma verdade, sem chegar a nenhum resultado, já que o mandante do assassinato ficará impune e Mattos, o único que conhece a verdade, morrerá assassinado.

O romance *Agosto* transcorre em 1954, no mês do suicídio de Getúlio Vargas. Além deste comovedor episódio da história do Brasil, a trama envolve outros dois fatos de enorme repercussão nos jornais da época: uma negociata que envolvia ricos empresários e membros do primeiro escalão do governo - representados na ficção por Gomes Aguiar e seus chegados - e o atentado da rua Tonelero, contra o jornalista Carlos Lacerda, opositor ao governo.

O personagem histórico em torno do qual gira a história de ficção é Gregório Fortunato, o negro Fortunato, braço direito de Vargas, administrava, na época, um esquema de corrupção que envolvia a cessão de licenças de exportação e importação, os retornos desse esquema formariam o caixa dois para as campanhas municipais que se avizinhavam. Através dessa manobra fraudulenta, os ricos aumentavam sua riqueza e os poderosos aumentavam sua influência. Esse esquema se interrompeu a partir do atentado da rua Tonelero, onde assassinos de aluguel, a mando, supostamente, de Fortunato, tentaram matar o jornalista Carlos Lacerda. A partir desse momento,

o governo entrou em crise e os políticos e os lobistas envolvidos na falcatura sob o guarda-chuva protetor desse mesmo governo, se retiraram tentando não deixar sua marca. Até aqui a realidade, na parte fictícia do romance, no que se refere especificamente ao crime de Gomes Aguiar, temos que o principal suspeito é um negro e este fator, que aponta num princípio a Fortunato, funciona, em verdade, como enlace entre a ficção e a história.

O rico bandido impune deste romance é Pedro Lomagno. Pedro é sócio de uma empresa de exportação e importação beneficiada com o esquema da Cexim, comandado pelo negro Fortunato. Além disso, tem uma amante, Luciana, e juntos decidem matar o marido dela e sócio de Pedro, Paulo Gomes Aguiar. Paulo era o beneficiário nominal da falcatura e, depois da sua morte, Pedro e Luciana descobrem que sem as mudanças pertinentes se corta a negociata. No meio desta tramitação acontece o atentado da rua Tonelero e tudo para. Diz Paulo: “Para se importar ou exportar qualquer coisa é preciso uma licença da Cexim⁴⁷ e a colaboração de um amigo influente. Para fazer o Brasil crescer, os empresários se humilham pedindo favores.” (p. 34).

O crime fictício que dispara a investigação policial é como já dissemos o de Gomes Aguiar. Um negro foi visto entrando no apartamento de Paulo, na noite de seu assassinato, ele deixou esquecido ali um anel com a letra F, tudo aponta no início para o homem de confiança de Vargas. O assassino, no final, será Chicão, Francisco, um outro negro, que mata para Lomagno. O rico bandido deste romance ficará intocado, tanto pela falcatura da Cexim quanto pelo assassinato de Paulo. Desta vez, o sistema irá contra o detetive de maneira drástica. Mattos, consumido por dentro por uma úlcera que cresce com as injustiças que ele testemunha, receberá também um tiro final de Chicão.

No seguinte romance pseudo-policial, *Mandrake, a Bíblia e a bengala*, o que temos é uma quadrilha de receptadores de incunábulo e o roubo de uma das bíblias impressas por Gutenberg. A suspeita recai sobre uma rica herdeira, Karim Altolaguirre, de quem Mandrake se apaixona. O pai de Karim é um pobre que ficou rico, mas seu comportamento não é diferente ao de todos os magnatas fonssequianos.

Neste romance, temos um grupo de delinquentes muito refinados, o crime que perpetraram, o roubo, não tem como o objetivo o aumento das suas fortunas, eles estão movidos pela “mística da raridade”, pela materialidade de certos livros antigos, pelo prazer de ter entre as mãos o que pouquíssimos podem ter. Altolaguirre está disposto a dar sua fortuna, a roubar ou matar por um

⁴⁷ A Cexim foi criada no governo Dutra. É um departamento interno do Banco do Brasil. Em maio de 1954, dois meses antes da história que se conta no romance, constitui-se uma Comissão Parlamentar de Inquérito “para apurar irregularidades na Carteira de Exportação e Importação”. <https://www2.camara.leg.br/legin/int/rescad/1950-1959/resolucaodacamaradosdeputados-462-21-maio-1954-319251-norma-pl.html> Visto em 30/3/2024 às 7:04.

incunábulo de Gutenberg que se encontra na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

Altolaquirre nasceu pobre e órfão de pai, na primeira metade do século XX. Trabalhou desde jovem para ajudar a mãe, passou fome, aprendeu apenas a ler e escrever. Teve seu primeiro emprego com carteira assinada, aos 14 anos, como aprendiz de torneiro e, a partir daí, só fez escalar posições até ser diretor, sócio e depois dono e transformar aquela pequena empresa na maior produtora de autopeças do país.

Altolaquirre, à medida que enriquece, vai refinando seus apetites; e talvez porque mal aprendeu a ler e escrever na infância, coleciona livros muito caros, que só ele pode possuir. Os outros membros do clube de admiradores de incunábulos são Salvador, que não precisa roubar porque, como banqueiro, tem “uma maneira mais eficiente de tirar dinheiro dos outros”; Georgina, “uma empresária ambiciosa e inescrupulosa, investigada por fraude fiscal” (p. 111); e Oliveira, investigado por falcatruas com o Imposto de Renda e por remessa ilegal de dólares para o exterior. A nata da elite fonssequiana.

Altolaquirre morre, recebe seu castigo. Mas Karin, a filha, se livra. Ela roubou o livro de cabritilha do museu de Chillan e viajou para o exterior. Raul, o investigador oficial, acredita que os assassinatos acontecidos na história foram cometidos por ela e que o pai, que pagou com sua morte, estava acobertando-a. “Infelizmente não posso provar isso, e a filha-da-puta vai escapar” (p.147). Ao escutar esse comentário, Mandrake se lamenta, mas não pelo fracasso da justiça, e sim por ter perdido a mulher que ele amava. Como sempre, o romance se transformou em algo diferente de um romance policial: o crime não se pode provar, a assassina escapou.

O romance *O Seminarista*, publicado em 2008, tem como protagonista um ex-seminarista, que terminou sendo um assassino de aluguel, um dos melhores, chamado o Especialista. Ao começar o romance, o Especialista está aposentado, mas, pela força das circunstâncias, deve voltar à ativa. O seu antagonista é M. M. Ziff, dono da maior rede de construções imobiliárias do país, um homem de passado sombrio e presente luminoso. É um canalha assassino, mas é recebido pelo presidente da República sempre que ele quer, todo conjunto de prédios “em Ipanema ou no Leblon sendo demolido para dar lugar a um megaempreendimento imobiliário” é dele. Ele devasta a cidade e “enche de dinheiro as suas contas offshore” (p. 66). Este rico bandido receberá por fim seu merecido castigo, mas não será graças às autoridades, já que este romance retrata uma guerra de gangsters.

