UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA

DANIELE RIBEIRO DOS SANTOS

DO REALISMO SUJO AO REALISMO VAZIO: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A FICÇÃO DE RUBEM FONSECA E PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

Rio de Janeiro
2007

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA

DANIELE RIBEIRO DOS SANTOS

DO REALISMO SUJO AO REALISMO VAZIO: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A FICÇÃO DE RUBEM FONSECA E PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em Literatura Comparada.

Orientador: Profa. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro
2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEH/B

S237 Santos, Daniele Ribeiro dos.
Do realismo sujo ao realismo vazio: um estudo comparativo entre a ficção de Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez / Daniele Ribeiro dos Santos. – 2007.
191 f. : il.

Orientador : Ana Cristina de Rezende Chiara.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Realismo na literatura – Teses. 2. Ficção - História e crítica – Teses. 3. Fonseca, Rubem, 1925- – Crítica e interpretação. 4. Gutiérrez, Pedro Juan, 1950- - Crítica e interpretação. I. Chiara, Ana Cristina de Rezende. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU82(091)

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA

DANIELE RIBEIRO DOS SANTOS

DO REALISMO SUJO AO REALISMO VAZIO: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A FICÇÃO DE RUBEM FONSECA E PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

BANCA EXAMINADORA

_____

Profa. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientador – UERJ)

_____

Profa. Dra. Vera Lúcia Follain de Figueiredo (UERJ)

_____

Profa. Dra. Ana Claudia Viegas (UERJ)

_____

Profa. Dra. Maria Aparecida da Silva (UFRJ)

_____

Prof. Dr. Karl Erik Schollhammer (PUC-RJ)

Agradecimentos

A realização deste projeto não teria sido possível sem o financiamento da CAPES, que me concedeu as bolsas de doutorado e de PDEE (Programa de Doutorado com Estágio no Exterior).

Esta pesquisa deve muito à orientação de Ana Cristina de Rezende Chiara. Sem sua competência, apoio, paciência, tranqüilidade, compreensão e generosidade, o caminho teria sido muito mais árduo e sinuoso — ou mesmo intransponível.

Agradeço à Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Um agradecimento especial aos professores da UERJ — principalmente a Carlinda Fragale Nunez, Italo Moriconi e João Cezar de Castro Rocha — e ao professor Karl Erik Schollhammer, da PUC-RJ —, que também contribuíram decisivamente para este trabalho.

Agradeço aos professores Gwen Kirkpatrick e Vivaldo Santos, da Georgetown University, por facilitarem minha ida a Washington, D.C., me receberem e me apoiarem com a minha pesquisa.

Agradeço também aos funcionários da UERJ por sua ajuda e disponibilidade.

Agradeço ao escritor Pedro Juan Gutiérrez pela atenção e pela entrevista gentilmente concedida.

Por fim, agradeço todo o apoio que recebi dos meus amigos e, principalmente, da minha família — no Rio de Janeiro e em Washington, D.C.

“En algún lugar debe haber un basural
donde están amontonadas las explicaciones.
Una sola cosa inquieta en ese justo panorama:
lo que pueda ocurrir el día en que alguien
consiga explicar también el basural.”

JULIO CORTAZAR, *Un tal Lucas*

Resumo

A tese analisa a obra de Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez sob o ponto de vista da abjeção, do nojo, do choque e do trauma, suas aproximações e diferenças, partindo das várias noções de realismo até chegar ao realismo sujo, termo cunhado para designar toda uma geração de jovens escritores americanos e latino-americanos, surgidos a partir dos anos 80. Aborda ainda as estratégias utilizadas por Fonseca (nas décadas de 60, 70 e 80) e Gutiérrez (nos anos 90 e 00) para lidar com a ditadura, respectivamente no Brasil e em Cuba, traçando um breve panorama do cenário literário cubano contemporâneo. Por fim, o trabalho discute o realismo vazio, que se caracteriza pela perda da fé nas utopias. O trabalho se apóia nas categorias teóricas utilizadas por Hal Foster, Julia Kristeva e Mário Perniola.

Palavras-chave: Realismo sujo; realismo vazio; nojo; abjeção; trauma

Abstract

The thesis analyses Rubem Fonseca´s and Pedro Juan Gutiérrez´s fiction under the point of view of abjection, disgust, shock and trauma, their similarities and differences, starting with the different notions of Realism and reaching dirty realism — expression used to identify a generation of young American and Latinamerican writers that started to publish in the 1980s. It also broaches the strategies to deal with dictatorship in Brazil and in Cuba, drawing a brief map of the contemporary Cuban literary scenario. Finally, the work discusses the empty realism, which is marked by the loss of the faith in the Utopia. The project is supported by the theoretical categories used by Hal Foster, Julia Kristeva and Mário Perniola.

Keywords: Dirty realism; empty realism; disgust; abjection; trauma.

Sumário

I – Introdução	**p. 9**
II – Do Naturalismo e do ‘realismo sujo’	**p. 14**
III – A ficção suja de Pedro Juan Gutiérrez	**p. 67**
IV – O sujo em Rubem Fonseca	**p. 110**
V – O realismo vazio	**p. 136**
VI – Conclusão	**p. 177**
Referências bibliográficas	**p. 180**

I – Introdução

"Ó merda com teu mar de urina
com teu céu de fedentina
tu és meu continente terra fecunda onde
[germina
minha independência minha indisciplina"

GLAUCO MATTOSO, *Memórias de um pueteiro*

A realidade sem retoques. Nua e crua. Vulgar, baixa, cruel, degradante, vil, grotesca, violenta, chula, abjeta, nojenta, enfim. Assim se poderia descrever, em linhas gerais, o realismo sujo — termo crucial para este projeto, utilizado pelo autor cubano Pedro Juan Gutiérrez para classificar sua literatura. Para Gutiérrez, sua obra:

> está dentro de una línea muy fuerte del realismo sucio, entendido como una manera de llegar siempre al límite de la literatura, al límite de los personajes, de no esconder nada de los personajes. Eso es lo que yo entiendo del realismo sucio. Hay quien cree que el realismo sucio es hablar de la suciedad material que puede haber en Centro Habana o describir escenas sexuales. Pero para mí, escribir de esta manera es llegar al límite de cada personaje, no esconder.[1]

Cenas de violência e de sexo que se repetem à exaustão, de forma direta, sem subterfúgios nem eufemismos. São descrições que causam abjeção, desconforto, incômodo, nojo. Não há sublimação, purgação ou purificação. É um trauma que não se supera, uma verdade com a qual se é obrigado a lidar. No realismo sujo, o contato com o lado escuro (abjeto) do indivíduo é levado aos limites e cada vez que o leitor acredita que o autor não será capaz de ir mais longe, acaba se surpreendendo.

Não esconder, chegar ao limite, entrar em contato não somente com a sujeira das cidades, mas com as excrescências dos indivíduos. Penetrar com força o sujo, o nojento, o abjeto. Defrontar-se com o choque que essas 'imagens' provocam.

O objetivo deste trabalho é mostrar com que estratégias alguns escritores trabalham para produzir esse tipo de obra: como se dá a repetição que leva ao trauma, de que maneira o abjeto e o nojo contribuem para chocar o leitor, o que é, enfim, o realismo sujo.

Para tanto, começo retrocedendo no tempo, delineando um breve histórico do realismo — partindo da chamada Escola Naturalista para chegar ao realismo sujo, passando por diversas manifestações do realismo. Na verdade, o Naturalismo é um tema crucial para o projeto, na medida em que o considero como precursor do realismo sujo. Nunca antes, o corpo e sexo foram descritos de forma tão crua, direta, detalhada. Para repensar a questão

---

[1] CLARK, Stephen. **El rey de Centro Habana: conversación con Pedro Juan Gutiérrez.** Disponível em: <http://www.librusa.com/entrevista7.htm>. Acesso em: 15 out. 2006.

do Naturalismo, é também fundamental uma rápida releitura dos textos críticos seminais sobre o assunto, principalmente no que diz respeito ao Naturalismo no Brasil.

Analiso ainda três pontos que são cruciais no realismo sujo: o choque, o abjeto e o nojo. Tomando como base o livro de William Ian Miller, *The anatomy of disgust*, mostro com o nojo, assunto ainda pouco discutido, principalmente no Brasil, cumpre um importante papel na nossa sociedade. No que diz respeito ao abjeto, utilizo o conceito desenvolvido por Julia Kristeva, em *Powers of horror*, e depois retrabalhado por Hal Foster — em *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Em relação ao choque e ao trauma, minhas referências se encontram também em Hal Foster e nas considerações que o teórico americano tece sobre a obra de Andy Warhol e a respeito da questão do *punctum*, formulada anteriormente por Roland Barthes, em *A câmara clara — notas sobre a fotografia*.

Elaboro um estudo de caso dos autores Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez, e de algumas de suas respectivas obras, procurando contextualizá-los em seus respectivos cenários culturais e literários.

Dois escritores de trajetórias distintas. Duas literaturas diferentes, mas com grandes semelhanças. Tanto Pedro Juan Gutiérrez quanto Rubem Fonseca tratam das mazelas do cotidiano urbano, das mesquinharias, do lado obscuro do ser humano. Um realismo mais que real: um realismo sujo, abjeto, degradante, nojento. A realidade de cores berrantes e contornos borrados; esgarçada; pulsante; multifacetada.

Ambos produziram sua literatura em um regime de exceção: Rubem Fonseca (no que eu denomino de sua ‘primeira fase’), nas décadas de 1960, 1970 e 1980, e Gutiérrez, nas décadas de 1990 e 2000. Tais condições impediam que esses escritores tratassem abertamente de assuntos que se relacionassem ao *status quo* da época. Por isso, é possível perceber que, em sua ficção, eles realizam um jogo duplo de velar e revelar: certas facetas da realidade podiam ser retratadas sem retoques, mas outras só deviam ser aludidas. A minha hipótese é que, ao tratar tão cruamente as questões sexuais, por exemplo, há um deslocamento do foco, ou seja, esse cotidiano é descrito em cores tão fortes, que permite

que se diga nas entrelinhas o que não pode se dizer diretamente, já que a atenção passa a estar centrada nas cenas de abjeção.

Em sua narrativa, Gutiérrez e Fonseca — em relação a este último, estou me referindo à sua produção dos anos 1960, 1970 e 1980 — vão lançando pistas do que acontece à sua volta. Esta estratégia, embora muito sutil, é mais evidente na literatura do escritor cubano do que na ficção do autor brasileiro. Trata-se de personagens que vivem em uma Havana degradada, sem seguro social, trabalhando em subempregos, sobrevivendo de expedientes muitas vezes ilícitos. E as histórias têm sempre como ponto principal o narrador Pedro Juan, personagem presente em praticamente todos os livros de Gutérrez, que, como seu criador, abandonou o jornalismo, porque não suportava mais não poder dizer o que testemunhava à sua volta, e que passa a vagar pela cidade, contando tudo o que vê.

Nesse sentido, será importante pensar nas estratégias de tratamento da realidade por parte da literatura. No caso de Gutiérrez, o que desfila diante dos olhos do leitor é uma série de acontecimentos brutais. Prostitutas, traficantes, andarilhos, gigolôs etc. são sempre descritos em situações socialmente reprováveis. Uma Havana em escombros é o pano de fundo para narrativas fortes, em que personagens obscenos vagueiam pela cidade em busca de comida, sexo, dinheiro, rum e maconha. A linguagem, direta, seca, crua, cruel, parece repetir o choque à exaustão. Quando o leitor pensa se ‘acostumar’ com suas cenas tórridas, a literatura de Gutiérrez consegue ir cada vez mais fundo no abjeto, sem nunca banalizar a força do sexo e da violência, tamanho é o impacto do texto.

Em relação à obra de Fonseca, acredito que sua ficção pode ser dividida em dois momentos: as décadas de 60, 70 e 80 e os anos 90 e 2000. A princípio, sua escrita parecia ser dotada de um objetivo moral e político: denunciar o *status quo* de então. O abjeto e o nojo, assim como em Gutiérrez, eram artifícios utilizados para chocar e, conseqüentemente, prender a atenção do leitor, para que outras questões — vetadas pela censura — pudessem ser tratadas nas entrelinhas. Porém, com a abertura política e o término da ditadura militar no fim dos anos 80, a obra de Fonseca parece ter perdido seu alcance político para se tornar uma constante remissão ao seu próprio trabalho. O escritor brasileiro, nessa segunda fase, parece estar sempre citando personagens e temas já utilizados anteriormente — ainda pintando o lado sórdido da sociedade, mas sem uma aparente preocupação de denúncia social. Não há mais choque, e sim, ironia e cinismo. O repulsivo, muitas vezes, torna-se

engraçado ou acentua esse caráter irônico da obra. Dessa forma, a ficção de Pedro Juan Gutiérrez e a primeira fase de Rubem Fonseca apresentam diversos pontos de contato que precisam ser tratados de forma detida e cuidadosa.

Após comparar os dois escritores, tratarei somente da segunda fase da obra do autor brasileiro, principalmente, os livros *Pequenas criaturas*, *Secreções, excreções e desatinos* e *Ela e outras histórias*. Buscarei na produção literária de Fonseca os elementos, que, a meu ver, são emblemáticos da ficção atual — pelo menos, de uma parte dela. A essa literatura, denomino de realismo vazio.

Uma literatura cética e sem utopia. O corpo e suas excreções ainda estão presentes, mas como pura escatologia. Sexo e violência encontram-se banalizados, transformando-se em uma parte do cotidiano com a qual ninguém mais se impressiona e que causa tédio — ou até risos — no leitor. O que antes era velado, agora está ao alcance de todos. O corpo é uma massa disforme e inútil, que se confunde com o cenário frenético que é a realidade deste início de século. Assim é o realismo vazio. Mas o que é e quem são os escritores deste realismo? Este realismo é uma tendência na literatura atual? Estas são as questões que abordarei ao fim deste trabalho, no qual utilizo como principal escopo teórico as obras de Mario Perniola, e como estudo de caso a ficção dos escritores André Sant'Anna e Marcelo Mirisola.

II – Do Naturalismo e do ‘realismo sujo’

“[...] desde que Jerônimo propendeu para ela,
fascinando-a com a sua tranqüila seriedade de
animal bom e forte, o sangue da mestiça reclamou
os seus direitos de apuração, e Rita preferiu
no europeu o macho da raça superior.
O cavouqueiro, pelo seu lado, cedendo às
imposições mesológicas enfarava a esposa,
sua congênere, e queria a mulata,
porque a mulata era o prazer, era a volúpia,
era o fruto dourado e acre destes sertões americanos,
onde a alma de Jerônimo aprendeu lascívias
de macaco e onde seu corpo porejou
o cheiro sensual dos bodes.”

ALUÍSIO AZEVEDO, *O cortiço*

O Naturalismo

O conceito de realismo sempre foi fundamental para os estudos literários. De acordo com Darío Villanueva, tal conceito ultrapassa problemas de classificações de períodos literários ou tendências, porque é recorrente não só na literatura, como nas artes em geral. René Wellek afirma que, desde a Antigüidade, "a arte visava à realidade, mesmo quando falava de uma realidade mais alta; uma realidade de essências ou uma realidade de sonhos e símbolos".[2] Erich Auerbach, por exemplo, inicia seu livro *Mimesis,* analisando a literatura de Homero e do Antigo Testamento, procurando explicar como o tratamento da realidade se apresentava em tais obras.

Segundo Villanueva, pode-se classificar o realismo como "a period or school in modern and contemporary literature; realism as a constant feature of all of these schools as well as of their precursors; and lastly, realism as an object of theoretical reflection".[3]

O realismo sujo tem como precursor o Naturalismo — termo que, de acordo com Wellek, foi "largamente usado como adesão fiel à natureza", fixando-se "como uma espécie de divisa [do realismo]", e que estaria "em competição constante com o 'realismo' e muitas vezes se identificava com ele".[4]

Villanueva entende o Naturalismo como uma exacerbação dos postulados do Realismo do século XIX e sua articulação num sistema teórico (a filosofia do determinismo materialista) perfeitamente ajustado à pratica literária de então. O teórico afirma que a Escola Naturalista assume a existência de uma realidade unívoca que precederia o texto, e que os escritores desta escola buscariam representar tal realidade de maneira detalhista e fiel, através de uma observação detida, eficiente e também científica. O escritor deveria atuar como um cientista, tendo a vida cotidiana como o seu campo de investigação. Para Villanueva, a estrutura dos romances naturalistas se calcava menos no talento do escritor do que na sua capacidade de observação de uma realidade inquestionável e no seu

[2] WELLEK, René. O conceito de realismo na cultura literária. In: WELLEK, René. **Conceitos de crítica.** Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963, p. 198.
[3] VILLANUEVA, Darío. **Theories of literary realism.** Nova York: State University of New York Press, 1997, p. 2.
[4] WELLEK, op. cit., p. 205.

compromisso com a verdade. A vida cotidiana deveria ser reproduzida como em um espelho.

Para Emile Zola, um dos autores mais emblemáticos da escola naturalista, cuja obra é marcada por uma abordagem científica e experimental, o romance é uma "análise crítica das paixões e comportamentos contextualizados",[5] na qual a concepção psicológica do homem não deve ser mais valorizada em detrimento da fisiológica. Zola afirma que:

> Com o romance naturalista, o romance de observação e de análise, as condições mudam imediatamente. O romancista inventa ainda mais; inventa um plano, um drama; apenas, é uma ponta de drama, a primeira história surgida, e que a vida cotidiana sempre fornece. Em seguida, na estruturação da obra, isso tem bem pouca importância. Os fatos só estão lá como desenvolvimentos lógicos das personagens. O grande negócio é colocar em pé criaturas vivas, representando diante dos leitores a comédia humana com a maior naturalidade possível. Todos os esforços do escritor tendem a ocultar o imaginário sob o real.[6]

Para levar a cabo a tarefa de ocultar o imaginário sob o real, segundo Zola, o escritor Naturalista precisa ter um método. Em primeiro lugar, é necessário organizar notas a respeito do mundo que se pretende retratar, realizando um verdadeiro trabalho de campo. Em seguida, o romancista tem que distribuir logicamente os fatos, que, por sua vez, devem ser os mais comuns possíveis — "quanto mais banal e geral" for uma história, "mais típica se tornará".[7] E esses fatos serão reunidos para dar ao leitor um fragmento da vida real.

Além do senso do real (que, para Zola, significa "sentir a natureza e representá-la tal qual como ela é"[8]), é fundamental que o escritor naturalista tenha a expressão pessoal, ou seja, é preciso que ele saiba descrever a realidade de maneira original, colocando nos fatos e/ou nas personagens "a vivacidade de sua ironia e a suavidade de sua ternura".[9] Zola acredita que, no Naturalismo, homem e obra se entrelaçam de tal forma, que é preciso estudar o ser humano para conseguir entender a literatura. Nesse sentido, a mera descrição nunca deve ser o objetivo do romancista, e, sim, completar e determinar:

---

[5] CARONI, Italo. A utopia naturalista. In: ZOLA, Emile. **Do romance.** São Paulo: Edusp / Imaginário, 1995, p. 18.
[6] ZOLA, Emile. **Do romance.** Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp / Imaginário, 1995, p. 24.
[7] Ibid., p. 26.
[8] Ibid., loc. cit.
[9] Ibid., p. 32.

> Achamos que o homem não pode ser separado de seu meio, que ele é completado por sua roupa, por sua casa, por sua cidade, por sua província; e, dessa forma, não notaremos um único fenômeno de seu cérebro ou de seu coração sem procurar as causas ou a conseqüência no meio. [...] Atribuímos à natureza, ao vasto mundo, um espaço tão amplo quanto ao homem. Não admitimos que só o homem exista e que só ele importe, persuadidos, ao contrário, de que ele é um simples resultado e de que, para ter o drama humano real e completo, é preciso buscá-lo em tudo o que existe.[10]

O Naturalismo também abordou a questão do baixo corporal, descrevendo o cotidiano do indivíduo, principalmente no que diz respeito ao corpo e suas funções. Mikhail Bakhtin conceituou de forma bastante clara o grotesco e é este conceito que retomo para falar do Naturalismo, do século XIX.

Bakhtin e o grotesco

No século XVI — analisado por Bakhtin na obra de Rabelais —, há um rebaixamento das coisas, do corpo e dos atos, por meio de uma carnavalização do mundo, na medida em que os valores se invertem, se subvertem e se dessacralizam, em contraposição ao período anterior, no qual a literatura e a arte em geral tratavam o mundo e o corpo como santuários, nunca se referindo às partes genitais, por exemplo. Como salientou Bakhtin: "É nessa atmosfera densa do 'baixo' material e corporal que se efetua a renovação formal da imagem do objeto apagado. Os objetos ressuscitam literalmente à luz do seu novo emprego rebaixador; renascem à nossa percepção".[11] Pois o universo hierárquico da Idade Média estava ruindo, seu modelo unilateral e vertical se encontrava em total desorganização. A literatura de Rabelais acompanhava essa tendência, misturando os níveis hierárquicos, descrevendo um mundo às avessas, no qual havia uma constante troca entre o alto e o

[10] Ibid., p. 43-44.
[11] BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular Idade Média e no Renascimento.** Tradução de Yara Frateschi. São Paulo, Brasília: Hucitec, EdUnb, 1996, p. 328.

baixo. Para Bakhtin, a orientação para o ‘baixo’ estava intimamente ligada às formas da alegria popular e do chamado realismo grotesco:

> Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora.[12]

Segundo o autor, o rebaixamento é o princípio artístico essencial do realismo grotesco — o sagrado e o elevado são reinterpretados no plano material e corporal; o ‘baixo’ passa a ocupar o lugar do ‘alto’ e vice-versa. O corpo se mistura ao mundo: “as fronteiras entre o corpo e o mundo apagam-se, assiste-se a uma fusão do mundo exterior e das coisas”.[13]

Por isso, o interesse por tudo o que sai do corpo: “Todas essas *excrescências* e *orifícios* caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde *se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas.”[14] As excrescências e os orifícios são os limites entre os indivíduos e o mundo. E é nesses limites onde são feitas as trocas entre o sujeito e o universo que o rodeia. Outro fator importante no realismo grotesco é a utilização do exagero, da profusão, da proliferação, do excesso. A literatura de Rabelais é cheia de referências ao vulgar, ao ‘baixo’; repleta de descrições dos atos corporais, como o sexo e a defecação.

Tanto no que diz respeito à proliferação, como às questões do corpo e da mistura dos planos hierárquicos, do ‘alto’ e do ‘baixo’, acredito que haja vários pontos de contato entre esses procedimentos e o Naturalismo do século XIX. Entretanto, se por um lado, no século XVI esse rebaixamento é dirigido a um alegre futuro e há uma valorização do aspecto cômico, por outro, no Naturalismo, predomina o tratamento sério da realidade — que adquiriu um aspecto mais material, mais próximo do real. Apaga-se a função do riso e o objetivo é entrar em contato com a vida. Se, como afirma Bakhtin, isso abole “todas as distâncias e interdições criadas pelo medo e a piedade”, reaproxima “o mundo do homem, do seu corpo”, permite “tocar qualquer coisa, apalpá-la de todos os lados, penetrá-la nas suas profundezas, virá-la do avesso, por mais elevado que seja” e “analisar, estimar, medir

[12] Ibid., p. 325.
[13] Ibid., p. 270.
[14] Ibid., p. 277, grifo do autor.

e ajustar, tudo isso no plano único da experiência sensível e material",[15] no Naturalismo tudo isso se revistirá de um caráter sério, científico, distanciado.

De acordo com Mikhail Bakhtin, "na base das imagens grotescas, encontra-se uma *concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites*. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas".[16] O grotesco valoriza os orifícios do corpo e tudo o que busca ultrapassá-lo, criando uma indiferenciação entre este e o mundo e, portanto, borrando as fronteiras que antes separavam essas instâncias.

Da mesma forma, as ramificações e as excrescências produzidas pelo corpo também estão sempre em evidência no Naturalismo, porque se caracterizam pelo fato de ultrapassarem o limite entre os corpos e o mundo. Os eventos que afetam o chamado corpo grotesco também fazem parte dessa temática naturalista — sexo, gravidez, doenças, morte, violência, nascimento, crescimento, tudo enfim que afeta o corpo e sua relação com o que o cerca:

> O grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. Também, a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos. Muitas vezes, ainda, as fisionomias interna e externa fundem-se numa única imagem. [...] as imagens grotescas constroem um corpo bicorporal. Na cadeia infinita da vida corporal, elas fixam as partes onde *um elo se prende ao seguinte, onde a vida de um corpo nasce da morte de um mais velho*.[17]

A experiência com o grotesco implica um contato mais estreito com a materialidade do real e esta é, na minha opinião, a vocação do Naturalismo e, posteriormente, do realismo sujo. Entretanto, o objetivo deste trabalho não é analisar o grotesco em detalhte, mas, como já disse, o realismo sujo.

---

[15] Ibid., p. 334.
[16] Ibid., p. 275, grifo do autor.
[17] Ibid., p. 278, grifo do autor.

Mimesis

Em *Mimesis*, Auerbach faz uma análise aprofundada, plurivocal e histórica do realismo na literatura, de Homero a James Joyce, do Antigo Testamento a Virginia Woolf. Desde Homero, o tratamento da realidade sempre esteve presente na literatura. Entretanto, o que o autor considera como Realismo (com "R" maiúscula), e que apresenta características bastante marcadas, só se consolida no século XIX.

Antes do século XIX, a regra estilística clássica procurava transmitir somente o ponto de vista das classes dominantes. O povo e seu cotidiano, quando apareciam, sofriam uma abordagem cômica. Os personagens eram, em geral, nobres e tipificados — e não individualizados, como aconteceria mais tarde —, realizando peripécias surpreendentes ou ações inesperadas. A linguagem utilizada era a mais elevada possível e o que predominava era a separação de estilos — o sublime jamais se misturava ao vulgar.

Com o passar do tempo, esse panorama foi se transformando. No capítulo 10, de *Mimemis,* por exemplo, Auerbach discorre sobre a literatura da Idade Média e o que ele denomina de elemento 'criatural', expressão que se relaciona ao Cristianismo — "A criatura que sofre está presente, para ele [Cristianismo], na Paixão de Cristo, cuja pintura torna-se cada vez mais brutal e cujo poder de sugestão sensório-místico se intensifica, ou nas Paixões dos mártires"[18] — e que se opõe ao elemento 'figural', de acordo com o qual tudo, desde sempre, remete à transcendência. O elemento 'criatural', ao contrário, esgota-se no caráter concreto da própria coisa descrita. Refere-se ao corpóreo, à transitoriedade da vida. Está presente na Bíblia, por exemplo, quando esta fala sobre o 'pó' e a 'lepra'. Entretanto, o 'realismo criatural' ainda não problematiza o cotidiano, tratando-o apenas de forma cômica.

Rabelais, por exemplo, começa a compreender o cotidiano problematicamente, mas não representa seriamente o indivíduo. Em Montaigne, é possível identificar várias vozes (que, na verdade, são o próprio Montaigne), entretanto falta a multiplicidade de objetos. Finalmente, surge, no século XIX, o romance realista, que trata a vida cotidiana de maneira séria, incluindo, pela primeira vez, as massas como personagens literários. Cada vez mais

[18] AUERBACH, Erich. **Mimesis.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 216.

aspectos da realidade estão presentes nos livros, e a língua utilizada apresenta uma maior mistura entre o popular e o clássico. Os objetos passam a ser incluídos nas narrativas, sendo descritos o mais fielmente possível. A problematização da vida simples supõe uma individuação dos personagens — que, por sua vez, estão intimamente ligados às circunstâncias históricas, políticas e sociais época. A velocidade do tempo e da transmissão de informações também é uma questão crucial, que influenciou decisivamente o início do Realismo, no século XIX, bem como a ampliação do público leitor, a eclosão da Revolução Francesa e da Reforma. Segundo Auerbach:

> O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado — e, pelo outro, o engarçamento [sic] de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado — estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno [...].[19]

Outro aspecto importante do Realismo é a pluralidade de formas de representação da realidade, que só se torna possível com a emergência do indivíduo. E tal emergência implica o surgimento de uma diversidade de visões e, portanto, do caráter problemático. A partir desse momento, não se recorre mais a nada que seja mágico ou feérico, ou seja, a nada que esteja para além da realidade. Há apenas um futuro que é um grande vazio e sobre o qual não se pode legislar. É a instância da imprevisibilidade.

Todos os elementos acima citados se unem para dar origem ao Realismo do século XIX, ou o que aqui no Brasil se denominou de Naturalismo — uma de suas vertentes. Além da mescla de estilos, do tratamento do vulgar e do baixo, da presença do povo nos romances, da individuação, identifica-se, aí, também a importância da ciência na literatura. O escritor deve ser muito mais que um artista. Seu trabalho precisa ser como o de um cientista. De acordo com Auerbach:

[19] Ibid., p. 440.

> Fundamenta-se, aqui, o direito de tratar qualquer objeto, mesmo o mais baixo de forma séria, isto é, a extrema mistura de estilos, simultaneamente com argumentos político-sociais e científicos. A atividade do romancista é comparada com a atividade científica, sendo que, com isto, indubitavelmente se pensa em métodos biológico-experimentais. Encontramo-nos sob a influência do entusiasmo científico dos primeiros decênios do Positivismo, durante os quais todos os que exerciam atividades mentais, na medida em que procuravam métodos novos e conformes com seu tempo, tentavam apropriar-se dos sistemas e processos experimentais.[20]

Auerbach cita como exemplos de literatura Naturalista os irmãos Goncourt e Emile Zola. Os Goncourt publicaram uma série de romances, nos quais descreveram o povo, a grande burguesia, o submundo da metrópole, e trataram de temas singulares, extraordinários e, muitas vezes, patológicos. Segundo o filósofo alemão, os Goncourt "eram colecionadores e apresentadores de impressões sensoriais [...], descobridores de experiências estéticas, especialmente de experiências mórbido-estéticas",[21] e manifestavam verdadeiro fascínio pelo feio, repulsivo e doentio:

> Germinie era fea. Sus cabelos, de un castaño tan oscuro que parecían negros, se rizaban y enroscaban en ásperas ondas, en mechones duros y rebeldes que se escapaban y encrespaban en su cabeza, a pesar de la brillantina con que alisaba sus bandos. [...] El rasgo menos agraciado de ese rostro era la excesiva distancia entre la nariz y la boca. Esa desproporción daba a la parte inferior de la cara un carácter casi simiesco. En ella, una gran boca con blancos dientes, lábios llenos, chatos y como aplastados, sonreía con uma sonrisa extraña y vagamente irritante.[22]

Na verdade, o que os Goncourt pretendiam era desenvolver um estilo, a partir de um movimento de repulsa à realidade:

> Para os primeiros [os irmãos Goncourt], a estética naturalista surge de uma motivação de repulsa da realidade e de compromisso com desenvolvimento de estilo, trata-se não de um impulso motivado pela consciência aguda do contexto social, mas de um impulso estético

[20] Ibid., p. 446.
[21] Ibid., p. 447.
[22] GONCOURT, E. Y J. **Germinie Lacerteux.** Tradução de Maria Dolores Fernández Lladó. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990, p. 93-94.

> motivado por uma necessidade de desgarramento ostensivo deste mesmo real [...].[23]

Quanto a Zola, ao contrário, seu objetivo era menos estético do que social e científico. O escritor acreditava que o artista deveria se aproximar da ciência, de modo a desenvolver seu trabalho. Escreveu obras clássicas do Naturalismo, como *Germinal* e *Naná*. *Germinal*, por exemplo, baseia-se em acontecimentos verídicos e, para compor o romance, o autor trabalhou como mineiro em uma mina de carvão, onde ocorreu uma greve sangrenta que durou dois meses. Utilizando uma linguagem rápida e crua, Zola pintou, além da vida política e social da época, o cotidiano de uma camada bastante miserável da população:

> A família vivia a agonia final. A casa estava completamente vazia. Depois dos colchões, venderam os lençóis, a roupa-branca, tudo o que podia ser vendido, até um lenço do avô fora trocado por dois centavos. As lágrimas corriam a cada objeto que partia. A mulher teve que se desfazer também da caixa de cartolina cor-de-rosa, o presente tão querido que seu homem havia lhe dado. Eles estavam nus, não tinham mais nada para vender, a não ser a própria pele, que ninguém iria querer comprar, de tão contaminada. Esperavam a morte [...].[24]

Como parte fundamental do funcionamento fisiológico do homem, o sexo também desempenha papel importante nos romances Naturalistas:

> — Vagabunda! — ele gritou. — Eu segui você, sabia que viria aqui para ser fodida! E é você quem paga, é? E também café você traz para eles com o meu dinheiro!
>
> Horrorizados, Étienne e a mãe ficaram imóveis. Com brutalidade, Chaval empurrou Catherine para a porta.
>
> — Vamos, vagabunda, saia de uma vez!
>
> A moça se escondeu num canto. Chaval dirigiu-se então à mãe:
>
> — Belo trabalho! Tomar conta da casa enquanto a filha trepa lá em cima![25]

A cena descrita já apresenta a violência e a perversidade com que o realismo sujo viria a rechear suas obras. Entretanto, no realismo sujo estas marcas se exarcebam ainda mais. Um dos pontos de contato entre essas duas tendências é a questão do baixo corporal,

---

[23] CHIARA, Ana Cristina. O real cobra seu preço. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de (org.). **Linhas de fuga: trânsitos ficcionais.** Rio de Janeiro: 7letras, 2004, p. 28.
[24] ZOLA, Emile. **Germinal.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 152.
[25] Ibid., p. 90.

já levantada por Auerbach e também por Bakhtin, em suas análises sobre Rabelais. Tanto o Naturalismo quanto o realismo sujo levam às últimas conseqüências o tratamento do corpo. São descrições ácidas, cruas e objetivas do corpo e de seu funcionamento fisiológico — principalmente as funções sexual e excretora. É importante salientar, porém, que no realismo sujo não há uma pretensão cientificista, mas, sim, um desejo de retratar a vida cotidiana do homem contemporâneo, sua relação conturbada com seu corpo e com os demais seres humanos. No naturalismo, os escritores buscam não somente descrever, mas comprovar, através da literatura, as teses científicas difundidas então. No realismo sujo, o objetivo é chocar, provocar no leitor sensações que a realidade que o cerca já não desperta mais. Além disso, nessa tendência, é evidente a aproximação do autor com o tema que está abordando, ao contrário do Naturalismo, no qual o escritor atua como mero observador da realidade, mantendo sempre uma distância segura dos acontecimentos, para poder narrá-los com 'imparcialidade'.

Para chegar ao realismo sujo, é preciso que se entenda o que aconteceu durante os mais de cem anos que o separam do Naturalismo, acompanhando a tendência realista na ficção, principalmente na literatura brasileira.

A tendência realista na literatura brasileira

Obviamente que entre as últimas décadas do século XIX, o final do século XX e o início do século XXI muitas outras correntes e influências, além do Naturalismo, contribuíram para o surgimento do realismo sujo. Na verdade, ao longo desses cem anos, a literatura sempre se caracterizou, em maior ou menor grau, por uma tendência realista.

No caso da literatura brasileira, convencionou-se dizer que o Naturalismo teve início em 1881, com a publicação do romance *O mulato*, de Aluísio Azevedo, porém desde a década de 1840, já se verificavam marcas diferentes das tendências indianista e regionalista, que predominavam até então. Antonio Candido afirma que "a ficção brasileira, desde os anos de 1840, se orientou para a outra vertente da identificação nacional através da

literatura: a descrição da vida nas cidades grandes, sobretudo o Rio de Janeiro e áreas de influência".[26]

Os primeiros anos do século XX testemunharam a decadência do Naturalismo, preparando o terreno para o modernismo, que culminaria na Semana de Arte Moderna de 1922. Os romances publicados nessa época, como *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, ambos de Oswald de Andrade, buscavam uma ruptura com a tendência realista. De acordo com João Alexandre Barbosa, esses livros "apontam, por assim dizer, para o momento exemplar de uma prosa romanesca que se realiza à revelia dos estereótipos instituídos pelo realismo [...]".[27]

Nas décadas de 1930 e 1940, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, entre outros, retomam o realismo, através do regionalismo sociológico na literatura brasileira. Consolidava-se, então, o chamado romance social brasileiro, que buscava retratar a realidade do nordeste do país. Nesse período, a prosa de ficção brasileira também é marcada por uma outra tendência, que, mais uma vez, rechaça o realismo. Surgem as experiências literárias voltadas para a análise psicológica, com tons bastante intimistas e metafísicos. Embora seus livros tenham sido publicados posteriormente, Clarice Lispector é considerada a principal representante desta linha.

Em 1956, João Guimarães Rosa publica *Grande Sertão: Veredas*. É uma narrativa que explora o elemento mítico das relações entre as diferentes "culturas brasileiras — a sertaneja, arcaica, e a urbana, civilizada".[28] Entretanto, como afirma João Alexandre Barbosa, ao contrário da ficção de Graciliano Ramos, "a prosa de Guimarães Rosa vincula-se às próprias origens de nossa prosa literária, deixando desabrochar uma folhagem maneirista e barroca, moldura de um mundo de 'obnubilação' e magia".[29]

Nas décadas de 1960 e 1970, verifica-se uma retomada da tendência realista. A ficção passa a sofrer uma forte influência do jornalismo, apresentando-se com um experimentalismo renovador, que reflete, segundo Antonio Candido, "na técnica e na

---

[26] CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 203.
[27] BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). **O livro do seminário.** São Paulo: LR Editores, 1982, p. 27.
[28] Ibid., p. 39.
[29] Ibid., p. 40.

concepção da narrativa", os "anos de vanguarda estética e amargura política".[30] Para Flora Sussekind, é também um momento de "vitória das parábolas, biografias e do naturalismo".[31]

É nesse período que Rubem Fonseca publica suas primeiras obras. De acordo com Antonio Candido, Fonseca:

> Agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos — fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na seqüência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida.[32]

Candido cunha o termo 'realismo feroz' para classificar as obras de Rubem Fonseca, fazendo uma alusão à Guerrilha e à violência urbana, que se intensificavam assustadoramente então, e observa a utilização da narrativa em primeira pessoa: "brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada."[33]

Ao contrário do Naturalismo, no qual o escritor pretendia manter uma distância da matéria narrada, utilizando sempre a terceira pessoa, na ficção de Rubem Fonseca, existe a identificação entre narrador e personagem. Essa estratégia concorre também para intensificar ou até provocar o impacto: "O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor".[34]

O recurso de causar esse choque no leitor parece ter sido conseqüência das mudanças que ocorreram no cenário brasileiro. De acordo com Karl Erik Schollhammer, a literatura que antecedia à década de 1960 já não dava conta das transformações ocorridas nas cidades brasileiras. As grandes metrópoles se convertiam em um novo cenário para a geração emergente:

---

[30] CANDIDO. 1989, p. 209.
[31] SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 11.
[32] CANDIDO, op. cit., p. 211.
[33] Ibid., loc. cit..
[34] Ibid., p. 214.

> A cidade, sobretudo a vida marginal nos *bas-fonds*, tornava-se um novo pano de fundo para uma revitalização do realismo literário e a violência, um elemento, aqui presente, cuja extrema irrepresentabilidade convertia-se em desafio para os esforços poéticos dos escritores. A literatura das últimas décadas vem desenhando uma nova imagem da realidade urbana — e da cidade enquanto espaço simbólico e sócio-cultural, tentando superar as limitações de um realismo — ou memorialista ou documentário — que, embora acompanhando as mudanças socioculturais, já não conseguia refletir a cidade como condição radicalmente nova para a experiência histórica.[35]

Para retratar uma nova realidade, muitas vezes, é preciso que surja também uma nova linguagem. Para Schollhammer, é este o objetivo de Rubem Fonseca ao utilizar uma maneira tão direta (e, por vezes, até chula) de se reportar ao real:

> Enquanto o realismo histórico procurava a 'ilusão de realidade' através do mimetismo discreto e distanciado da linguagem convencionalmente comum — um 'efeito do real' diria Barthes —, o *neo-realismo* de Fonseca está na concretude da sua linguagem que parece conter a vivência direta do fato — um 'afeto do real' — em que a representação da violência se converte na violência da representação.[36]

É interessante notar como essa violência da representação, iniciada na década de 1960, estava também presente na arte *pop*, que, como se verá mais adiante, mantém um ponto de contato com o realismo sujo. Porém, antes de me ater à arte *pop*, será preciso analisar mais profundamente uma influência fundamental para o realismo sujo: o Naturalismo no Brasil.

O Naturalismo no Brasil

Críticos, como Lucia Miguel Pereira, afirmam que o Naturalismo, no Brasil, foi apenas uma cópia estéril do original europeu. Na Europa, o Naturalismo surgira como uma conseqüência do progresso científico, industrial e econômico, enquanto aqui ainda

---

[35] SCHOLLHAMMER, Karl Erik. O caso Fonseca: a procura do real. In: ROCHA, João Cezar de Castro. **Nenhum Brasil existe — pequena enciclopédia.** Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, p. 37-38.
[36] Ibid., p. 39.

predominava uma sociedade agrária e atrasada. No final do século XIX, o romantismo ainda era a principal vertente da literatura brasileira. Lucia Miguel Pereira afirma:

> Vivendo num meio de fraca coesão cultural, de pouca densidade espiritual, numa sociedade assentada no agrarismo escravocrata, onde não se faziam sentir senão muito tenuemente as modificações que, na Europa, exigiam novas formas de expressão os nossos ficcionistas só abandonaram a rotina romântica quando, culminando em livros famosos, as fórmulas recentes lhes fizeram sentir seu atraso.[37]

Nelson Werneck Sodré, porém, acredita que o Naturalismo não chegou ao Brasil por simples acidente. Segundo ele, o país atravessava, naquele período, um processo de mudanças, a partir do qual a pequena burguesia buscava, cada vez mais, se firmar e encontrar seu lugar. Para Sodré, "foi importante a influência dos modelos externos, do ponto de vista formal principalmente, como é natural; mas foi importante, também, a circunstância histórica que nos era própria".[38]

De qualquer maneira, é inegável que a publicação, em Portugal, de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, em 1878, e de *O romance experimental*, de Emile Zola, em 1880, na França, constituiu-se em influência fundamental para o Naturalismo brasileiro. Entretanto, segundo a crítica, na tentativa de se espelhar nesses autores, os escritores brasileiros acabaram por deixar de fora temas cruciais da época, como as experiências raciais e a relação entre senhores e escravos, para tratar do que Lucia Miguel Pereira denomina de 'casos de alcova' e 'temperamentos doentios' — "Seguiam os temas de Zola e Eça de Queirós, sem atentarem nas diferenças entre as sociedades francesa e portuguesa e o nosso meio em formação, sem perceberem que o que lá refletia a desagregação da burguesia, aqui não passava de anedota isolada".[39]

Desde o seu surgimento, o Naturalismo foi bastante atacado por grande parte dos críticos, que não só o condenavam como escola literária, como também procuravam desmentir a relação de contigüidade entre o Naturalismo e o Realismo, preconizada, principalmente, por Erich Auerbach. De acordo com Ana Cristina Chiara, "ao se tentar recompor de forma abreviada o painel crítico da época naturalista, através das opiniões de

---

[37] PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de Ficção (de 1870 a 1920).** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988, p. 125.
[38] SODRÉ, Nelson Werneck. **O Naturalismo no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 169.
[39] PEREIRA, op. cit., p. 128.

seus críticos mais importantes — Silvio Romero, Araripe Jr. e José Veríssimo — vê-se que a esses repugnava filiar ou aproximar o Naturalismo do Realismo".[40] De acordo com Chiara, tais estudiosos consideravam o Naturalismo brasileiro uma tendência importada e que, por esse motivo, não representaria verdadeiramente o caráter nacional. Em relação à crítica contemporânea, esta permanece apontando as mesmas falhas no estilo naturalista que a sua predecessora. Porém, se não agradava à crítica, fazia bastante sucesso entre os leitores:

> Ao público, no entanto, o romance naturalista parece ter agradado de forma bastante expressiva. Mesmo provocando o leitor e, sem dúvida, o leitor brasileiro da época era a estreita faixa da burguesia letrada, essa literatura atraía a atenção por seu apelo em via de mão-dupla. Em primeiro plano, vinha ao encontro da ânsia de afinar-se com o cientificismo reinante. [...] A arte literária correspondia a esse anseio com ares cientificistas. A inserção do discurso científico, por meio de explicações de duvidosa erudição ou de descrições infindáveis, no corpo do romance, obrigava o público leitor, acostumado à linguagem sentimentalista e coloquial dos romances românticos, a ajustar-se ao novo modo de narrar. Ao mesmo tempo que lhe afagava o ego, certificando-o de seu *aggiornamento* com a contemporaneidade, desafiava seu horizonte de expectativas.[41]

Sob o ponto de vista de José Guilherme Merquior, "o relato naturalista se define não já como simples observação, mas como autêntico inventário da realidade, como registro minucioso e sistemático da experiência fatual". O romance naturalista seria uma "narrativa 'de tese'", que comprovaria "o encadeamento casual dos acontecimentos, mostrando a sua dependência a fatores biológicos ou ecológicos".[42]

Assim, os naturalistas consideravam que o homem era um produto da hereditariedade e das condições impostas pelo meio em que vivia. Nesse sentido, o nacionalismo, na medida em que este também se relaciona com a questão da identidade, constituía-se em temática importante para o Naturalismo. Segundo Flora Sussekind, o Naturalismo teria um "compromisso ideológico com a nacionalidade". E este compromisso estaria associado "à obediência sem discussão a uma estética da objetividade, da analogia, da identidade, e a um

---

[40] CHIARA, Ana Cristina. **Leituras malvadas**. Orientador: Heidrun Krieger Olinto. Rio de Janeiro: PUC / Departamento de Letras, 1996, 230 p. Tese de doutorado, p. 110.
[41] Ibid., p. 112.
[42] MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. vol. 1, p. 151.

recurso constante ao que estiver etiquetado como ‘científico’ ou ‘nacional’”.[43] Sussekind acredita que, nos romances naturalistas, a identidade nacional é posta fora de qualquer discussão.

A ensaísta critica ainda a aura de objetividade com a qual o Naturalismo se reveste. Para seguir à risca essa tendência literária, o bom autor seria aquele que buscasse incessantemente retratar a realidade exatamente como ela é. Assim, o trabalho do escritor se assemelharia a uma máquina fotográfica. Para Flora Sussekind, entretanto, tal estratégia acabaria por ocultar “dessa escrita transparente o seu caráter de *produção*, como numa mercadoria manufaturada se escondem também os traços do trabalho operário que a produziu”.[44] E esse caráter totalizante da estética naturalista também colaborava para construir uma identidade nacional sem divisões, na medida em que não retratava exatamente o que era a sociedade brasileira. À exceção de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e e de *Bom-crioulo*, de Adolfo Caminha, em geral, os livros tratavam de casos de alcova ou de heroínas, cuja marca principal era a histeria.

Talvez seja justamente por esse motivo que Lucia Miguel Pereira chame atenção para o fato de que aqui no Brasil poucas foram as obras que realmente atentaram para o meio, fixando-se mais no indivíduo, nos chamados ‘estudos de temperamento’, do que propriamente em seu ambiente, e retratando uma diminuta parcela da sociedade:

> Na Europa, onde eram outras as condições sociais e outro o nível de cultura, [o Naturalismo] foi a resultante de tendências generalizadas; no Brasil permaneceu estranho às exigências mais profundas do meio e às reações da sensibilidade. Assumiu um caráter de imposição, de disciplina formal.[45]

O Naturalismo brasileiro também incorpora, em seus livros, o cientificismo, o anticlericalismo e o fatalismo. As obras, constantemente, tratam de temas ligados à medicina e à biologia, por exemplo. Nesse sentido, Araripe Jr. considera que:

> Um artista naturalista não é mais do que um artista educado em um meio científico, em que preponderam os estudos de observação e que, por conseguinte, aparelhado pelo experimentalismo, para atingir seus fins, é

[43] SUSSEKIND, Flora. . **Tal Brasil qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 93.
[44] Ibid., p. 101, grifo do autor.
[45] PEREIRA, 1988, p. 136.

> forçosamente obrigado a ascender além da linha de flutuação do seu público, a preparar e montar *máquinas* de muito maio complexidade do que as anteriores.[46]

Paralelamente à curiosidade científica e à crítica anticlerical, outros interesses moviam os autores naturalistas — a vida íntima e o sexo. No Romantismo, a temática do amor recebia um tratamento sublime, utópico e, por vezes, idealizado. A mulher amada era uma musa inefável e inatingível, para ser adorada em seu pedestal. Entretanto, como afirma Nelson Werneck Sodré, o amor sempre encerrou em si um mundo escondido e foi este mundo que o Naturalismo: "atacou a fundo, trazendo para a ficção os aspectos recônditos, violentos e orgânicos do amor. O que, antes, era apenas sentimento, passou a ser apenas fisiologia".[47] Dessa forma, o Naturalismo trouxe à tona o lado sombrio e torpe do amor, atuando como precursor de novas formas de fazer literatura, as quais passaram a ir fundo em temas pouco abordados até então.

Todos esses elementos acabaram se constituindo em influência fundamental para a literatura brasileira, principalmente para o que denomino de realismo sujo. No Naturalismo, o sexo ainda era tratado como objeto de estudo, do qual se devia manter distância, para não se deixar contaminar pelas suas 'impurezas'. O vocabulário também procura manter uma 'postura' asséptica, evitando palavras chulas e baixas. Porém, fica evidente a 'paixão' pelo real. E essa paixão e crueza estão presentes em autores como Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez.

Na verdade, como já observei anteriormente, essa paixão é uma onda que retorna de tempos em tempos. Entretanto, essa tendência ocorre não só na literatura, como também nas artes plásticas e essas duas manifestações da arte estão sempre se influenciando mutuamente. É o caso da arte *pop*, exemplo que analisarei a seguir.

---

[46] ARARIPE JR. apud SUSSEKIND, 1984, p. 108, grifo do autor.
[47] SODRÉ, 1965, p. 137.

A arte *pop*

Em seu livro *The return of the real*, Hal Foster analisa a corrente minimalista das neo-vanguardas. Ele afirma que a maior parte dos críticos e artistas dessa corrente se manteve pessimista em relação ao realismo, remanescente da arte do século XIX. De fato, mesmo quando surgia um interesse a respeito do tema, nas décadas de 1970 e 1980, este continuava sendo visto de forma negativa.

Entretanto, desde 1960, outros ramos da arte, como o novo realismo e uma das suas vertentes, a arte *pop*, se comprometeram com a tendência realista. O novo realismo foi um movimento que surgiu nos Estados Unidos entre o final da década de 1950 e início dos anos 60. Em novembro de 1962, a galeria Sidney Janis, em Nova York, exibiu trabalhos de artistas de cinco países, elaborados em um estilo chamado 'novo realismo'. Brian O'Doherty, um crítico do jornal *The New York Times*, descreveu a mostra como a primeira grande exibição de Nova York, de '*Pop Art*' — um nome considerado, pelos críticos, melhor do que 'novo realismo'.

O jornalista definia o 'alvo' dessa nova arte como "mass banality — the innocent, standardized products of our industrial society taken out of their context and revealed in their spiritual nakedness [...]. 'Pop' (or 'New Realist') art is a definite trend, a possible movement [...]".[48]

Em dezembro do mesmo ano, um simpósio sobre o assunto aconteceu no Museu de Arte Moderna, de Nova York. Os artistas em discussão já haviam recebido várias denominações, como 'factualistas', 'neo-dadaístas' etc. Porém, o nome '*pop art*' acabou sendo escolhido, porque parecia ser o que melhor descrevia o fenômeno. O termo 'novo realismo' passou a ser rejeitado, já que havia sido aplicado a uma grande variedade de movimentos.

Naquela época, os artistas começaram a questionar radicalmente a hierarquia dos valores não-figurativos e o expressionismo abstrato — tendência que havia predominado

[48] O'DOERTY, B. apud MAHSUN, Carol Anne. **Pop art and the critics.** Londres: UMI Research Press, 1987, p. 9.

até então — perdeu sua força. De acordo com Ana Cristina Chiara, o realismo moderno se defronta no século XX:

> com as novas condições de vida geradas por um sistema técnico, industrial, científico e informacional, que voltam os sentidos do artista para uma necessidade de expressão cada vez mais próxima do estilo naturalista: 'a realidade supera a ficção' parece indicar o teor dos manifestos da corrente artística que se convencionou chamar de *os novos realistas*.[49]

Os novos realistas ou artistas *pop* passam, então, a focar sua atenção para as coisas do mundo — "Muito longe de refutar o mundo contemporâneo, a vanguarda prefere nele inserir-se. Sua visão das coisas se inspira no senso da natureza moderna, que é a da fábrica e da cidade, da publicidade e dos *mass media*, da ciência e da técnica."[50]

Depois de anos dedicados ao abstracionismo, a arte volta a "recolocar o pé na terra para criar os fins e os meios de uma sensibilidade adaptada às aberturas da ciência e das técnicas contemporâneas".[51]

Começa a surgir uma nova aproximação perceptiva do real, que vai se ligar às linguagens da publicidade e dos *mass media*. Robert Rauschenberg e Jasper Johns foram duas figuras centrais dessa nova tendência. Suas obras já haviam sido exibidas em 'Sixteen Americans', mostra organizada, em 1959, pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, que se não marcou o fim da influência dos expressionistas abstratos, revelou ao mundo que o movimento abstracionista havia perdido muito de sua influência:

> As the critic Harold Rosenberg reported in The New Yorker, the 'New Realists' exhibition 'hit the New York art world with the force of an earthquake. Within a week, tremors had spread to art centers throughout the country... Art politics sensed the buildup of a crisis. Was this the long-heralded dethronement of Abstract Expressionism?'[52]

Era o surgimento de uma geração mais impessoal e racional de artistas, que exaltavam o senso do maravilhoso da natureza moderna, apropriando-se de fragmentos do real para fins poéticos e refletindo acerca da autonomia expressiva do objeto:

---

[49] CHIARA, 2004, p. 28-29, grifo do autor.
[50] RESTANY, Pierre. **Os novos realistas.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 23-29.
[51] Ibid., p. 28.
[52] BOURDON, David. **Warhol.** Nova York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1989, p. 136.

> Os novos realistas consideraram o batismo artístico do objeto como um acontecimento capital e dele extraíram a lição transcendental. Cada fragmento do real e do qual se apropriaram mostrou-se por isso mesmo investido de um potencial de expressividade absoluta e geral, fim e meio de todas as linguagens objetivas. [...] Nascido de uma reação contra o conformismo não-figurativo, sustentado por um método de ação e uma fórmula de sensibilidade, o novo realismo acabou por encarnar em dez anos o início atualizado desse humanismo tecnológico que é a única garantia racional e razoável de um segundo renascimento.[53]

Valorizando a técnica, a natureza industrial e urbana, os novos realistas retomaram, com força maior, a idéia do *ready-made*, de Marcel Duchamp, transformando, novamente, objetos em esculturas. Na verdade, foi a partir da obra de Marcel Duchamp que o culto ao objeto tomou impulso. Suas idéias prepararam o caminho para a vertente *pop*.

Muitas vezes relegada a segundo plano pela crítica (se não também pelo mercado), a vertente *pop* é foco de um novo interesse atualmente, porque problematiza as noções reducionistas de realismo e engendra novas abordagens perceptivas do real.

Na década de 1950, o crítico de arte inglês Lawrence Allowey usou, pela primeira vez, o termo *pop art* para se referir a artistas que utilizavam em seu trabalho fontes populares de arte ("popular art sources"[54]), como cinema, ficção científica, anúncios, jogos e heróis dos *mass media* — "a central feature of pop art is not only that it takes its subject from the common imagery but that it often utilizes the style of various popular media — posters, the comics, advertisements and commercial illustrations".[55]

Entretanto, como afirmei anteriormente, *Pop* só se tornou o nome de um novo movimento quando o Museu de Arte Moderna de Nova York promoveu o seminário 'Symposium on Pop Art', que incluía, entre seus participantes, nomes como Warhol, Lichtenstein, Rosenquist, George Segal e Marcel Duchamp — a quem muitos atribuem a responsabilidade pelo desenvolvimento dessa nova estética.

A arte *pop* busca uma nova forma de se aproximar da realidade, valorizando elementos antes desprezados, como o lixo, os detritos urbanos, os objetos comuns. Seus

---

[53] RESTANY, 1979, p. 37-38.
[54] BOURDON, op. cit., p. 136.
[55] ATKINSON, Tracy. Pop art and the American tradition. In: MAHSUN, Carol Anne (Ed.). **Pop Art, The critical dialogue.** Londres: UMI Research Press, 1989, p. 160.

artistas conferem um novo sentido à natureza, incluindo nela a técnica, a cidade, a publicidade e a indústria, e procuram integrar-se ao real de forma direta e imediata:

> O realismo tem sua fé fundamental, que é a objetividade da consignação. O realismo não discute nem o contexto nem o cenário de sua vida: identifica-se como real, nele se insere, se integra. As intenções ou segundas intenções, os engajamentos ou as reservas vêm em seguida.[56]

Cada fragmento do real é valorizado, porque considera-se que possua um potencial artístico genuíno. O objeto está no centro dessa vertente e, através dele, pretende-se atingir uma precisão "na apropriação perceptiva".[57] Elementos da realidade objetiva são utilizados para dar sentido à revolta individual desses artistas, que se consideram "naturalistas de um tipo especial",[58] pois mais do que representar, almejam apresentar a natureza moderna, ou seja, eles não buscam somente retratar a realidade, mas criar algo novo a partir dela.

A arte *pop* é uma arte de aceitação, de reaproveitamento de tudo que faz parte do cotidiano: "Above all [...] it is an art of acceptance — not of rejection. This acceptance is represented by its ability to encompass a range of imagery taken from everyday sources which had previously been excluded from the sphere of fine art".[59]

De acordo com Roland Barthes, no artigo "That old thing: art...",[60] a arte *pop* se caracteriza por utilizar o que é desprezado pela sociedade. Imagens da cultura de massa, consideradas como vulgares, sem nenhum valor estético, tornam-se material para os artistas. Outra marca importante, segundo o filósofo francês, é a repetição, a qual acaba implicando o surgimento de uma temporalidade diferente. Referindo-se à obra de Andy Warhol, Barthes afirma:

> The warholian subject [...] abolishes the pathos of time in himself, because this pathos is always linked to the feeling that something has appeared, will die, and that one's death is opposed only by being transformed into a second something which does not resemble the first. For pop art, it is important that things be 'finite', that work (is there a

[56] RESTANY, 1979, p. 140.
[57] Ibid., p. 153.
[58] Ibid., p. 154.
[59] FINCH, Christopher. **Pop art — Object and image.** Londres: Studio Visa, 1968, p. 6.
[60] BARTHES, Roland. That old thing, art... In: MAHSUN, Carol Anne (Ed.). **Pop Art, The critical dialogue.** Londres: UMI Research Press, 1989

> work?) be given the internal organization of a destiny (birth, life, death).[61]

Dessa forma, a arte *pop* reflete a temporalidade da vida e dos objetos, e está realmente inserida na era da reprodutibilidade técnica, sobre a qual tratou Walter Benjamin, já que não tem a pretensão de criar uma obra de arte única, durável, cuja aura lhe confira um estatuto quase sagrado. Nesse sentido, o universo cotidiano é um conjunto de coisas a ser apropriado da melhor maneira possível e tudo o que está nele pode ser transformado em arte. O objeto pode ser repetido e reproduzido infinitas vezes e essa reprodução e repetição acabam por se constituir em um outro novo objeto, que, por sua vez, dá origem a uma obra de arte. A sucata, o lixo, o detrito são apenas alguns elementos dessa construção artística: "O mundo do produto *Standard*, da lata de lixo ou do cartaz é um quadro permanente; destaquemos dele um fragmento: seu valor de significância universal é igual ao do conjunto, é a parte tomada pelo todo".[62]

Para Sam Hunter:

> A arte *pop* leva mais longe as referências à realidade de modo a abranger o tema, as técnicas de apresentação e as formas dos meios de comunicação de massa; é uma arte de citações formais e anedóticas, extraída de histórias em quadrinhos, cartazes, anúncios de lojas e sinais formados com letras.[63]

Se os artistas de correntes anteriores, como os cubistas, selecionavam objetos que eram familiares, íntimos e confortáveis, os artistas *pop* passaram a utilizar coisas também familiares, mas públicas e até perturbadoras. Antes ninguém consideraria a hipótese de transformar, por exemplo, uma lata de sopa em uma obra de arte. O objetivo era que arte e vida se transformassem numa coisa só, tornando "a obra de arte uma experiência a ser sentida de maneira muito mais direta do que as precedentes formas de Pintura e Escultura jamais o permitiram antes".[64] A intenção era apagar toda a hierarquia entre obras de artes e outros tipos de objetos ou 'ocorrências' no mundo. Para o artista *pop*, "os objetos possuem

---

[61]Ibid., p. 234-325.
[62] Ibid., p. 155.
[63] HUNTER, Sam. Novos rumos da pintura americana. In: BATTCOCK, Gregory (org.). **A nova arte.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 141.
[64] SOLOMON, Alan. A nova arte. In: BATTCOCK, Gregory (org.). **A nova arte.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 234, 239

realmente poderes e atributos misteriosos, novas e estranhas espécies de beleza e, mesmo, sexualidade".[65]

A arte começa a ser vista como uma forma de expandir a experiência de vida, na sociedade tecnológica, e não mais como um objeto que incita estados 'metafísicos' ou 'abstratos' — "[a arte *pop*] [...] aim not at revelation, but rather at entertainment or persuasion, focusing on the 'huckster' elements that are so important to our urban society"[66]. Segundo Carol Anne Mahsun, "Art exists to provide a total and direct encounter on a level of intensity comparable to life itself".[67] Ela cita como exemplo Claes Oldenburg:

> Claes Oldenburg claims to support an art that does more than 'sit on its ass in a museum', an unpretentious art that is at once 'political-erotical-mystical', engaged in 'the everyday crap' of life. He is for an art of new beginnings that can be comic, violent or whatever, in its imitation of the human being. As he says: 'I am for an art that takes its form from the lines of life itself, that twists and extends and accumulates and spits and drips, and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself'.[68]

Além de Claes Oldenburg, artistas como Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Patrick Caulfield, Richard Hamilton, Bob Graham, Joe Tilson, Jim Dine, George Segal e Andy Warhol estiveram à frente desse movimento. Entretanto, para este estudo, interessa particularmente a obra de Warhol, boa parte da qual baseada no simulacro — uma imagem que abandona o referencial.

Para explicar o que é essa arte 'simulacral', Hal Foster cita como exemplo a série "Death in America", de Andy Warhol, do início dos anos 60, que retrata cadeiras elétricas, suicídios, bombas atômicas e acidentes de carro. A leitura do simulacro do *pop* de Andy Warhol é desenvolvida pela crítica associada ao pós-estruturalismo, para a qual Warhol é *pop* e a noção de simulacro — crucial nessa crítica pós-estruturalista da representação —, muitas vezes parece depender do exemplo do artista americano. Referindo-se a Roland

---

[65] Ibid., loc. cit.
[66] ATKINSON, 1989, p.163.
[67] MAHSUN, Carol Anne. **Pop art and the critics.** Londres: UMI Research Press, 1987, p. 29.
[68] Ibid., loc. cit.

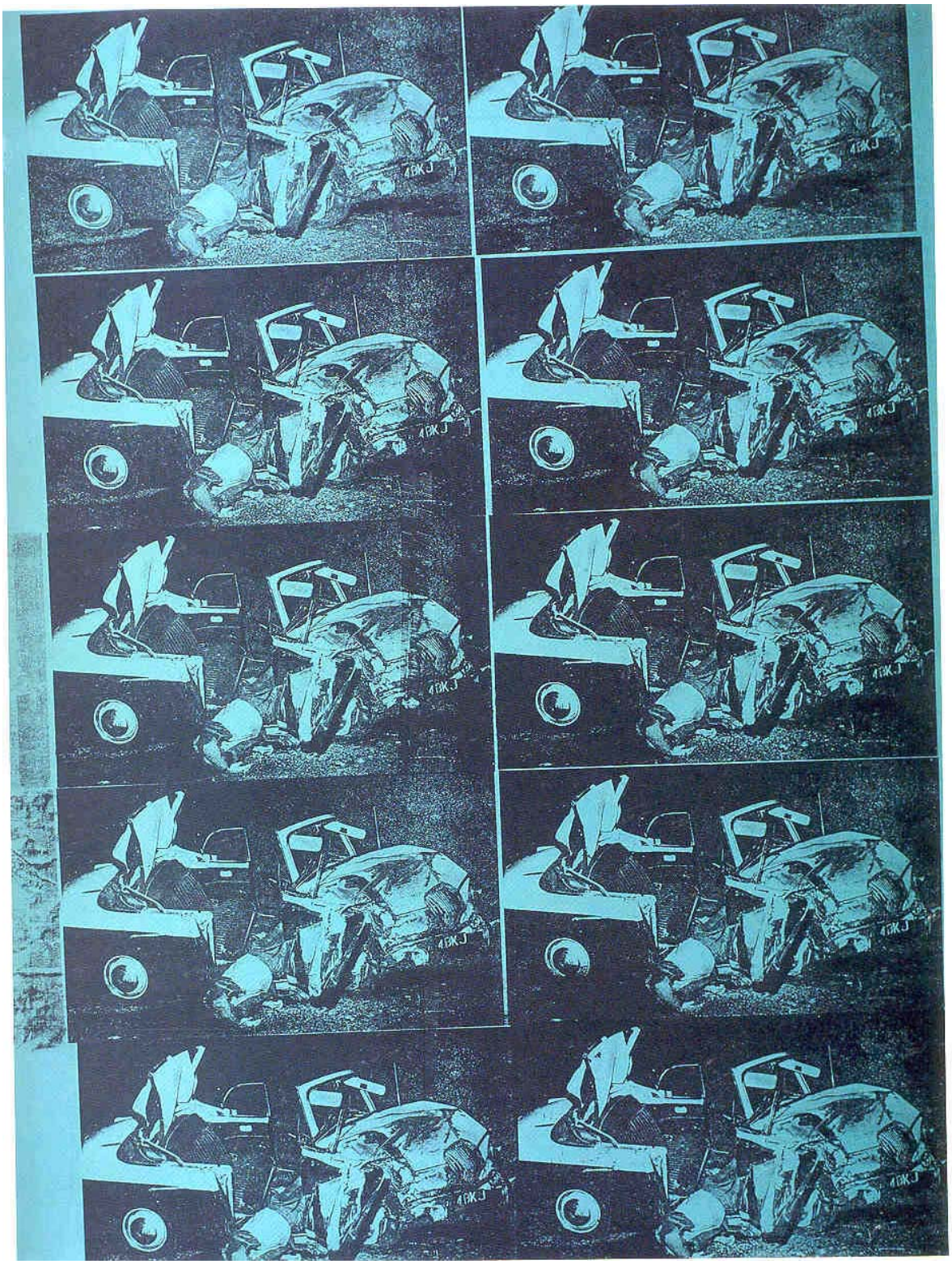
Barthes — segundo o qual "what pop art wants is to desymbolize the object"[69] —, Hal Foster acredita que essa dessimbolização do objeto acarreta a destituição da imagem de qualquer significado profundo, inserindo-a em uma superfície do simulacro, sem necessariamente manter algum ponto de contato com a realidade.[70] Nesse processo, o autor/artista também se veria 'destituído' de importância ("ele mesmo não tem nenhuma profundidade: é somente a superfície de suas pinturas, sem significado, sem nenhum tipo de intenção").[71]

E essa atitude também pode ser exemplificada pela a postura de alguns artistas, notadamente Andy Warhol. Warhol repudiava a chamada 'invenção artística', copiando rótulos e cartazes de produtos vendidos em supermercados. Ele negava a originalidade e singularidade da arte, criando pinturas e esculturas virtualmente idênticas. Seu interesse pela produção em massa, comércio e dinheiro ficava evidente pela forma como o artista batizou seu estúdio: 'factory'. Warhol dizia: "I just paint things I always thought were beautiful, things you use every day and never think about. I'm working on soups, and I've been doing some paintings of money. I just do it because I like it".[72]

Na sua vida pessoal, seu comportamento também ratificava essa postura. Em 1968, depois de se recuperar de um atentado, que quase lhe tirou a vida — uma das atrizes com quem trabalhou, lhe deu um tiro —, Warhol disse a seguinte frase a um amigo: "If only she had done it while the camera was on!".[73] Dessa forma, vida, arte, mídia e espetáculo se uniam para formar uma coisa só.

---

[69] BARTHES, R. apud FOSTER, FOSTER, Hal. The return of the real. In: _____. **The return of the real: the avant-garde at the end of the century.** Massachussetts: Massachussetts Institute of Technology, 2001. cap. 5, p. 128.
[70] RESTANY, 1979, p. 155.
[71] Ibid., loc. cit.
[72] WARHOL apud BOURDON, 1989, p. 90.
[73] BOURDON, 1989, p. 7.



Andy Warhol — *Green disaster ten times,* 1963[74]

[74] WARHOL, Andy. **Green disaster tem times (1963).** 1 fotografia, color. Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~UG02/cullers/morbid.html>. Acesso em: 25 dez. 2006.

Críticos e historiadores sempre associaram o trabalho de Warhol a diferentes temas — o mundo da moda, das celebridades, a cultura *gay* etc. —, numa integração com a economia dos signos-mercadoria. De acordo com David Bourdon, o artista construiu sua carreira, apropriando-se de imagens e produtos famosos para promover sua própria reputação: "By preempting the celebrity of his subjects — from Campbell's Soup and Coca-Cola to Marilyn Monroe and Elvis Presley — he parlayed his own name and face into commercial commodities that became recognized — and valued — around the world".[75]

Entretanto, outros críticos, como Thomas Crow, vão além da superficialidade e das aparências, afirmando que sob a superfície glamourosa do fetichismo da mercadoria e das estrelas da mídia existe "the reality of suffering and death".[76] Crow acredita que Warhol expõe um 'consumo complacente' através do 'fato brutal' do acidente e da mortalidade — "He [Warhol] was attracted to the open sores in American political life".[77] Segundo Hal Foster, Warhol pertencia "to the popular American tradition of 'truth telling'".[78] Para David Bourdon, em suas pinturas baseadas em fotos de jornais, Andy Warhol "make us look anew at some of the distressingly familiar violence that marks the American scene: the racial conflicts that periodically erupt in our cities and the chronic mayhem of automobile collisions."[79]

De acordo com Gregory Battcock, "a obra de Warhol também enfatiza e advoga a conscientização da condição do homem e tem o seu próprio humanismo, a sua própria realidade".[80] As imagens repetidas indefinidamente — na repetição estaria o grande impacto de sua obra —, tanto em seu trabalho com a fotografia e a pintura, como em sua produção cinematográfica, têm por finalidade revelar uma visão intensificada da realidade exterior. Em relação ao trabalho cinematográfico de Andy Warhol, está o melhor exemplo de que seria essa visão intensificada da realidade exterior, a qual sofre influência visível dos *mass media*, principalmente da publicidade, de jornais e revistas:

---

[75] Ibid., p. 9.
[76] FOSTER, 2001, p. 130.
[77] CROW apud FOSTER, 2001, p. 130.
[78] FOSTER, op. cit., p. 130.
[79] BOURDON, 1989, p. 9.
[80] BATTCOCK, Gregory. Humanismo e Realidade: Thek e Warhol. In: BATTCOCK, Gregory (org.). **A nova arte.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 39.