Antes de concluir com o tópico dos ricos insolentes e cínico senhoriais, queremos falar do casal de quínicos formado por Morel e Heloísa, em *O caso Morel*. Heloísa e Morel olham com

desprezo para uma sociedade que os aprecia e na qual ocupam lugares importantes, um como artista renomado, a outra como jovem filha de um embaixador e de uma *patronesse* das artes.

Morel, mais uma vez, nos mostra que o férreo catolicismo que rege as concepções sobre sexo na elite carioca, pelo menos da primeira metade do século XX, leva os homens da classe alta a iniciar sua vida sexual com prostitutas ou empregadas domésticas: “O menino cresce achando que o ato sexual é uma subterrânea experiência indigna, e que as mulheres *que se submetem* não podem ser respeitadas; somente assim, pela falta de respeito do homem pela mulher, o casamento poderá subsistir” (p. 56). A puta e a empregada, como a mulata do mito urbano, são seres tão baixos que o macho branco pode dar vazão à sua poligamia, sem perigo de que se rompa seu matrimônio. Por isso, Morel despreza o matrimônio, nunca quis sentar na poltrona, ter um cachorro e ser dono de uma mulher. É quínico o suficiente para ver que isso significa “ser dono de uma casa, dono de um emprego, dono de uma porção de coisas” (p. 62) que prejudicam a liberdade.

Heloísa, sua cara-metade, não tem uma opinião melhor sobre o que é uma família, vejamos aqui sua declaração de quinismo:

Eu acreditava que podia haver laços de família que não fossem de arame farpado. A segurança burguesa corrompe a vida emocional das pessoas... As mulheres sofrem a prisão e os homens no seu papel autocrático cretino. Uma família não pode ser substituída por outra família, não importa o qualitativo que se juntar. Paul tem razão; é fantástico existirem tão poucos fugitivos, através da loucura ou da morte, ninguém pode aguentar todas as leis, o desodorante, o pente, o sapato, a ordem. Quem me dera ser uma mulher primitiva e me preocupar apenas com o sol e a chuva (p. 122).

5 - Os pobres

Nos romances de Rubem Fonseca, assim como em seus contos, encontramos pobres conformados ou diretamente submissos e pobres que não têm medo de enfrentar situações violentas, pequenas batalhas à mão armada, e, ora terminam cometendo pequenos delitos frequentes, ora acabam como assassinos de aluguel de gente rica, e com uns poucos serviços por ano, eles têm uma vida econômica acomodada e se aposentam relativamente jovens.

Em *O caso Morel*, o protagonista nos aponta uma característica importante dos pobres submissos, eles têm vergonha da sua situação. Morel nasceu rico, mas seu pai empobreceu durante a sua adolescência e juventude, quando trabalhou como fotógrafo de festas de formatura, no Teatro Municipal e teve contato com gente humilde: “Os pobres (eu sabia pela roupa que usavam) compravam sempre. Eu punha as fotos nas mãos deles, que inicialmente pensavam que era de

graça, ou custava barato, e quando eu dizia o preço, tinham vergonha de recusar. Pobre sempre se fode” (pág. 33).

Os pobres têm vergonha de serem pobres e isso só se explica pelo fato de que foram convencidos de que a culpa é deles e não do sistema. Sentem-se mais perdedores do que explorados, como se a lógica do Rio de Janeiro fosse a de uma guerra: conquista-se ou perde-se. Estes pobres, como uma massa silenciosa, ocupam o pano de fundo dos relatos, não se destacam. Os pobres heróis de Rubem Fonseca, ao contrário, leem livros ou, ainda nos casos onde isso não se confirma, possuem uma consciência da sua situação social muito mais próxima da realidade que os pobres conformistas, e, portanto, rebelam-se, negam-se a trabalhar por salários de fome, em tarefas humilhantes, e praticam pequenos roubos e terminam mal ou entram no jogo grande, ao lado dos bandidos ricos, e triunfam na vida, quando não morrem em serviço.

Um caso de pobre que decide percorrer as margens, mas sem nunca progredir, é o pobre que leva a culpa de Morel. É um caso modelo de pobre ‘quando se fode’, ainda, ironia do autor, o nome do personagem é Félix. Félix mora num barraco próximo ao lugar onde é achado o corpo que Morel abandonou moribundo. A única coisa errada que ele fez foi roubar uma correntinha do que já era um cadáver. Como já tem passagem pela polícia, ainda que por delitos menores, a polícia o aponta como suspeito número um do crime, e a posse da correntinha não o favorece. Quando a polícia o encontra e lhe dá voz de prisão, ele tenta fugir e morre ao cair por uma janela. Sem ninguém que o defenda, a não ser sua concubina, é acusado da morte de Heloísa. Morel é solto. Seu nome fica limpo. Mais uma vez, o pobre é o bandido. O pobre é o bandido oficial da ideologia dominante.

Mas também existem os pobres que sobem na vida e, em ocasiões, chegam a atingir posições elevadas. Aqui temos personagens masculinos e femininos. Eles usam as armas clássicas dos campos de batalhas - brancas e de fogo -, elas usam as armas clássicas dos campos de sedução patriarcais, beleza e um modo misterioso de dominar através de uma força não material. Algumas vêm de infâncias e adolescências muito sofridas, como Aparecid (neé Scila), que chega a ser amante de Lima Prado e que, por isso, ganha uma boutique. Ou Carmen, uma das três concubinas da experiência poligâmica de Morel, que, aos 13 anos, foi “praticamente à força” pelo marido da irmã mais velha e ficou grávida. Depois, um juiz lhe entregou a guarda como pai, por ela ser menor de idade. Um dia, Carmen foi para o Rio de Janeiro, trabalhou como empregada doméstica, depois como prostituta e, por fim, como modelo.

Delfina, de *Bufo & Spallanzani*, e Elisa, de *O caso Morel*, graças aos seus atributos físicos, convertem-se em damas da alta sociedade. O primeiro marido de Elisa é dono de uma lanchonete,

o terceiro e último torna-se presidente do Banco Aquiles depois da morte de Lima Prado. Elisa é uma beleza da classe média e sobe na escala social vendendo-se muito caro, entregando uma amostra e recuando, enlouquecendo os homens. Ela é uma estrategista, em seus dois primeiros matrimônios não quis filhos, no terceiro, já se sentindo na cúspide, teve Bebel. Delfina, em *Bufo & Spallanzani*, é uma outra beleza de origem humilde, a imprensa vende seu matrimônio com Delamare como um conto de fadas: a moça que nunca saía de casa e tomava conta de uma avó doente casa agora com um príncipe encantado. As histórias onde o amor supera a questão de classes são sem dúvida um gênero muito apreciado pelos pobres que não leem livros e assistem a muita televisão. Mas também é bom lembrar que os contos de fadas pressupõem um esquema feudal de príncipes e aldeanas e não uma sociedade moderna.

O romance *A grande arte* oferece um panorama bastante rico da vida dos pobres aguerridos que passam a jogar para os ricos, a realizar uma tarefa tão difícil e, por vezes, apreciadíssima, como assassinar. Thales Lima Prado, de fato, não se diferencia muito de um jagunço, ainda que urbano e moderno. Ele tem um fiel guarda-costas apelidado Capitão Virgulino, que foi trabalhar na casa de Lima Prado “logo que saíra, aos dezoito anos, da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor⁴⁸, onde fora internado aos oito anos como delinquente”. Estava disposto a matar e morrer pelo homem a quem considerava seu benfeitor.

A administração do Escritório Central, por sua parte, conta com um exército de assassinos profissionais. Hermes é o mestre dos assassinos e Mateus, o diretor de recursos humanos. O modo como Mateus recruta soldados rasos para a equipe de assassinos do Escritório Central pinta com certo detalhe como se desenvolvem as carreiras dos bandidos pobres no Rio de Janeiro.

A cidade possuía um número imenso de pessoas..., com potencial para integrar a equipe de operadores do Escritório Central. Por motivos óbvios Mateus não incluía nesse elenco, conquanto se interessasse muito por eles, nem os trombadinhas, nem os ventanistas infantis, nem os meninos traficantes, nem os assaltantes de ônibus, nem os lanceiros de feira, a grande legião de delinquentes infanto juvenis que, nesse estágio inicial, podiam mostrar apenas arrojo. Mas acompanhava o desenvolvimento de alguns, esperando que amadurecessem e escapassem dos riscos diários do seu aprendizado nas ruas. Também não incluía os que, superada essa fase, tornavam-se assaltantes ordinários e estúpidos. A pessoa que ele procurava tinha que ter o instinto certo para matar, porque o impulso errado todos os homens tinham. Era preciso ter também a capacidade de desprezar e odiar. Desprezar ricos e pobres, fortes e fracos, feios e bonitos (p. 240).

O caso de ascensão social através do delito mais surpreendente, dentre os tratados por Rubem Fonseca, é o de Zakkai, inimigo de Lima Prado, em *A grande arte*. Zakkai não nasce filho de banqueiro, como Diógenes, nem renunciou aos galardões que a sociedade oferece aos adaptados,

⁴⁸ A instituição existia desde 1964.

para terminar vivendo num tonel. Zakkai ou Nariz de Ferro faz o caminho contrário, nasce anão, preto, pobre e esquistodátilo, e terminou rico e poderoso, sem deixar de ser um quínico, em essência. É o pobre triunfador mais trabalhado da obra de Rubem Fonseca e é o antagonista de, nada menos que, o rico bandido mais desenvolvido da sua obra.

Zakkai entra como colaborador em diversos negócios do Escritório Central e começa a ganhar espaço, até que o mesmo Lima Prado passa a vê-lo como uma ameaça. No primeiro encontro com o prestigiado banqueiro, agora em sua condição de chefe do hampa, Zakkai mostra sua desfaçatez quínica, contando uma experiência sexual com uma mulher que possuía uma *vagina dentata* que deixou seu pênis ficou “como uma linguiça”. Zakkai não tem vergonha, nem, muito menos, respeito pelos todo-poderosos, nem pelas ascendências ilustres; ele não defeca na praça, mas conta histórias grotescas a pessoas supostamente dignas de respeito.

Se Lima Prado pode apresentar um passado ilustre, Zakkai só tem um passado de miséria e humilhações. Quando ele nasceu, sua mãe olhou as suas mãos e desmaiou, tinha pele entre os dedos. Mais tarde, viveu na rua como um sem-teto e uma noite acordou quando um assassino de mendigos jorrava gasolina nele, para queimá-lo vivo. Passou a dormir, então, num bueiro, exposto à insolência das baratas, e aprendeu que a vida no esgoto era melhor que a vida entre os homens, pois as baratas poderiam até chupar um pedacinho do seu lábio, mas lá fora a coisa é pior porque tem assassinos feitos à imagem e semelhança de Deus. Ele coloca nos mesmo saco banqueiros, parlamentares, generais, jornalistas, ministros, tiras e ladies, e desconfia de todos. Converte seu ganho em diamantes e selos, coisas que pode transportar na “boceta de uma virgem”, porque sabe que a qualquer momento pode ter que fugir. Seu sonho foi sempre ser palhaço, mas já cansou disso, não aceita o lugar que a sociedade burguesa reserva para os anões e os pobres e acaba ficando com a rede de negócios ilícitos de Lima Prado, a fonte mais importante da sua fortuna.

Zakkai, agora no mando, continua escrevendo o ‘Manual dos oprimidos’, com estratégias para o ataque às forças armadas, o imposto de renda, os serviços públicos, os cartões de crédito, a polícia, o senhorio, as lojas comerciais, contra “qualquer pessoa ou instituição que tem força e sacaneia os outros”. Sonha com um mundo novo para os fracos e abomina a contumélia dos poderosos; acredita que o insulto dos fortes é mais injurioso que o dos fracos. É um quínico revolucionário, um quínico que aceita as regras de jogo dos ricos e ganha, revira o jogo.

6 - Os corpos como pura matéria

Um recurso clássico da sátira é misturar o que a cultura oficial considera elevado e imaculado com aquelas coisas que essa mesma cultura considera vulgares ou sujas. Nesta passagem de *O caso Morel*, por exemplo, onde Gustavo Flávio fala das suas admiráveis condições como amante, o narrador, culto, evoca também um poeta americano:

Olhei o meu pau. Ele estava caído, uma tripa inerte. O meu pau enrijecido fica portentoso, mole, ele quase desaparece. Quem entendesse de pênis, como W. H. Auden, ao ver o meu, amolecido, saberia pelos vincos da pele que, duro, ele aumentaria muito de comprimento e largura, e ficaria roxo, coberto de veias salientes. Mas nem todos têm olhos de poeta para ver (pág. 95).

Neste romance, o autor alude à questão da pornografia da morte, tema tratado em 1969, em “Palavrão não é pornografia”, e novamente, dois anos depois da publicação de *O caso Morel*, no conto “Intestino Grosso”. Numa sociedade hedonista e narcisista, a morte aparece só como espetáculo, quando a causa é o crime ou uma catástrofe, mas se esconde, nega-se a decadência natural do corpo. O modo como Morel descreve os últimos momentos de seu pai é distante, sem homenagens nem lamentos, é um adeus na sua mais pura materialidade:

Com uma bomba de sucção a enfermeira tirava catarro do pulmão do velho, que, de olhos fechados, procurava impedir que a borracha descesse por sua garganta. O catarro escuro descia por um tubo transparente e era depositado num vaso no chão. O catarro era tão grosso que repetidamente a enfermeira tirava o tubo de dentro da garganta do velho e mergulhava o tubo num frasco de líquido colorido, para desobstruí-lo. Os braços dele estavam roxos das porcarias, as palmas das suas mãos descoradas e ali estavam os calos, amarelos e duros como as escamas dos peixes. Naquele instante meu pai morreu... Lembrei-me do tempo em que ele jogava tênis, dirigia velozmente o seu automóvel e as mulheres faziam charme para ver se ele as comia. Descobri duas coisas: que estou vivo e que isso não vai durar muito tempo (p. 51).

A única menção ao pai vivo, a única lembrança, parece aqui posta só para evidenciar a fugacidade da vida. Um exercício de ascese quínica ou estóica, nisso coincidem, completamente desprovido dos bálsamos do idealismo.

Um outro tema deste romance que expõe a questão da materialidade dos corpos está no sexo sem idealismo, no sexo como puro prazer. O tema é apresentado com graduações: primeiro, Morel nega o valor da monogamia, do sexo coroado pelo amor único. Morel convive com três mulheres, uma jovem rica e malcriada, uma artista plástica, uma ex-prostituta de dura infância, e ainda tem uma amante, Elsa, uma socialite de quase quarenta anos, que, em ocasiões, se soma ao grupo.