> Andy Wahrol sets up his movie-camera in front of the Empire State Building and is content to let it record what it will without attempting to bias it or to reconstruct its decal of reality in the cutting room. [...] In films and photographs like these, the irony of affirmation achieves a high degree of purity. A mechanical device like the camera is all that is required to draw complex configurations of objetcs within the creative orbit of the artist [...].[81]

Utilzando sua câmera, um instrumento mecânico, Warhol acreditava ser possível captar a realidade da maneira como ela é, em toda a sua pureza, como se estivesse sendo testemunhada por seus próprios olhos. A gravação, que não seguia nenhum tipo de roteiro ou uma edição posterior, depois de pronta, transformava-se em um filme e, portanto, em uma obra de arte.

Sob o ponto de vista de Hal Foster, há uma outra forma de se analisar a obra de Warhol (além de meramente superficial ou engajada; ou baseada no referente ou no simulacro) e essa forma relaciona-se ao choque. Através de sua arte, Warhol se defende do choque que a realidade causa em si mesmo, buscando repeti-lo em seu trabalho.

Se não pode vencê-los, junte-se a eles, sugere Andy Warhol. E assim o artista expõe na obra a compulsão à repetição da sociedade capitalista serial de produção e consumo. Ao mergulhar totalmente nessa realidade, esta acaba sendo exposta; seu automatismo revelado, através da exemplificação excessiva: “the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel”.[82]

As primeiras pinturas de Warhol, baseadas em jornais, lidavam com temas ligados a celebridades da mídia, como a família real inglesa e estrelas de Hollywood. Entretanto, em seu terceiro trabalho nesse estilo (*129 Die*) o artista introduziu um assunto que acabou se tornando central em sua arte: a questão da morte violenta e/ou acidental.

Warhol abandonou a pintura e passou adotar a técnica de *silkscreen*, processo que possibilitava que ele produzisse mais fácil e rapidamente — “Paintings are too hard”, Warhol declarou em entrevista à revista *Times*: “The things I want to show are mechanical. Machines have less problems. I’d like to be a machine. [...]”.[83] Sobre o uso do *silkscreen*, Warhol também afirmou:

---

[81] FINCH, 1968, p. 56.
[82] WARHOL, apud FOSTER, 2001, p. 131.
[83] WARHOL, apud BOURDON, 1989, p. 131.

> [...] I think that would be so great, to be able to change styles. [...] That's probably one reason I'm using silk screens now. I think somebody would be able to do all my paintings for me. […] I think it would be so great if more people took up silk screens so that no one would know whether my picture was mine or somebody else's.[84]

Dessa forma, o artista coloca em discussão não somente a questão da autoria e da sua própria produção, relativizando a importância do criador da obra, como também da originalidade da arte e do que seria 'digno' de se transformar em uma obra de arte. Para Wahrol, o que importa é o efeito que obra pode causar no espectador, sendo estilo e originalidade questões secundárias em seu trabalho:

> My next series will be pornographic pictures. They will look blank; when you turn on the black lights, then you see them — big breasts and... If a cop came in, you could just flick out the lights or turn on the regular lights — how could you say that was pornography? But I'm still just practicing with these yet. Segal did a sculpture of two people making love, but he cut it all up, I guess because he thought it was too pornographic to be art. Actually it was very beautiful, perhaps a little too good, or he may feel a little protective about art. When you read Genêt you get all hot, and that makes some people say this is not art. The thing I like about it is that it makes you forget about style and that sort of thing; style isn't really important.[85]

Utilizando o *silkscreen*, Warhol começou a criar obras em série, tendo como tema dominante a morte, principalmente acidentes de carro — "'I realized that everything I was doing must have been Death', he told G. R. Swenson. 'It was Christimas or Labor Day — a holiday — and every time you turned on the radio they said something like, '4 million are going to die'. That started it'".[86]

Segundo David Bourdon, Andy Warhol encontrava matéria-prima para seu trabalho em revistas de cinema e tablóides populares. Ele multiplicava em tela fotos mórbidas de acidentes de carro, nas quais apareciam corpos humanos dependurados ou esmagados pelos veículos. Também se detinha em informações divulgadas por jornais, que previam quantas centenas de americanos iriam morrer em acidentes de trânsito, durante os feriados. Tais dados eram publicados, com o objetivo de alertar os motoristas, mas o artista interpretava

---

[84] SWENSON, Gene. What is pop art?. In: MAHSUN, Carol Anne (Ed.). **Pop Art, The critical dialogue.** Londres: UMI Research Press, 1989, p. 119.
[85] Ibid., p. 121.
[86] WARHOL apud BOURDON, 1989, p. 142.

de outra forma. Ele acreditava que a previsão dessas fatalidades estimulava os motoristas a quererem fazer parte das estatísticas — "when you see a gruesome picture over and over again [...] it doesn't really have any effect".[87]

Morte por suicídio e execuções eram outra obsessão de Warhol, que passou a utilizar fotos de pessoas no ato ou logo depois de terem se matado, e imagens de cadeiras elétricas (consideradas pelo artista como "a typically American way to go").[88] Ele escolhia uma foto de uma cadeira elétrica vazia, isolada em uma sala ampla também vazia, e a utilizava para produzir e repetir em *silkscreen* um grande número de pinturas.

Em uma mostra intitulada "Death in America", Warhol exibiu sua série de desastres, juntamente com os retratos de Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor, conectando, dessa forma, fama e morte, e esvaziando de sentido a questão do luto e do impacto da morte, e insinuando a fugacidade da fama:

> By utilizing these different effects and processes, Warhol succeeds in altering the perception of death and disaster. He removes the pathos from what could be very moving and disturbing images and makes them cold and sterile. No longer does death have any substance; it has been robbed of meaning by too much exposure and familiarity. It has objectified, a cultural icon.[89]

Em *The return of the real*, Hal Foster lembra que, segundo Freud, a exposição e exemplificação exaustivas são claramente uma função da repetição — repetir o evento traumático (em ações, sonhos, imagens) de maneira a integrá-lo em uma ordem simbólica.[90] Para Andy Warhol, ver diversas vezes uma figura horripilante acaba deixando de afetar o espectador. Porém, acredito que as repetições do artista americano, em seus quadros, não amortecem o choque, mas, sim, sugerem uma fixação do objeto na melancolia. Com isso, as repetições de Warhol não somente reproduzem o efeito traumático, mas também produzem-no.

Para Jacques Lacan, o traumático se configura como um encontro perdido com o real. Nesse sentido, Cathy Caruth afirma que:

---

[87] Ibid., loc. cit.
[88] BOURDON, 1989, p. 154.
[89] HARDIN, HARDIN, Michael. Postmodernism's desire for simulated death: Andy Warhol's *Car Crashes*, J. G. Ballard's *Crash*, and Don Delillo's *Whit Nose*. **Literature Interpretation Theory.** Philadelphia, Routledge, v. 13, n. 1, 2002, p. 21-50, p. 29.
[90] FOSTER, 2001, p. 132.

> Em sua definição genérica, o trauma é descrito como a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flash-backs*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos. A experiência traumática sugere um determinado paradoxo: a visão mais direta de um evento violento pode ocorrer como uma inabilidade absoluta de conhecê-lo; a imediatez pode, paradoxalmente, tomar a forma de um atraso. A repetição de um evento traumático — que permanece não disponível para a consciência, mas intromete-se sempre na visão — sugere, portanto, uma relação maior com o evento, que se estende para além do que pode ser visto ou conhecido e que está intrinsecamente ligado ao atraso e à incompreensão que permanece no centro desta forma repetitiva de visão.[91]

Se o encontro foi 'perdido', o real não pode ser reproduzido ou representado — somente repetido. Por isso, ao tentar reproduzir o real, o artista já o transforma em algo diverso, que é apenas uma representação. O real só existe no momento mesmo em que ocorre, nem antes, nem depois e, por isso, é impossível captá-lo enquanto ele acontece. Dessa forma, Hal Foster observa que:

> [...] repetition in Warhol is not reproduction in the sense of representation (of a referent) or simulation (of a pure image, a detached signifier). Rather, repetition serves to *screen* the real understood as traumatic. But this very need also *points* to the real, and at this point the real *ruptures* the screen of repetition. It is a rupture less in the world than in the subject — between the perception and the consciousness of a subject *touched* by an image.[92]

E essa ruptura (que afeta menos o mundo do que o sujeito), muitas vezes, pode se resumir em apenas um ponto. Lacan denomina o ponto traumático de *touché*. Para Barthes, este ponto se chama *punctum* e emerge da cena, atingindo o indivíduo como uma flecha, inesperada e totalmente por acaso, ainda que seu efeito possa se fazer sentir posteriormente. É o momento em que o fato, que causa o trauma se dá, e que não se pode definir ou representar fielmente o que ocorre; também é aquilo que, numa imagem repetida, choca e afeta:

---

[91] CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: NESTROVISKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Catástrofe e representação.** São Paulo: Escuta, 2000, p. 111, 112.
[92] FOSTER, 2001, p. 132 , grifo do autor.

> Neste espaço habitualmente unário [da foto], às vezes (mas, infelizmente, com raridade) um 'detalhe' me atrai. Sinto que basta sua presença pra mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior. Esse 'detalhe' é o *punctum* (o que me punge).[93]

Segundo Barthes, o *punctum* se dá ao acaso e sem nenhum motivo. É como um raio, um estalo, um acontecimento que afeta o espectador inesperadamente, de forma rápida e ativa. Muitas vezes, o chamado *punctum* não surte efeitos imediatos, mas seu poder deixa marcas no sujeito, as quais podem se manifestar depois de um tempo. É algo que não pode ser definido ou nomeado, porque, para Barthes, o que se pode nomear, na realidade, não é capaz de provocar dor.

Assim como a arte *pop*, o realismo sujo também transforma lixo em narrativa. A violência, o sexo, as necessidades fisiológicas do homem (e seus detritos) são descritos de forma direta, simples, sem subterfúgios, bem como os diversos tipos de indivíduos, considerados, pelo senso comum, como a escória da humanidade. A realidade é apresentada em todas as suas instâncias e em todos os seus aspectos.

A conexão entre a arte *pop* e a literatura não é nova. Daryl Chin, por exemplo, afirma que um movimento similar ao que ocorreu na arte, aconteceu na literatura — "Something similar is happening in avant-garde writing: there is a reductitivism to the surface of experience". [94] A ficção também buscava retratar a realidade, mantendo-se na superfície da experiência humana. A interioridade, os sentimentos, os pensamentos já não tinham tanta importância quanto os fatos. Luiz Costa Lima, no artigo "O cão pop e a alegoria cobradora", estabelece esta ligação ao analisar a ficção de Rubem Fonseca.

O trauma provocado por esse tipo de literatura não é purificador ou restaurador, mas se constitui, como afirma Costa Lima, em relação à obra de Rubem Fonseca, na

---

[93] BARTHES, Roland. **A câmara clara — notas sobre a fotografia.** Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 68.
[94] CHIN, Daryl. From popular do pop — the arts in/of commerce. **Perfoming Arts Journal.** Boston, The MIT Press, v.13, ano 1, n.37, p. 6-37, jan 1991, p. 15.

"fermentação do próprio lixo".[95] Da mesma forma que o *pop*, a literatura de Fonseca se utilizaria não só de dejetos, de coisas e fatos corriqueiros da vida cotidiana, para criar sua ficção, mas também da "ampliação dos próprios clichês, do estereotipado das ambições e dos recursos compensatórios, todos eles condensados na ampliação da linguagem banalizada". Para Costa Lima, "não se sai do banal através de algum dos modos literários valorizados na modernidade, mas, ao contrário, pela própria ampliação do lixo verbal". [96]

Quando se refere ao que chama de 'poética da ampliação', Luiz Costa Lima recorre à pintura *pop*:

> De um resultado promissor só nos aproximaremos se cotejarmos a literatura em foco com o exemplo dos pintores *pop*. [...] Coisas usuais, públicas, perturbadoras ou não, como bandeiras, latas de cerveja ou garrafas de Coca-Cola, fotos nada artísticas, dejetos cívicos ou industriais, esse é o material do *pop*. [...] O lixo, o convencional, bandeiras, latas e sinais de trânsito apresentam-se como reproduções da realidade bruta.[97]

O mesmo recurso utilizaria Rubem Fonseca na sua obra, descrevendo de maneira crua, simples e direta um cotidiano violento e abjeto. Entretanto, como aponta Costa Lima, há uma diferença crucial entre o *pop* pictórico dos norte-americanos e a produção de Fonseca:

> se o primeiro ainda pode ser lido como a adesão eufórica ao lixo industrial, sua apropriação literária transforma sua ambigüidade numa escolha radical: ou o leitor se horroriza com sua crueza e apela para os códigos dos bons costumes ou se horroriza com o uso que ele próprio faz da linguagem.[98]

Assim, retomando o que mencionei em parágrafos anteriores, ao entrar em contato com esse tipo de literatura, não há apaziguamento, purificação, superação ou sublimação, mas sim a produção ou recrudescimento de um choque, que, por sua vez, vai gerar mais inquietação e incômodo.

---

[95] COSTA LIMA, Luiz. O cão pop e a alegoria cobradora. In: _____. **Dispersa demanda.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 147.
[96] Ibid., loc. cit.
[97] Ibid., p. 148.
[98] Ibid., p. 152.

O abjeto, o nojo e o choque

Uma forma de provocar e até de exacerbar o choque, não só na literatura como nas artes plásticas, é a utilização do artifício do abjeto. De acordo com Hal Foster, através do abjeto, o real pode ser efetivamente evocado como tal, ou seja, como uma falta chocante e arrebatadora, que está sempre nas fronteiras do presente e do passado, nos limites entre o sujeito e o mundo. Para explicar o que é esse artifício, Foster se vale da definição elaborada por Julia Kristeva, em *Powers of horror*, segundo a qual, "the abject is what I must get rid of *in order to be an I* (but what is this primordial I that expels in the first place?). It is a fantasmatic substance not only alien to the subject but intimate — too much so in fact, and this overproximity produces panic in the subject".[99] O abjeto faz com que o leitor (e/ou o espectador) atente para a fragilidade de suas próprias fronteiras, percebendo sua condição problemática e provisória. O termo, em francês, tem muito mais força, porque, nessa língua, significa algo realmente repulsivo. Kristeva afirma que:

> [...] there is also the aspect of nausea, of wanting to vomit. *L'abjection* is something that disgusts you. For example, you see something rotting and you want to vomit. It's 'abject' on the level of matter. It can also be a notion that concerns moral matters — an *abjection* in the face of crime, for example. But it is an extremely strong feeling [...] which is above all a revolt of the person against an external menace from which one wants to keep oneself at a distance, but of which one has the impression that it is not only an external menace but that it may menace us from the inside.[100]

Em um sentido mais imediato, o abjeto é aquilo que é desprezível, baixo, ignóbil e repulsivo, mas que também é capaz de provocar um estranho fascínio. O sujeito estabelece uma relação ao mesmo tempo de repulsa e de atração pelo abjeto. Ambíguo e estranhamente fascinante, causa desconforto, nojo e revolta, principalmente, porque está não apenas no mundo exterior, mas também dentro de cada um. É uma parte sombria, é o

[99] FOSTER, 2001, p. 153, grifo do autor.
[100] KRISTEVA, J. apud. BARUCH, Elaine Hoffman; SERRANO, Lucienne J. **Women analyse women in France, England and the United States.** Nova York; Londres: New York University Press, 1988, p. 135-136.

vislumbre do nosso lado animal, no qual poucos ousam tocar, pois o contato fere, machuca, dilacera.

O abjeto não é a falta de higiene ou de saúde, mas o que perturba o sistema, a identidade, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. A abjeção é o que está *entre*, o ambíguo. É tudo aquilo que expõe a fragilidade da Lei, da Moral e da Ordem. É um presente repulsivo do qual o sujeito tenta se livrar, mas que está sempre presente. Segundo Kristeva, o abjeto é:

> A massive and sudden emergence of uncanniness, which familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome. Not me. Not that. But not nothing either. A 'something' that I do not recognize as a thing.[101]

Em *Powers of horror*, a teórica francesa explica como ocorre a abjeção. Segundo ela, nossa primeira experiência como seres, em relação ao mundo, é de plenitude, de conjunção total com o ambiente que nos rodeia, sem nenhum tipo de fronteira. Entretanto, os limites entre o ser, o mundo e os outros precisam ser delineados. É aí que entra a abjeção: o sujeito começa a tentar se livrar e rejeitar o que parece não fazer parte dele mesmo. Kristeva dá exemplos pontuais do que o indivíduo quer descartar — a comida, o excremento, a urina, o vômito, os fluidos corporais, enfim:

> Food loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection. When the eyes see or the lips touch that skin on the surface of milk — harmless, thin as a sheet of cigarette paper, pitiful as a nail paring — I experience a gagging sensation and, still farther down, spasms in the stomach, the belly; and all the organs shrivel up the body, provoke tears and bile, increase heartbeat, cause forehead and hands to perspire. Along with sight-clouding dizziness, *nausea* makes me balk at that milk cream, separates me from the mother and father who proffer it. 'I' want none of that element, sign of their desire; 'I' do not want to listen, 'I' do not assimilate it, 'I' expel it. But since the food is not an 'other' for 'me', who am only desire, I *expel* myself, I spit *myself* within the same motion through wich 'I' claim to establish *myself*.[102]

'Expelir a mim mesmo'. Numa escala muito maior de intensidade, esta é a sensação que provoca também o contato com um cadáver. A presença desse corpo morto acarreta

[101] KRISTEVA, Julia. **Powers of horror.** Tradução de Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia University Press, 1982, p. 2.
[102] Ibid., p. 3, grifo do autor.

imediatamente a abjeção. Para Noëlle McAfee, o cadáver significa que a fronteira entre morte e vida foi quebrada e que morte está 'infectando' o corpo. Essa experiência revela, assim, a fragilidade da própria vida e a lembrança de que o sujeito deixará de existir — "the corpse is the abject reminder that I will cease to be".[103]

Elizabeth Grosz acredita que a abjeção implica necessariamente o desejo impossível de transcender a corporariedade. É uma recusa ao sujo, ao impuro, à materialidade incontrolável da existência do sujeito:

> [...] It is a response to the various bodily cycles of incorporation, absorption, depletion, expulsion, the cycles of material rejuvenation and consumption necessary do sustain itself yet incapable of social recognition and representation. It is an effect of the child's corporeal boundaries bein set through the circulation of (socially unacceptable) drive energies an the rhythms of incorporation and evacuation necessary for existence.[104]

Na visão de Weiss, a abjeção é necessária porque alguns aspectos da nossa experiência corporal devem ser excluídos de maneira a permitir a construção coerente do ego e da imagem do corpo, mas esse processo não pode ser levado a cabo com sucesso, já que aquilo que é excluído, não pode ser totalmente eliminado, pois volta sempre a emergir novamente. Na sua vida, o indíviduo está constantemente em contato com suas excrescências e com a morte. Na verdade, como afirma Grosz: "The abject demonstrates the impossibility of clear-cut borders, lines of demarcation, divisions between the clean an the unclean, the proper and the improper, order and disorder".[105]

O maior exemplo de abjeção está no que Kristeva denomina de 'mãe abjeta' (abject mother). A abjeção começa quando a criança ainda se encontra em uma união imaginária com a sua mãe, muito antes de aprender a falar. Nesse estágio, ainda não é capaz de se reconhecer como sujeito, mas a abjeção a ajudará nesse processo — e a primeira 'coisa' a sofrer abjeção é justamente o corpo da mãe. Noëlle McAfee afirma que: "In order to become a subject, the child must renounce its identification with its mother; it must draw a line between itself and her". Essa separação, porém, como acredita a autora, não se dá de

---

[103] MCAFEE, Noëlle. **Julia Kristeva.** Nova York; Londres: Routledge, 2004, p. 47.
[104] GROSZ, E. apud WEISS, Gail. The abject borders of the body image. In: WEISS, Gail; HARBER, Honi Fern (ed.). **Perspectives on embodiment and the intersections of Nature and culture.** Nova York; Londres: Routledge, 1999, p. 42.
[105] WEISS, 1999, p. 44.

maneira fácil, porque “the child is in a double-bind: a longing for narcissistic union with its first love and a need to renounce this union in order to become a subject. It renounces a part of itself — insofar as it is still one with the mother — in order to become a self”.[106]

Segundo Kristeva, ao nascer, o indivíduo é separado do ventre de sua mãe, e aquele lugar onde estava se perde para sempre. Quando a memória dolorosa dessa perda retorna de alguma forma, configura-se, então, a abjeção, que continua assombrando o sujeito por toda a sua vida (“it remains on the periphery of consciousness, a looming presence, as [...] is the case with filth and death”).[107] Apesar de ser repulsivo, o abjeto causa fascínio, mantendo e, ao mesmo tempo, ameaçando as fronteiras do indivíduo — “they are threatened because the abject is alluring enough to crumble the borders of self; they are maintained because the fear of such a collapse keeps the subject vigilant”.[108]

De fato, existe um medo permanente de que essas fronteiras sejam rompidas. Sob o ponto de vista de Gail Weiss, Julia Kristeva foca sua análise no que não faz parte da identidade e/ou no que é deixado de fora do processo totalizador que transforma as diversas e momentâneas sensações corpóreas em uma imagem unificada: “For Kristeva, that which is ‘lost’ or which resists incorporation into the body image is also precisely what makes the coherent body image possible because it marks the boundary between the body image and what it is not.”.[109] Nesse sentido, as fronteiras estão permanentemente ameaçadas, já que o abjeto pode, a qualquer momento, destruí-las.

Para Kristeva, o abjeto também se relaciona à perversão e se constitui na violência do luto por algo que sempre esteve perdido (a perda primária, original, do lugar no ventre da mãe). Destrói a repressão e seus julgamentos, sem, entretanto, negar ou assumir quaisquer proibições, regras ou leis — antes, o abjeto as utiliza, as corrompe, tira vantagem delas:

> It [the abject] kills in the name of life — a progressive despot; it lives at the behest of death — an operator in genetic experimentations; it curbs the other´s suffering for its own profit — a cynic (and a psychoanalyst); it establishes narcissistic power while pretending to reveal the abyss — an artist who practices his art as ‘business’. Corruption is its most

[106] MCAFEE, 2004, p. 48.
[107] Ibid., loc. cit.
[108] Ibid., p. 50.
[109] WEISS, 1999, p. 43.

> common, most obvious appearance. That is the socialized appearance of the abject.[110]

Por isso, o abjeto é aquilo que perturba a identidade, o sistema e a ordem. É por esse motivo, como acredita John Lechte, que o cadáver — que é, ao mesmo tempo, humano e não-humano — e o lixo são exemplos de abjeto. E da mesma forma, como considera Kristeva, o traidor, o mentiroso, o criminoso com boa consciência, o estuprador que sente culpa, o assassino que se considera um salvador.

Na descrição elaborada por Kristeva a respeito do abjeto, é possível perceber que a abjeção não se configura como uma etapa passageira, mas, sim, permanece como um fantasma por toda a vida. Como resultado, diferentes culturas e sociedades criaram uma série de rituais para lidar com essa ameaça. A autora de *Powers of horror* acredita que as religiões serviram a esse propósito, inventando maneiras para limpar e purificar.

Outra estratégia para lidar com o abjeto é nomeá-lo sempre como 'o outro', tentar excluí-lo, de alguma forma, da sociedade. Dessa maneira, como considera Gail Weiss, o abjeto passa a ter uma identidade concreta e a ocupar uma zona inabitável, um lugar onde a sociedade pode se livrar do seu 'lixo': "[...] the abject is provided with a concrete identity and occupies a place, whether that place be a prision, a refugee center, a ghetto, a concentration camp, or another yet to be constructed 'zone of uninhabitability', a place where society can dispose of its 'excrement'".[111]

Entretanto, de acordo com John Lechte, a tentativa de banir o abjeto acaba por reforçar sua presença: "[...] the control exerted by horror — the abject — can only be the greater if it remains hidden, unknown — unanalysed".[112] Segundo Lechte, a recusa em confrontar o abjeto resulta na dificuldade de se lidar com ele. Quanto mais escondido, mais poderoso...

Julia Kristeva, porém, percebe uma função positiva no abjeto. Ela afirma que este, ao ser purificado, pode provocar várias catarses, que, por sua vez, dão origem às religiões e à arte: "The various means of *purifying* the abject — the various catharses — make up the

---

[110] KRISTEVA, 1982, p. 15-16.
[111] WEISS, op. cit., p. 48.
[112] LECHTE, John. **Julia Kristeva.** Nova York; Londres: Routledge, 1990, p. 158, grifo do autor.

history of religions, and end up with that catharsis par excellence called art, both on the far and near side of religion".[113]

Para Kristeva, o abjeto tem uma relação fronteiriça com o sublime, na medida em que testa os limites da sublimação. Segundo ela, alguns autores, como Louis-Ferdinand Céline — "Céline, as Kristeva reads him, speaks from *within* horror" [114] —, representam o abjeto com o objetivo de purgá-lo, purificá-lo. Por outro lado, "in a world in which the Other has collapsed",[115] afirma Kristeva, "the task of the artist is no longer to sublimate the abject, to elevate it, but to plumb the abject",[116] aprofundá-lo, tentar compreendê-lo.

Sob o ponto de vista da filósofa francesa, a literatura também teria essa função de purificar o abjeto: "Literature, in Kristeva's view, helps the author and the reader work through some of the maladies that afflict their souls. [...] These afflictions include abjection [...]".[117] Porém, esta é uma visão utópica. Em alguns casos, pode-se entrar em contato com o abjeto, sentir seu impacto, sua força, mas não se pode sublimá-lo. O abjeto é, então, uma parte escura de cada um de nós, que estará sempre mostrando sua face repulsiva de tempos e tempos, mas que é impossível superar ou sublimar.

Na verdade, o que me interessa aqui é essa tentativa de alguns artistas, principalmente escritores, de tentar esse contato com o abjeto, trabalhando com seu caráter negativo e repugnante, sem sublimá-lo ou purificá-lo, mas buscando realmente uma experiência do abjeto.

Mas antes de procurar explicar como se dá essa relação entre arte e abjeção, é preciso abordar a questão do nojo. Na realidade, o nojo também faz parte do abjeto. Como afirmam Barry Smith e Carolyn Korsmeyer na introdução do livro *On disgust*, de Aurel Kolnai, "Abjection is a complex emotional response that includes, in addition to disgust, vestiges of fear and desire and dreadful shadow of the fragility of one´s personal identity".[118]

---

[113] KRISTEVA, 1982, p. 17.
[114] LECHTE, op. cit., p. 166, grifo do autor.
[115] KRISTEVA, apud FOSTER, 2001, p. 156.
[116] FOSTER, 2001, p. 156.
[117] MCAFEE, 2004, p. 50.
[118] KORSMEYER, Carolyn; SMITH, Barry. Visceral values: Aurel Kolnai on Disgust. In: KOLNAI, Aurel. **On disgust.** Chicago: Open Court Publishing Company, 2004, p. 1.

Para tratar deste tema, parto da imagem de um rosto de um homem com quem cruzei uma vez ao acaso. O rosto desse homem estava deformado. Não era exatamente uma ferida, mas sim um tumor descomunal, que se projetava abaixo do olho esquerdo e se estendia até o queixo. Uma bolha inchada de pele marrom e lisa, que brilhava contra a luz. Tentava não olhar, mas era inútil. Desviava os olhos, mas eles acabavam sempre voltando para o mesmo lugar — aquele pedaço de carne, pendurado no rosto do homem. Como seria tocar aquela bolha? Seria mole, dura, gelatinosa, seca, pegajosa? E se me aproximasse do homem com uma agulha e a espetasse? Ela permaneceria intacta, explodiria de uma vez ou murcharia aos poucos, expelindo uma secreção viscosa? O que sairia ali de dentro? Sangue, pus, água? Que odores exalariam a bolha? Todos esses pensamentos passaram pela minha cabeça, quando, uma vez, encontrei esse homem na rua.

Assim é o nojo: uma sensação ambígua. Atração, repulsa, fascínio, asco, curiosidade. Pensamentos perversos. Pensamentos que nem sempre podemos controlar. Queremos sentir piedade, queremos ser solidários, mas o nojo não permite. O nojo é abjeto. Coloca o sujeito em contato com um lado sombrio, que, geralmente, ele busca ignorar. Talvez por isso seja ainda um tema pouco estudado. Nesse sentido, *The anatomy of disgust*, de William Miller cumpre um papel fundamental: abordar de maneira séria, clara e direta essa questão na sociedade ocidental, já que, como o próprio autor afirma, nenhuma das ciências que estudam o campo das emoções analisou com atenção o tema: “Disgust has elicted little attention in any of the discipline that claim an interest in the emotions: psychology, philosophy, anthropology.”[119]

Miller mostra que o nojo é um universo rico em significados. Um universo que engloba principalmente o corpo e seus orifícios, e também a ordem política, social, moral e cultural. Mais do que uma explicação detalhada sobre o assunto, seu livro é um estudo transdisciplinar, que procura derrubar o muro entre o mundo acadêmico e o mundo não acadêmico.

O autor traça uma breve historiografia do nojo, desde a Idade Média até os dias atuais. Também enfatiza as diferenças entre o nojo e as sensações que o senso comum considera

[119] MILLER, William Ian. **The anatomy of disgust.** Cambridge; London: Harvard University Press, 1997, p. 5.

semelhantes, como o medo, o horror, o tédio e o desprezo. Segundo ele, nem sempre essas sensações repelem — e o nojo deve necessariamente repelir, se não, não é nojo:

> Disgust differs from other emotions by having a unique aversive style. The idiom of disgust consistently invokes the *sensory* experience of what it feels like to be put in danger by the disgusting, of what it feels like to be too close to it, to have to smell it, see it, or touch it.[120]

Miller também revela como o domínio do nojo se estrutura. Ele considera que esta é uma área repleta de oposições, as quais são cruciais para entendê-la — como inorgânico x orgânico; vegetal x animal; humano x animal; nós x eles; eu x você; meu exterior x meu interior; seco x molhado; fluido x pegajoso; duro x esponjoso; vida x morte; saúde x doença; belo x feio etc.

De acordo com o autor, o interesse da psicologia moderna pelo nojo começa com Darwin, que concentra sua discussão sobre o tema na rejeição da comida e no paladar. Entretanto, o nojo é muito mais que isso, pois envolve os cinco sentidos. Ao tocar algo viscoso, úmido, pegajoso, esponjoso ou escorregadio, imediatamente sentimos aversão. O mesmo acontece quando a textura das superficies não está de acordo com as nossas expectativas: a pele de um homem que se assemelha a de um réptil ou a pele de um réptil que se assemelha a de um homem. Os odores nauseabundos parecem ser capazes de contaminar. Os odores do corpo e suas excrescências, da mesma forma, são ameaçadores.

Ao contrário do olfato, a visão requer distância para funcionar. O mundo está repleto de visões nojentas e essas visões dizem respeito não só a coisas que podemos ver, mas também a ações que podemos testemunhar. Qualquer atitude que cause vergonha em que a cometeu possivelmente provocará nojo no observador. Nessa esfera, o nojo opera como um regulador social, controlando atos e emoções. A força da visão também reside no seu poder de sugestão. Olhar a bolha no rosto do homem despertou em mim as sensações que descrevi acima: a perspectiva de um contato, que implicaria sentir um cheiro podre, um gosto amargo, um toque repugnante. Na visão, está o horror. Através dela, o feio, o deformado, o mutilado, o degradado chegou até mim. O nojo me forçou a olhar, por mais que eu não quisesse.

---

[120] Ibid., p. 9, grifo do autor.

A audição é o sentido que menos desperta o nojo e, quando o faz, geralmente, se associa a visões ruins ou a toques asquerosos. Ouvir alguém vomitando, por exemplo, imeditamente provoca náusea. Quanto ao paladar, Miller considera que comida e nojo estão fortemente relacionados, na medida em que as questões da pureza e da impureza, da pureza e do perigo, remetem ao que entra pela boca. A boca, como os orifícios (o autor faz uma análise detida dos orifícios e sua ligação com o nojo), em geral, é altamente contaminável e contaminada — no sentido físico e simbólico.

Ao tratar de pureza e perigo, William Miller faz alusão a Mary Douglas e ao seu conhecido livro *Purity and danger*. De acordo com Douglas, algumas coisas, quando estão fora de lugar, podem se tornar impuras. Um fio de cabelo em cima de uma mesa ou uma gota de sopa em uma colher não provocam asco, entretanto o fio de cabelo em um prato de comida ou uma gota de sopa na barba de um homem, sim. Porém, Miller acredita que o que provoca nojo é muito mais o cabelo do que o prato de comida, e muito mais o homem do que a sopa. A gota na barba revela que o homem tem uma falha de caráter, um defeito moral que o impede de se manter apresentável de acordo com as normas da sociedade, as quais demandam que ele conserve sua ‘pureza pública’ e a sua limpeza, e não nos ameace com a sua incompetência.

William Miller também rechaça as idéias de Paul Rozin. Miller afirma que, embora Freud e outros autores tenham abordado o nojo, antes do trabalho de Rozin (publicado na década de 1980), essa questão não havia recebido realmente uma atenção consistente. Seu argumento inicial é de que o nojo estaria centrado somente na incorporação oral e na rejeição da comida, que, por sua vez, estariam ligadas às noções de contaminação e contágio. Com o tempo, entretanto, Rozin foi ampliando essa visão limitada, expandindo a relação com o nojo para além da comida e incluindo outros fatores, como as substâncias corporais, o sexo, a higiene, a morte etc. Esses fatores, no entanto, estariam unidos sob uma teoria bastante generalizante, segundo a qual o nojo seria uma necessidade psíquica de evitar a lembrança de nossas origens animais.

Miller discorda dessa teoria. De acordo com ele, o nojo é uma emoção e, como emoção, se relaciona a paradigmas sociais e culturais. Para o autor, emoções são sentimentos que se conectam a idéias e, geralmente, resultam em ações. Nesse sentido, o nojo é um sentimento sobre alguma coisa e uma resposta a alguma coisa — não apenas um

sentimento isolado. Ele cita como exemplo uma crise de estômago. Parte de se sentir enojado é a consciência de estar enojado. É impossível sentir nojo e não saber. O nojo sempre envolve pensamentos desagradáveis, repugnantes e difíceis de se livrar. É uma sensação que está sempre acompanhada de idéias de um certo tipo de perigo — de contaminação, poluição, sujeira —, o qual, por sua vez, está associado a condições culturais e sociais. Mesmo quando a origem do nojo é o nosso próprio corpo, a maneira como lidamos com nossas secreções e excrescências está profundamente ligada aos sistemas social e cultural de sentido. Fezes, catarro, saliva, pus, cabelos e cheiros vêm sempre acompanhados de histórias sociais e culturais.

A cultura tem papel determinante em relação ao nojo, pois estabelece os limites entre o puro e o impuro, o limpo e o sujo. A noção de nojo também varia de cultura para cultura, modificando-se com o tempo. Algumas culturas enfatizam mais o nojo que outras, assim como algumas pessoas são mais sensíveis ao nojo que outras.

O nojo, segundo, William Miller, tem um forte significado político, na medida em que trabalha para manter a hierarquia, avaliando e proclamando a inferioridade do seu objeto. Os que estão numa escala social alta crêem que as pessoas pertencentes a uma escala social baixa cheiram mal, e se sentem ameaçados pelo seu suposto poder de contaminar e poluir. Estas, por sua vez, também se sentem enojadas pelas atitudes ridículas e esnobes da alta classe. Antigamente, os ‘pobres’ temiam e admiravam os ‘ricos’. Agora eles os desprezam e, se os servem, é porque assim precisam fazê-lo para sobreviver.

A linguagem do nojo evoca, obrigatoriamente, uma experiência sensorial. É uma sensação instantânea, imediata, que nunca vem aos poucos, mas em uma espécie de jorro, tomando conta do sujeito e mexendo com todos os sentidos do corpo. Por isso, sentir nojo é humano e ‘humanizante’, e aqueles que dificilmente se enojam parecem pertencer a uma categoria, de certa forma, diferente, como as crianças, os loucos ou os santos.

Miller considera que o nojo ajuda a estruturar o mundo, porque tem um incrível poder de gerar imagens e organizar e internalizar muitas das nossas atitudes morais, sociais e políticas. Sem o nojo para ser superado, o amor, por exemplo, faria muito pouco sentido. Quando amamos, várias ‘regras’ do nojo precisam ser relaxadas ou até destruídas. A língua do ser amado na nossa boca desperta prazer, enquanto a língua de um estuprador provocaria o mais intenso dos nojos.

O autor afirma que existem dois tipos de nojo: o (que ele chama de) freudiano e o que se relaciona com a noção de excesso. O freudiano agiria como uma barreira, impedindo a realização dos desejos inconscientes. Sua função seria 'se unir' à vergonha e ao moralismo na tentativa de frear o instinto sexual. Por exemplo: o cheiro e a visão dos órgãos genitais enojam e, por isso, se tem vergonha. Nesse sentido, o nojo previne a ativação dos desejos inconscientes. Mais do que isso: atua no processo de repressão que tornam esses desejos inconscientes. O nojo impede de chegar muito perto, ainda que se tenha vontade.

No segundo tipo, não se sente nojo ao cometer (ou ao pensar em cometer) um ato, mas, sim, depois de cometê-lo excessivamente. Após comer ou beber mais que o necessário ou manter relações sexuais de maneira desenfreada, por exemplo, o indivíduo se sente enojado, nauseado, doente com o excesso. Dessa forma, aqui o excesso não atua como uma barreira, mas como um castigo pelos nossos atos.

No que diz respeito aos atos, aliás, *The anatomy of disgust* também os aborda, relacionando-os com a moral. Que atitudes seriam nojentas? Matar, roubar, violentar, mentir, caluniar, trair? Segundo Miller, o nojo torna essas atitudes ainda mais reprováveis.

Winfried Menninghaus também considera o nojo como uma das sensações mais violentas que um ser humano pode sentir e que afeta todo o sistema nervoso: "Everything seems at risk in the experience of disgust. It is a state of alarm and emergency, an acute crisis of self-preservation in the face of an unassimilable otherness".[121]

Para Menninghaus, o nojo é a experiência de uma proximidade não desejada — "an intrusive presence, a smell or taste is spontaneously assessed as contamination and forcibly distanced"[122] —, que fica na fronteira entre padrões conscientes de conduta e impulsos inconscientes. Entretanto, assim como Miller, Menninghaus acredita que o nojo é uma sensação fulminante e incontrolável, que tem como objetivo proteger o indivíduo da contaminação, da sujeira e da morte.

O autor afirma (citando Sófocles como exemplo) que, desde a Antigüidade, os textos literários ou não, ocasionalmente, retratavam o fenômeno do nojo. Para os 'antigos', as doenças e os defeitos físicos eram as principais marcas do nojo, bem como os orifícios do corpo (notadamente os sexuais), que eram retratados de maneira especial. Nas esculturas

[121] MENNINGHAUS, Winfried. **Disgust. Theory of a strong sensation.** Albany: State University of New York Press, 2003, p. 1.
[122] Ibid., loc. cit.

gregas, por exemplo, a boca, o nariz e a orelha apresentam linhas simétricas, discretas. Os seios nunca são fartos e os mamilos são sempre eretos e proeminentes. Segundo Menninghaus, é como se o corpo ideal não possuísse órgãos internos — "The impermeable, closed body as 'perfect container' takes on a position of pure and ideal order, while all openings, 'border-regions', and surface defects mark the danger of pollution".[123]

Com o passar do tempo, a arte foi mudando e surgiu o corpo grotesco, como já afirmei anteriormente, quando citei Bakhtin. O corpo passou a ser descrito de maneira diferente do que se considerava esteticamente ideal. Sua decadência começou a ser mostrada:

> Stamped with the seal of 'interesting', a poetics of defiguration, the grotesque, and ironic disruption banished the ideally beautiful body of disgust´s avoidance to the prehistory of modern taste. In line with this development, the disgust was expressly licensed and incorporated into art.[124]

Dessa forma, ao final do século XVIII, o nojo foi incorporado à arte, tornando-se parte do que Menninghaus denomina de estética moderna do choque. Embora, naquele momento, o nojo fosse considerado o total oposto da beleza, não estava mais excluído da arte.

Menninghaus também analisa o nojo sob o ponto de vista de autores como Nietzsche, Freud, Kristeva, Kant, Bataille, Kafka e Sartre. Kant, por exemplo, relaciona o nojo com dispêndio (comsumption). O nojo seria uma reação que envolveria não somente a proximidade e a presença de algo repulsivo, mas também o ato de tentar se livrar de uma idéia que foi oferecida para consumo:

> For this reason disgust, a stimulus to discharge something that has been consumed through the shortest path of the gullet (to vomit), is given to the human being as such a strong vital sensation, since such an inner take... can be dangerous.[125]

---

[123] Ibid., p. 98-99.
[124] Ibid., p. 122.
[125] KANT apud MENNINGHAUS. 2003, p. 110.

Entretanto, uma das principais análises de Winfried Menninghaus, em seu livro *Disgust — theory and history of a strong sensation*, é sobre a obra de Aurel Kolnai, considerada essencial para a teoria a respeito do nojo. Em seu trabalho, Kolnai enfatiza o papel do olfato no despertar dessa sensação. Para o filósofo, os objetos que cheiram mal estão suficientemente próximos para ameaçar e revoltar, ao contrário daqueles que vemos ou 'ouvimos', os quais podem estar mais distantes. Quanto ao paladar, este está irremediavelmente relacionado ao olfato. Embora o tato também requeira proximidade, segundo Kolnai, se criaturas de pele extramente macias, pegajosas ou viscosas fossem por si só nojentas, não haveria pessoas que apreciam serpentes, por exemplo.

Kolnai acredita que o nojo pertença à categoria das chamadas 'reações de defesa', como o medo. Porém, ao contrário deste último, o nojo é quase sempre dirigido a um fator externo:

> Disgust distinguishes itself from fear fundamentally with regard to the direction of intention. The intention of disgust is much more markedly orientated outwards: in spite of its strong physiological effect, disgust lacks the powerful, inwardly-aimed intentional flowing backwards of the sort which we find in cases of fear.[126]

O autor de *On disgust* considera que existem dois tipos de objetos que provocam nojo: aqueles que são nojentos por natureza e aqueles que assim se tornam sob circunstâncias especiais. Ao primeiro gurpo, pertenceriam o excremento e os materiais putrefatos, expelidos e descartados pela natureza. O nojo dirigido a esses objetos seria uma reação absolutamente natural. O segundo grupo incluiria comida, animais, coisas vivas em geral. Nesse caso, o nojo estaria mais relacionado à vontade do sujeito e à sua resistência.

De acordo com Susan Miller, o nojo teria a função de proteger e manter o indivíduo em segurança. Proteger-se não somente contra substâncias tóxicas, por exemplo, como também contra o 'Outro':

> That 'Other' is felt to be noxious and ready to transfer noxiousness to the self. Therefore, one wants distance from the bad 'Other'. Disgust thus involves jeopardy to the self, which responds to that danger by devaluing

[126] KOLNAI, Aurel. **On disgust.** Chicago: Open Court Publishing Company, 2004, p. 39.

> — even despising — something outside, and determining to keep free of it.[127]

Dessa maneira, segundo a autora, o ser humano viveria sua vida atuando como zelador (gatekeeper), impedindo a entrada de tudo que é indesejado e permitindo que se tenha acesso ao que dá prazer.

O nojo, da mesma forma que o abjeto, é imanente ao ser humano. Mas como ambos se apresentam na arte, principalmente, na literatura, e como se relacionam ao choque? Para Hal Foster, o abjeto, na arte, apresenta-se sob duas tendências. A primeira seria a identificação com o abjeto, aproximar-se dele de alguma forma, para experimentar a ferida do trauma. A segunda seria representar a condição de abjeção, de maneira a provocar sua operação — capturar o abjeto no 'ato', refletir sobre ele, torná-lo repulsivo. Nesse sentido, o trabalho de Marina Abramovic é um exemplo de fazer artístico com o objetivo de provocar o choque ou, de pelo menos, de interagir, despertar algum tipo de sensação no espectador, através da abjeção. Não pretendo aqui analisar seu trabalho detalhadamente, mas antes citá-lo como exemplo.

Desde o final da década de 1960, Marina Abramovic vem utilizando seu próprio corpo como material/instrumento de trabalho, executando performances, nas quais o público pode interagir com o objeto que é o corpo da artista. Ana Berstein descreve, em seu artigo "Marina Abramovic: do corpo do artista ao corpo do público", algumas dessas performances: em *Dragon Heads* (1990-1994), "cinco jibóias moviam-se livremente sobre o corpo da artista — às vezes vestida, às vezes nua —, enquanto esta permanecia imóvel, sentada em uma cadeira, por um período de 1 a 2 horas"; em *Dissolution* (1997), Abramovic "se auto-flagela até se tornar insensível à dor"; em *Relation Work* (1976-1988), a artista e seu então parceiro e colaborador Ulay "exploraram relações de tempo, espaço e movimento em performances que envolviam, com freqüência, a dor e os limites de

[127] MILLER, Susan B. **Disgust — the gatepeeker emotion.** Hillsdale: The Analytic Press, 2004, p. 13.

resistência física e mental, passando por auto-flagelações e mutilações até estados de intensa concentração e meditação".[128]

De acordo com Bernstein, o objetivo de Marina Abramovic é a:

> necessidade constante de ultrapassar os limites do corpo e da mente, de romper os limites entre o público e o privado, vida e arte, e até mesmo entre vida e morte, uma vez que algumas performances apresentavam de fato a possibilidade de morrer durante sua execução.[129]

Marina Abramovic afirma: "Como artista, eu quero ser uma ponte".[130] Segundo Bernstein, essa ponte "não é apenas uma passagem entre dois lugares, é também uma forma de comunicação. É o entre-lugar, onde habitamos um estado transitório".[131] E nesse estado, tudo é imprevisível, pois não existe racionalidade. Tudo é sensação e não existem fronteiras entre a artista e sua arte ou entre a artista e seu público.

Em seus trabalhos mais recentes, as experiências feitas pela artista têm sido ainda mais radicais no que diz respeito ao papel do espectador. Com os *Objetos transitórios*, ela busca transformar o espectador em *performer*, em objeto e até mesmo em obra de arte: "Os *Objetos transitórios* são objetos feitos para o uso do público. Ao contrário de esculturas, esses objetos não se tornam obra de arte a menos que sejam utilizados, tocados, a menos que as pessoas se sentem ou se deitem neles".[132]

Dessa forma, os espectadores chegam às últimas conseqüências, fazendo o que desejam com os objetos ou até mesmo com o corpo da artista. Várias de suas perfomances tiveram que ser interrompidas, porque Abramovic correu risco de morte, ao deixar o público livre para atuar. Pessoas a beijaram, a despiram, passaram a mão por seu corpo e tentaram até mesmo machucá-la.

Em relação à literatura, acredito que a utilização do abjeto está intimamente ligada ao que Foster denomina de 'realismo traumático'. O abjeto pode funcionar como um causador

---

[128] BERNSTEIN, Ana. Marina Abramovic: do corpo do artista ao corpo do público. In: BERNSTEIN, Ana et al. **Vozes femininas.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003, p. 1.
[129] Ibid., p. 2.
[130] ABRAMOVIC apud BERNSTEIN, 2003, p. 2.
[131] BERNSTEIN, op. cit., p. 2.
[132] Ibid., p. 18-19.

e/ou um catalisador do trauma e como uma verdadeira fonte de mergulho na face traumática do real. O teórico americano sugere que uma insatisfação com o modelo textualista de cultura, bem como com a visão convencionalista da realidade[133] acabou provocando um interesse pelo abjeto e — me parece — por uma nova forma de encarar a vida e lidar com o real e também com o trauma.

O realismo sujo

> Não me interessa o decorativo, nem o bonito, nem o doce, nem o delicioso. [...] A arte só serve para alguma coisa se é irreverente, atormentada, cheia de pesadelos e desespero. Só uma arte irritada, indecente, violenta, grosseira, pode nos mostrar a outra face do mundo, a que nunca vemos ou nunca queremos ver, para evitar incômodos a nossa consciência.
>
> Pronto. Nada de paz e tranqüilidade. Quem consegue o repouso no equilíbrio está perto demais de Deus para ser artista.[134]

Assim Pedro Juan Gutiérrez define a (sua) arte. Ele acredita que é preciso haver um contato real com o mundo, face a face com uma parte da realidade que muitos se negam a ver, para que ocorra o processo criativo. Gutiérrez denomina de 'realismo sujo' sua literatura.

Este não é um termo novo. Na verdade, a discussão em relação ao 'realismo sujo' também não é recente. Parte da crítica já o considera como um rótulo comercial para designar toda uma a geração de jovens escritores americanos e latino-americanos, surgidos, respectivamente a partir das décadas de 1980 e de 1990. Muitos críticos o classificam como uma categoria crítica, uma atitude artística. Aqui não desejo entrar no mérito dessa questão, mas pretendo mostrar quais são as marcas do realismo sujo.

Pedro Juan Gutiérrez e os escritores que se referem à sua ficção como 'realismo sujo' associam o termo ao abjeto e ao pornográfico, à violência, a uma estética do 'lixo', e até a uma tendência ao politicamente incorreto, ao machismo e ao sexismo. Sua literatura é

---

[133] FOSTER, 2001, p. 166.
[134] GUTIÉRREZ, Pedro Juan. **O insaciável homem-aranha.** Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 102.

constantemente comparada a autores como Henry Miller e Charles Bukowski, que nos anos 60 despontaram no panorama literário com uma linguagem sexual explícita e chocante.

De acordo com Anke Birkenmaier,[135] o realismo sujo sofreu — e sofre — forte influência do cinema. Birkenmaier considera que, já no final dos anos 60, surgia o fenômeno do cinema brasileiro do 'lixo', emblema de uma sociedade empobrecida e corrupta. Numa fase bem posterior, nos anos 2000, filmes como *Amores brutos, Carandiru* e *Cidade de Deus*, também são, para ela, um exemplo dessa estética. São narrativas que se caracterizam por mostrar uma violência excessiva nas relações interpessoais — "estas historias viven de la velocidad con la que los protagonistas asesinan, mueren, huyen y atacan".[136]

O Naturalismo seria, da mesma forma, uma influência. De fato, o realismo sujo não se configura exatamente como uma nova tendência, mas, sim, como uma 'onda' que retorna de tempos em tempos, arvorando-se ainda mais realista do que a literatura estabelecida.

Segundo Birkenmaier, foi nos Estados Unidos que se criou uma definição mais nítida do realismo sujo, a partir da ficção de escritores americanos como Raymond Carver, Richard Ford, Tobias Wolff, entre outros, cujas obras descreviam o cotidiano, em áreas rurais ou em lugares onde a monotonia predominava. Trata-se de uma ficção "dedicada al detalle local, al matiz, a las pequeñas distorsiones en el lenguaje y el gesto", "una ficción que podría ser de cualquier parte: es gente perdida en un mundo lleno de comida junk y de los detalles opresivos del consumismo moderno".[137]

Robert Rebein, em seu livro *Hicks, tribes & dirty realists: American fiction after postmodernism*, traça uma breve genealogia do realismo sujo. De acordo com o teórico americano, o final do século XX testemunhou, principalmente nos EUA, uma revitalização do realismo. Autores como Tom Wolfe passaram a reafirmar sua importância:

> [...] The introduction of realism into literature in the eighteenth century by Richardson, Fielding, and Smollett was like the introduction of electricity into engineering. It was not jut another device... For writers to give up this power in the quest for a more up-to-date kind of fiction — it

[135] BIRKENMAIER, Anke. **El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez.** Disponível em: <http: //www.miradas.eictv.co.cu/content_anteriores.php?id_articulo=139&numero=6>. Acesso em: 07 jul. 2005.
[136] Ibid.
[137] BUFORD apud BIRKENMAIER, 2005.

> is as if an engineer were to set out to develop a more sophisticated machine technology by first of all discarding the principle of electricity, on the grounds that it had been used ad nauseam for a hundred years.[138]

Segundo Rebein, Wolfe acreditava que a cena cultural americana precisava, no final do século XX, de grandes romances, que abordassem a vida contemporânea das grandes cidades, tomando como alicerce principal o jornalismo: "[...] the future of the fictional novel would be a highly detailed realism based on reporting, a realism more thorough than any currently being attempted, a realism that would portray the individual in intimate and inextricable relation to the society around him".[139]

E essa necessidade foi atendida com o surgimento do chamado realismo sujo. Seu principal precursor foi Raymond Carver, que era considerado "the Last of the Nonliterary Literary Men"[140] — herdeiro de uma tradição que incluía nomes como Herman Melville, Mark Twain, Ernest Hemingway e Jack London. Entretanto, essa visão de que Carver era um homem do povo, pertencente à classe trabalhadora e sem nenhum tipo de instrução, não passava de lenda. Apesar de realmente ser de origem humilde e de ter tido uma vida financeiramente complicada, foi talvez o maior autor americano cuja carreira foi totalmente moldada no mundo acadêmico. Seu trabalho como escritor consistia em escrever sobre pessoas e a realidade de suas vidas. No final da década de 1980, era apontado como um dos autores mais influentes da sua geração.

Assim como Carver, diversos outros escritores, como Grace Paley e Ann Beattie, passaram a desenvolver uma literatura de tendências mais realistas. A princípio, esta 'nova escrita' foi denominada de 'minimalismo'. De acordo com Robert Rebein, Richard Wollheim, em 1965, assim classificou as pinturas e esculturas do pós-guerra que apresentavam o que Rebein chama de "minimal content"[141] e que claramente sofriam influência de fontes não artísticas, como a natureza, a fábrica, a televisão e os shopping centers. A crítica literária se rendeu a esse termo, porque o 'minimalismo literário' parecia conter uma 'indiferenciação':

---

[138] WOLFE apud REBEIN, Robert. **Hicks, tribes & dirty realists: American fiction after Postmodernism.** Kentucky: University Press of Kentucky, 2001, p. 17-18.
[139] Ibid., loc. cit.
[140] REBEIN, 2001, p. 23.
[141] Ibid., p. 33.

> With what is called the 'renaissance' of American fiction post-1970, the publishing industry began to see, with minimalism in particular, a way to package American fiction [...]: writing that talks about the way we live now, writing that appeals to a reader who spends a lot of time in front of the television.[142]

Segundo John Barth:

> Minimalism [...] is the principle [...] underlying [...] the most impressive phenomenon on the current (North American, especially the United States) literary scene [...]: I mean the new flowering of the (North) American short story (in particular the kind of terse, oblique, realistic or hyperrealistic, slightly plotted, extrospective, cool-surfaced fiction).[143]

Entretanto, Raymond Carver rejeitava esse rótulo. Em uma entrevista, em 1985, Carver afirmou: "Someone, meaning it as praise, called me a 'Minimalist', and I didn't like that, it just made me feel uncomfortable".[144]

Foi na Inglaterra que o Minimalismo passou a ser chamado de realismo sujo. A primeira vez que o termo surgiu foi na revista literária *Granta*, editada por Bill Buford. Na sua introdução à *Granta 8: Dirty Realism*, Buford descreve a nova literatura americana como: "a curious, dirty realism about the belly-side of contemporary life".[145] Em relação ao realismo sujo propriamente dito, ele afirma que seus livros se constituem em:

> [...] strange stories, unadorned, unfurnished, low-rent tragedies about people who watch day-time television, read cheap romances or listen to country and western music. They are waitresses in roadsides cafes, cashiers in supermarkets, construction workers, secretaries and unemployed cowboys. They play bingo, eat cheeseburgers, hunt deer and stay in cheap hotels. They drink a lot and are often in trouble: for stealing a car, breaking a window, pickpocketing a wallet. They are from Kentucky or Alabama or Oregon, but, mainly they could just about be from anywhere: drifters in a world cluttered with junk food and the oppressive details of modern consumerism.[146]

---

[142] SHELNUTT apud REBEIN, p. 33.
[143] BARTH apud REBEIN, 2001, p. 33-34.
[144] SEXTON apud HORNBY, Nick. **Contemporary American fiction.** Londres: Vision Press; NovaYork: St. Martin's Press, 1992, p. 31.
[145] BUFORD apud REBEIN, 2001, p. 41.
[146] Ibid., p. 41-42

Mas mais que um retrato desses personagens, o realismo sujo é um conjunto de observações de como esses personagens se comportam sob determinadas circunstâncias — como lidam com a miséria, com a falta de oportunidades, com o sexo (ou a falta dele) etc. Em seu ensaio, "In the country of contradiction the hypocrite is king: defining dirty realism in Chares Bukowski's *Factotum*", Tamas Dobozy também identifica essa questão na literatura de Charles Bukowski. Em *Factotum*, por exemplo, Bukowski relata como o personagem principal encara o fato de se ver eternamente condenado a trabalhos de segunda categoria, que não requerem nem inteligência nem motivação. O livro conta a história de Henry Chinaski e é dividido em diversas seções, que correspondem à variedade de trabalhos que o personagem desempenhou — "*Factotum* dishes up the repetitive dreariness of a man condemned to jobs entirely lacking in substance or character, and for which he feels neither enthusiasm nor hatred [...] Mainly the jobs require little intelligence and less motivation."[147] De acordo com Dobozy, a narrativa não progride, mas se repete, refletindo a monotonia da realidade de Chinaski. O tempo passa, mas nada muda na vida desse americano, que leva uma existência medíocre e sem perspectivas.

Salientando as diferenças entre os contextos brasileiro, cubano e americano, é interessante notar que o realismo sujo de Bukowski também retrata a monotonia e a homogeneidade da vida contemporânea, detendo-se no fato de que apenas os mais espertos sobrevivem: não existem heróis nem cruzadas.

Na verdade, os chamados 'realistas sujos' mantêm uma postura de suspeita em relação às utopias. Em seu ensaio, Dobozy cita Bill Buford, que diz: "These [dirty realists] authors are [...] suspicious of heroes, crusades and easy idealism".[148] Essa temática também é patente na ficção de Pedro Juan Gutiérrez e Rubem Fonseca. Nos itens que se seguem pretendo analisar o realismo sujo nas obras de ambos autores.

[147] DOBOZY, Tamas. In the country of contradiction the hypocrite is king: defining dirty realism in Chares Bukowski's Factotum. **Modern fiction studies.** Baltimore, The John Hopkins University Press, n. 47.1, 2001, p. 43-68, p. 47.
[148] BUFORD apud DOBOZY, 2001, p. 65.

III – A ficção suja de Pedro Juan Gutiérrez

"É que o sexo não é pra gente escrupulosa.
O sexo é um intercâmbio de líquidos,
de fluidos, de saliva, hálito e cheiros fortes, urina,
sêmen, merda, suor, micróbios, bactérias.
Ou não é.
Se é só ternura e espiritualidade etérea,
reduz-se a uma paródia estéril
do que poderia ser.
Nada."

PEDRO JUAN GUTIÉRREZ, *Trilogia suja de Havana*

Pedro Juan Gutiérrez e o realismo sujo

O realismo sujo se refere a uma literatura que explora o lado negro da vida, que desce aos buracos mais escuros da sociedade, tratando de temas como drogas, crime, prostituição, prisão, sexo, violência e morte. Atualmente, parece ser uma tendência, não só em Cuba, mas em outros países da América Latina. Dois bons exemplos são *La virgen de los sicarios*, do escritor colombiano Fernando Vallejo, e *Mano de Obra*, da escritora chilena Diamela Eltit.

Em *La virgen de los sicários*, o narrador é um escritor que regressa à Colômbia depois de um tempo fora do país. Assim que retorna, se envolve sexual e afetivamente com Alexis, um sicário. Sicários, na Colômbia, são rapazes entre 12 e 17 anos, que atuam como assassinos de aluguel. A trajetória desses jovens se confunde com a história do país, marcada pela violência e pela miséria. No decorrer da trama, o narrador descreve o cotidiano e a maneira de ser de Alexis, que mata não somente quando é pago para tanto, mas também quando sente vontade:

> El próximo muertico de Alexis resultó siendo un transeúnte grosero: un muchachote fornido, soberbio, malo que es lo que es esta raza altanera. Por Junín, sin querer, nos tropezamos con él. 'Aprendan a caminar, maricas — nos dijo — ¿O es que no ven?' Yo, la verdad, veo poco, pero Alexis mucho, ¿o si no cómo esa puntería? Pero esta vez, para variar, bordando sobre el mismo tema su consabida sonata no le chantó el pepazo en la frente, no: en la boca, en la súcia boca por donde maldijo. Y así, quién lo iba a creer, la última palabra que dijo el vivo fue 'ven', como pueden ver volviendo a ver su frase. Nunca más vio. A estos muertos se les quedan los ojos abiertos sin ver.[149]

Alexis acaba sendo morto, quando caminhava pela rua acompanhado pelo narrador: dois homens passaram por eles em uma moto e o que estava na garupa acertou um tiro certeiro no coração do sicário. Para não deixar o cadáver na rua, à mercê da curiosidade pública e dos desmandos da polícia, imediatamente o narrador decide fingir que o rapaz

[149] VALLEJO, Fernando. **La virgen de los sicarios.** Buenos Aires: Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A., 2002, p. 57.

está apenas ferido, entra em um táxi, que o leva a um hospital. Percebendo a situação, os médicos não querem se responsabilizar pelo morto, mas o personagem os ignora e vai embora, sem olhar para trás.

Depois de algum tempo, o narrador esbarra casualmente com um rapaz e o cumprimenta, com a se sensação de conhecê-lo de algum lugar. O jovem também é um sicário e se chama Wílmar. O escritor o leva para sua casa e eles iniciam um caso amoroso. Wílmar é tão violento quanto era Alexis:

> Iba un hombre por Junín detrás de mí silbando. Detesto pero detesto que la gente silbe. No lo tolero. Lo considero una afrenta personal, un insulto mayor incluso que un radio prendido en un táxi. [...] Y así se lo comenté a Wílmar, disminuyendo el paso para que el hombre nos pasara y se fuera. ¡Quién me mandó abrir la boca! Adelantándosele a su vez al asqueroso, Wílmar sacó el revólver y le propinó un frutazo en el corazón. El hombre-cerdo con vocación de pájaro se desplomó dando su último silbo, desinflándose, en tanto Wílmar se perdía por entre el gentio.[150]

Uma tarde o narrador consegue se lembrar de onde conhece Wílmar: ele era o assassino de Alexis. Ele pergunta ao sicário por que havia matado seu ex-amante. Wílmar responde que Alexis havia assassinado seu irmão. Após esse episódio, os dois decidem deixar Medelin. Wílmar resolve se despedir de sua mãe antes de ir, enquanto o amante o aguarda em casa. Entretanto, depois de algumas horas, ele recebe uma chamada do necrotério, avisando que um cadáver havia sido encontrado com seu número de telefone no bolso. O personagem, então, dirige-se até lá:

> Entonces lo vi, sobre una de esas mesas, uno más de esos cuerpos inertes, fracasos irremediables. Ahí estaba él, Wílmar, mi niño, el único. Me acerqué y tenía los ojos abiertos. No se los pude cerrar por más que quise: volvían a abrirsele como mirando sin mirar, en la eternidad. Me asomé un instante a esos ojos verdes y vi reflejada en ellos, Allá en su fondo vacío, la inmensa, la inconmensurable, la sobrecogedora maldad de Dios.
>
> A sus pies estava su acta de levantamiento del cadáver. La leí de prisa. Nada especial. Que iba en un bus atestado y le habían disparado por la ventanilla desde una moto. Que cuando el agente de la fiscalía llegó al bus detenido a levantar el cadáver, salvo al chofer ya no encontró

[150] Ibid., p. 141-142.

> a nadie: se habían ido todos a sus casas a oír el partido de fútbol, y a comer, a fornicar, a parir más hijos.[151]

O romance termina com o narrador deixando a cidade. Tanto Wílmar, quanto Alexis e o próprio narrador eram testemunhas — e 'personagens' — do cotidiano violento a que estava submetida a população colombiana. A única saída para os sicários era a morte: matar ou morrer. E cada morte era apenas mais uma; cada cadáver, mais um no necrotério — um acontecimento totalmente banal e desimportante.

Assim como Pedro Juan Gutiérrez, Fernando Vallejo busca retratar a realidade de seu país. No discurso de inauguração do Primeiro Congresso de Escritores Colombianos, em 1998, Vallejo afirmou:

> Que cada quien hable por sí mismo, en nombre propio, y diga lo que tenga que decir que el hombre nace solo y se muere solo y para eso estamos en Colombia donde por lo menos, en medio de este desastre, somos libres de irnos y volver cuando queramos, y de decir y escribir y opinar lo que queramos, así después nos maten. ¡Y qué importa! Una libertad de semejante magnitud no tiene precio. En uso de esa libertad espléndida que me confiere Colombia, que a nadie calla, me dirijo a ustedes esta noche aprovechando que todavía estoy vivo. ¡Y que se callen los muertos! Con eso de que cualquier vida humana aquí no vale más que unos cuantos pesos, los que cuesta un sicario... ¡Y adivinen quién lo contrató! Esa es la ventaja de vivir en Colombia, de morir en Colombia, que uno se va tranquilo sin saber de dónde vino la bala, si de la derecha o de la izquierda, y así, ignorante el difuntico del causante de su muerte, sin resentimientos ni rencores, se queda por los siglos de los siglos en la infinita eternidad de Dios. (…) Colombia para la literatura es un país fantástico, no hay otro igual. En medio de su dolor y su tragedia Colombia es alucinante, deslumbrante, única. Por ello existo, por ella soy escritor. Porque Colombia con sus ambiciones, con sus ilusiones, con sus sueños, con sus locuras, con sus desmesuras me encendió el alma y me empujó a escribir. (…) ¡Qué aburrición nacer en Suiza! ¡Qué bueno que nací aquí![152]

Como deixa evidente o escritor, através de sua ironia, na Colômbia não há liberdade nem de ir e vir, porque, como nas ruas do Rio de Janeiro, qualquer um pode ser assassinado sem maiores explicações. Uma bala perdida, um assalto, uma vingança, uma 'queima de arquivo'... Mas é essa realidade que Vallejo quer retratar, assim como o faz Pedro Juan

---

[151] Ibid., p. 170-171.
[152] VALLEJO, Fernando. **El monstruo bicéfalo.** Disponível em: <www.revistanumero. com/20bicefa.htm >. Acesso em: 10 out. 2006.

Gutiérrez. A violência é o seu material de trabalho e, para mostrar o que acontece no país, ele faz uso de descrições cruas e diretas. O que vale na Colômbia — pelo menos, na Colômbia de Vallejo — é a 'lei da selva'.

O Chile e a ditadura que cerceou a liberdade de expressão durante anos também são influências decisivas na literatura de Diamela Eltit. Entretanto, o regime de exceção e a censura fizeram com que a escritora tivesse que fazer uso de alguns artifícios para escrever seus livros:

> La situación impuesta por la dictadura chilena obligó a aquellos que teníamos una posición democrática y aún más, de izquierda, a una cuidadosa utilización del lenguaje. Como ciudadana habitante de esos años extraordinariamente difíciles pude presenciar cómo la instalación de la dictadura implicaba el radical retiro de una parte del lenguaje que aludía a los pasados léxicos políticos. Por otra parte, tanto la oralidad como la escritura se volvieron terrenos resbaladizos que fueron intervenidos por la autocensura, que es la peor forma de censura. Entonces los lenguajes se volvieron 'peligrosos' porque podían 'delatar'. Allí pude dimensionar el lenguaje como algo estratégico y crucial. Lo importante empezó a radicar mas que en 'lo dicho', en lo 'no dicho', o bien en las zonas fluctuantes y ambiguas que permitían la censura y la autocensura. Una parte del poder pasó por el lenguaje. Sería largo detallar este proceso porque en realidad contaminó toda la vida cotidiana. Sin embargo quiero señalar que la experiencia de ser una mujer con estudios en letras me puso frente a una realidad ineludible: que el lenguaje no es inocente, es poroso, múltiple y constituye, en último término, una de las políticas mas decisivas en términos de sobrevivencia y de extermínio.[153]

Com o fim da ditadura e mais liberdade para trabalhar, Eltit podia ser mais incisiva em seus livros, abordando temas como o sistema de trabalho no Chile. Foi o que fez em seu romance *Mano de obra*, no qual retrata o cotidiano de um grupo de funcionários de um supermercado, que vivem juntos em uma mesma casa, e são obrigados a trabalhar sob extrema pressão e em condições bastante precárias:

---

[153] POSADAS, Claudia. **Un territorio de zozobra — entrevista con Diamela Eltit.** Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/eltit.html>. Acesso em: 13 out. 2006

> Si pensamos en este presente ultra capitalista, tecnificado y errático, es que llegué a *Mano de obra*. Sin embargo quise ejercer un mapa local, expresiones locales, adheridas al trabajo globalizado mediante tecnologías internacionales. Me interesó cómo la desarticulación de las organizaciones laborales (el sujeto obrero, las estructuras sindicales) conducían a una pérdida de discurso, que se permuta en cambio de expresiones que remiten a la esfera de un lenguaje residual conformado básicamente por 'malas palabras' o 'garabatos', como decimos en Chile, y cómo ese lenguaje considerado 'violento' empieza a naturalizarse y a reemplazar amplias zonas discursivas. Quiero decir que en algún sentido esta pulverización de las articulaciones laborales trae consigo otro lenguaje y a su vez promueve un nuevo sujeto trabajador, que entrega su cuerpo a las leyes, al libre mercado de oferta y demanda, un sujeto inestable que debe poner en crisis la noción de comunidad laboral, el valor de la lealtad, porque su espacio-cuerpo está amenazado.[154]

Em *Mano de obra*, os personagens se utilizam de qualquer recurso para poder manter seu trabalho ou conseguir uma melhoria em suas condições laborais e de vida. O romance é divido em duas partes. Na primeira, a narrativa está centrada em apenas um personagem, que conta como é seu dia-a-dia como funcionário do supermercado. Passa horas em pé, sem poder abandonar seu posto:

> Más horas. Más tarde aún. Sin embargo, todavía sigo parapetado. Está oscureciendo de manera acelerada y, desgraciadamente, yo padezco de una precisión más que maníaca com el horario. Es una de mis características. Las horas son un peso (muerto) en mi muñeca y no me importa confesar que el tiempo juega de manera perversa conmigo porque no termina de inscribirse en ninguna parte de mi ser. Só está depositado em el super, ocurre en el super.[155]

Na segunda parte, vários personagens são descritos e não está claro quem é o narrador. Só se sabe que ele, como todos os demais — com exceção de Gloria —, trabalha no supermercado. Isabel, Enrique, Andrés, Alberto, Sonia, Gabriel, Pedro vivem todos no mesmo lugar, do qual cuida Gloria, que, além de limpar, cozinhar, fazer compras etc., mantém relações sexuais com os homens da casa. Com o desenrolar da trama, os personagens vão ficando cada vez mais competitivos e degradantes. Gloria já não consegue manter o ambiente limpo, e a comida é cada vez pior. Sonia, por exemplo, perde seu dedo ao desempenhar sua função de açougueira:

---

[154] Ibid.
[155] ELTIT, Diamela. **Mano de obra.** Santiago: Planeta Editorial, 2002, p. 31.