Em segundo lugar, Morel está ilustrando um livro sobre parafilias como a robofilia - o sexo com bonecas - ou o parafernalismo, que é quando a prática sexual é temperada com instrumentos criados pela tecnologia. Aqui, Fonseca retoma a questão dos objetos feitos corpo: um pênis de 15cm de comprimento e 5 de largura, com pilhas de mercúrio, cujo glândula gira como uma broca de dentista e com cabeças trocáveis; um pseudopênis para ser usado como couraça sobre o verdadeiro, com esporões espalhados por sobre a sua superfície corrugada; bonecas com dois orifícios forrados de matéria “muito macia”, com orifícios graduáveis, que podem ser lubrificados com substâncias aquecidas, como vaselina, leite condensado, sangue ou visgo de jaca. A finalidade da obra é atacar a hipocrisia, contaminar tudo com a perversão, para moralizar o país. Mais uma vez a ideia da pornografia como catarse, mais uma vez, uma estratégia quínica.

Por último, a questão das parafilias desemboca no tema do sadomasoquismo que, por envolver sofrimento, leva a questão dos corpos como puros objetos bastante mais longe. Morel, de fato, mata Heloísa por um excesso de empenho durante a prática sexual que eles vêm desenvolvendo e radicalizando desde um tempo atrás. Heloísa é cúmplice do seu próprio assassinato e Morel, apesar de ser o executor, parece ser um instrumento da própria vítima, como se desprende do próprio diário de Heloísa:

Eu levantei, fui olhar meu rosto no banheiro, minha boca inchada sangrava, apertei bem os lábios, para que o sangue esguichasse bem em cima do ferimento, abri um buraco na carne, o sangue descendo pelo queixo, pingando no ladrilho branco do chão do banheiro, cuspi sangrento na parede e quando tudo estava muito sujo gritei Paul! Paul! e ele veio correndo, parou ante toda aquela imundície, assustado, dizendo meu bem, amor da minha vida, parecia que ia se ajoelhar pedindo perdão, fingi que estava praticamente morta, abri a boca como um peixe fora d'água. Paul me abraçou, me levou para a cama, com uma toalha limpou novamente o meu sangue, vi que ele queria chorar, um desejo secreto mantido insatisfeito por muitos anos afluía com toda a força, as lágrimas descendo pelo seu rosto másculo, uma extasiante sensação de fraternidade no sacrifício e na dor, nossas almas satisfeitas, Paul dizendo, meu amor divino, meu bem, eu estou muito só e infeliz, querida, me ajuda, deitou o rosto no meu peito... (pág. 89).

Nada confunde mais a questão do corpo como objeto do prazer sexual ou do amor, como uma prática que em lugar de provocar o afago desses corpos funciona a partir do sofrimento. Trata-se de uma fronteira onde todos os valores parecem perder seu sentido, um prato cheio para um escritor quínico, posto a desconstruir o conceito oficial de pornografia.

Por último, temos os dentes, que nos relatos de Rubem Fonseca têm uma destacada dimensão simbólica. Quando tinha catorze anos, Morel era pobre e seus dentes estavam podres. Quando teve dinheiro suficiente, fez um tratamento, mas se recusou a levar um dente de ouro. Carmen, uma das três esposas de Morel, é de origem pobre, mas, por alguma razão, tem dentes bonitos. Heloísa é rica, no primeiro encontro entre ela e Morel, ela “riu com a boca fechada, como as pessoas que não

têm um dente na frente... [Mas], depois abriu a boca e os dentes surgiram como um jato de luz no seu rosto moreno” (pág. 41).

A Grande Arte é, por excelência, o romance onde os corpos são objeto dos assassinatos. Lima Prado chefia uma rede internacional de tráfico de drogas e assassina prostitutas por esporte, ou seja, entende que existem formas artísticas de matar, de realizar a grande arte. Ele assina suas ‘obras’ desenhando com sua faca um P no rosto das mulheres. Se os assassinatos em série são para Thales Lima Prado uma atividade esportiva, as atividades comerciais delitivas são o sustento da sua incomensurável ambição de poder.

Este romance apresenta em detalhe uma técnica para assassinar com faca, quase um manual de instruções para matar. Aprendemos que perfurando a carótida a arma tem que penetrar 3cm e a vítima perde consciência em segundos; a subclávia é mais difícil, requer uma penetração de 6 cm, mas provoca uma ferida inestancável e a vítima fica sem consciência em 2 segundos. A facada no coração provoca a perda instantânea da consciência e a morte em 2 segundos, também, mas requer uma penetração de 8 cm. O intestino é fácil, porém, não é vital, o melhor alvo secundário é o estômago.

Quando Lima Prado manda assassinar o primo, um *bon vivant* perigoso, que fala demais e põe em perigo os negócios do Escritório Central, envia Rafael, um de seus melhores matadores. O assassino deve também encarregar-se de duas prostitutas que estão com Mitry. O trabalho é detalhado com esmero:

Mitry dormia de barriga para cima, recomendava-se a empunhadura furador de gelo, contraindicada em qualquer outra situação. Empunhou a faca, 50 cm do pequeno alvo... Nunca tivera oportunidade de poder executar um golpe tão limpo e fulminante. Baixou a faca com força, fazendo a lâmina penetrar até o cabo no peito de Mitry. O ruído da faca rompendo a carne e a curta e branda expiração de Mitry. Rafael retirou a faca, com dificuldade, devido à sucção torácica... Sentando-se sobre as pernas das moças, começou a cortar-lhes os pescoços. As garotas tremeram convulsivamente e gorgolejaram, enquanto o sangue jorrava dos cortes fundos das suas gargantas sobre os travesseiros e os lençóis de cetim rosa (pág. 43).

Os assassinatos se sucedem em *A grande arte*; a arte, como já dissemos alude a uma técnica para matar. Quando Camilo Fuentes, em Corumbá, assassina Mercedes, a policial de incógnito, por culpa de Mandrake, monta sobre ela, parte seu braço em dois pedaços e, aproveitando a dificuldade que a mulher tem para se proteger, bate no seu rosto com os pés e os cotovelos “até transformá-lo numa polpa de carne sangrenta” (p. 116), depois, para certificar-se de que ela está morta, torce sua cabeça lentamente até sentir estalar o pescoço dela. Durante a luta, Mercedes

conseguiu arranhar o olho de Camilo. Ele vai ao banheiro e, na frente do espelho, “com a mão trêmula”, tira o pedaço de unha cravado no globo ocular. Fica cego desse olho.

Os corpos, neste romance, são também objeto da burocracia. Os corpos das duas prostitutas assassinadas por Rafael aparecem mais tarde, descritos pelo médico que faz a autópsia no Instituto Médico Legal:

Um golpe que lhe perfurou o coração e o pulmão. Lâmina de gume duplo, 15 cm de comprimento e três de largura. Nos pescoços das mulheres, esgorjamento e degolamento, entre a laringe e o osso hióide, e na nuca. Secção da carótida, secção dos nervos frênico e pneumogástrico e da medula. A vítima masculina, único golpe. Às mulheres, fúria. A paixão que se põe no gesto diz muita coisa da visão do mundo e do Outro. Todos os grandes personagens da literatura são assassinos. Caim, Ulisses, Édipo, Electra, Otelo, Macbeth, Raskolnikov, Sorel... (p. 55).

Por último, os dentes. Josephina, a faxineira do escritório de Mandrake, não tem dentes. Mandrake está disposto a pagar por eles, mas não o faz porque acha que o marido vai vê-la com dentes dados por outro homem a vai espancá-la até deixá-la banguela de novo. Mandrake, no trem rumo a Corumbá, conversa com um pregador evangélico e conclui que, como não tinha dois dentes, passava alguma credibilidade. Ada, além de perder a virgindade com o cabo de uma faca, na invasão do apartamento, perde um dente.

Logo no início de *Bufo & Spallanzani*, temos uma cena que pinta dolorosamente o triste fim dos corpos depois da pompa da vida. Delfina era rica, bonita, relativamente jovem, tinha tudo, e, de repente, adoece de câncer e está em fase terminal, desenganada. Num ato melodramático, pede para o seu amante que a mate, mas que não estrague de seu corpo. Gustavo Flávio, então, usa uma arma de calibre 22, que causa apenas um pequeno furo no peito de Delfina. Mas, pouco depois, o corpo vai para o IML, fica nas mãos da burocracia e Delfina já não é mais ela. Nas últimas vinte e quatro horas um número muito grande de vítimas de homicídios e acidentes automobilísticos dera entrada no necrotério: “Delfina Delamare, talvez pela primeira vez na vida, esperava a vez de ser atendida” (p. 126).

Na parte que trata do passado de Gustavo Flávio, na época em que ele era João Canabrava, temos um outro caso policial, onde o protagonista é perseguidor em lugar de perseguido. Um casal de herdeiros, filhos de famílias ricas, tenta fraudar a companhia de seguros - coisa que conseguem - simulando a morte do esposo. Canabrava, como detetive da Panamericana Seguros, propõe uma investigação, quer demonstrar que o cadáver que está sendo velado está vivo, é uma morte fraudada para receber um seguro de vida. Canabrava/Gustavo Flávio consegue que a Panamericana se

interesse pelo cadáver e entra em cena uma técnica inventada por um doutor chamado Pums, conhecida como MOSSB, Mensuração Orgânica de Sistemas Semióticos Biológicos, usada para medir a rigidez física e mental dos indivíduos. Através de cinco aparelhos inventados pelo mesmo doutor, medem-se “os ritmos alfa e beta das ondas cerebrais, as funções involuntárias do corpo (batimentos cardíacos, pressão sanguínea, contrações do aparelho digestivo) e finalmente a rigidez e consistência da musculatura fibrosa, da pele e dos ossos” (p. 147). O que interessa aqui do corpo não é sua beleza ou sua feiúra, nem seu tamanho, dados habituais das descrições literárias de personagens, senão a velocidade da passagem do sangue pelo coração, a tensão dos músculos, a resistência da pele, a dureza dos ossos, as correntes elétricas do complexo reptiliano, do sistema límbico e do neocórtex.

No romance *O seminarista*, temos um narrador que é assassino de aluguel retirado, conhecido como o Especialista que, detalhe de cor, tem uma certa queda por sovaco de mulher. Ele tem que voltar à ativa porque se apaixona por Kirsten. Em sua adolescência foi seminarista e isso o leva a combinar em si mesmo o alto e o baixo: é um assassino de uma técnica e uma eficácia inigualáveis, que, em parte, pensa em latim. É um romance onde prevalece a eficácia e não a grande arte e, por isso, os corpos são assassinados no menor tempo possível, a tiros. O instrumento mais prezado é a pistola Glock, que dispara 33 tiros num minuto.

O Especialista, ao final, descobre o assassino da mulher da sua amada Kirsten e acaba com ele da seguinte maneira:

Arrancar a língua de um cara é mais difícil do que arrancar um olho. Tive que fazer o D.S. desmaiar, dando vários golpes na sua cabeça. A cozinha da casa de D.S. tinha todos os tipos de facas. Eu não sabia que uma língua puxada com força por um alicate crescia daquele jeito, parecia-me ter uns trinta centímetros. Foi fácil decepá-la com a afiada faca da cozinha. Depois enchi um guardanapo com água e passei na frente de D.S. Ele demorou a voltar a si. Senti um grande prazer ao notar o seu olhar aterrorizado.

Joguei ela na privada e dei a descarga. Mesmo se eu deixasse você vivo, não haveria possibilidade de coser ela de volta. Mas você não vai ficar vivo. A primeira morte que lhe dei foi não poder falar, agora só eu falo latim aqui.” Sangue escorria da sua boca inundando sua roupa. Apanhei o espelho e coloquei em frente ao rosto dele.

“Vou arrancar os seus olhos.”

Eu sabia que arrancar dois olhos de um sujeito não era fácil, por isso me contentei em furar repetidamente com a faca os dois olhos de D.S. Ia cortar também os colhões dele, mas estava cansado. Encostei a Glock no nariz dele e abri um buraco de mina. Depois dei um tiro na têmpora esquerda e outro tiro na têmpora direita e outro tiro no seu peito na altura do coração. Finalmente com a faca de cozinha cortei as suas duas carótidas.

Em seguida tomei banho, eu estava cheio de sangue... Antes de ir embora fiquei olhando para o corpo, para me certificar de que ele estava morto. Mas a medicina moderna fazia milagres. Vasculhei a casa toda até que encontrei num armário da copa vidros de álcool. Ensopei o corpo de D.S. de álcool e acendi. Criei uma bela fogueira, que foi se propagando pelos móveis da sala (p. 117).

7. Excreções e secreções

Já vimos que o escatológico ocupa um lugar muito representativo nos contos de Rubem Fonseca. Nos romances, a ênfase não fraqueja. As relações eróticas entre Morel e Heloísa estão atravessadas pela violência e também pelo ‘sujo’. Na cena que segue, que pertence à versão dos fatos escrita por Morel e editada por Vilela, Heloísa leva o nome ‘fictício’ de Joana:

Eu estava de pé. Joana sentada no bidê, segurou no meu pau, e esticou o braço, colocando a mão sobre o vaso sanitário. Comecei a urinar na mão dela.
“Que bom”, disse Joana virando e revirando a mão.
“Quer que eu urine no teu corpo?”
Joana bronzeada de sol, os pequenos seios marcados por uma estreita faixa branca, onde sobressaíam os mamilos cor-de-rosa. Urinei bem em cima dos seios de Joana, da parte branca, dos mamilos. A urina escorreu pela barriga, pelos cabelos do púbis, e caiu no bidê. Molhada de urina, a pele de Joana brilhava refletindo a luz do teto do banheiro.
Joana, de olhos fechados: “Que maravilha! Você acha que eu sou muito pervertida?”.
“Não, não acho”, respondi.
Joana continuou sentada no bidê até que a minha urina acabou. Entramos os dois na banheira antiga enorme, eu de um lado, Joana do outro. Joana queria ser espancada, aviltada, sodomizada, queria ter o rosto lambuzado pelo meu sêmen. Fiz a sua vontade (p. 125).