> Sí, la pobrecita Sonia, aún incrédula ante la perdida de su dedo índice. Sí, ella misma (la pobre Sonia) mutilada por la maniobra fatal realizada con el filo de su propia hacha. Y, allí, en el centro del mesón, su dedo (insignificante) rodando impune, después que se hubiera desencadenado un corte profundo, limpio, perfecto, quirúrgico. Y, claro, ella no pudo sino observar, estupefacta e indecisa, su mano atropellada y velada por la sangre (a borbotones, a borbotones): La pobre Sonia condenada al fluir de su sangre (impura / humana / inadmisible) que inundaba, con un nuevo espesor, el mesón de la carnicería. Y su dedo, al final de una loca y repugnante carrera, terminaba confundido con los aborrecibles restos de pollo.[156]

A linguagem também acompanha essa deterioração física e moral dos personagens, tornando-se mais abjeta:

> La comida de Gloria realmente era una mierda. 'Porque esta maricona es floja la culiada. Flojea de lo lindo mientras nosotros nos sacamos la chucha y, después, nos da estas mierdas que me dejan la guata vacía o me enferman del hígado, de la vesícula, de todo el estómago. Sí. Me hincho tanto que parece que me voy a reventar, a reventar y por eso me paso la noche entera cagando en el baño, sentada, ovillada, doblada, soportando los embates de un increíble dolor por culpa de la floreja de esta culiada iresponsable', decía Sonia, la trozadora de pollos.[157]

Ao final do romance, Enrique, que era considerado o chefe da casa e que tinha um bom posto no supermercado, perde seu lugar para Gabriel, que também assume o papel de organizar o grupo.

Mano de obra retrata a realidade de um país capitalista da América Latina, onde a exploração de mão de obra barata contribui para o enriquecimento da elite. De fato, este é um clichê já largamente explorado, entretanto, a linguagem abjeta e a forma como o romance é construído fazem com que ele aborde a questão de uma maneira diferente: os narradores falam a partir do centro do conflito, e não de fora, como acontecia no Naturalismo, por exemplo.

Tanto em *Mano de obra* quanto em *La virgen de los sicarios* é patente o uso do abjeto com o objetivo não somente de retratar a realidade, mas de chocar, de mostrar como o ser humano, sob circunstâncias adversas, pode ser inescrupuloso e amoral. E como essas

[156] Ibid., p. 153-154.
[157] Ibid., p. 142-143.

circunstâncias são capazes de tornar tudo banal, mesmo os acontecimentos mais absurdos, como assassinatos, estupros e outros tipos de violência.

No Chile, em Cuba, na Colômbia ou no Brasil, as cidades são permeadas de cenas degradantes, de seres miseráveis, de violência, de falta de perspectiva... Talvez por isso Anke Birkenmaier considere que os personagens do realismo sujo podem ser de qualquer parte. Para ela, o 'ser de qualquer parte' parece funcionar como um dos pontos-chave do realismo sujo. As realidades evocadas por esse tipo de literatura poderiam ser de qualquer lugar onde a miséria predomine. São descrições de pessoas comuns e de problemas inerentes à própria condição humana, independente da cultura ou do local. Este, porém, não parece ser o caso de Fernando Vallejo, Diamela Eltit e Pedro Juan Gutiérrez, cujas obras estão fortemente relacionadas ao lugar onde nasceram e ao contexto em que vivem. No caso de Gutiérrez, o escritor cubano afirma que:

> Eles [os personagens] poderiam viver na zona pobre de qualquer cidade do mundo. Aqui em Havana moro num bairro muito assim, decadente, marginal, e por isso tenho uma matéria-prima de observação incrível. Mas creio que no Rio de Janeiro, por exemplo, ou em Madri, ou em Nova York, um escritor que viva em qualquer área pobre da cidade e tenha o tempo que eu tive para observar terá a matéria-prima semelhante para fazer literatura. A miséria está globalizada, e ninguém achou a receita para acabar com ela.[158]

Estas afirmativas parecem ser apenas estratégias de despistamento por parte do autor cubano. Embora nem sempre explícita — Pedro Juan Gutiérrez, por exemplo, não foi preso nem exilado por escrever seus livros ou impedido de publicá-los fora do país; as editoras apenas recusam os originais e a imprensa local raramente publica artigos que tratem a respeito do autor ou de sua obra —, em Cuba existe uma censura que impede que escritores e jornalistas falem abertamente do que se passa no país sem sofrerem algum tipo de sanção. Dessa forma, Gutiérrez está sempre enfatizando que sua postura não é política e que ele não retrata especificamente a realidade cubana, mas apenas o cotidiano de uma cidade miserável, que poderia ser qualquer outra cidade, de qualquer país do mundo. Aliás, em

[158] SOARES, Lucila. Política nem pensar. **Veja,** São Paulo, 16 mai. 2001, p. 13-16, p. 13.

entrevista concedida a mim, por e-mail, Pedro Juan Gutiérrez contraria o que várias vezes já afirmou a respeito do realismo sujo e de Raymond Carver como influências na sua literatura:

> ***DRS:*** *Em entrevista ao jornal* O Globo,[159] *o senhor diz que leu Raymond Carver, que foi um dos precursores do realismo sujo, e declara que seus livros seguem um pouco esta linha. Até que ponto o realismo sujo influenciou sua literatura?*
> **PJG:** Realismo sucio, influencias. No, en realidad yo no conocía nada de realismo sucio ni a Bukowsky cuando empecé a escribir *Trilogía sucia* en 1994. Escribí de ese modo, con mucha rabia y furia por dentro, lo cual ya he explicado otras veces. Cuando mi editor en España inventó esas etiquetas de realismo sucio para mi y que si Bukowski y Henry Miller. Yo no soporto a Miller, tengo sus libros en casa y nunca los he podido leer. Los criticos inventan etiquetas para encasillarlo a uno. Yo creo que soy realista, pero no sé si limpio o sucio.[160]

Seria mais uma estratégia de despistamento, elaborada pelo autor? Ele apenas assumiria o rótulo, para poder falar de influências que não existem e assim fugir de perguntas a respeito de sua posição política? Despistamento ou não, o que interessa é que a literatura de Gutiérrez realmente parece ser um reflexo do cenário cubano, e que os recursos que o escritor utiliza, a partir do realismo sujo, de fato, se constituem em uma espécie de deslocamento, para que ele possa aludir, dizendo nas entrelinhas o que não pode ser falado explicitamente. Mais adiante, buscarei mostrar, a partir da análise da sua ficção, como se dá essa estratégia.

Uma posição defendida por Birkenmaier é que a violência retratada nas obras do chamado realismo sujo não é sua única característica. É preciso que se atente também para a autenticidade dessa literatura — "Ena Lucía Portela, por ejemplo, aprecia el colorido y el tono de *El Rey de La Habana* mucho más que los actos de su protagonista.".[161]

No caso de *O rei de Havana*, como nos demais romances e contos de Gutiérrez, o que se destaca é a indiferença dos personagens com relação à política. Sua energia concentra-se

---

[159] ZARUR, Cristina. Pensar é um luxo. **O Globo**, Rio de Janeiro: 9 set. 2005. Segundo Caderno, p. 1, p. 1.
[160] SANTOS, Daniele Ribeiro dos. **Entrevista com Pedro Juan Gutiérrez.** Concedida por e-mail, 14 out. 2005.
[161] BIRKENMAIER, 2005.

na ânsia de atender os desejos e necessidades mais imediatos. Outro ponto importante destacado por Birkenmaier é a tendência ao biografismo. Tomando por referência Esher Withfield, ela acredita que não é por acaso o fato do protagonista de quase todos os livros de Pedro Juan Gutiérrez se chamar Pedro Juan:

> Es como si el escritor se estuviera burlando del lector ingenuo que espera encontrar la 'verdad' literal detrás de la ficción de Gutiérrez. La presentación biográfica subraya la afinidad del escritor con su protagonista. Gutiérrez aparece allí — con foto — como un hombre duro que ha hecho de todo en su vida y que vive en Centro Habana — es decir, es el perfecto doble de Pedro.[162]

Aqui, retorno ao início deste capítulo, para falar da relação de Gutiérrez com sua obra. O autor cubano parece realmente acreditar que é impossível dissociar a obra de um escritor de sua vida e do cotidiano que o cerca. Entretanto, em entrevista à revista *Veja*, insiste em afirmar que sua literatura não tem um cunho político:

> Cuba é um país em que a política preside a vida individual de todas as pessoas desde a revolução socialista. [...] E não me interessa, ou não quero, ou não devo, fazer análise política. Minha obra não é jornalística, nem sociológica, nem antropológica. Meus livros são resultado de catorze anos de vida num bairro muito marginal, numa das áreas mais pobres de Havana. Tenho uma capacidade de observação muito apurada, aperfeiçoada em 26 anos de jornalismo, e utilizo essa farta matéria-prima que o dia-a-dia me oferece para fazer literatura. Nada além disso.[163]

Se suas personagens não manifestam qualquer preocupação que não seja a própria sobrevivência, sua ficção acaba por revelar ao mundo as condições de miséria e decadência nas quais se encontra Cuba atualmente. Não é por acaso que, apesar de não sofrer qualquer sanção explícita por parte do governo, seus livros não são publicados no país. Um artigo publicado em um *site* sobre Cuba, afirma:

> Escritores como Pedro Juan Gutiérrez (*Trilogía sucia de La Habana*), no son vistos con buenos ojos por las autoridades. Resultan incómodos pero son tolerados con desgano. Pueden ser útiles para mostrar al mundo

[162] Ibid.
[163] SOARES, 2001, p. 14.

> señales de apertura. La moraleja es que aquí se pueden decir cosas, sólo hay que saber cómo decirlas.[164]

É interessante observar que, ao fim do artigo, o *site* apresenta o seguinte dado: "Esta informação foi transmitida por telefone, já que o governo de Cuba controla o acesso a Internet".

Na entrevista à revista *Veja,* quando questionado se as dificuldades que Cuba atravessa o fariam deixar o país, Gutiérrez declara:

> Não. Para sair daqui seria preciso que me obrigassem. E eu espero que não o façam, porque não me meto em política, não tenho nem terei nada a ver com grupos políticos que possam existir dentro ou fora da ilha. Não quero sair de Cuba nunca. Preste atenção: se algum dia você souber que estou vivendo em outro lugar, pode ter certeza de que fui obrigado a deixar o país.[165]

Dessa forma, para manter-se na ilha e longe da censura, a estratégia de Gutiérrez parece ser a de assumir uma postura declaradamente apolítica, que lhe permita dizer o que pensa sem sofrer represálias. Segundo o próprio autor, seu objetivo é somente mostrar a realidade como ela é. No conto "Um dia eu estava esgotado" (*Trilogia suja de Havana*), o narrador descreve o cadáver de uma mulher, que estava jogado numa calçada e, em seguida, afirma:

> Era um mero crime passional. Como em qualquer lugar. Mas aqui isso não é publicado na imprensa porque faz trinta e cinco anos que não convém falar nada de desagradável nem preocupante nos jornais. Tudo tem de estar bem. Uma sociedade-modelo não pode ter crimes nem coisas feias.
>
> Mas a verdade é que é preciso saber. Se não se tem toda a informação não se pode pensar, nem decidir, nem opinar. A gente se transforma num tonto, capaz de acreditar em qualquer coisa.
>
> Por isso eu estava tão desiludido com o jornalismo e comecei a escrever uns relatos muito crus. Em tempos tão dilacerados não se pode escrever com suavidade. Sem delicadezas a nossa volta, impossível fabricar textos refinados. Escrevo para cutucar um pouco e obrigar os outros a cheirar a merda. É preciso baixar o focinho até o chão e cheirar a

[164] CINO, Luis. **Goles censurados.** Disponível em: <http://www.cubanet.org/CNews/y05/ may05/10a9.htm>. Acesso em: 05 mai. 2006.
[165] SOARES, 2001, p. 15.

> merda. Assim aterrorizo os covardes e fodo com todos os que gostam de amordaçar a nós, que podemos falar.[166]

A realidade é seu material de trabalho e, para narrá-la, Gutierrez não faz uso de metáforas. As descrições são cruas, secas e diretas. Entretanto, a minha hipótese é de que o o escritor Pedro Juan Gutiérrez se coloca como um escritor, cuja obra é apenas ficção justamente para poder dizer o que não pode ser dito diretamente ou em entrevistas. Descrevendo crimes passionais, cenas brutais, o cotidiano, enfim, dessa Havana degradada, a verdadeira situação de Cuba vai sendo revelada.

Os personagens de Pedro Juan Gutiérrez desejam somente sobreviver e se importam muito pouco com o bem-estar dos outros, porque a luta pela sobrevivência é tão premente, que não há espaço para pensar no outro:

> A vizinha vem até mim com uma xícara de café. É uma velha solitária de quase oitenta anos. Nossos terraços são separados por um muro muito baixo e umas jardineiras de cimento com algumas plantas. É uma fronteira simbólica. Nos damos bem. [...]
>
> O elevador está quebrado há anos. Oito andares. Desde então, ela vive como uma freira na clausura. [...] Acha que tudo vai mal. Às vezes, ficamos uma hora ou mais conversando sobre a morte, sobre os doentes, sobre o quanto as coisas vão mal, os velhos decrépitos com uma aposentadoria de três dólares mensais, e como a sociedade é má. Porra! Me contamina. Com cinqüenta anos devo evitar esses temas tão pesados. Ela tem uns oitenta anos. Que se foda sozinha, mas não venha foder comigo. Tem medo de tudo: da morte, da solidão, dos trovões secos. [...] Ela se apavora. Acredita que um raio vai destruir sua casa e que vai ficar na rua. Então fica pirada porque não existe seguro social, não existe nada. Todos os dias encontra novos motivos para sentir medo. Às vezes, acho que é um vício. A pobreza e o desalento a levam a procurar o medo todo dia. E encontra. Terrível chegar à velhice decrépito e pobre. Talvez velho decrépito com dinheiro seja um pouco melhor. Não sei.
>
> Tomo o café. Tem gosto de barata. Seguramente tem ovos de barata na lata de açúcar. Nunca limpa a casa e vive na imundície. A aposentadoria não dá e ela passa fome. Parece que tem anemia, porque é um saco de ossos e pelancas. Tudo isso a leva a um estado permanente de depressão. E por isso não limpa a casa nem faz nada. Enfim, um círculo vicioso do qual não consegue sair.[167]

---

[166] GUTIÉRREZ, Pedro Juan. **Trilogia suja de Havana.** Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 82.
[167] GUTIERREZ, 2004, p.46-48.

As estratégias de Gutiérrez para narrar o real são bastante evidentes: ir direto aos fatos, sem tergiversar, sem metaforizar. E o autor não é mero narrador distante dos fatos: ele se coloca como personagem; está no olho do furacão. Porém, conforme eu já afirmei, é fundamental observar como o autor lança pistas para além do que está sendo dito.

Na citação acima, por exemplo, a personagem da vizinha não se torna decrépita por circunstâncias comuns da vida. Sua decadência é conseqüência da decadência dos sistemas social e político cubanos. Ela perde a razão, porque o governo lhe paga apenas três dólares mensais de aposentadoria, e porque não tem seguro social.

A cena literária cubana

Quando se fala em literatura cubana, alguns nomes são considerados emblemáticos: Alejo Carpentier, José Martí, José Lezama Lima, Virgílio Piñera e, mais recentemente, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas e Severo Sarduy. Entretanto, o que me interessa, para este trabalho, é a ficção produzida a partir da década de 1990.

Os estudos acadêmicos costumam a diferenciar os autores que vivem em Cuba dos exilados. Neste trabalho, quero tratar sobre a ficção cubana das três décadas anteriores, principalmente, da literatura produzida por escritores que, como Pedro Juan Gutiérrez, permaneceram na ilha.

Em 26 de junho de 1961, Fidel Castro, em famoso discurso demoninado “Palabras a los intelectuales”, proferido na Biblioteca Nacional de Cuba, afirmou: “Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada”. Segundo Francisco Zaragoza Zaldívar, as palavras de Fidel faziam parte de um projeto cultural, que visava respaldar e ratificar a revolução:

> Se trata de un proyecto que pretende institucionalizar la esfera de la cultura y convertirla en aparato ideológico del estado, al estilo de lo que ya se venía haciendo en el plano educacional, con el fin de fomentar en la población los valores de la nueva sociedad socialista. De ahí la proyección pedagógica y oficialista de las prácticas culturales y el hecho de que se hiperbolice el papel didáctico y propagandístico del texto literario y artístico. Oficialmente si promueve el realismo socialista como

> modelo ideoestético legítimo en la enseñanza de la literatura en el medio académico, y se efectúa un recorte unilateral de la tradición literaria nacional e internacional.[168]

No mesmo ano também foi criada a União de Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC), presidida pelo poeta Nicolas Guillén, cujo objetivo era determinar o que era válido ou não dentro da chamada 'arte revolucionária'. Nessa época, vários jornalistas, artistas e escritores foram presos ou exilados, porque seus trabalhos não se encaixavam na 'arte revolucionária'.

Para publicar, durante esse período, os escritores dependiam quase que exclusivamente das editoras cubanas, todas estatais. Tal fato acabou por impor normas de censura e autocensura que influenciavam — e até determinavam — a criação artística. Esta situação se tornou mais visível nos anos 70, quando a censura passou a atuar de maneira mais rigorosa, exigindo a produção de uma literatura 'revolucionária' e fomentando, portanto, o chamado 'realismo socialista cubano'. Essa conjuntura estimulou a elaboração de uma literatura afirmativa, em termos políticos, na qual inexistiam conflitos capazes de problematizar as circunstâncias da realidade cubana. Pamela María Smorkaloff afirma que: "prose fiction of the 1960s and 1970s tended to be largely retrospective in its gaze".[169] Nesse sentido, as obras ou baseavam-se no realismo socialista ou buscavam retratar o passado (geralmente, de maneira idealizada), sem nunca aludir aos fatos que ocorriam então.

De acordo com Zaragoza Zaldívar, esperava-se dos intelectuais que eles estivessem a serviço da Revolução. Por esse motivo, autores que se posicionavam contra o governo revolucionário, como Lezama Lima e Virgílio Piñera, foram excluídos do cânone e condenados ao ostracismo. As obras de Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante e Severo Sarduy foram proibidas — o que acabou implicando a divisão, que dura até hoje, entre literatura cubana do exílio e literatura produzida em Cuba.

---

[168] ZARAGOZA ZALDÍVAR, Francisco. La narrativa cubana de los noventa. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2., 2002, São Paulo. **Proceedings…** São Paulo: USP, 2002. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/ scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000001 2002000300024&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 08 mai. 2006.

[169] SMORKALOFF, Pamela María. **Cuban writers on and off the Island — Contemporary narrative fiction.** Nova York: Twayne Publishers, 1999, p. 2.

Os anos 80 são considerados a época dourada do livro cubano. Segundo Patricia Valladares Ruiz, durante essa década, foram publicados, anualmente, cerca de 2.400 títulos. Entretanto, esse panorama sofreu uma drástica mudança na década de 1990, devido ao chamado 'período especial'. Com a queda do Muro de Berlim e o conseqüente colapso dos países socialistas da Europa Oriental, Cuba perdeu seus parceiros de comércio, o que abalou a economia cubana, provocando uma prolongada crise na ilha.

O 'período especial' praticamente acarretou a paralisação das indústrias editorial e gráfica cubanas. A falta de papel, originariamente importado da União Soviética, implicou substancial redução na circulação de jornais e revistas, bem como o fim de vários órgãos culturais. As editoras se viram obrigadas a não editar mais livros ou aceitar novos originais para publicação. Segundo o site "cuba a la mano":

> La quiebra productiva de la industria cubana del libro fue tan violenta que se trataran de hallar soluciones desesperadas al vacío y la demanda que dejaban las cifras de 2.400 títulos anuales (en todas las literaturas) que se publicaran en los años 80. Primero fueron las tristes *plaquettes*, hechas de recortería, que albergaban algún cuento o grupo de poemas, mal presentados y peor distribuidos. Luego fueron apareciendo opciones de coedición con instituiciones extrajeras, que tuvieron un momento especialmente grato con la publicación en 1994 de los cien pequeños volúmenes de la colección Pinos Nuevos, financiada por autores y editores argentinos; más tarde, la creación de un Fondo para el Desarrollo de la Cultura, que destinaba ciertas cantidades de divisa a esta esfera intelectual y que propició la aparición de colecciones como La Rueda Dentada, para textos de poco volumen, de los cuales se han publicado ya una cantidad estimable.
>
> En cualquier caso, de aquellos promedios milenarios de títulos y millonarios de ejemplares sólo quedó el recuerdo: así, en 1994, a pesar de todos los esfuerzos, apenas se alcanzó los 300 títulos, y en 1995 se llegó a unos 400 y algo más de un millón de ejemplares.
>
> Sin embargo, este período crítico — no sólo para la poligrafía, como se sabe — engendró varios fenómenos que distinguirían el actual desarrollo de la literatura cubana.[170]

E esses fenômenos se fizeram sentir de várias maneiras. Em primeiro lugar, houve modificações no conteúdo da literatura cubana. A narrativa passou a se fixar mais na realidade imediata. Para Alberto Garrandés:

---

[170] LITERATURA cubana finisecular: un balance posible. Disponível em: <http://cubaalamano.net/sitio/promocion/enflitcu.htm>. Acesso em: 14 mai. 2006.

> [...] a inicios de los 90, con el colapso de las sociedades socialistas da Europa Oriental, y después del inicio en Cuba del llamado 'Período Especial' — con su carga de prostitutas, proxenetas, turistas, balseros y empresarios —, la narrativa se adentró inevitablemente en esos asuntos (o su microflexiones más laterales) [...].[171]

Outra mudança foi que os escritores começaram a tentar publicar fora da ilha e vários deles tiveram êxito nessa empreitada. Por outro lado, temendo que se repetisse em Cuba o que aconteceu na antiga URSS — a abertura —, o governo cubano adotou uma política ainda mais autoritária e repressiva. De acordo com Francisco Zaragoza Zaldívar, instalou-se um clima de franca hostilidade em relação a qualquer tipo de manifestação que questionasse a legitimidade do governo.

Foi nesse ambiente tenso que o professor e crítico literário Salvador Redonet publicou, em 1993, uma antologia de contos de jovens narradores cubanos, intitulada *Los últimos serán los primeros*. A maioria dos autores selecionados havia nascido depois de 1965 e não passava, então, dos 30 anos. Para Zaragoza Zaldívar, o ato de Redonet marcou o início de uma nova tendência da narrativa cubana do período revolucionário e significou um gesto de resistência intelectual contra a ditadura:

> Valiéndose de la autoridad específica que le confería sua propia condición de académico, pues Redonet era profesor de Narratología y de Teoría Literaria en la Universidad de La Habana, el ya fallecido crítico tuvo un papel relevante en la instituición y consolidación de un movimiento llamado a ser el reverso del que se estabeleció en la narrativa y en el campo intelectual cubano en la primera mitad de los años setenta.[172]

O grupo, denomidado por Redonet de 'novíssimos', era integrado por autores como Rolando Sánchez Mejías, Ernesto Santana, Alberto Garrandés, Roberto Urías, Ronaldo Menéndez, Ena Lucía Portela, Daniel Díaz Mantilla e Pedro de Jesús Lopéz. Segundo Margarita Mateo Palmer, ao contrário dos escritores nascidos na década de 1950, como Senel Paz, Leonardo Padura, Reinaldo Montero etc., cuja juventude foi influenciada pelos fatos ocorridos nos anos 60, esses autores tiveram sua formação pessoal e profissional marcada pelo fim de alguns paradigmas da revolução:

---

[171] GARRANDÉS, Alberto. **El concierto de las fábulas.** Disponível em: <http://www.lajiribilla.cu/2005/n242_12/letrasolfa.html>. Acesso em: 05 mai. 2006.
[172] ZARAGOZA ZALDÍVAR, 2006.

> [...] con el derrumbe del campo socialista, presencian la crisis de un discurso y una retórica que habían alimentado largamente una perspectiva ideológica. Hay en ellos [nos autores cubanos] una constatación evidente, desde muy temprana edad, de la diferencia entre la historia real — aquella que viven cotidianamente — y la oficial — la que se divulga a través de la prensa y los medios masivos de comunicación.[173]

Tais fatores acabaram influenciando substancialmente na sua forma de encarar o mundo e de escrever. Por isso, passaram a incursionar por zonas temáticas que antes não eram abordadas pela literatura cubana. De acordo com Palmer, não somente o tema do homoerotismo aparece com força nas obras desses escritores, como outras zonas de conflitos — as experiências de alguns adolescentes, muito diferentes do modelo segundo o qual um jovem cubano 'deve ser'; os diversos tipos urbanos (roqueiros, marginais, bandidos etc.); a prostituição, as drogas, a AIDS etc.

Outros escritores, como Leonardo Padura Fuentes, já vinham trabalhando com esses temas, considerados 'perigosos' pela revolução. Padura, por exemplo, apesar de ser mais conhecido por seus romances policiais, escreveu contos em que trata da homossexualidade. Em "The hunter", o autor descreve uma noite na vida de um gay, que busca desesperadamente um contato, mais que sexual, afetivo. Depois de encontrar, na rua, um adolescente, com quem mantém relações sexuais, o personagem, insatisfeito, acaba assassinando o garoto.

Depois de Leonardo Padura, vários escritores abordaram essa temática, exacerbando, entretanto, o elemento erótico, que, em Paz e mesmo em Padura, apresentava-se de forma um pouco mais sutil. Um exemplo é *La falacia*, de Gerardo Fernández Fe. Reproduzo aqui uma cena, citada por Margarita Mateo Palmer, em seu artigo sobre a narrativa cubana contemporânea:

> Con M surgió la peste. Una tarde, mientras gemía, introducía la punta de su dedo pequeño en su foso trasero, rosado, asido por escasos vellos. Yo escuchaba sus balbuceos, pero no alcanzaba a comprenderlos. Giró

---

[173] PALMER, Margarita Mateo. La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI. **Anales da Literatura Hispanoamericana**, v. 31, 2002. Disponível em: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fll/02104547/articulos/ALHI0202110051A.PDF>. Acesso em 24 mai. 2006.

> bruscamente el cuerpo. [...] Más que penetrarla, acababa de entollarla, otra de las palabras con sonoridad singular. Hay siempre en este hecho, una puerta abierta al dolor, al sufrimiento gozoso. También a la peste. Tras cada penetración se sucedían olores poco frecuentes. Descubrí que mi carne se había emparentado a la excreción, que la peste debía ser admitida igual que aquella nata de ámbar que cubría mi piel, mis pelos.[174]

Mais que erótico, o trecho acima é escatológico. Com a escatologia, os escritores parecem querer descrever o corpo humano não somente sob o ponto de vista dos impulsos sexuais, mas também em sua relação com o 'sujo'. E essa tendência, que se verificava no início dos 90, permaneceu por toda a década. Leonardo Padura afirma:

> Ya no es escandaloso ni excepcional en la literatura cubana contemporánea ese tipo de mirada pesimista, desencantada, este tipo de personaje agónico y marginal, este tipo de historia enclaustrada y escatológica. Quizá, incluso, el pesimismo, el desencanto, la agonía, la marginalidad, la cerrazón y la suciedad sean los signos literarios de los 90, por su sistemática presencia en los textos de narradores, poetas y hasta dramaturgos.[175]

Em meados da década de 1990, alguns críticos já verificavam mudanças no panorma literário de Cuba. Em 1996, Salvador Redonet editou outra antologia, intitulada *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*. No prefácio, ele afirmava:

> Pues sí, quiero retomar las nada envejecidas (más bien actuales, o mejor, candentes) discusiones sobre la más reciente generación de jóvenes narradores cubanos. Y para ser más preciso: sobre *las más* recientes promociones, porque — a mi modo de ver — una nueva poética emerge ya entre los más jóvenes artistas cubanos.[176]

De acordo com Redonet, nos anos 80 e em parte dos 90, era possível se observar temas constantes, como a deterioração e a reificação das relações humanas; as difíceis relações com as instituições públicas; o predomínio do 'periférico' em detrimento do 'central'; a sexualidade e o erotismo; o questionamento das utopias e dos mitos; a abordagem à violência etc. Entretanto, o crítico considera que, aos poucos, os autores

[174] FERNÁNDEZ FE apud PALMER, 2006.
[175] PADURA FUENTES apud PALMER, 2006.
[176] REDONET, Salvador. **Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos.** Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999, p. 9, grifo do autor.

passam a se preocupar mais com a questão discursiva do texto, que apresenta como marcas a fragmentação, a indeterminação, a dúvida, a incerteza, o ceticismo, o cinismo, a paródia e a pluralidade.

Redonet cita como exemplo o conto “El pájaro: pincel y tinta china”, de Ena Lucía Portela (escritora que também figurara na lista dos chamados ‘novíssimos’). A autora, porém, rechaça o rótulo. Quando lhe perguntaram sobre sua relação com os ‘novíssimos’, ela declarou:

> No siento que pertenezco a ninguna generación con sus propias preocupaciones y muchísimo menos con un programa estético propio. Yo tengo mis propias preocupaciones, que ya son bastantes de por sí, y ningún programa, Dios me libre. No me gustan los grupos ni los partidos ni los tumultos, y eso de las generaciones en literatura me parece bastante artificial, puro invento de los críticos. [...] En cuanto a los ‘novísimos’, no podría decirte a ciencia cierta quienes son ni a qué se dedican. Son un vago rumor, los ‘novísimos’. Y me temo que, poco a poco, irán conviertiéndose en los ‘viejísimos’, si es que eso no ha ocurrido ya.[177]

Ena Lucía, aliás, ao contrário da maioria dos escritores cubanos, que procuram ser reticentes em suas declarações, é bastante contundente. Por isso, apesar do tamanho da citação, vale a pena reproduzi-la na íntegra. Sobre o que significa escrever hoje, em Cuba, ela afirma:

> Significa que puedes estar sentado, muy campante, frente a tu computadora, tramando alguna historia, y de pronto... ¡zás!, el apagón. Si eres el feliz poseedor de un regulador de voltaje o back-up, podrás salvar lo que hayas escrito. Si no, lo perderás todo. Si eres temperamental, te asomarás a la ventana y gritarás con fuerza: ¡Me cago en el recoñísimo de la puta madre de Fidel Castro!, pero nadie te harás el más mínimo caso. (No sé si esto será igual en todos los barrios, pero lo que es en el mío a la gente le importa un chícaro lo que tu grites por la ventana. Lo he comprobado). Si eres depresivo, irás a consolarte con una botella de ron, o de algún mejunje barato, según tus posibilidades económicas. También significa que tus libros serán publicados por las editoriales cubanas cuando la rana críe pelos, porque allí también tienen apagón y carecen de papel, tinta, etc. Y nada de protestar por la demora pues tampoco allí te van a hacer mucho caso. Todo muy kafkiano. Significa además que un artículo tuyo en una revista demorará infinitamente en aparecer, por las mismas razones. Asimismo significa que, como ya se cayó el muro de

[177] CAMACHO, Jorge. **¿Quién le teme a Ena Lucía Portela?** Disponível em: <http://www.canasanta.com/enaportela_entrevista.html>. Acesso em: 09 mai. 2006.

> Berlín y no hay tantas posibilidades de censurar sin escándalo, algunos funcionarios de la literatura tratan de meterte miedo con esto y con aquello para que te autocensures y así les ahorres el peligroso trabajito de hacerlo ellos mismos. Ceder o no ceder: he ahí el problema. Si cedes, no te respetan, te cogen p'al trajín y te dan el Premio de la Crítica, y bien que te lo mereces, por penco. Si no cedes, no pasa nada. No te hacen el más mínimo caso. Y tu problema sigue siendo el mismo: el apagón. Eso sin contar otros problemitas que afectan al escritor en su condición de ser humano, como pueden ser la falta de agua, el calor inmundo, los mosquitos y las guasasas, los tipos que vienen a fumigar a los mosquitos y las guasasas mientras tú estás escribiendo, la bulla que arman los vecinos, lo mismo de día que de noche, y un largo etcétera. Escribir dentro de Cuba hoy es pintoresco y folclórico. Hay que tomárselo con calma.[178]

As dificuldades de se escrever em Cuba, Pedro Juan Gutiérrez conhece bem. Ao contrário de Ena Lucía Portela, cujo trabalho parece ter alguma visibilidade dentro da Ilha, Gutiérrez praticamente não existe no cenário literário cubano. Em entrevista que me concedeu, o autor declara:

> **PJG:** Dentro del panorama literario cubano yo practicamente no existo. Unos me odian y otros me aman. No estoy ni clasificado en la Biblioteca Nacional y mis libros no se publican y, sin embargo, si consultas mi *website*, verás que estoy publicado en unos 20 países y pienso seguir escribiendo un poco más. Así, que en resumen, en La Habana soy como un fantasma. Pero antes les ha sucedido a otros. Cuando la política es muy fuerte y se impone sobre todos los otros campos de la vida suceden esas cosas. Todo se subordina a la política. Y no es bueno. Al contrario. Pero ya sabes que no me gusta hacer comentarios sobre política.
>
> ***DRS:*** *Em sua última entrevista ao jornal* O Globo*, o senhor diz que não há muita influência da literatura cubana na sua ficção. Como sua literatura está inserida no panorama literário cubano atual? Como é a sua relação com os demais escritores?*
> **PJG:** Mi vida en Cuba no es como la de los otros escritores. Cuando se publicó *Trilogía Sucia de La Habana*, me botaron del periodismo, en enero de 1999. Y a partir, se produjo un proceso de marginalización y yo me encerré más en mi barrio, con la gente sencilla de allí, mi familia — tengo una niña de 4 anos, mi mujer y mis hijos anteriores —, mi literatura y pintura. Tengo apenas dos o tres amigos escritores y unos cuantos más cineastas, críticos. No mucho y jamás voy a nada de coktails ni prémios, ni nada de nada. Es duro, pero es así. Me siento mejor al margen de toda la mierda epicéntrica. Creo que la periferia es más limpia y se respira mejor.[179]

[178] Ibid.
[179] SANTOS, 2005.

Embora Gutiérrez sempre afirme que não pertence a nenhum grupo, deixando sempre clara sua posição de independência, e sua geração esteja mais próxima de escritores como Leonardo Padura, acredito que sua ficção tenha vários pontos de contato com os chamados 'novísimos', na medida em que, como essa geração, explora largamente os temas da violência e do sexo, sempre permeando seus relatos muito diretos, com escatologia e palavras chulas.

A ficção de Pedro Juan Gutiérrez

Pedro Juan Gutiérrez nasceu em 27 de janeiro de 1950, na cidade de Matanzas, em Cuba. Seus pais eram vendedores de sorvetes e, desde pequeno, Pedro Juan participava dos negócios da família. Em 1961, com a revolução, todas as empresas e propriedades foram estatizadas e Gutiérrez e sua família foram destituídos de seus bens, assim como a maior parte da população cubana.