O caso *Morel* foi publicado há meio século, em 1973, dois anos antes de que o governo militar censurasse *Feliz ano novo*, por muito menos do que o leitor pode extrair dessa cena. Eram tempos nos quais o acesso à pornografia era muito restrito, entrava no país de contrabando, em pequenas doses. A pornografia, na época da publicação desta novela, era um monstro muito mais convincente, assustava mais do que hoje, quando o ‘pornô’ está ao alcance de qualquer pessoa com idade suficiente para saber que clicando no botão +18 pode acessar. Devemos imaginar um contexto muito mais repressivo para avaliar o impacto dessa cena.

Na base dessa estratégia ousada, os velhos recursos do quínico Fonseca: os corpos desidealizados, pura matéria gozando, expandindo o prazer pelos territórios do nojento; e o escatológico com seu eterno poder desautomatizante. Todo um choque.

O escatológico aparece também na obra de Morel como artista plástico. A escultura que ele manda para a Bienal - sendo premiada - se chama “Conexão” e está formada por vários tubos ligados, como se fosse um intestino quadrado, para representar um esgoto. Ao ganhar o prêmio, Morel lança uma reflexão de artista quínico: “os burgueses estão comprando tudo” (p. 33).

A *grande arte* possui três personagens principais que têm uma relação particular com o excremento. Primeiro, o narrador, Mandrake, conta que, enquanto defeca, manuseia a faca imaginando a morte de Camilo Fuentes. Ele, que funciona como detetive do romance, está nesse ponto completamente dominado pelo espírito vingativo, e se encontra num dos momentos mais arriscados da sua aventura - na fronteira entre o Brasil e a Bolívia. Por que o escritor, então, apresentaria o personagem defecando, senão para acrescentar um toque de quinismo à história? Não é Mandrake uma paródia de detetive, um Quixote que vê as coisas como não são e escolhe estratégias que têm consequências desastrosas?

O outro personagem que mantém uma relação curiosa com o ato de defecar é Thales Lima Prado. Neste caso, a relação é mais complicada porque é mais estreita. Lima Prado é um metódico doentio; ele tem dezenas de ternos pretos iguais e camisas brancas e nunca veste de outra maneira; ele almoça todos os dias bife com salada preparado por um cozinheiro fardado e servido por um contínuo com dólmã branco. Quando defeca, Lima Prado lê sempre o mesmo trecho de um mesmo livro sobre a arte de matar com faca, e sempre “desonera os intestinos” quando chega numa determinada parte.

No primeiro encontro com Mônica, a prostituta que ele contrata enquanto fala com o senador no Jockey Clube, se revela “o fundamento escatófilo” do seu desejo sexual. Lima Prado sempre teve nojo de dejetos humanos, mas, nesse encontro, Mônica diz algo que o estremece, como se recebesse um choque, e que o faz pensar em latim: *Humanum nil a me alienum puto*. E, como nada do que é humano lhe é alheio, o banqueiro sente que pode entregar-se plenamente ao seu prazer e pede ansioso que ela repita e ela repete: “Vou encher o teu pau de merda” (p. 55). Então, Lima Prado goza com um prazer que nunca sentira antes, e fica agarrado algum tempo na moça, “como alguém que acorda no meio de um sonho”. Afinal, lava bem seu pênis com sabão.

No romance *Bufo & Spallanzani*, o excremento aparece para mostrar-nos o nojo de classe. O detetive Guedes, durante a investigação do assassinato de Delfina Delamare, acorda um dia às cinco horas da manhã e vai andando até a delegacia e, no percurso, reflete a partir do que vê: a avenida está vazia, mas ficará em breve um inferno de buzinas e ronco de motores; as lojas estão fechadas, mas já os mendigos e os moradores dos vãos das portas se levantam porque os porteiros e serventes começam a lavar as calçadas. Ao chegar em Ipanema, Guedes se encontra com o seguinte quadro:

“Na praça General Osório, um velho curvado defecava ao lado de uma árvore, desde uma janela, uma mulher observava o velho com uma expressão de repugnância. Mais tarde ela

vai trazer o seu cocker spaniel para cagar na praça, pensou o tira, e não quer misturar as duas merdas” (p. 26).

No Rio de Janeiro, alguns não têm casa, muito menos banheiro, e os proprietários não sentem piedade, mas repugnância. Qual tipo de repugnância? A mulher se encontra a uma certa distância, olha a praça desde uma janela, não pode sentir o fedor, nem o golpe seco do excremento batendo no chão da praça, é nojo de classe. Para isto, é necessário que o observador adjudique ao indigno toda a culpa pela sua indignidade, como acontece com o criminoso condenado.

O sem-teto, mais do que o chão, suja o ideal de vida da mulher, esse espaço asséptico burguês, que se encontra representado pela praça, as ruas arborizadas, os prédios limpos e custodiados por porteiros de gravata, valores caros aos que se sentem ganhadores. O mendigo que defeca na praça é a mosca suja no açucareiro da qual se fala no conto “Feliz Ano Novo”, e por isso achamos que a repugnância da vizinha de Ipanema é mais conceitual do que física. Guedes, inclusive, pensa que ela levará depois seu cachorro de raça a fazer cocô na mesma praça e que isso lhe resultará justo e natural. O excremento aqui lança luz sobre um fenômeno social estruturante e silencioso, com a eficácia que só os relatos podem oferecer; um fenômeno difícil de perceber porque nunca se expressa em voz muito alta e porque, na maioria das vezes, se capta apenas nos olhares, nas tensões provocadas pelo contato casual.

Por último, chegamos a uma cena do romance *O seminarista* na qual o protagonista está sendo espancado, num sítio muito afastado do Rio de Janeiro. Numa pausa que se tomam os seus algozes, ele sente que tem um dente quebrado, a boca cheia de sangue, e lembra de que recebeu choque elétrico nos seus testículos. Ainda caindo aos pedaços, o protagonista se detém a escutar a conversação que os homens mantêm no intervalo da pancadaria. E eles discutem se é melhor peidar ou cagar. O primeiro se inclina por peidar e sentir o cheiro, principalmente quando se está deitado debaixo de uma coberta. O outro prefere fazer cocô, diz que não há “nada no mundo melhor do que cagar”. De repente, uma terceira voz manda parar com essa conversa cretina. Os homens, então, retomam o espancamento do narrador.

Nos romances, podemos resgatar as mesmas estratégias escatológicas apresentadas nos contos. Primeiro, nas relações sexuais entre Morel e Heloísa, assim como entre Lima Prado e Mônica, a evidente relação entre o escatológico e o erotismo que alguns levam à prática. No caso dos dois antagonistas de *A grande arte*: Lima Prado e Mandrake, o excremento está ligado a um outro prazer: o de matar. Lima Prado mata por prazer, Mandrake está possuído pelo furor vingativo

e deseja matar, ambos, ao seu modo, lembram deste impulso enquanto defecam. Por último, temos o escatológico fazendo parte dos aspectos trágicos e cômicos da vida, com o homem torturado que, no intervalo de seu tormento, escuta seus algozes no meio de uma conversa sobre os prazeres que provém do escatológico.