Em 1966, o escritor serviu ao exército e, até os 25 anos, trabalhou sucessivamente como agricultor, pedreiro, professor de desenho técnico, dirigente sindical, locutor, jornalista e ator de rádio. Somente aos 28, obteve o título de 'Licenciado em Jornalismo', pela Universidade de Havana, mediante um curso especial para trabalhadores.

A partir de então, atuou como jornalista no rádio, na televisão, em agência de notícias e na revista semanal *Bohemia*. Na década de 80, viajou pelo mundo, realizando reportagens, e recebeu diversos prêmios nacionais de jornalismo. Em 1987, publicou um livro sobre astronomia, *Vivir en el espacio*. Foi nessa década também que começou a escrever sua primeira obra de ficção, *Melancolía de los leones*, que demorou treze anos para ser concluída.

Em 1998, o escritor teve seu primeiro livro publicado pela editora Anagrama, de Barcelona. *Trilogia suja de Havana* foi um sucesso instantâneo de público e de crítica. No ano seguinte, sem maiores explicações, Pedro Juan Gutiérrez foi demitido da revista

Bohemia. Com isso, decidiu largar o jornalismo e se dedicar exclusivamente à literatura e à pintura.

Entre 1998 e 2005, publicou as seguintes obras: *Trilogia suja de Havana*, *O rei de Havana*, *Animal tropical*, *O insaciável homem-aranha*, *O ninho da serpente — memórias do filho do sorveteiro*, *Carne de perro*, *Nuestro GG en La Habana*, *Melancolía de los leones*, *Cuentos de La Habana Vieja*, *Vivir en el espacio*, *Polizón a bordo*, *Poesía*, *La realidad rugiendo*, *Espléndidos peces plateados* e *Fuego contra los hereges*.

Em seu *site* oficial, Pedro Juan Gutiérrez afirma:

> Un escritor siempre se desdobla una y otra vez. Y vive bajo presión.
>
> Sólo de ese modo agotador puede meterse bajo la piel de cada uno de sus personajes, escribir desde adentro y producir libros convincentes.
>
> Lo que quiero decir es que mis libros no los escribo yo. Los escriben los personajes que los habitan. Supongo que es bueno facilitar el diálogo entre los lectores y esos tipos casi siempre desesperados y desolados que hacen equilibrios al borde del abismo y con los que juego a los desaparecidos como hacía Houdini: a veces ellos me habitan. Otras veces yo los penetro y me acomodo como un alien entre sus costillas.[180]

Esse modo ‘esgotador’ de escrever, de se colocar na pele de cada um dos personagens, de escrever ‘de dentro’ faz com que Gutiérrez leve sua ficção às últimas conseqüências. O escritor se baseia em fatos que acontecem na sua vida, em cenas que testemunha no lugar onde vive (um bairro bem miserável de Havana) para elaborar suas tramas.

Muito se tem discutido a respeito do autobiografismo na obra de Gutiérrez. A respeito dessa questão, perguntei-lhe até que ponto tal recurso não funciona como uma estratégia de despistamento e de deslocamento — isto é, enquanto leitores e jornalistas se preocupam se criador e criatura são a mesma figura, o escritor pode dizer, nas entrelinhas o que não convém falar diretamente. Gutiérrez respondeu:

> Sí, autobiografia casi total y al mismo tiempo despiste total al lector. Me gusta confundir y enredar las pistas. También hay que ver que los personajes a veces se independizan de uno y empiezan a actuar por su cuenta. Eso es muy extraño, pero totalmente cierto y le sucede a casi

[180] GUTIÉRREZ, Pedro Juan. **Todo sobre Pedro Juan.** Disponível em: <www.pedrojuangutierrez.com>. Acesso em: 05 out. 2006.

> todos los escritores. Mezclo ficción y realidad. Lo que sucede a mi alrededor, las historias que me cuentan, todo lo mezclo.[181]

Autobiografia como maneira de despistar o leitor, mas também como catarse, como jogo, como forma de dizer o que se quer, afinal o escritor sempre pode afirmar que tudo não passa de ficção. Em alguns momentos, Gutiérrez até brinca com o mito do autobiografismo. No conto "No minuto exato", do livro *O insaciável homem-aranha*, ele narra o caso de uma leitora que teria ido visitá-lo por causa de sua literatura. Em determinada altura, ela pergunta:

> — Faz muito tempo que está vivendo sozinho?
> — Não vivo sozinho.
> — Tem mulher?
> — Tenho.
> — Faz tempo?
> — Três ou quatro anos.
> — Mas nos seus livros...
> — Meus livros são meus livros e eu sou eu.[182]

Através de descrições cruas do que pretensamente se passa na sua vida e na vida dos que o cercam, Gutiérrez desloca a atenção do leitor para o brutal e, dessa maneira, consegue fazer discretas alusões, dar algumas pistas do contexto social cubano — o regime de exceção cubano, que impede que as pessoas contem o que realmente ocorre ou manifestem livremente sua opinião.

Teria Pedro Juan Gutiérrez verdadeiramente a intenção de retratar a realidade como ela é? Até que ponto sua vida se mistura à vida de seus personagens? O escritor cubano afirma que:

> Me mezclo demasiado con mis personajes y es terrible porque me destroza. Le sucedia igual a Graham Greene y a Simenon. Yo escribo a veces más con las emociones y sentimientos que con el cérebro. No siempre, pero sí con frecuencia. No me gusta 'imaginar' personajes, prefiero tomarlos de la realidad, les cambio el nombre y un poco de otros datos y con eso trabajo. Logicamente a veces tengo problemas con la gente que se reconoce, pero hasta ahora no me han metido en la carcel. Por eso, espero seguir igual. A veces pongo una nota en la portadilla de

[181] SANTOS, 2005.
[182] GUTIÉRREZ, 2004, p. 57.

> los libros: ‘juro por Diós que esto es una obra de ficción y que soy inocente etc.’.[183]

Na verdade, a ficção de Pedro Juan Gutiérrez valoriza a experiência. Seu propósito é sempre atingir o limite da realidade e dos personagens, escrevendo objetivamente, sem adornos nem adereços. Por isso, desde muito jovem, o autor acreditava que não deveria estudar literatura, que deveria extrair somente do seu cotidiano e do cotidiano das pessoas que o cercam o material para sua ficção:

> Yo empecé a escribir poemas a los 13 ó 14 años, pero pensé que para ser escritor lo único que no podía aprender era literatura. Yo podía estudiar cualquier cosa. Me gustaba mucho estudiar arquitectura. ‘Voy a estudiar arquitectura’, me dije, ‘pero literatura no porque me parece que si conozco demasiado literatura, el conocimiento puede aplastar mi creatividad’. Por eso, no me interesó estudiar literatura. Y me dije: ‘Yo voy a vivir, tener muchas mujeres y conocer todo tipo de gente’.[184]

Em *O ninho da serpente,* o narrador (uma espécie de alter-ego de Pedro Juan Gutiérrez) afirma que:

> aos dezoito anos, já entendia com clareza que o que eu escrevesse nunca seria para agradar e distrair. Nunca proporcionaria um bom momento às pessoas corretas, cautelosas e aborrecidas. Muito ao contrário. Com meus livros, elas iam passar mal porque eu faria estremecer toda a sua correção e suas boas maneiras. Elas iam me odiar. [185]

Nesse sentido, perguntei Gutiérrez se ele, como autor, também acredita que a literatura não é feita para distrair ou agradar; se em seus livros, há uma preocupação com o choque, se ele, como escritor, de fato tem a intenção de provocar impacto no leitor. Pedro Juan Gutiérrez declarou que, com sua literatura pretende:

> Chocar al lector, agarrar al lector por el pescuezo y no soltarlo, obrigarlo a leer hasta la última palabra y no soltar el libro. Eso es lo ideal pero para lograrlo uno se desgasta mucho emocionalmente. Es muy dificil. Me llevó treinta años aprender a escribir como lo hago ahora. Escondie miles de poemas, cientos de cuentos y hasta una novela e media. Hasta que al

---

[183] SANTOS, 2005.
[184] CLARK, 2006.
[185] GUTIÉRREZ, Pedro Juan. **O ninho da serpente — memórias do filho do sorveteiro.** Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 80.

> fin empecé a escribir los cuentos da la *Trilogía Sucia* a los 44 años y me gustaron. Todavía hoy me gustan algunos aunque no puedo leer ese libro porque me duele demasiado.[186]

Para Gutiérrez, "a literatura é, antes de tudo, um exercício de pensamento e de reflexão, mas não a partir de uma abstração".[187] O escritor utiliza a matéria-prima que o rodeia para criar sua própria ficção, que também funciona como uma catarse, como uma forma de lidar com a vida:

> [...] a mí me marca un tema: cómo la pobreza, el subdesarrollo, puede ser en Cuba, en Venezuela, en Brasil, en cualquier lado, cómo la pobreza y el subdesarrollo destrozan la gente. Porque es un círculo vicioso, una trampa. [...] La tesis esencial de *El rey de La Habana* es esa. La pobreza, el subesarrollo como un círculo vicioso del que es prácticamente imposible salir. Estás ahí y no sabes cómo irte, cómo salir. Porque naces en eso y te mueres en eso. Entonces aquello me marcó y yo me dije, algún día tengo que escribir una novela con esta gente, con esta historia [...] Y en esencia, soy un hombre muy sentimental. Incapaz de darle la espalda, de alejarme de mi madre, de mis hijos, alejarme de lo mío. Me parece que es una especie de traición. Esta gente de aquí del barrio... yo escribo, ellos no saben escribir. De algún modo [...] yo soy como la voz de los que no tienen voz.[188]

Ser a voz dos que não têm voz. Com essa frase, acredito que Pedro Juan Gutiérrez esteja resumindo toda a sua carpintaria literária, construída para dizer o que muitos têm vontade, mas, por medo ou por conta das circunstâncias, estão impedidos de fazê-lo. O livro *Trilogia suja de Havana* é um exemplo dessa voz de que fala Gutiérrez. A obra reúne contos que, em sua maioria, são narrados na primeira pessoa do singular e que têm como protagonista o narrador Pedro Juan. O personagem está sempre buscando satisfazer suas necessidades primárias de comida, sexo e dinheiro. Ele circula por Havana e conta o que vê: as mulheres que conhece, a sujeira, as pessoas na rua sem ter o que fazer, os subempregos, as condições precárias da cidade, a violência, o racismo, a fome, a vitalidade sexual, que parece ser uma forte marca da sociedade cubana.

---

[186] SANTOS, 2005.
[187] SILVA, Maria Augusta. **Um escritor nunca é inocente.** Disponível em: <http://xhnell. weblog.com.pt/arquivo/004765.html>. Acesso em: 30 set. 2006.
[188] FRANCO, José Javier. **Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez: Resistencia y escritura en La Habana.** Disponível em: <http://encontrarte.aporrea.org/media/19/ PedroJGutierrez.pdf.>. Acesso em: 05 mai. 2006.

No primeiro conto, “Coisas novas em minha vida”, o personagem afirma estar treinando para não levar nada a sério na vida — “Só assim evita sofrer. O sofrimento prolongado pode ser mortal”.[189] E o sexo parece funcionar como uma válvula de escape para tanto. Logo na segunda página do livro, o narrador deixa claro como encara a sexualidade:

> Margarita mora perto. Fazia tempo que não nos víamos. Quando cheguei, lavava roupa e suava. [...] Tirei sua roupa e passei a língua por toda parte. Ela fez a mesma coisa: me tirou a roupa e passou a língua por toda parte. Eu também estava muito suado, de tanta bicicleta e tanto sol. Ela estava se recuperando, ganhando peso. Não estava mais esquelética. Tinha de novo as nádegas duras, redondas e sólidas, apesar dos quarenta e seis anos. [...] Ah, não resisti à tentação e, depois de um bom tempo brincando, ela já tinha tido três orgasmos, meti-lhe no cu. Bem devagarinho, bem molhado com os líquidos da vagina. Pouco a pouco. Metendo e tirando e masturbando o clitóris dela com a mão. Ela gemia de dor, mas me pedia mais e mais. Mordia o travesseiro, mas empurrava a bunda e me pedia que eu enfiasse até o talo. Fabulosa, aquela mulher. Nenhuma goza mais do que ela. Ficamos assim juntos muito tempo. Quando tirei meu pau, estava coberto de merda e ela ficou com nojo. Eu não. Estava com o cínico alerta, não dormia nunca. É que o sexo não é pra gente escrupulosa. O sexo é um intercâmbio de líquidos, de fluidos, de saliva, hálito e cheiros fortes, urina, sêmen, merda, suor, micróbios, bactérias. Ou não é. Se é só ternura e espiritualidade etérea, reduz-se a uma paródia estéril do que poderia ser. Nada.[190]

Nada de sentimento. Nada de romantismo. Somente troca de fluidos. Um contato visceral com o abjeto. Pedro Juan se vê rodeado de secreções (fezes, urina, sêmen, suor...), mas não fica enojado — e o leitor? —, porque o personagem parece ter se acostumado a se ver cercado de sujeira, mas esse costume endureceu o homem: a condições precárias em que se encontra obrigam-no a viver de maneira dura:

> Depois voltei para casa. A tarde já estava refrescando. Estava com fome. Claro, só tinha no estômago um chá, uma fatia de melão e um café. Em casa, comi um pedaço de pão com outro chá. Já estava me acostumando a muitas coisas novas em minha vida. Estava me acostumando com a miséria. A aceitar tudo como viesse. Treinava para abandonar o rigor, senão não sobreviveria. Sempre vivi carente de alguma coisa. Desassossegado, querendo tudo de uma vez, lutando rigorosamente por algo mais. Estava aprendendo a não ter tudo de uma vez. A viver quase

[189] GUTIÉRREZ, 2001, p. 9.
[190] Ibid., p. 10-11.

> sem nada. Do contrário continuaria com minha visão trágica da vida. Por isso agora a miséria não me fazia muito mal.[191]

O que choca mais? As descrições secas e diretas de um ato sexual ou a descrições da vida precária, sem recursos e sem perspectivas que o protagonista leva em Havana? O que é mais traumático? A falta de pudor ou a falta de comida? Quando o narrador afirma que estava se acostumando à miséria, é possível observar também mais uma maneira de aludir. Com a descrição anterior, recheada de um sexo brutal, o leitor se fixa mais na sensação de choque, resultantes do nojo e da abjeção. É claro que é possível perceber a crítica social que Gutiérrez realiza, sutilmente, na sua ficção, mas esta se disfarça nos relatos diretos e crus.

Em "Solitário, resistindo" o personagem Pedro Juan descreve seu cotidiano, em um quarto diminuto, em uma cobertura destruída, no centro de Havana, que divide com dezenas de pessoas:

> Fui para meu quarto na cobertura. Em Centro Havana. É um lugar bom. O problema ali são os vizinhos e o banheiro coletivo. O banheiro mais asqueroso do mundo, partilhado por cinqüenta vizinhos, que se multiplicam, porque a maioria é do leste. Vêm para Havana às pencas, fugindo da miséria. Em Guantánamo o cara entra para a polícia e logo consegue ser transferido para Havana (em Havana ninguém quer ser policial) e arrasta toda a família com ele. E conseguem viver todos num quarto de quatro metros por quatro. Não sei como. Mas conseguem. E no banheiro a merda chega até o teto. Nesse banheiro cagam, mijam e se banham todos os dias nada menos do que duzentas pessoas. Sempre tem fila. Muita gente, eu entre eles, nunca entro na fila: cago num papel e jogo o embrulho de merda na cobertura de um edifício ao lado, que é mais baixo. Ou na rua. Dá na mesma. Um desastre! Mas assim é. A gente às vezes está em baixa, e tem que se acostumar.[192]

As referências à miséria e à decadência são inúmeras, mas a violência e a constância dos relatos sexuais acabam levando essas alusões a um segundo plano. Em Cuba, por falta de condições financeiras, a população é obrigada a viver com várias outras pessoas, em pequenos quartos, em prédios em ruínas, que muitas vezes estão prestes a desabar e que não têm a menor estrutura: faltam água, esgoto, condições mínimas de higiene e saúde.

No conto "Eu claustrofóbico", Pedro Juan afirma:

---

[191] Ibid., p. 11.
[192] Ibid., p. 78

> Porém naquele momento ainda não sabia bem como podia tirar de cima de mim a merda toda. Só andava por aí, caminhando pela minha pequena ilha, conhecendo gente, me apaixonando e trepando. Trepava muito: o sexo desenfreado me ajudava a fugir de mim mesmo.[193]

Nessa assumida fuga de si mesmo, o personagem Pedro Juan vaga por Havana conhecendo cada vez mais mulheres, praticando cada vez mais sexo e sendo cada vez mais obsceno. O autor Pedro Juan Gutiérrrez, através da descrição desse sexo desenfreado, dá pistas da degradação de Cuba, mas jamais aborda claramente o assunto.

No conto "Abandonando os bons costumes", a obscenidade não está somente nas relações sexuais que o personagem mantém com uma mulata que acaba de conhecer, mas também no seu modo cético de encarar a vida, de não querer mais se enquadrar ao sistema:

> Sua falta de pudor chegava à grosseria. E eu gostava disso. Eu cada dia ficava mais indecente. Ela gostava dos negros bem negros, para se sentir superior. Sempre me dizia: 'São grosseiros, mas eu digo para eles, negro, sai pra lá!, e fico por cima porque eu sou clara como canela'. Na verdade, era ainda mais clara que canela e a tudo avaliava assim: os negros embaixo, os mais claros em cima. Eu tentei lhe explicar, mas não queria mudar de opinião. Que ficasse com suas idéias. Eu tinha passado a vida com um trabalho fodido de jornalista achando que era o dono da verdade, tentando mudar as idéias das pessoas, e não podia continuar assim.
>
> Em mais de vinte anos como jornalista, nunca me deixaram escrever respeitando os leitores. Ao menos um mínimo de respeito pela inteligência dos outros. Não. Sempre tive de escrever como se quem me lesse fosse imbecil, gente que precisava que lhe injetassem idéias sistematicamente no cérebro. E estava abandonando tudo aquilo. Mandando à merda a prosa elegante, fugindo de tudo o que pudesse parecer ofensivo à moral e aos bons costumes. Não podia mais continuar respeitando. Nem tendo compostura. Sorridente e agradável. Bem vestido, barba feita, água-de-colônia, relógio com a hora exata. E pensando que tudo é imutável. Que tudo é para sempre. Estava aprendendo que nada é para sempre.
>
> Me sentia bem naquele cortiço pestilento, com aquelas pessoas nada cultas, nada inteligentes, que não sabiam porra nenhuma de nada, que resolviam — ou estragavam — tudo aos gritos, aos palavrões, com violência, com pancada. Assim era. À merda, tudo.[194]

[193] Ibid., p. 29
[194] Ibid., p. 45-46.

A referência à mulata apenas disfarça o que realmente parece afetar o escritor: a censura e a ideologia dominantes, sempre tentando impingir na população a crença de que tudo vai bem, funcionando de acordo com a ordem.

Lendo “Amores fulminantes”, tem-se a sensação de que, finalmente, Pedro Juan fará um relato mais ameno. Ele conta que conheceu uma garota por quem poderia facilmente se apaixonar:

> Daí apareceu uma bela garota em minha vida que focalizou em mim seus olhos verdes e me passou uma mensagem telepática de amor. E eu acreditei.
>
> Tinha de acreditar. Quando a gente se sente tão sozinho capta muito rapidamente uma mensagem assim e a leva com cuidado até o coração e a deposita ali e se entusiasma e acredita que já está tudo resolvido.[195]

Porém, mais uma vez, tudo acaba em abjeção, nojo e choque:

> Durante vários dias nos olhamos em silêncio, até que me decidi. Ela esperou felinamente por mim e então ronronou um pouco. Convidei-a para sair aquela noite. [...]
>
> Eu tinha um lugar confortável por ali e estava eufórico e ansioso. Ela também. Começamos a nos despir velozmente, mas quando ela tirou o sutiã os peitos caíram sobre o ventre. Eram grandes, fofos e moles. Dois odres, como os de uma velha nutriz.
>
> Era incrível que uma mulher tão bonita e tão jovem tivesse os peitos assim. De todo modo, tentei. Mas não consegui. Não tive nem meia ereção. Talvez nem um quarto de ereção. Ela ficou muito chateada. Acho que se ofendeu. Nos vestimos e fomos embora.[196]

A descrição do clima de romance se quebra quando Pedro Juan depara com o corpo desnudo da mulher. Seus seios ‘grandes, fofos e moles’ despertam tamanho asco no personagem, que ele não consegue se relacionar com ela. A mulher, que parecia encantadora e especial, se transforma, para o narrador, em apenas um par de ‘peitos caídos’, cuja visão ele não pode suportar. É o confrontar-se com o abjeto: deparar-se com algo ligado a uma sexualidade animal e grotesca, da qual se quer fugir. Os seios repugnantes são a expressão e a extensão de uma vida degradante.

---

[195] Ibid., p. 62.
[196] Ibid., p. 62-63.

O conto “Com Basilio na mesma cela” é outro exemplo da narrativa abjeta:

> Basilio está sentado em seu beliche coçando os dedos dos pés. Que fedem. De quando em quando cheira as mãos. Coça as bolinhas de chulé e cheira. Ele gosta e faz isso toda tarde, antes de tomar banho. O tempo passa rápido quando a gente não presta atenção. Não temos relógio nem calendário. Só sabemos que o domingo é para descansar e se entediar aqui dentro. Faz um ano que repartimos a mesma cela. De noite. De dia, eu trabalho na fábrica de colchões e ele na granjinha. É um caipira bruto e gosta do campo.
>
> No começo passei mal. Me deu um ataque de claustrofobia e perdi o controle. Quando me vi encarcerado, a fúria cresceu dentro de mim e comecei a gritar e a soltar espuma pela boca. Bati em dois guardas que tentaram me amarrar e ali mesmo me deram uma surra até me deixar inconsciente. Quando acordei foi pior: tinham me trancado numa leoneira. São umas jaulas pequenas, com barras de seis lados. Não dá para ficar de pé, nem para deitar de comprido. É preciso estar sempre encolhido. Ficam na cobertura do edifício das celas. E ali fiquei no sol e no sereno muitos dias. Não sei quantos. Me tiraram exausto, quase morto. Conto depressa porque não quero relembrar os detalhes. Me dá medo saber que somos bestas e que odiamos quem diz isso em voz alta.
>
> — Basilio, não fique mexendo nesse chulé, cara, que fede muito.
>
> — Ah, que fino. Onde é que você pensa que está, *papi*?
>
> — Olhe, *papi* e *mami* você diz para as loucas que você come na granjinha
>
> — Ah, ah, não se faça de durão, velho.
>
> — Não, não me faço. Eu sou muito duro e você me respeite.
>
> Não somos amigos. Na prisão não há amigos. E é preciso manter todo mundo a distância. Que ninguém se aproxime, porque quando você menos espera querem comer seu cu.[197]

A narrativa se inicia com uma cena abjeta: Basilio coça os dedos dos pés, cheira as mãos e faz ‘bolinhas de chulé’. De imediato, há um desconforto, um nojo e talvez até um choque nos leitores mais desavisados. Mas é só o começo. As descrições parecem obedecer a uma ordem crescente de tensão e de abjeção. O personagem de Pedro Juan se vê em contato não somente com o ser animalesco que é Basilio, mas também com o lado escuro que existe dentro dele, quando foi encarcerado numa leoneira.

Entretanto, o uso do abjeto no trecho acima também parece provocar no leitor movimentos diametralmente opostos: repulsa e atração, asco e curiosidade. Que desagradável é imaginar alguém ‘coçar bolinhas de chulé’. Mas quem é esse personagem, capaz de se expor assim, realizando na frente de todo mundo um ato nojento e, de certa

[197] Ibid., p. 221-222.

forma, tão íntimo? E esse narrador, que relata o fato de maneira tão crua? Que universo é esse? E o que teria feito o narrador para acabar nessa situação?

O abjeto parece nivelar os acontecimentos. O choque inicial da cena de Basilio coçando o pé acaba fazendo com que a descrição da claustrofobia do narrador, por exemplo, seja colocada em um mesmo nível de importância. É, mais uma vez, a estratégia utilizada por Pedro Juan Gutiérrez: focando a narrativa em Basilio, ele consegue falar brevemente do que pode acontecer dentro de uma prisão em Cuba — realidade que ele conhece bem como jornalista, já que, nos anos 80, realizou uma série de reportagens sobre o assunto.

O momento em que o personagem é trancafiado é narrado em um jorro, de uma vez só (‘conto depressa porque não quero relembrar os detalhes’), sem adornos — cru, seco, direto. É difícil dizer, no ato mesmo da leitura, o que é mais torpe: as bolinhas de chulé ou a prisão. O que torna o ser humano mais animalesco: coçar o pé ou saber, que ‘somos bestas e odiamos quem diz isso em voz alta?’.

Narrado em primeira pessoa, o texto conta a história de um homem que está preso. No cárcere, o narrador (e protagonista) conhece Basilio, um bandidinho medíocre, que tem fixação por cavalos. Antes de ir para a cadeia, o narrador vivia em El Palenque — um bairro miserável de Havana —, onde se valia de pequenos bicos e servicinhos sujos para sobreviver. Tudo corria como de costume na vida do protagonista, quando, após manter um tórrido caso com a mãe-de-santo Dinorah (e após terem trocado graves ofensas), esta o amaldiçoou e o protagonista, com medo, se viu obrigado a ir embora do bairro. Sem maiores opções para ganhar a vida, passou a se prostituir — motivo pelo qual acabou sendo preso.

Nas primeiras páginas, o protagonista descreve uma cena brutal de sexo, com Dinorah:

> Baixei a calça. Tirei a blusa e a calça dela. Nos apalpamos um pouco, ela enfiou meu pau na boca dizendo:
>
> — Ai, pinto sujo, está sujo, que fedido que está. Mas duro, que cabeçona!
>
> E chupava magistralmente.
>
> Aí me ocorreu fazer aquilo de que eu gosto sempre: entrar nela por trás e, de pé, fazer com que ela se dobrasse da cintura para cima. Isso me deixa louco. Mas quando ela fez o que eu pedi, suas nádegas se abriram e

> do cu saiu um grande fedor de merda fresca. Tinha cagado. Sou porco, mas nem tanto. Aquilo me baixou o pau e me deu uma fúria terrível. Num segundo, fui invadido pelo ódio:
>
> — Você está cagada, está com a bunda fedendo a merda!
>
> — Eu?
>
> — Caralho, você cagou. É uma porca.
>
> — Mais porco é você! Com esse pau fedido, e eu chupei.
>
> — Não é a mesma coisa.
>
> — É igual!
>
> — Você é uma porca com esse cu cagado.
>
> — E você é muito fino. Até murchar esse pau. Você nasceu no meio da merda do Quibú, não se faça de fino.
>
> — Mas eu não tenho o cu cagado.
>
> O rum nos subiu à cabeça e nos ofendemos mais. Muito mais. Enfim ela me expulsou e disse que não queria me ver nunca mais.[198]

O impacto é imediato. É a perda total de limites, de civilidade; é um mergulho no nojo, no abjeto. Impressionam o uso das palavras e as descrições do ato. O ser humano é apenas um animal que 'caga' e 'trepa'. A cena é tão forte e o sexo descrito de maneira tão direta, que, ao abordar sua experiência com a prostituição, o narrador a esvazia de sentido. A repetição de expressões obscenas faz com que, no momento citado a seguir, o choque acabe sendo redimensionado, tendo seu impacto diminuído. O que, à primeira vista, pareceria socialmente reprovável ('ser puto'), agora é corriqueiro — um modo absolutamente comum de se ganhar a vida:

> Então me dediquei a algo mais fácil e que dá mais dinheiro. Fui ser puto. Mas com as velhas. Com as turistas. Não tenho estômago para veados. Não mesmo. Fico violento e sinto vontade de dar porrada. Com as velhas é outra coisa. Às vezes, há velhas interessantes. [...] Algumas gostam dos negros, mas têm medo deles. Acham que são ladrões e assassinos. Eu aproveito para ganhar clientes: 'Ah, é, são tremendos assassinos, e muito brutos. Gostam de bater em mulher porque são filhos do diabo. Não. Não vá nunca com eles porque podem matar. Com esses pintos tão grandes arrebentam você por dentro. Eles a deixam sangrando na cama e somem com tudo o que é seu. Eu conheço muitas mulheres para quem aconteceu isso'. Acreditam em tudo. Me olham horrorizadas e acreditam palavra por palavra e me pedem meu número de telefone para darem às amigas que logo virão veranear. Não vivem na realidade. Acham que todo mundo tem telefone e automóvel e come filé no almoço. Imbecis. Ingênuas, não sei. Mas eu me divertia e vivia bem, que é o importante.[199]

[198] Ibid., p.223-224.
[199] Ibid., p. 224.

Outra vez, Gutiérrez dá pistas do que se passa em Havana, onde a prostituição é cada vez mais comum, tanto para homens como para mulheres. Também explicita o nojo que sente dessas velhas, como as despreza, como as ridiculariza e as engana.

Depois dessa cena, a narrativa se encaminha para seu desfecho e há um recrudescimento do efeito traumático. Ao fim da leitura, não há um 'apaziguamento', uma sensação de restauração da paz e da ordem. Ao contrário, o que ocorre é exasperação — um novo choque parece se estabelecer, não somente pelo excesso de sexo e violência, repetidos à exaustão, como também pelo fato de o narrador acabar descobrindo que Basilio é ninguém menos que o filho de Dinorah, a feiticeira com quem o protagonista manteve a sórdida relação sexual acima relatada e que o havia ameaçado com uma bruxaria, após as ofensas feitas por ele. Todo o desconforto do início volta com força total, na medida em que o narrador faz o leitor se recordar da brutalidade da tórrida cena de sexo, relatada nas primeiras páginas.

O livro *O insaciável homem-aranha* segue a mesma linha de *Trilogia suja de Havana*. Em sua maioria narradas na primeira pessoa do singular, as estórias versam sobrem as aventuras e desventuras do personagem Pedro Juan. Uma das exceções é a parte inicial do primeiro conto, "Silvia em N.Y.", que descreve um ato de violência sexual: ao caminhar pelas ruas de Nova York, Silvia é atacada por um negro. Para não ser estuprada, ela resolve masturbar o bandido:

> Silvia pensa velozmente: 'Bato uma punheta para ele e fujo correndo. Esse negro sem-vergonha pode ter aids. Se me mete essa trava me racha em duas e me deixa aqui sangrando. Ele que vá meter na boceta da mãe dele!'. Rapidamente pegou o pau com a mão direita e massageou. É muito grosso e grande. Agora ficou ainda maior. É enorme. 'É a força que excita esse grande filho da mãe', pensou Silvia. E apertou bem enquanto lhe batia a punheta. Tem de distraí-lo para que acabe rápido. Silvia sabe fazer perfeitamente. Em Havana trepou com uns tantos negros. Mas sempre tinha a vantagem de ser branca, jovem e bonita. Os negros ficavam aperreando um bom tempo até que ela por fim se decidia a dirigir a operação e chegar até a cama. Era ela quem dava as cartas. Agora se sentia humilhada.[200]

[200] GUTIÉRREZ, 2004, p. 11-12.

Mesmo com medo, Silvia decide colaborar, de alguma forma, com seu algoz, para que seu suplício termine rápido e de uma maneira menos traumática. Precisa superar o nojo, o desprezo e o medo que sente do negro para que o pior não lhe aconteça.

No trecho abaixo, o que se observa é uma inversão de valores: sagrado e profano se misturam, quando a personagem, em um momento de desespero, se lembra de quando era adolescente e freqüentava a Igreja:

> Respira fundo e morde os lábios com força. 'Ai, mãe do céu, por que eu?!' Lembra-se de Jesus Cristo na cruz. Desde a adolescência não reza nas Escravas do Sagrado Coração de Jesus, em Havana. Tudo se passa em sua mente em frações de segundo. Vê-se ajoelhada entre os bancos da capela, rezando e olhando Jesus Cristo crucificado. Gostava dele. Foi o primeiro homem de quem gostou. Era lindíssimo, com aquele rosto doce e sereno. E aquele trapinho branco amarrado na cintura, a cobri-lo. Era erótico. O máximo do erotismo e sensualidade que podia encontrar ao seu redor.[201]

A imagem de Jesus Cristo é retirada de sua simbologia original (de filho de Deus e base da Igreja Católica), perdendo seu contexto religioso para entrar na instância profana da sexualidade. Há um apagamento entre as fronteiras do elevado, do santificado e os limites do baixo corporal, do reificado. Em relação ao abjeto, há uma clara perturbação do sistema, na medida em que ocorre uma secularização do sagrado, e o que serviria para consolar, remete, mais uma vez, ao sexo, recrudescendo o desconforto e, portanto, o choque. Borram-se as fronteiras entre o material e o sagrado, entre o sexual e o metafísico.

O título do terceiro conto é uma grande ironia — "Sossego, paz, serenidade" —, porque, ao longo da narrativa, o personagem segue cada vez mais ansioso e atormentado. A história tem início com Pedro Juan ouvindo Haendel às seis da tarde e relembrando o dia anterior, quando foi, com sua mulher, a um jantar na casa de amigos. Lá, ele conhece o Pica-mortos, um sujeito que trabalha há anos no necrotério de um hospital:

> Em seguida, quis que me contasse um pouco do seu trabalho. Meu passatempo preferido é chupar o sangue alheio. O sujeito trabalhava fazia seis anos no necrotério do hospital. Vi diante de mim um manancial de vida e morte se misturando de um modo terrível e alucinante.[202]

[201] Ibid., p. 10.
[202] Ibid., p. 32.

A conversa é interrompida pela mulher de Pedro Juan, que começa uma discussão violenta na frente do Pica-mortos. A briga continua pelo meio da rua, até que Pedro Juan deixa Julia falando sozinha e segue para o Malecón. Quando chega em casa, ela já está dormindo e, no dia seguinte, ele nem percebe quando ela sai pra trabalhar — "Não percebi quando ela levantou e foi trabalhar. Tem um trabalho miserável: vinte e cinco dólares por mês para vender pizzas de segunda a sábado. Sai de casa às sete da manhã. Volta às oito da noite, com o cabelo cheirando a fumaça, queijo rançoso e gordura de cozinha".[203]

A cena volta para o personagem escutando Haendel:

> Pois eu estava escutando Haendel. Queria esquecer a crise e os problemas dos países pobres e os políticos que falam e prometem que estaremos bem no futuro. Tentava também esquecer a briga absurda com Julia. Ao que parece, Haendel e o Pica-mortos eram os mais equânimes e sossegados de toda essa confusão. Então me lembrei que uns dias antes minha mulher tinha me dito: 'Você está cada dia pior. Te vejo transformado em um velho sujo, solitário e alcoolizado, escrevendo estas amarguras. Não conte comigo. Qualquer dia pego minhas coisas e vou embora, não posso continuar com essa tragédia'.[204]

Aqui também é possível perceber claramente a estratégia de alusão da qual Gutiérrez faz uso. Antes, as descrições estavam 'impregnadas' com as imagens abjetas da atividade do pica-mortos e da personagem que volta imunda e mal-cheirosa depois de um dia de trabalho numa pizzaria infecta. Nesse momento, ele relembra quando Julia apareceu em sua vida: "Quando Julia apareceu, achei que podia serenar meu espírito para toda a vida. E nos casamos. Erro. Ao meu lado, em quatro anos, se transformou de uma mulher doce e lenta em uma mulher vertiginosa e corrosiva. O casamento destrói tudo. Ou eu destruo tudo. Não sei."[205]

O telefone toca quebrando a tensão da narrativa. Uma pausa para respirar. É apenas uma amiga. Em seguida, outro telefonema e Pedro Juan se vê impelido a sair para mais uma conquista. É Haymé, uma mulata com quem o personagem teve uma aventura erótica no passado. Sem pensar duas vezes, Pedro Juan vai ao encontro da mulata, na casa da mãe dela, a quem ele não suporta:

---

[203] Ibid., p. 35.
[204] Ibid., loc. cit.
[205] Ibid., loc. cit.

> Muitas vezes trepamos na sala daquela casa. [...] Me chamava quando a mãe ia trabalhar e lá ia eu, como um bólido de fórmula um: violento e veloz e com uma ereção fenomenal. Agora Haymé estava me esperando com um filho nos braços. Está com os peitos enormes, redondos, tentadores. Tem muita gente. A mãe olha para mim carrancuda. Sempre foi assim. Eu sou branco e uns quinze anos mais velho que sua filha. É uma negra velha racista, a desgraçada.[206]

Porque a casa estava cheia de gente, Pedro Juan se despede e resolve ir ao cinema, com a intenção de diminuir a ansiedade que o encontro com a mulata tinha feito aumentar. Entretanto, uma explosão num poste, perto do local, frustra seus planos e ele vai embora: "Fui embora. Não sei para onde. Fui.".[207]

Na Havana de Gutiérrez, os negros se sentem enojados pelos brancos e vice-versa. As pessoas não têm muito que fazer e, por isso, vagam pelas ruas, em um eterno ir e vir, que, ao final, não as leva a lugar algum. Assim também é a vida de Pedro Juan. Se não está no Malecón, está caminhando sem rumo ou praticando sexo ou buscando o que fazer...

Em "Coisas desagradáveis", em uma de suas andanças, Pedro Juan entra em um ônibus lotado e depara com um menino de uns seis ou sete anos. Ele está limpo, bem vestido, saudável. A mãe o segura pelos ombros para que ele não caia. Durante a travessia, ao lado do ônibus, passa um rabecão envidraçado, transportando um caixão de defunto, provavelmente indo em direção ao velório. O menino fica curioso e pergunta à mãe se dentro do caixão há um morto, mas ela desconversa e o obriga a virar a cabeça, coincidentemente, para o lado onde se encontra Pedro Juan. O menino insiste na pergunta e a mãe, novamente, muda de assunto. De repente, ele e o narrador se olham e este indaga:

> — Gosta dos mortos?
> — Gosto. Você também gosta?
> — Às vezes. Nem sempre.
> Falamos aos cochichos, mas a mãe nos ouve. Mantém-se alerta. Protege seu filhote na selva perigosa. E salta como uma fera:
> — Escute, meu senhor, como pode dizer uma coisa dessas para o menino?
> Olho em silêncio para ela. Mantenho a norma de não discutir com mulheres. São muito ardilosas e perco sempre. Eu sou racional, lógico e paciente quando discuto. Elas são irracionais, ilógicas e impacientes. Me

[206] Ibid., p. 38.
[207] Ibid., p 40.

> confundem rapidamente e não sei o que dizer. Agora não abro a boca, mas ela de todo modo repete para mim:
>
> — O senhor não ouviu? Para que dizer essas barbaridades para o menino?
>
> Faço que não é comigo e continuo olhando a rua. É meio grossa e brigona. Deve ser do meu bairro. E continua:
>
> — Não fale com estranhos, filho. Quantas preciso dizer? Loucos, bêbados e merda, é só isso que tem na rua! Já não tem mais gente decente neste país!
>
> O menino continua olhando o carro de mortos que roda junto a nós. O ônibus pára no ponto da Carlos III com a Belascoaín. A porta se abre e eu desço.[208]

Neste ponto, a referência à morte é um exemplo claro de abjeção. O personagem da mãe atua como censora, buscando impedir que o filho entre contato com a realidade. Sua atitude se contrapõe à de Pedro Juan, que, ao contrário, não só se refere à morte explicitamente, como afirma que, por vezes, gosta dos mortos. O narrador expõe uma verdade totalmente abjeta — a atração pela morte e pelos cadáveres. E o que talvez seja mais impactante é que ele se expõe dessa maneira para uma criança, e a infância costuma a ser tratada como símbolo de inocência e pureza.

Na verdade, a morte é um tema recorrente na obra de Pedro Juan Gutiérrez, porém em outros contos, ela costuma a ser abordada de maneira diversa. “Na zona diabólica” é um exemplo. No início da narrativa, Pedro Juan se sente muito angustiado porque tentava pintar, mas o quadro “saía bonito demais”.[209] Este trecho parece ser uma alusão ao que Gutiérrez considera arte: retratar a realidade como ela é, de maneira direta, mostrando toda a sua brutalidade. E a realidade, para o escritor, está longe de ser bela.

O personagem sente vontade de beber, mas ainda não é meio-dia e Pedro Juan tem por hábito não se embriagar antes desse horário. Talvez por esse motivo esteja pensando em ir aos Alcoólicos Anônimos, quando duas pregadoras evangélicas batem à sua porta. Ele resolve receber as mulheres e, enquanto uma pregava, ele reparava na outra:

> Só uma falou. A mais jovem. Quem sabe tinha melhor preparação, ou era mais convincente, ou aspirava ser uma grande profissional. Não sei. A outra era uma mulata de uns trinta e poucos, quarenta anos. Muito interessante. Apesar da blusa recatada e larga, dava para notar umas tetas muito boas. Não conseguia dissimular. Tinha a boca grossa e um olhar

[208] Ibid., p. 42-43.
[209] Ibid., p. 81.

> sedutor. Quase lasciva. Quase. Se controlava. Nossos olhares se cruzaram umas tantas vezes e ela rapidamente desviava os olhos para o chão e apertava os lábios. Me agradava muitíssimo esse gesto de Chapeuzinho Vermelho tremendo diante do Lobo Feroz.[210]

Em determinado momento, a pregadora pergunta:

> — O senhor conhece a Bíblia?
> — Conheço, gosto muito dos evangelhos.
> — Ah, então o senhor...
> — Olhe, meu amor, os evangelhos são uns romances esplêndidos, mas não gosto de padres, nem de igrejas, nem de missas, nem dos ritos e das obras de teatro que montam. Nem de religião, nem de política. Por princípio, recuso tudo o que constitua um eixo de poder.
> — Um eixo de poder?
> — É.
> — Ehhh...
> — Não sabe o que é um eixo de poder? É a partir de um eixo de poder que manipulam você.
> — Ehhh... com toda certeza o senhor deve ter lido na Bíblia que Jeová...
> Ela havia conseguido seu propósito: me fazer discutir e entrar no seu jogo. Optei por manter silêncio. Procurei algumas vezes o olhar da mulata, que se mantinha de boca fechada. Ela também me olhava do mesmo modo. Furtivamente. Me pareceu que não entendia ou não avaliava todo o valor daquilo que sua companheira de apostolado pregava. Talvez só exercesse a função de guia na zona diabólica da cidade.[211]

Nessa narrativa, também estão borradas as fronteiras entre religião e sexo. Enquanto a pregadora discorre sobre a Bíblia, o personagem só consegue pensar na sua atração pela outra pregadora, até que se cansa e resolve falar o que realmente pensa (“recuso tudo o que constitua um eixo de poder”). Mas, como crê que é inútil discutir, Pedro Juan resolve despachar as mulheres e decide ir até a padaria. Ao chegar lá, percebe que há carros da polícia e da criminalística. Um homem havia sido morto em seu apartamento. Seu nome era Rodolfito e ele era homossexual. Uma vizinha relata:

> — [...] Eu sabia que ia acabar mal. Pobrezinho.
> — Por quê?

[210] Ibid., p. 83.
[211] Ibid., p. 84.

> — Enfiava qualquer homem ali. Homem, não, porque um homem que dorme com outro eu... eu respeito todo mundo para que me respeitem também, mas não... isso não é bom. Mas era boa gente.
>
> — Ahhh.
>
> — Dizem que foram dois rapazes que vieram com ele. Tinha dinheiro. Trabalhava na cafeteria Venecia, ali na Galiano. Você já deve ter visto. Branco, magro, de uns quarenta e poucos anos. Muito efeminado. Dava para ver direto.
>
> — Não, não, nunca reparei.
>
> — Dizem que foi enforcado com a mangueira da máquina de lavar roupa.[212]

Após esse acontecimento, Pedro Juan resiste à vontade de beber e segue em direção à igreja, para a sua primeira reunião no AA, mas ainda é cedo e ele acaba entrando no bar em frente e pedindo uma dose dupla de rum. Quando se aproxima o horário da reunião, o personagem se levanta, vai até o local, olha para dentro e desiste:

> Às cinco para a sete me levantei e fui para a minha primeira reunião dos AA. Ia cheio de esperança. Parei a uns metros da porta. Olhei para dentro. Da rua. E não pensei. Simplesmente não pensei.
>
> Voltei para o Casa Grande. Pedi um duplo e um charuto. O terrível para mim é a incerteza. É tão mortífera quanto um balaço na testa.[213]

É pertinente observar como o assassinato de Rodolfito é apenas mais um acontecimento na rotina de Pedro Juan, bem como a visita das pregadoras. A abjeção, neste conto, aparece na forma como o autor dessacraliza e desmistifica a Bíblia (“romance esplêndido”), ‘sexualiza’ a pregadora — enquanto uma fala, o narrador pensa em ‘pecar’ com a outra — e banaliza um assassinato. Entretanto, ao final, Pedro Juan confessa como a incerteza o abala e, por isso, talvez seja necessário embebedar-se para não pensar. O personagem procura manter uma postura de indiferença a tudo que lhe rodeia, porém, esporadicamente, deixa escapar como tudo é difícil na cidade de Havana.

Em relação ao despistamento, um dos exemplos mais contundentes está no conto “No minuto exato”, no qual Gutiérrez relata o caso de uma fã, que teria ido visitá-lo em sua casa. A personagem é uma cubana que se mudou para a Itália após casar-se com um

[212] Ibid., p. 85- 86.
[213] Ibid., p. 87.

italiano. Ao longo da narrativa, no que parece ser uma tentativa de conhecê-lo melhor, ela faz várias perguntas a respeito da vida de Pedro Juan:

> — Me conte de sua mulher. Como se chama?
> — Julia. Não tenho nada para contar. Ou muito pouco. Não sei. Trabalha em uma pizzaria e cafeteria de refeições rápidas. Passa o dia inteiro fora. Volta de noite. Ah, ela passou uns dias em Milão. Há quatro anos. Talvez tenha estado perto de sua casa.
> — Com você? Visitando?
> — Não. É microbióloga. Fez um treinamento em águas minerais. Passou seis meses percorrendo mananciais e engarrafadoras da Itália.
> — Acho que em Milão não existem mananciais.
> — Esteve na cidade. Fazendo um curso sobre filtros especiais.
> — E agora trabalha numa pizzaria?
> — É.
> — Não entendo.
> — A empresa italiana pagava dois mil dólares mensais por seu trabalho, mas a empresa cubana ficava com tudo, e pagavam para ela onze dólares mensais. Na pizzaria ganha mais.
> — Quanto tempo faz que está com você? Deve ser uma mulher feliz.
> — Por quê?
> — Gostaria de ser mulher de um artista, de um poeta.[214]

Em uma conversa aparentemente corriqueira, o escritor dá pistas de como funciona o sistema cubano. Os profissionais capacitados, muitas vezes, se vêem obrigados a largar sua carreira, porque não ganham o suficiente para sobreviver. Acabam apelando para outro tipo de trabalhos. Em diversos contos, o personagem Pedro Juan relata que abandonou o jornalismo para vender latas, criar pombos, ser garoto de programa, entre outros expedientes.

Retratar *versus* aludir

Como já observei, para Pedro Juan Gutiérrez, a realidade deve ser retratada como se apresenta. Tal postura em relação ao fazer literário se contrapõe ao que é proposto por Ricardo Piglia, em *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Piglia

[214] Ibid., p. 59.

afirma que, para mostrar a verdadeira realidade, a literatura precisa estar à margem, olhando sempre de maneira oblíqua — "mirar las cosas desde un lugar levemente marginal".[215]

Em sua literatura, Gutiérrez também faz uso de alusões, mas talvez seja menos porque acredite na eficácia desse recurso do que porque se veja impedido de falar. A alusão, na ficção do escritor cubano, funciona como uma estratégia de despistamento. Já, para Piglia, o fato mais importante de uma história nunca pode ser nomeado, mas somente aludido. A elipse precisa ser a marca principal da literatura: dizer o máximo com a menor quantidade de palavras. O leitor é que deve completar o sentido do texto: "Esa elipsis implica, claro, un lector que restituye el contexto cifrado, la historia implicita, lo que se dice en lo no dicho".[216]

De acordo com o escritor argentino, o intelectual deve fazer uso de tais recursos para burlar o que ele chama de 'ficção do Estado'. Piglia acredita que a relação entre a literatura e o Estado é uma relação de tensão entre dois tipos de narrativas. Porque não pode agir apenas através de pura coerção, o Estado narra, constrói ficções, manipula histórias. E, para se opor a esta estratégia, a literatura elabora relatos alternativos. Piglia cita como exemplo de 'ficção do Estado' um relato que ele denomina de 'cirúrgico', porque fala sobre os corpos:

> Los militares manejaban una metafora medica para definir su función. Ocultaban todo lo que estaba sucediendo obviamente pero, al mismo tiempo, lo decian enmascarado, con un relato sobre la cura y la enfermedad. Hablaban de la Argentina como un cuerpo enfermo, que tenía un tumor, una suerte de cáncer que proliferaba, que era la subversión, y la función de los militares era operar, ellos funcionaban de un modo aséptico, como medicos, más allá del bien y del mal, obedecendo a las necesidades de la ciencia que exige desgarrar y mutilar para salvar. Definian la represión con una metafórica narrativa, asociada con la ciencia, con el ascetismo de la ciencia, pero a la vez aludian a la sala de operaciones, com cuerpos desnudos, cuerpos ensangrentados, mutilados.[217]

[215] PIGLIA, Ricardo. **Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades).** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 13.
[216] Ibid., p. 17.
[217] Ibid., p. 23-24.

Segundo Ricardo Piglia, o relato estatal se constitui sempre em uma interpretação dos fatos, que implica a apresentação de soluções compensatórias, histórias com o objetivo de transmitir uma moral, narrativas didáticas e histórias de terror. Para escapar desses relatos, existem contra-relatos que circulam pela sociedade. São pequenas histórias, ficções anônimas, micro-relatos e testemunhos.

Entretanto, esses pequenos relatos não devem dizer nada diretamente, mas, sim, fazer ver, dar a entender, aludir, de forma a persistir na memória como uma visão que se torna inesquecível. Piglia propõe também a tentativa de se alcançar a verdade social através da literatura, mesmo que, segundo ele próprio afirma, a verdade seja um relato que o outro conta e, por isso, parcial, incerto, falso — "Existe una verdad de la historia y esa verdad no es directa, no es algo dado, surge de la lucha y de la confrontación y das relaciones de poder".[218]

No entanto, para o escritor argentino, é preciso que haja uma noção de limite, já que é impossível expressar diretamente a verdade: "Hay un punto extremo, un lugar — digamos — al que parece imposible acercarse. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, despúes del cual está el desierto infinito y el silencio".[219] Assim, só é possível, segundo Piglia, se aproximar dessa verdade pelas bordas da linguagem.

Outros recursos seriam o deslocamento e a distância: um movimento em direção a uma outra enunciação, uma tomada de distância em relação à própria palavra. No que diz respeito ao deslocamento, cabe ressaltar que este é diferente do que se observa na literatura de Pedro Juan Gutiérrez. De acordo com Piglia, é necessário que se coloque um outro no lugar de uma enunciação pessoal: "La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje um lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es el otro que habla".[220] Para Gutiérrez, o deslocamento se dá pela mudança de foco, isto é, concentrar-se no sexo, por exemplo, permite que o escritor dê pistas da realidade cubana atual.

Sobre a distância, Piglia acredita que é preciso sair do centro, deixar que a linguagem fale da borda, da margem. Nesse sentido, a literatura estaria sempre construindo uma

[218] Ibid., p. 30.
[219] Ibid., p. 31.
[220] Ibid., p. 37.

contra-realidade, já que é impossível descrever o fato mesmo, o presente como ele acontece — “la literatura está siempre fuera de contexto y siempre es inactual; dice lo que no es, lo que ha sido borrado; trabaja con lo que está por venir”.[221]

Somente dessa maneira se poderia enfrentar diretamente o uso oficial da palavra, o qual — alerta Piglia — é sempre cristalizado. O governo defenderia a utilização de uma linguagem cristalizada, porque isso a tornaria acessível. Todos seriam capazes de compreender o que está sendo narrado e, segundo Piglia, o que todos compreendem é a linguagem que define o real tal como ele é.

As estratégias, empreendidas pelo governo argentino durante a ditadura, descritas pelo escritor, poderiam perfeitamente ser comparadas ao caso de Cuba, onde o governo comunista também se arvora como o responsável pela cura de uma sociedade enferma. Entretanto, Pedro Juan Gutiérrez, ao contrário de Piglia, tenta narrar a realidade tal como ela se apresenta e, mais ainda, colocar-se no centro do furacão, rejeitando, na maioria das vezes, o uso da elipse. Enquanto, de acordo com Piglia, para enfrentar o uso oficial da palavra, o escritor deve ‘dizer’ através do ‘silêncio’, das lacunas, a literatura de Gutiérrez quer intensificar, proliferar o real com esse mesmo objetivo.

[221] Ibid., p. 39.

IV – O sujo em Rubem Fonseca

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

RUBEM FONSECA, *Feliz ano novo*

> 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 ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações.[222]

O trecho acima pertence ao conto "Intestino grosso", um dos mais conhecidos de Rubem Fonseca. A posição defendida por seu personagem nessa narrativa se assemelha bastante ao que afirma o protagonista do conto "Um dia eu estava esgotado" (*Trilogia suja de Havana*): "Escrevo para cutucar um pouco e obrigar os outros a cheirar a merda. É preciso baixar o focinho até o chão e cheirar a merda. Assim aterrorizo os covardes e fodo com todos os que gostam de amordaçar a nós, que podemos falar".[223] Da mesma forma que o escritor cubano, em sua obra, Fonseca procura abordar o cotidiano da cidade e seus personagens. O sexo e a violência também são temas recorrentes, presentes na maioria de seus contos e romances.

Rubem Fonseca nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 1925. Aos oito anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde se formou em advocacia pela antiga Faculdade de Direito da Universidade do Brasil. Antes de se tornar escritor, exerceu várias atividades, entre elas, comissário de polícia, diretor de uma multinacional, a Light, boxeur, professor universitário e crítico de cinema.

Publicou os seguintes livros: *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *O caso Morel* (1973), *Feliz ano novo* (1975), *O cobrador* (1979), *A grande arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986), Vastas *emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), *Agosto* (1990), *Romance negro e outras histórias* (1992), *O selvagem da ópera* (1994), *O buraco da parede* (1995), *Histórias de amor* (1997), *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), *Confraria dos espadas* (1998), *O doente Moliére* (2000), *Secreções, excreções e desatinos* (2001), *Pequenas criaturas* (2002), *Diário de um fescenino* (2003), *Mandrake — a Bíblia e a bengala* (2005), *Ela e outras mulheres* (2006). Recebeu diversos prêmios, como o Jabuti, o Juan Rulfo, o Camões

---

[222] FONSECA, Rubem. Feliz Ano Novo. In: _____. **Contos reunidos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000a. p. 466.
[223] GUTIÉRREZ, 2001, p. 82.

e o da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), e vários dos seus livros foram transformados em filmes.

Assim como acontece em relação a Pedro Juan Gutiérrez, muito se especula a respeito da vida de Rubem Fonseca e se sua obra também teria um certo cunho autobiográfico, já que vários de seus personagens exercem profissões que ele mesmo exerceu. Ao contrário de Gutiérrez, entretanto, Fonseca se recusa a dar entrevistas ou a falar sobre sua vida pessoal. Mas seu *site* oficial afirma que o autor "acredita, como Joseph Brodsky, que a verdadeira biografia de um escritor está nos seus livros".[224]

Creio que haja algumas semelhanças entre a ficção dos dois escritores, mas também muitas diferenças. Fonseca começou sua carreira literária na década de 60, quando teve início a ditadura militar no Brasil, e a censura passou a atuar fortemente. Gutiérrez realiza seu trabalho sob o regime ditatorial de Fidel Castro. Fonseca, nas décadas de 60, 70 e início dos anos 80, escrevia como o autor cubano escreve agora, na Havana dos anos 2000 — tentando retratar fielmente a realidade e driblar o sistema.

Em relação à obra de Fonseca, Karl Erik Schollhammer considera que "o retrato da nova realidade urbana [...] privilegia uma dimensão marginal da violência e do crime que alegoricamente representava uma forma de resistência política contra o regime golpista e autoritário posterior à 'Revolução de 64'".[225] Pedro Juan Gutiérrez parece caminhar pela mesma trilha.

O realismo sujo na obra de Rubem Fonseca

A ficção de Fonseca tem sido ampla e detidamente estudada. Meu objetivo é tentar somar a essas críticas uma nova forma de trabalhar com a literatura do escritor brasileiro, classificando-a sob o nome de realismo sujo, analisando o abjeto, o nojo, o choque e

[224] HOLLANDA, Heloísa Buarque de (cur.).**Cronologia.** Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/rubem_fonseca/biobiblio/cronologia/cronologia.shtml?biobiblio2>. Acesso em: 25 dez. 2006.
[225] SCHOLLHAMMER, 2003, p. 31-32.

comparando-a à obra de Pedro Juan Gutiérrez. Para Luiz Costa Lima, o mundo de Rubem Fonseca é:

> o da superfície: vísceras, sexo e violência, atração e repulsão. Assim seu móvel mais antigo — o que é fingido no real das pessoas, qual o real que se deposita aquém — o leva a mexer-se entre as coisas, que, não tomadas como passagem, se entulham ante os olhos do leitor, à espera de alguma forma de organização.[226]

Esta afirmação pode ser comprovada ao longo de toda a literatura do escritor, na qual se verificam a ampliação do banal cotidiano, a descrição de personagens considerados como a escória da sociedade e o uso de descrições ácidas, cruas, em uma linguagem direta e brutalista. Rubem Fonseca, assim como Pedro Juan Gutiérrez, tenta disfarçar a mediação com o real. Por isso, como afirma Célia Pedrosa, Fonseca busca "uma linguagem transparente ao real",[227] isto é, que coloque o leitor *como* se estivesse frente a frente com esse real.

Para tanto, o escritor brasileiro, cria o que a ensaísta chama de 'jogo de ambivalência', no qual o discurso "oscila entre a existência de uma realidade 'pura' e a de uma realidade construída pela linguagem".[228] Para Célia Pedrosa, o que Rubem Fonseca pretende é tornar "a linguagem transparente, não-mentirosa, reflexo fiel da realidade. [...] Tirar de seus livros tudo que os torne dessemelhantes da vida real, de sua origem".[229]

Segundo Pedrosa, essa relação com a linguagem se estabelece com a função de criar um realismo total, um hiperrealismo — "tentativa de criar, através da linguagem, um simulacro tão perfeito da realidade, que se torna necessário o agenciamento de técnicas muito exageradas, provocando um efeito oposto ao que se procurava, desmascarando a obra como construção".[230]

O chamado hiperrealismo surgiu, nas artes plásticas, na década de 1960, como uma das vertentes do Novo Realismo. Esse movimento pregava o retorno ao objeto, à realidade mais direta, em detrimento do abstracionismo, tendência vigente até então. De acordo com

---

[226] COSTA LIMA, 1981, p. 145.
[227] PEDROSA, Célia. **O Discurso Hiperrealista (Rubem Fonseca e André Gide).** Orientador: Silviano Santiago. Rio de Janeiro: PUC / Departamento de Letras, 1977. 190 p. Tese de doutorado, p. 11.
[228] Ibid., loc. cit.
[229] Ibid., p. 58.
[230] Ibid., loc. cit.

Célia Pedrosa, o hiperrealismo foi o último dos movimentos contemporâneos, aparecendo oficialmente em 1968, com a mostra intitulada *Realism Now*, na Vassar Art College Gallery, em Nova York. Seu elemento básico se relacionava à fotografia, na medida em que esta atua buscando retratar fielmente a realidade do meio urbano, através de *outdoors*, da televisão, do cinema, dos jornais etc. Técnicas da comunicação de massa, como cartazes publicitários, ilustrações de jornais, desenhos animados e histórias em quadrinhos, por exemplo, eram incorporadas ao fazer artístico. Os principais temas abordados eram o sexo e a máquina — questões cruciais na sociedade urbana.

Célia Pedrosa acredita que a ligação entre o hiperrealismo e o discurso de Rubem Fonseca esteja na "dessacralização da obra de arte, através do enfoque de temas considerados não nobres".[231] Como a própria autora afirma, o sexo, a máquina e a reificação do homem na sociedade tecnológica estão sempre presentes nas narrativas de Fonseca: "Assim como as reproduções perfeitas dos hiperrealistas, as estórias de Rubem Fonseca são um 'close' perfeito do dia-a-dia urbano, guardam uma pureza fria, uma beleza dura que provoca a náusea de quem as lê [...]".[232] Através desse 'close' Fonseca consegue atingir seu objetivo, que parece ser o de chocar o leitor. Para tanto, da mesma forma que Pedro Juan Gutiérrez, o autor brasileiro se vale do sexo e da violência como maneira de provocar esse choque. Segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo:

> Focalizada de diferentes ângulos e em suas nuances mais sutis, a violência, no universo ficcional do autor [Rubem Fonseca], é vista como uma constante histórica, disseminando-se pelas mais diversas dimensões do comportamento humano, podendo, por isto mesmo, ser sempre justificada, explicada, em nome da sobrevivência do indivíduo ou da sociedade, em nome do processo civilizatório, dos costumes, dos direitos, ou mesmo da busca do conhecimento.[233]

É através da violência que os mais diferentes estratos sociais se encontram, compartilhando do mesmo espaço. De acordo com Vera Follain, "nos contos escritos nas décadas de 60 e 70, a delegacia é um espaço privilegiado na ficção de Rubem Fonseca:

---

[231] Ibid., p. 109.
[232] Ibid., p. 116.
[233] FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto — Rubem Fonseca e a ficção contemporânea.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 19.

numa sociedade fortemente estratificada, é no mundo do crime que as diferentes classes sociais acabam por se encontrar".[234]

Ao contrário de Gutiérrez, cuja linguagem não apresenta muitas variações, Rubem Fonseca é bastante sofisticado não só no que diz respeito ao seu texto, como também à construção de seus personagens. Enquanto o autor cubano retrata sempre a violência sob o ponto de vista dos excluídos, Fonseca amplia esse universo, mostrando uma multiplicidade de vozes. Para Vera Follain:

> O crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Rubem Fonseca se nega a tematizar apenas a violência dos oprimidos, construindo a sua obra como um amplo painel no qual o tema é abordado de diferentes ângulos, revelando as suas inúmeras faces. A geografia da violência se impõe, assim a outros possíveis recortes da cidade, diluindo contornos, embaralhando as linhas do mapa.[235]

Dessa forma, a obra de Rubem Fonseca espelha não só o cotidiano dos desvalidos, dos miseráveis e dos desdentados, como também do escritor, do delegado, do detetive, do pai de família, do empresário:

> Cria o contista um pequeno e luxuoso núcleo social (família, no caso) totalmente desunido, apenas atado pelo que há de mais alienante dentro de uma sociedade tecnocratizada: os bens de consumo. Pai, mãe e filhos cercados e isolados pelo luxo dos estéreos, das tevês coloridas e dos carrões na garagem.[236]

Outra diferença em relação a Gutiérrez é a questão da multiplicidade de vozes e de pontos de vista. Enquanto o escritor cubano apresenta-se, na maioria das vezes, como protagonista de seus próprios contos e retrata o cotidiano da periferia, a literatura de Fonseca é "o espaço onde as narrativas proliferam, onde circulam inúmeras versões sobre um mesmo acontecimento [...]".[237]

Essas inúmeras versões formam o que Vera Follain denomina de "painel descontínuo".[238] Nas décadas de 60 e 70, principalmente, este 'painel', segundo a autora,

---

[234] Ibid., p. 22.
[235] Ibid., p. 31.
[236] SANTIAGO, Silviano. Errata. In: FONSECA, Rubem. **A coleira do cão.** Rio de Janeiro: Codecri, 1979, p. 193-194.
[237] FIGUEIREDO, op. cit., p. 29.
[238] Ibid., p. 35.

"contrapunha-se à imagem harmônica do país, construída pelas narrativas do poder".[239] Nesse sentido, Rubem Fonseca utilizava, naquela época, em que a repressão e a censura recrudesciam, a mesma estratégia com a qual trabalha Pedro Juan Gutiérrez na Cuba dos dias de hoje: explodir os limites do realismo para dizer o que não podia ser dito diretamente e retratar a realidade.

Deonísio da Silva afirma:

> Rubem Fonseca estreou desafiando os poderes censórios ao trazer para a prosa de ficção um modo violento de narrar, [...] que fixa e recupera temas como as sexualidades tidas por ilegítimas, o recurso à luta armada como forma mais à mão para resolução de conflitos e, sobretudo, os problemas sociais e psicológicos gerados em nossas grandes concentrações urbanas.[240]

Na verdade, coube a Fonseca consolidar a temática urbana na literatura brasileira:

> Também se concorda, normalmente, que o retrato da nova realidade urbana, pintado por Fonseca, privilegia uma dimensão marginal da violência e do crime que alegoricamente representava uma forma de resistência política contra o regime golpista e autoritário posterior à 'Revolução de 64'.[241]

Não foi por acaso que o livro *Feliz ano novo* foi censurado pela crítica em 1976, sob a alegação de ser 'atentatório contra a moral e os bons costumes', após ter vendido 30 mil exemplares e de ter figurado durante várias semanas na lista dos mais vendidos. O então ministro da Justiça Armando Falcão não somente proibiu a publicação e a circulação da obra, como também determinou a apreensão de todos os exemplares postos à venda. Na época, Rubem Fonseca entrou com recurso contra a decisão, mas foi somente em 1988 que a justiça brasileira liberou a reedição do livro, além de indenizar o autor por danos materiais. De acordo com Erik Schollhammer:

> Para a maior parte da crítica e para alguns censores do Estado, a revelação das paixões violentas e da desumanização da vida urbana

[239] Ibid., loc. cit.
[240] SILVA, Deonísio da. **Rubem Fonseca — proibido e consagrado.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 12.
[241] SCHOLLHAMMER, 2003, p. 13.

> continua uma denúncia implícita da realidade brutal emergente do regime político repressivo. Com certa razão, percebiam na literatura de Fonseca uma implícita apologia à violência, incitando a revoltas violentas contra um aparelho estatal sem legitimidade. Era como dizer: se a realidade social é violenta e autodestrutiva, é apenas conseqüência de uma violência maior do próprio sistema, que por sua vez acaba legitimando a violência social, contando que esta se dirija contra os poderosos guiada de modo politicamente correto.[242]

Entretanto, Rubem Fonseca não denunciava apenas a 'realidade brutal emergente do regime político repressivo', mas também o crescente individualismo das relações humanas. Para Silviano Santiago, o autor de *O cobrador* estrutura "um texto 'realista' em que personagens soltos na violência do espaço social urbano, procuram desesperadamente um *elo* afetivo que os recupere para a coletividade". Os marginalizados, pintados por Fonseca, buscariam superar o individualismo, construindo algo além, de maneira a estabelecer "laços afetivos ou coletivos".[243]

Para tanto, a sexualidade teria um papel fundamental. Porém, ao invés de utilizar o contato sexual para se aproximar do outro, o sexo acaba fortalecendo ainda mais o individualismo — na medida em que os personagens estão sempre procurando satisfazer seus desejos e instintos —, estando intimamente ligado à violência. Célia Pedrosa afirma:

> a prática discursiva de Rubem Fonseca questiona a linguagem e nos denuncia um aspecto negativo de seu modo de ser, através de seu relacionamento com diversos significados que veiculam uma significação da violência. Estes, juntamente com os de uma problemática sexual, perpassam todo o discurso ficcional [...]
>
> De um lado, lutas livres, caçadas policiais, desastres, assaltos, assassinatos, suicídios; do outro, garotas-programa, bordéis, amantes, homossexuais, prostitutas. Mas estes não são apenas dois temas paralelos e recorrentes. O discurso ficcional os relaciona. O sexo e a violência são intersignificativos.[244]

O elemento sexual exacerbado e a violência podem ser produtos da repressão. Ao serem reprimidos, os indivíduos necessitam encontrar uma válvula de escape para que possam se liberar de alguma forma. Célia Pedrosa acredita que "é assim que os instintos sexuais se transformam [...] e uma das características básicas dessa nova postura é o sado-

[242] Ibid., p. 15.
[243] SANTIAGO, 1979, p. 191.
[244] PEDROSA, 1977, p. 31-32.

masoquismo: o sexo como violência contra o outro e contra si mesmo."[245] De acordo com Pedrosa, outras vertentes da deterioração do relacionamento sexual são o exibicionismo — que se constitui na violência contra o próprio eu — e a força (no sentido de agressão e domínio).

Na obra do escritor brasileiro, os personagens, homens e mulheres, estão sempre em busca da satisfação plena de seus desejos. Prostituição, orgias, sexo desenfreado e casual. O autor descreve sempre relações efêmeras entre personagens desprovidos de qualquer referencial transcendente:

> Trata-se do gozo do corpo através de relações efêmeras, porque o sexo acaba se configurando como a única espécie de troca possível entre as pessoas. [...] O corpo funciona, então, como lugar de resistência às abstrações que dessubstancializam o mundo ao nosso redor, constituindo-se o último reduto de uma materialidade e, nesse sentido, na atividade sexual [...] residiria a última possibilidade de interação entre os indivíduos.[246]

O corpo e seu funcionamento são descritos em todas as suas minúcias. Segundo Silviano Santiago, Rubem Fonseca:

> [...] é o prosador por excelência do *corpo* da nossa literatura: peitorais, costureiros, bíceps se entrecruzam com pernas, seios e bundas. Suas descrições do corpo dos atletas ou das mulheres são sempre antológicas, não só pela precisão de verdadeiro histologista, como ainda pelo encanto poético com que envolve nomes às vezes tão deselegantes.
>
> Mas tal cuidado para com o corpo humano, para com a palavra que designa a parte do corpo, não é um jogo gratuito ou mera preocupação hedonista na prosa de Rubem. O nomear as partes do corpo é tabu em nossa sociedade, e é preciso rir dessas palavras para que o corpo-a-corpo com o próprio corpo se dê de maneira sadia.[247]

Por isso, Rubem Fonseca faz uso de palavras consideradas socialmente reprováveis para descrever o ato sexual e para denominar as partes do corpo. O que importa, como afirma Deonísio da Silva, é que Fonseca não evita "uma questão central para todas as sociedades e todas as culturas", para as quais "a sexualidade é um problema".[248] Dessa

---

[245] Ibid., p. 34.
[246] FIGUEIREDO, 2003, p. 115.
[247] SANTIAGO, 1979, p. 192, grifo do autor.
[248] SILVA, 1996, p. 83.

forma, o autor de *Feliz ano novo* aborda o sexo de forma bastante explícita. Tratar desse assunto não chega a ser uma novidade na literatura, mas Rubem Fonseca o faz sob um novo prisma: "A sua obsessão com a presença do amor erótico nas narrativas não é inovadora na literatura moderna, mas o modo como ele trata a questão, articulando um don-juan que sai à cata de mulheres e de desvendar ou cometer crimes, revela, por certo, um novo mirante."[249]

Este é mais um ponto em comum com a obra de Pedro Juan Gutiérrez. O narrador de Gutiérrez também está sempre em busca de mulheres. O elemento detetivesco não existe na ficção do autor cubano, mas seus personagens procuram incessantemente o contato sexual.