Considerações finais

Estudiosos do funcionamento da produção audiovisual estadunidense afirmam que o Pentágono tem patrocinado, desde o início da Guerra Fria, mais de 2.500 filmes e seriados, justificando a guerra e estereotipando os inimigos com monstruosas analogias. Esta épica - que mostra, como é característico do gênero, a guerra como coisa boa, como algo digno de grandes heróis - é tão velha quanto a humanidade. E outro tanto cabe, como já vimos, para as histórias de assassinatos, que vêm dos tempos de Caim e Abel. Essas duas formas de enquadrar a violência da nossa espécie são tão antigas como a cultura. Fazem parte da cultura oficial desde sempre porque provocam medo, são contos que contêm ameaças. E quando, graças à ideologia oficial, esses relatos passam a ser verdadeiros para muitos, convertem-se em formas de dominação através da ameaça: ao mesmo tempo em que agita o pavor, a elite se apresenta como a defensora do povo diante desse perigo. As elites impõem um relato que define os inimigos da sociedade com precisão e onde eles são os únicos capazes de proteger os cidadãos de bem desses elementos perigosos para a segurança individual. Os bandidos de pouca monta, os que cometem delitos contra indivíduos, são a cara visível de um fantasma muito eficaz que, na nossa época, tem contado na sua promoção com a força do jornalismo, da literatura e da produção audiovisual. A solução institucional para esse perigo, sempre latente, é a Secretaria de Segurança Pública. Como resultado de todo esse jogo de fantasmagorias, a estrutura econômica da sociedade, nos meios massivos de comunicação, não se discute.

Nos relatos policiais clássicos, um detetive - privado ou dos poderes públicos - resolve um crime e, nesse momento, coincide com o poder público, cumprindo com o princípio de mostrar que o crime não compensa; nos relatos mais ingênuos, que são os mais consumidos, os policiais aparecem no final para deter o assassino descoberto pelo herói solitário, garantindo que o bandido pagará sua dívida com a sociedade. Nos relatos pseudo-policiais de Rubem Fonseca, as autoridades da Segurança atuam como membros da elite e não como burocratas: defendem os bandidos ricos; culpabilizam o pobre que mais lhes convém, independentemente das provas; não combatem crimes

de lavagem de dinheiro em ‘refúgios fiscais’; em poucas palavras, o Rio de Janeiro que se adivinha por trás dos romances pseudo-policiais fonsequianos está dominado por uma casta perdulária, corrupta e assassina, que não tem limites pecuniários, morais nem legais. Uma espécie de feudalismo moderno, onde uma casta de ricos manda em uma outra de pobres, que podem ascender ao andar de cima através da violência.

Quando falamos na atitude quínica clássica, que é mostrar a falsidade da moeda corrente, referimo-nos a este tipo de crítica, àquela que aponta ao tipo de relato que a elite mais se preocupa por difundir. E nós já sabemos que os relatos que definem os crimes e os castigos são fundamentais para a construção de qualquer ideologia oficial, porque esses contos engendram verdadeiro medo no receptor e são, por isso, uma eficaz arma de controle.

Mas os artistas quínicos têm outros modos acessórios para lapidar a elite do seu tempo, que é satirizar todas as manifestações da cultura, com elementos acessíveis para o povo, rindo da alta cultura que caracteriza toda elite de um modo que o público em geral pode entender. Como bem apontou Sloterdijk, o quínismo é um pacto entre o filósofo e a plebe. Este entendimento se realiza a partir de um materialismo radical, capaz de rir de quaisquer generalizações classificatórias do saber, e um desrespeito absoluto para tudo aquilo que cheire a instituição: gêneros literários, grandes verdades, figuras sagradas etc.

Nos contos e nos romances analisados, pudemos destacar o esforço por satirizar os idealismos, aquelas construções abstratas que explicam a realidade enquanto se afastam dela. A missão do quínico, afinal de contas, é desbaratar as armadilhas implícitas nos relatos que a elite usa para explicar a realidade. A época que coincide com a carreira de Rubem Fonseca é a do pós-estruturalismo. Como notou Eagleton (2012), esta corrente de pensamento afirma a impossibilidade de estabelecer verdades absolutas no plano da ética porque toda verdade normativa é, necessariamente, subjetiva; mas, como o crítico inglês argumenta, existem verdades morais suficientemente objetivas como para que lhes prestemos devida atenção, pois dizer que os membros de um determinado grupo ou etnia são inferiores é tão objetivamente falso como dizer que a capital dos Estados Unidos é Gaza.

As formulações éticas ganham significação quando são analisadas nos contextos em que estiverem funcionando. A palavra injustiça, quando proferida numa conversa sobre futebol, não tem o mesmo valor moral que quando aparece referida à exploração econômica de um grupo de imigrantes. Ou seja, quanto menos idealizamos, mais próximos da verdade nos encontramos. Segundo Eagleton, a fragilidade das conceitualizações, que marcam, para Derrida e outros, o princípio de um problema, são, para Wittgenstein, o início da solução: a conceitualização é o que menos importa, temos que observar sua função no jogo que se esteja desenvolvendo no momento

em que o conceito é utilizado. A comicidade dos quínicos se vale da colocação das idealizações dos que mandam em contextos que se aproximam da realidade com tanta clareza, que põem em perigo a eficácia das mentiras dos discursos oficiais.

Um terceiro fator que evidencia o quinismo fONSEQUIANO é a recorrência ao escatológico e ao podre; ou seja, o mais baixo material e o destino de tudo que é vivo, respectivamente. Esses recursos servem para desautomatizar a percepção do leitor com elementos que toda civilização deve ocultar. Sloterdijk, em 1981, publicou um livro no qual propunha uma semiótica do corpo, como modo de filosofar quínico; para ver se esses subprodutos do nosso corpo, desprezados pela cultura, tinham ou não alguma coisa para nos dizer, para nos ensinar. Rubem Fonseca vinha construindo sua semiótica desde o primeiro livro, escrito vinte anos antes.

Segundo Garcia Gual, (Branham, 2000), o quinismo floresce nos tempos em que o cinismo senhorial se agrava e se dissemina. A obra de Rubem Fonseca correu paralela ao surgimento e apogeu do neoliberalismo, uma ideologia oficial que valoriza a acumulação financeira - uma atividade econômica parasitária - e se desentende dos marginalizados pelo sistema econômico que resulta da aplicação dos seus princípios, e os qualifica como perdedores. Ao mesmo tempo, promovem o ódio nas redes sociais porque sabem que o caos e a confusão informativa configuram o espaço ideal para impor quaisquer explicações sobre a realidade por mais extravagantes que forem; duvida-se, então, da eficácia das vacinas, duvida-se do sistema eleitoral, os heróis de hoje convertem-se com facilidade nos bandidos de amanhã...

Poderíamos continuar enumerando sintomas dessa época em que vivemos, quando as elites abandonam a argumentação racional, própria da Ilustração, porque os relatos que legitimam sua posição de privilégio já não convencem mais ninguém. Nessas épocas, quando a única coisa que vale é o grito - isto é, o poder de difusão, como já era nos tempos de Goebbels⁴⁹ -, a única resposta eficaz para responder desde baixo é o quinismo. E Rubem Fonseca foi um escritor de marcados traços quínicos, dos tempos em que o Rio de Janeiro vivia sob o domínio do neoliberalismo globalizado.

⁴⁹ Ministro da Propaganda de Hitler.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Buenos Aires: Losada, 1978.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARROS, F. *Entre excrementos e secreções: o texto de Rubem Fonseca*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Universidade Federal de Alagoas. 2013.

BOILEAU-NARCEJAC - *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós, 1968.

BOSI, Alfredo. Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo. In: _____(Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2015, págs. 7-24

BOSI, Alfredo. *Formações ideológicas na cultura brasileira*. In: *Estudos avançados* V. 9, N 25, 1995.

BRACHT BRANHAM, R. Invalidar la moneda en curso: la retórica de Diógenes y la invención del cinismo. In: *Los cínicos. El movimiento cínico en la Antigüedad y su legado*. Barcelona, Planeta: 2020.

BROWN, W. *El pueblo sin atributos: la secreta revolución del neoliberalismo*. (2017) Barcelona, Malpaso: 2016.

HAN, B. *Psicopolítica, neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder, 2015.

CANDIDO, Antonio. *A nova narrativa*. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima, v. 7, n. 14, 1982.

OFFICE EUROPEAN ANALYSIS (OEA). *France: Defection on the leftist intellectuals*. Central Intelligence Agency (CIA), 2011. Disp. em: https://www.cia.gov/readingroom/d_ocs/CIA-RDP86S00588R000300380001-5.pdf Acesso em 26/3/2025.

CARVALHO, V. Fezes, erotismo e literatura: uma leitura de “Viagem de núpcias”, de Rubem Fonseca. In: *Revista UFRJ*, Rio de Janeiro: 2010.

CASTELLO, J. Rubem Fonseca devassa a condição humana. In: *O Estado de São Paulo. Caderno 2*, 21/4/2001.

CONSTANTINI, S. T. Las funciones sociales del crimen y el castigo. Una comparación entre las perspectivas de Durkheim y Foucault. In: *Sociológica*, vol. 27, no.77: Ciudad de México, 2012.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

CONARD, M. *The philosophy of film noir*. Kentucky, University of Kentucky, 2006.

DA SILVA, D. *Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Dumará, 2016.

DE QUINCEY, T. *Do assassinato como uma das belas artes*. Trad. Henrique de Araújo Mesquita. Porto Alegre: L & PM, 1985.

DIÓGENES LAÉRCIO. *Vida, opiniões e sentenças dos filósofos mais ilustres*. https://drive.google.com/file/d/1hRRdO7XzOROaQkFP4R6FM1Q3Mvgc0f99/view?usp=drive_1ink Acesso em 22/4/2025.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Os motivos da sátira romana*. Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1968.

DOHERTY, T. *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999.

DURKHEIM, E. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

EAGLETON, T. *Ideologia*. São Paulo: Boitempo, 1997.

EAGLETON, T. *The event of literature*. Londres: Yale University Press, 2012

EAGLETON, T. *Como ler literatura*. Um convite. Porto Alegre: LP & M, 2013.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets, 1989.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERES, S. Rubem Fonseca, modalidades de encarceramento. In: *Estudos avançados* 32 (92), 2018.

FERREIRA Jr., N. A violência generificada na literatura brutalista. In: *Nau Literária*, Vol. XIV, UFRGS, p. 126-136.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia F. de. *Os crimes do texto. Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FISHER, M. *Capitalist realism. Is there no alternative?* Londres: Zero books, 2009.

FONSECA, R. *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

FONSECA, R. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

FONSECA, R. *Palavrão não é pornografia*. In: O pasquim – Antologia/ Volume. 1 1969-1971. Rio de Janeiro: Editora Desiderata. 1969/2006.

FONSECA, R. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

FONSECA, R. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

FONSECA, R. *O Cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FONSECA, R. A onipresença da decomposição. *Caderno Mais, Folha de S.Paulo*, 25 de abril de 2004.

FONSECA, R. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

- FONSECA, R. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- FONSECA, R. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- FONSECA, R. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- FONSECA, R. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FONSECA, R. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- FONSECA, R. *Pequenas criaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FONSECA, R. *Amálgama*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- FONSECA, R. *Histórias curtas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- FONSECA, R. *Carne crua*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir. O nascimento da prisão*. Lisboa: Edições Almedina, 2013.
- FOUCAULT, M. *El nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires, FCE, 2007.
- FRIEDEN, J. *Capitalismo global: História econômica e política do século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- FREUD, S. *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Diario El País, 2002.
- GIDDENS, A. *Em defesa da sociologia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JORNAL DA USP, 16/4/20: <https://jornal.usp.br/cultura/um-escritor-nao-pode-discriminar-palavras/> Acesso em 22/4/2025
- KAFKA, F. En la colonia penal. In: *La condena*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- KOLNAI, A. *On disgust*. Chicago: Open Court Publishing, 2003.
- LAFETÁ, J. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira. Artes Plásticas e literatura*. São Paulo: brasiliense, 1982.
- LAPORTE, D. *Historia de la mierda*. Valencia: Pre Textos, 1998.
- LEIVA, Jorge. *La risa de los cínicos. Variaciones en torno a la figura del cinismo en filosofía*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile, 2018.
- MATTON, S. Cinismo y cristianismo en la Edad Media y en el Renacimiento. In: *Los cínicos. El movimiento cínico en la Antigüedad y su legado*. Barcelona: Planeta, 2000.
- MARX, K. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- O'BRIEN, R. *Grotesque bodies, princely delight*. Yale University Library, 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/304548305_Grotesque_Bodies_Princely_Deligh Acesso em 21/4/2025
- MARTINS, W. Tendências. In: *O Estado de S. Paulo*, 1º de fevereiro de 1964.

ORTA, Carlos G. *La literatura grotesca en Europa (siglos XVI-XX)*. Boletín de Literatura Oral, Anejo n.º 3. Universidad de Jaén, 2020.

PELLEGRINI, T. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. I: *Crítica marxista*. Campinas, nº 21, p. 132-153, nov. 2005.

PEREIRA, A. *A trajetória do jogo do bicho na sociedade brasileira*. Blog da Editora da Unicamp, 2022. Visto em 18/9/2024. Disponível em: <https://blogeditoradaunicamp.com/2022/10/27/a-trajetoria-do-jogo-do-bicho-na-sociedade-brasileira/>

PEREIRA, M. *No fio do texto. A obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

RABELAIS, F. *Gargantua y Pantagruel*. México D. F.: Fundación Carlos Slim, 1992.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura. In: *Literatura e Sociedade*. Ed. Especial N 26, págs. 162-166, 2018.

SCHOLLHAMMER, K. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SLOTTERDIJK, P. *Crítica de la razón cínica*. Madrid, Siruela, 2003.

SOUZA, J. *A invisibilidade da desigualdade brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

TAYLOR, Ch. *La ética de la autenticidad*. Barcelona: Paidós, 1994.

TOBALINA, Eva. La comedia en la Antigua Grecia: nacimiento, significado y temática. In: *Raíces de Europa*. Youtube, 28/8/2022. Duração: 1h 15' 51". Disp. em: <https://www.youtube.com/watch?v=60mQkyp4OhE&t=564s> Acesso em 22/3/2025

WEBER, M. *A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2006.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. ?:
https://drive.google.com/file/d/1Mv_p1tvZdeTtf29eMBtnyQQwqHsE5Ksb/view?usp=sharing
 Acesso em 22/4/2025