Tanto em Fonseca como em Gutiérrez, é patente o tom de confidência. Entretanto, em relação a este último, mais do que confidenciar, o escritor utiliza sua escrita como uma forma de catarse, tentando, além disso, suscitar no leitor a dúvida em relação ao autobiografismo de seus relatos. Ao passo que Fonseca:

> serve-se de uma estratégia conhecida: toma o leitor como interlocutor e seu relato toma a forma de uma confidência. Talvez seja esta uma das marcas da narrativa moderna que, contrariando a tradição literária de apresentar um herói simples, às voltas com a eterna luta do Bem contra o Mal, desloca o plano narrativo para, em lugar de apenas relatar, confidenciar. A verdade que o narrador quer revelar não pode mais ser encontrada entre as várias provas heróicas, mas no íntimo do herói; o que ele faz passa a ser decorrência de seus conflitos íntimos.[250]

Vários contos e romances de Rubem Fonseca são escritos na primeira pessoa do singular. Segundo Célia Pedrosa, a utilização da primeira pessoa funciona como mais uma estratégia de diminuir a distância entre ficção e realidade, dando uma aparência mais real às estórias: "Nos contos em primeira pessoa, a ação é presentificada no discurso dos personagens que a vivenciam. O verbo no presente, a ausência de comentários e análises sobre o que acontece, fazem com que se confundam a estória acontecendo e a estória sendo contada".[251]

Mesmo nas narrativas em terceira pessoa, o narrador não é onisciente nem onipresente — ele "acompanha o desenrolar dos fatos, sem ter deles nenhum conhecimento *a priori* ou

[249] Ibid., p. 81.
[250] Ibid., p. 76.
[251] PEDROSA, 1977, p. 80-81.

a posteriori; vê a ação se sucedendo, como qualquer dos personagens em cena, como o próprio leitor, transformado também em espectador"[252] —, mas apenas mais um personagem, um participante do enredo. É como se a ação acontecesse diante dos nossos olhos, sem intermediários.

A ficção de Rubem Fonseca — décadas de 60, 70 e 80

Os livros *Feliz ano novo* e *O cobrador*, de Rubem Fonseca, já foram largamente analisados pela crítica. Ambas as obras são bastante heterogêneas. Ao contrário da ficção de Gutiérrez, em que as narrativas parecem seguir um padrão, os contos de Fonseca tratam de diferentes temas, com abordagens e formatos também diversos. Na verdade, estas talvez sejam as principais diferenças entre a ficção de Fonseca e a de Gutiérrez. A literatura de Fonseca se apresenta de forma muito mais variada, e sua maneira de narrar (e também de aludir) é bem mais sutil — mas, nem por isso, tem menos força — e irônica.

O conto "Feliz ano novo" abre o livro de mesmo nome. A história se inicia com a seguinte fala: "Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque."[253]

A partir daí, a narrativa se desenrola. Três bandidos (Pereba, Zequinha e o narrador) assistem televisão na noite de réveillon. Eles não têm o que comer, e um deles sugere "encher a barriga" com os "despachos" do dia seguinte, mas Pereba rechaça a idéia: "Não conte comigo, disse Pereba. Lembra do Crispim? Deu um bico numa macumba aqui na Borges de Medeiros, a perna ficou preta, cortaram no Miguel Couto e tá ele aí, fudidão, andando de muleta".[254]

O narrador parece se sentir superior ao companheiro, porque rebate: "Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a

[252] Ibid., p. 85.
[253] FONSECA, 2000a, p. 365.
[254] Ibid., loc. cit.

macumba que quiser".[255] Entretanto, os personagens têm em comum o desprezo e o despeito pela classe alta:

> As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o ano novo dançando com os braços pro alto, já viu como as branquelas 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?
>
> Pena que não tão dando pra gente, disse Pereba. Ele falava devagar, gozador, cansado, doente.
>
> Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa.
>
> Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido.[256]

O comportamento dos bandidos vai ficando cada vez abjeto, da mesma forma que a linguagem. Pereba, por exemplo, começa a se masturbar ali mesmo, na frente dos companheiros. Zequinha entra na sala, vê a cena e pergunta:

> [...] que é isso, Pereba?
>
> Michou, michou, assim não é possível, disse Pereba.
>
> Por que você não foi para o banheiro descascar a sua bronha?, disse Zequinha.
>
> No banheiro tá um fedor danado, disse Pereba.
>
> Tô sem água.
>
> As mulheres aqui do conjunto não estão mais dando?, perguntou Zequinha.
>
> Ele tava homenageando uma loura bacana, de vestido de baile e cheia de jóias.
>
> Ela tava nua, disse Pereba.
>
> Já vi que vocês tão na merda, disse Zequinha.[257]

Em seguida, os bandidos se dão conta de que têm bastante munição disponível e resolvem organizar um assalto:

> Eu tava pensando a gente invadir uma casa bacana que tá dando festa. O mulherio tá cheio de jóia e eu tenho um cara que compra tudo o

[255] Ibid., loc. cit.
[256] Ibid., p. 365-366.
[257] Ibid., p. 366.

> que eu levar. E os barbados tão cheios de grana na carteira. Você sabe que tem anel que vale cinco milhas e colar de quinze, nesse intruja que eu conheço? Ele paga na hora.
>
> O fumo acabou. A cachaça também. Começou a chover.
>
> Lá se foi a tua farofa, disse Pereba.
>
> Que casa? Você tem alguma casa em vista?
>
> Não, mas tá cheio de casa de rico por aí. A gente puxa um carro e sai procurando.[258]

Os bandidos roubam um automóvel e escolhem um lugar aleatoriamente. Entram em uma casa, na qual acontece uma festa, e dão início ao assalto, ameaçando as pessoas presentes. Passam, também, a violentar as mulheres e a matar indiscriminadamente:

> Cadê as mulheres?, eu disse.
>
> Engrossaram e eu tive que botar respeito.
>
> Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra que ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado. Além de fudida, mal paga. Limpei as jóias. A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas. [...] Acho que morreu de susto. 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. [...] Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e desci.[259]

Aqui, choca o desprezo pelo narrador pela vítima. Ele simplesmente arranca o dedo para conseguir o anel. Sente nojo de molhá-lo com a saliva, mas não se incomoda em decepá-lo. Porém, o trecho que merece atenção é a mescla do excremento com a colcha de cetim. Uma colcha de cetim brilhante, suave ao tato, provavelmente cheirosa, que o personagem arruma somente para macular com suas fezes. É a mistura do pastoso, bruto, feio, asqueroso com o delicado, belo. A metáfora é óbvia: a pobreza contaminando a riqueza, o sujo contaminando o limpo. É justamente nessa tênue fronteira entre o limpo e o sujo, o pobre e o rico, o delicado e o bruto, o cheiroso e o fétido, que se encontra o abjeto.

[258] Ibid., p. 368.
[259] Ibid., p. 369.

Outro trecho significativo é o momento em que os bandidos passam a atirar nos convidados, com o objetivo de verificar se o corpo realmente grudava na parede, ao ser atingido por uma bala:

> 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.
> Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma.
> Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse.
> Os caras deitados no chão estavam de olhos fechados, nem se mexiam. Não se ouvia nada, a não ser os arrotos do Pereba.
> Você aí, levante-se, disse Zequinha. O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos. [...]
> Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira.
> Eu não disse?, Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é foda.[260]

A seguir, Zequinha decide estuprar mais uma vítima:

> Acho que vou papar aquela moreninha.
> A garota tentou atrapalhar, mas Zequinha deu uns murros nos cornos dela, ela sossegou e ficou quieta, de olhos abertos, olhando para o teto, enquanto era executada no sofá.[261]

Os trechos citados demonstram a frieza, o desprezo e até o nojo que os bandidos sentem por aquelas pessoas. No final, eles deixam a casa, levando objetos e comida, e agradecendo pela cooperação, e voltam para o apartamento do narrador, onde comemoram o revéillon. Foi apenas uma ação corriqueira, na qual eles conseguiram obter algum lucro.

Em “Passeio noturno — parte I” e “Passeio noturno — parte II”, o narrador, um empresário bem sucedido, tem como *hobby* atropelar pessoas com seu carro superpontente.

[260] Ibid., p. 370-371.
[261] Ibid., p. 371.

Todas as noites, depois de chegar do trabalho, o personagem sai pelas ruas, a procura de mais uma vítima:

> Enfiei a chave na ignição, era um motor poderoso que gerava a sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico. Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. [...] Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até que gostava, o alívio era maior. Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que mulher fosse menos emocionante, por ser mais fácil. [...] Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, 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, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda 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.[262]

Nesse conto, a abjeção está presente na maneira como o narrador descreve o corpo que se quebra por dentro e a sua satisfação em matar. Ele gosta de ouvir o barulho que os ossos fazem quando a vítima é atingida pelo carro. E o golpe tem que ser perfeito, para que o assasino possa sentir prazer.

Na continuação da narrativa — “Passeio noturno — parte II” —, o protagonista é abordado por uma mulher, que encosta seu carro no dele e lhe entrega seu número de telefone. Ele a convida para sair e, no final da noite, ele a atropela depois que ela salta do carro:

> Ela saltou. 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. [...]
>
> Bati em Ângela com o lado esquerdo do pára-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 atropelei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava

[262] Ibid., p. 397.

> liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade.[263]

O corpo, como coisa, é um objeto de prazer. Sentir que ele se quebra, que ele se desfaz, provoca satisfação. E essa satisfação é abjeta, na medida em que esse prazer implica sempre morte. Além disso, o assassino parece desprezar suas vítimas. Pode-se dizer que esse desprezo constitui-se num exemplo do nojo que, segundo William Ian Miller, a 'classe alta' sente pelo o que ela considera 'classe baixa'.

Nesse sentido, o conto "O outro" também pode ser citado como exemplo. O narrador é um executivo, que, de repente, passa a ser abordado todos os dias por um pedinte. O personagem começa a se sentir perseguido, e tenta fugir do sujeito. Tira férias, mas, mesmo assim, o pedinte o encontra:

> Um dia saí para o meu passeio habitual quando ele, o pedinte, surgiu inesperadamente. Inferno, como foi que ele descobriu o meu endereço? 'Doutor, não me abandone!' Sua voz era de mágoa e ressentimento. 'Só tenho o senhor no mundo, não faça isso de novo comigo, estou precisando de um dinheiro, esta é a última vez, eu juro!' — e ele encostou o seu corpo bem junto ao meu, enquanto caminhávamos, e eu podia sentir seu hálito azedo e podre de faminto. Ele era mais alto do que eu, forte e ameaçador.[264]

O protagonista se sente tão ameaçado, que acaba assassinando o homem: "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".[265] A força do desprezo e do nojo pelo mendigo era tão grande, que impedia o narrador de perceber a verdadeira face do sujeito. A única maneira de pôr fim àquele suplício era assassinar o mendigo. Só quando ele deixa de representar uma ameaça, é que o narrador consegue perceber que não passava de um menino.

"Entrevista" é um diálogo entre um homem (H) e uma mulher (M). Nele, a mulher, aparentemente uma prostituta, conta ao homem (provavelmente, um cliente) como seu casamento acabou e como ela se viu obrigada a deixar sua casa, indo parar no Rio de Janeiro. Segundo M, ao flagrar o marido com outra, a personagem atacou a mulher: "Dei

[263] Ibid., p. 401-402.
[264] Ibid., p. 413-414.
[265] Ibid., p. 414.

vários golpes com o caco da garrafa no peito dela, com tanta força que saiu um nervo para fora, de dentro do seio. Quando viu aquilo, meu marido me deu um soco na cara, bem em cima do olho; só por um milagre não fiquei cega".[266]

M consegue fugir. Vai para casa e se tranca no quarto, mas o marido acaba arrombando a porta:

> Depois ele arrombou a porta do quarto e me jogou no chão e foi me arrastando pelo chão enquanto me dava pontapés na barriga. Ficou uma mancha de sangue no chão, do sangue que saiu da minha barriga. Perdi nosso filho.
> [...] Meu pai e meus cinco irmãos apareceram na hora em que ele estava chutando a minha barriga e deram tanto nele, mas tanto, que pensei que ele ia ser morto de pancada; só deixaram de bater depois que ele desmaiou e todos cuspiram e urinaram na cara dele.[267]

Um marido que chuta sua mulher até ela perder o filho. Os cunhados que cospem e urinam no marido. A esposa, revoltada, que ataca a amante com um caco de garrafa. Cenas de abjeção, violência e nojo. Os personagens se comportam como animais e não existe uma fronteira entre o certo e o errado, entre o bom e o mau. E esse clima de tensão aumenta, quando ao final, paira a dúvida de que o cliente com quem M conversa talvez seja seu ex-marido.

"Intestino grosso" é um dos contos mais conhecidos de Rubem Fonseca. Nele, um jornalista entrevista um escritor (o Autor), que revela suas impressões acerca da literatura. O Autor afirma que aos doze anos escreveu sua primeira obra, uma pequena tragédia ("Sempre achei que uma boa história tem que terminar com alguém morto. Estou matando gente até hoje".)[268]. O jornalista pergunta se isto não denotaria uma preocupação mórbida com a morte, ao que o Autor responde: "Pode ser também uma preocupação saudável com a vida, o que no fundo é a mesma coisa".[269] Mais adiante, o jornalista indaga: "Já ouvi acusarem você de escritor pornográfico. Você é?" A resposta: "Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes".[270]

---

[266] Ibid., p. 445.
[267] Ibid., loc. cit.
[268] Ibid., p. 460.
[269] Ibid., loc. cit.
[270] Ibid., p. 461.

Vida e morte. Miséria e pornografia. Nessa narrativa, o personagem do Autor parece ser um alter-ego de Fonseca, através do qual, o escritor expõe suas opiniões, num jogo de aludir para revelar:

> ‘Os seus livros são bem vendidos. Há tanta gente assim interessada nesses marginais da sociedade? Uma amiga minha, outro dia, dizia não se interessar por histórias de pessoas que não têm sapatos.’
>
> ‘Sapatos eles têm, às vezes. O que falta, sempre, é dentes. A cárie surge, começa a doer, e o pilantra, afinal, vai ao dentista, um daqueles que têm na fachada um anúncio de acrílico com uma enorme dentadura. O dentista diz quanto custa obturar o dente. Mas arrancar é bem mais barato. Então arranca doutor, diz o sujeito. Assim vai-se um dente, e depois outro, até que o cara acaba ficando somente com um ou dois, ali na frente, apenas para lhe dar um aspecto pitoresco e fazer as platéias rirem, se por acaso ele tiver a sorte de aparecer no cinema torcendo para o Flamengo num jogo com o Vasco.’[271]

Os dentes aparecem, na obra de Fonseca, como um indicador de *status* social. Como se verá adiante, seus personagens, quando são miseráveis, geralmente, não possuem dentes. No mesmo conto, o escritor discorre a respeito de um livro que escreveu sobre uma duquesa. O entrevistador, então, afirma:

> ‘E a jovem duquesa tem todos os dentes, presumo.’
>
> ‘Bem, alguns são postiços. Mas isso não é dito muito claramente. Para que desapontar os leitores? Apenas, numa passagem, eu me refiro à dificuldade que ela tem de comer um pêssego, uma citação poética — do I dare etc. — para bons entendedores. Além do mais, os dentes são brancos, perfeitos. Já foi dito que o que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita.’[272]

Mesmo que a duquesa não possua todos os dentes, o que realmente importa é que ela aparente ter a boca perfeita, ainda que tenha que fazer uso de dentes postiços. Não por acaso, após essa afirmação sobre verdade *versus* realidade, Fonseca introduz o tema da pornografia. Pornográfica, para Fonseca, é a miséria do país (que, entre outras coisas, deixa as pessoas sem os dentes), e não a literatura, por mais direta que possa ser em relação ao sexo. Nesse sentido, pode-se dizer que, a partir de “Intestino Grosso”, o escritor estabelece uma espécie de diálogo com a ditadura, que, naquele momento, cerceava fortemente a

[271] Ibid., loc. cit.
[272] Ibid., p. 462.

liberdade de expressão, censurando e proibindo livros, peças de teatro, músicas etc. Quando o jornalista pergunta "[...] Vamos falar de pornografia", o autor afirma:

> 'Joãozinho e Maria foram levados a passear no bosque pelo pai que, de conchavo com a mãe dos meninos, pretendia abandoná-los para serem devorados pelos lobos. Ao serem conduzidos pela floresta, Joãozinho e Maria, que desconfiavam das intenções do pai, iam jogando, dissimuladamente, pedacinhos de pão pelo caminho. As bolinhas de pão serviriam para orientá-los de volta, mas um passarinho comeu tudo e, depois de abandonados, os meninos, perdidos no bosque, acabaram caindo nas garras de uma feiticeira velha. Graças, porém à astúcia de Joãozinho, ambos afinal conseguiram jogar a velha num tacho de azeite fervendo, matando-a após longa agonia cheia de lancinantes gemidos e súplicas. Depois os meninos voltaram para a casa dos pais, com as riquezas que roubaram da casa da velha, e passaram a viver juntos novamente.' [...]
>
> 'É uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despudorada, suja e sórdida. No entanto está impressa em todas ou quase todas as principais línguas do universo e é tradicionalmente transmitida de pais para filhos como uma história edificante. Essas crianças, ladras, assassinas, com seus pais criminosos, não deviam poder entrar dentro da casa da gente, nem mesmo escondidas dentro de um livro. Essa é uma verdadeira história de sacanagem, no significado popular da sujeira que a palavra tem. E, por isso, pornográfica. Mas quando os defensores da decência acusam alguma coisa de pornográfica é porque ela descreve ou representa funções sexuais ou funções excretoras, com ou sem o uso de nomes vulgares comumente referidos como palavrões. O ser humano, alguém já disse, ainda é afetado por tudo aquilo que o relembra inequivocamente de sua natureza animal. Também já disseram que o homem é o único animal cuja nudez ofende os que estão em sua companhia e o único que em seus atos naturais se esconde de seus semelhantes'.[273]

No trecho acima, Fonseca alude ao que acontecia no Brasil naquele momento, em que a censura vetava o uso de palavrões ou de qualquer referência explícita a sexo ou a determinadas partes do corpo, enquanto permitia — e, às vezes, até estimulava — a tortura a todos aqueles que, de alguma maneira, fossem contra o regime. Mais adiante, o Autor afirma:

> Há pessoas que aceitam a pornografia em toda parte, até, ou principalmente, na sua vida particular, menos na arte, acreditando, como Horácio, que a arte deve ser dulce et utile. Ao atribuir à arte uma função moralizante, ou, no mínimo, entretenedora, essa gente acaba justificando

[273] Ibid., p. 463.

> o poder coativo da censura, exercido sob alegações de segurança ou bem-estar público.[274]

Este trecho também pode ser considerado como uma alusão ao que, então, o senso comum considerava como arte, à qual se atribuía um papel moralizante. Entretanto, o Autor acredita que a pornografia tem poderes catárticos e que os artistas devem investigar o corpo, esmiuçando as secretas relações entre este e a mente:

> A pornografia está ligada aos órgãos de excreção e de reprodução, à vida, às funções que caracterizam a resistência à morte — alimentação e amor, e seu exercícios e resultados: excremento, cópula, esperma, gravidez, parto, crescimento. Esta é nossa velha amiga, a pornografia da vida.[275]

Porém, segundo o autor, existe também a pornografia da morte:

> [...] ela [a pornografia da morte] está se criando. À medida que a cópula se torna mais mencionável e o seu coro de menininhas entoa nos estádios de futebol cantigas com palavrões da velha pornografia, vai sendo escondida uma coisa cada vez menos mencionável, que é a morte como um processo natural, resultante da decadência física, que é a morte pornográfica, a morte na cama, pela doença — e que se trorna cada vez mais secreta, abjeta, objecionável, obscena. A outra morte — dos crimes, das catástrofes, dos conflitos, a morte violenta, esta faz parte da Fantasia Oferecida às Massas pela Televisão hoje, como as histórias de Joãozinho e Maria antigamente.[276]

Nesse sentido, a decadência física, a doença e tudo que deixa evidente a fugacidade da vida e de corpo são pornográficos.

Ao final do conto, o jornalista diz ao editor: “Esses escritores pensam que sabem tudo”. E o editor responde: “É por isso que são perigosos”.[277] Na época da ditadura militar, era essa a visão que se tinha em relação aos escritores. Muitos eram perseguidos e presos por conta de seu trabalho. Por isso, com esse conto, Rubem Fonseca realiza uma afirmação da liberdade de expressão. Pornográfica ou não, o importante é que cada escritor (ou jornalista ou artista) seja livre para dizer o que pensa, sem ter que sofrer qualquer tipo de sanção por isso.

---

[274] Ibid., p. 466.
[275] Ibid., p. 467.
[276] Ibid., loc. cit.
[277] Ibid., p. 469.

Essa noção de pornografia, mais uma vez, aproxima a relação entre Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez. Ambos autores utilizam a abjeção sexual como uma narrativa vicária, que substituiria a narrativa da tortura, do regime de exceção. Já que estão impedidos de falarem sobre o que se passa nos bastidores da ditarura, os escritores buscam impactar o leitor através de descrições aberrantes.

"Livro de ocorrências" — conto que abre o livro *O cobrador* — reúne ocorrências criminais, narradas por um delegado do subúrbio do Rio de Janeiro. Na última, o personagem relata o caso de um homem que foi encontrado morto no banheiro de sua casa:

> A porta do banheiro estava entreaberta. O homem estava lá.
> Voltei para a sala. Já havia feito todas as perguntas à mulher quando o perito Azevedo chegou.
> No banheiro, eu disse.
> Anoitecia. Acendi a luz da sala. Azevedo me pediu ajuda. Fomos para o banheiro.
> Levanta o corpo, disse o perito, para eu soltar o laço.
> Segurei o morto pela barriga. Da sua boca saiu um gemido.
> Ar preso, disse Azevedo, esquisito não é? Rimos sem prazer. Pusemos o corpo no chão úmido. Um homem franzino, a barba por fazer, o rosto cinzento, parecia um boneco de cera.
> Ele não deixou bilhete, nada, eu disse.
> Eu conheço esse tipo, disse Azevedo, quando não agüentam mais eles se matam depressa, tem que ser depressa senão se arrependem.
> Azevedo urinou no vaso sanitário. Depois lavou as mãos na pia e enxugou-as nas fraldas de sua camisa.[278]

O corpo parece um boneco de cera, mas emite sons mesmo depois da morte, causando abjeção e nojo. O cadáver está na fronteira entre a vida e a morte. O coração já não pulsa, mas existe algo de vida ali dentro e, por isso, desperta horror. A atitude de Azevedo, que utiliza o banheiro em que o homem se matou, sem se importar com o cadáver, também provoca nojo. Este é o fim do conto, como se a vida não valesse nada, afinal, quando perde a vida, o corpo se transforma apenas em um boneco de cera.

Em "O cobrador", o narrador parece querer suplementar o que afirma o personagem do Autor, em "Intestino grosso". Para o Autor, seus livros são pornográficos, porque estão

[278] FONSECA, Rubem. O cobrador. In: _____. **Contos reunidos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000b., p. 476.

cheios de miseráveis e sem dentes, e é justamente isso que o personagem do cobrador é: um miserável sem dentes. A narrativa se inicia quando o protagonista vai ao dentista:

> Entrei no gabinete, sentei na cadeira, o dentista botou um guardanapo de papel no meu pescoço. Abri a boca e disse que o meu dente de trás estava doendo muito. Ele olhou com um espelhinho e perguntou como é que eu tinha deixado meus dentes ficarem naquele estado.
>
> Só rindo. Esses caras são engraçados.
>
> Vou ter que arrancar, ele disse, o senhor já tem poucos dentes e se não fizer um tratamento rápido vai perder todos os outros, inclusive estes aqui — e deu uma pancada estridente nos meus dentes da frente.[279]

O dentista arranca os dentes do personagem, que se recusa a pagar pelos seus serviços:

> Ele bloqueou a porta com o corpo. É melhor pagar, disse. Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos. E meu físico franzino encoraja as pessoas. Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito. Abri o blusão, tirei o 38, e perguntei com tanta raiva que uma gota do meu cuspe bateu na cara dele — que tal enfiar isso no teu cu? Ele ficou branco, recuou. Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos todos como se fossem bolas, eles pipocavam e explodiam na parede. Arrebentar os cuspidores e motores foi mais difícil, cheguei a machucar as mãos e os pés. O dentista me olhava, várias vezes deve ter pensado em pular em cima de mim, eu queria muito que ele fizesse isso para dar um tiro naquela barriga grande cheia de merda.
>
> Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro!
>
> Dei um tiro no joelho dele. Devia ter matado aquele filho da puta.[280]

A partir daí, o personagem resolve cobrar o que acredita que estão lhe devendo — "Digo, dentro da minha cabeça e, às vezes, para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo".[281] — e passa a atacar (ou a querer atacar) quem o incomoda:

---

[279] Ibid., p. 491.
[280] Ibid., p. 491-492.
[281] Ibid., p. 492.

> Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. 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. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são 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 num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca não perde por esperar.[282]

O cobrador parece querer se vingar de todos que ele acredita possuirem mais que ele, daqueles que, ao contrário dele, têm os dentes perfeitos, brancos e reluzentes. Quer cortar o rosto do modelo que faz o comercial de uísque, de maneira que o sorriso se transforme em uma caveira. Nesse conto, mais uma vez, o sujo sempre parece contaminar o limpo. É o vermelho do sangue no branco da camisa ("Sangrava muito de um ferimento feio no pescoço e a roupa branca dele já estava toda vermelha".[283]). É o sorriso bonito que se transforma em uma caveira.

A narrativa avança e o cobrador conhece uma mulher na rua, com quem mantém uma relação sexual:

> Essa fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala, os olhos dela já estão empapuçados de beber porcarias e ler a vida das grã-finas na revista *Vogue*.
>
> Quer que te mate?, perguntei enquanto bebíamos uísque ordinário.
>
> Quero que você me foda, ela riu ansiosa, na dúvida.
>
> Acabar com ela? Eu nunca havia esganado ninguém com as próprias mãos. Não tem muito estilo, nem drama esganar-se alguém, parece briga de rua. Mesmo assim eu tinha vontade de esganar alguém, mas não uma infeliz daquelas. Para um zé-ninguém, só tiro na nuca?
>
> Tenho pensado nisso, ultimamente. Ela tinha tirado a roupa: peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tinha pisado; coxas flácidas com nódulos de celulite, gelatina estragada com pedaços de fruta podre.
>
> Estou toda arrepiada, ela disse.
>
> Deitei sobre ela. Me agarrou pelo pescoço, sua boca e língua na minha boca, uma vagina viscosa, quente e olorosa.
>
> Fodemos.
>
> Ela agora está dormindo.

[282] Ibid., p. 493-494.
[283] Ibid., p. 492.

Sou justo.[284]

Somente porque começa a se considerar um ‘justiceiro’, o cobrador consegue superar o asco e manter relações sexuais com uma mulher que ele vê como desprezível. Os ‘peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tinha pisado, as coxas flácidas e com nódulos de celulite’ lhe provocavam menos nojo do que os modelos de sorriso perfeito ou as mulheres de vestido longo, moradoras de Ipanema.

O cobrador segue matando. Dessa vez, suas vítimas são um casal bem vestido, saindo de uma festa. O personagem observa quando eles entram em um edifício chique: “Vi a mulher no seu vestido azul esvoaçante e murmurei — vou te dar a atenção que você merece, não foi à toa que você vestiu a sua melhor calcinha e foi tantas vezes à costureira e passou tantos cremes na pele e botou um perfume tão caro”.[285]

Na saída, o protagonista aborda o casal e decide matá-los, mesmo depois que o marido revela que a mulher está grávida do primeiro filho — “Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto”.[286] Em seguida, o narrador degola o homem, tratando, mais uma vez, o corpo como coisa:

> A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não rolava. Ele tinha desmaiado ou morrido com a porra da cabeça presa no pescoço. Botei o corpo sobre o pára-lama do carro. O pescoço ficou numa boa posição. Concentrei-me como um atleta que vai dar um salto mortal. Dessa vez, enquanto o facão fazia seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que ia conseguir o que queria. Brock! a cabeça saiu rolando pela areia. Ergui alto o alfange e recitei: “Salve o Cobrador![287]

A tensão da narrativa aumenta com uma cena de estupro. O cobrador se disfarça de bombeiro hidráulico e entra em um prédio qualquer da Zona Sul do Rio de Janeiro. Bate na porta das pessoas e somente uma mulher o atende — a empregada de um dos apartamentos.

---

[284] Ibid., p. 495.
[285] Ibid., p. 496.
[286] Ibid., p. 497.
[287] Ibid., loc. cit.

Mas o cobrador não se interessa por ela. Sua vítima é a patroa, que surgira no momento em que a empregada atendeu a porta:

> [...] Levei a dona pro quarto.
>
> Tira a roupa.
>
> Não vou tirar a roupa, ela disse, a cabeça erguida.
>
> Estão me devendo xarope, meia, cinema filé mignon e buceta, anda logo. Dei-lhe um murro na cabeça. Ela caiu na cama, uma marca vermelha na cara. Não tiro. Arranquei a camisola, a calcinha. Ela estava sem sutiã. Abri-lhe as pernas. Coloquei os meus joelhos sobre as suas coxas. Ela tinha uma pentelheira basta e negra. Ficou quieta, com olhos fechados. Entrar naquela floresta escura não foi fácil, a buceta era apertada e seca. Curvei-me, abri a vagina e cuspi lá dentro, grossas cusparadas. Mesmo assim não foi fácil, sentia o meu pau esfolando. Deu um gemido, quando enfiei o cacete com toda força até o fim. Enquanto enfiava e tirava o pau eu lambia os peitos dela, a orelha, o pescoço, passava o dedo de leve no seu cu, alisava sua bunda. Meu pau começou a ficar lubrificado pelos sucos da sua vagina, agora morna e viscosa.
>
> Como já não tinha medo de mim, ou porque tinha medo de mim, gozou primeiro do que eu. Com o resto da porra que saía do meu pau fiz um círculo em volta do umbigo dela.[288]

O trecho citado acima apresenta várias semelhanças com a ficção de Gutiérrez. A mesma violência. A utilização de linguagem chula e direta. A mesma (aparente) intenção de provocar o leitor. O corpo como objeto de prazer: prazer com o sexo — consentido ou não — ou prazer com a morte.

Com o círculo de sêmen em volta do umbigo da vítima, o cobrador demarca seu território. Seu pênis é também seu instrumento de poder — "[...] Não foi nem Deus nem o Diabo/ Que me fez um vingador/ Fui eu mesmo/ Eu sou o Homem-Pênis/ Eu sou o Cobrador".[289]

O conto segue e o personagem conhece Ana na praia. Ela também se interessa por ele. Ana Palindrômica — como a chama o cobrador — parece dar um novo sentido ao ódio do narrador:

> Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. Ana me ensinou a

[288] Ibid., p. 498.
[289] Ibid., p. 499.

> usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. Matar um por um é uma coisa mística e disso eu me libertei.[290]

Acreditando ter uma missão, o personagem resolve explodir um supermercado. Ele quer que o seu exemplo seja seguido por outros, para que, juntos, todos possam mudar o mundo; para que não somente os modelos de comerciais de uísque tenham direito a ter um sorriso perfeito, mas também aqueles aos quais não resta alternativa, a não ser arrancar os dentes.

A exemplo da narrativa de Gutiérrez, os livros da primeira fase de Rubem Fonseca denunciam a realidade de um cotidiano violento, em que miseráveis vivem sem perspectiva. Violência, sexo, palavras chulas, nojo, abjeção: tudo atua para que o leitor possa entrar em contato com esse real mais que real.

O tratamento aberrante conferido ao corpo humano pela linguagem brutalista de Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez provoca choque, porque torna o 'familiar', estranho, como diria Freud — "Pode ser verdade que o estranho [*unheimlich*] seja algo que é secretamente familiar [*heimlich – heimisch*], que foi submetido a repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição".[291] —, descentra o modo de ler os conteúdos como meramente realistas, lançando ao leitor um desafio: até onde pode levar a abjeção.

Entretanto, a partir do início dos anos 1990, a obra de Fonseca foi se transformando. Sua ficção parece ter perdido um pouco de seu vigor, tornando-se parte do que eu chamo de realismo vazio. Embora ainda haja abjeção, nojo, violência, sexo, escatologia etc., já não existe impacto ou choque, mas ironia e cinismo.

---

[290] Ibid., p. 503.
[291] FREUD, Sigmund. O 'Estranho'. In: _____. **Obras completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1974. vol. XVII, p. 306, grifo do autor.

V – O realismo vazio

"O fecaloma tinha que ser extraído à mão,
e eu fiz isso, arranquei com os meus dedos
aquele bloco de fezes endurecidas
do ânus da minha mãe, enfiando os meus dedos
e quase a mão inteira pelo seu esfíncter,
e quando terminei senti que aquilo que eu fizera
era uma obra de arte e guardei o fecaloma
numa lata que mandei lacrar
e carrego comigo para todo lugar,
como uma fonte de inspiração.
A verdadeira arte é anárquica e randômica."

RUBEM FONSECA, *Ela e outras mulheres*

O realismo vazio

Fezes como inspiração. Fezes como recordação da mãe. Fezes como a ironia e uma metáfora do que parece ser a arte hoje — sob o ponto de vista do personagem do conto "Luíza", do qual foi extraído trecho da página anterior, e que faz parte do último livro de Rubem Fonseca, *Ela e outras histórias*, lançado em novembro de 2006. A citação resume o que é o realismo vazio e o que é a obra de Fonseca hoje: irônica, escatológica, perversa, mas sem o impacto político que a caracterizou, nos anos 60, 70 e 80, e, principalmente, uma paródia, uma remissão aos seus textos anteriores. Não que a ficção de Fonseca tenha perdido totalmente sua força, mas agora parece não haver mais um projeto, que antes era de denúncia, de exposição da violência social. O ponto de ataque parece ser, cada vez mais, a intimidade, o cotidiano. Rubem Fonseca, nos dias de hoje, parece ampliar questões que, em sua primeira fase, não se constituíam plenamente no conjunto de seu trabalho.

Nos tempos do realismo vazio, já não importam tanto o choque, o trauma. A abjeção ainda existe, mas parece não ser utilizada com o objetivo de causar impacto, mas, quem sabe, de fazer rir ou aumentar o tédio. Para esta, que, acredito, é uma tendência da arte atualmente, a obra de Warhol também tem papel fundamental. Entretanto, agora, a influência vem das imagens da lata de sopa Campbell, de Elizabeth Taylor e Marilyn Monroe repetidas à exaustão e não das fotografias repetidas de desastres com mortes. As imagens da lata e das atrizes retratam, respectivamente, um produto e pessoas que são vendidas como produto. Cópias sem original. A obra de arte não como representação mimética do real traumático, mas como simulacro.

Andy Warhol – *Marilyn Monroe*, 1967[292]

[292] WARHOL, Andy. **Marilyn Monroe (1967).** 1 fotografia, color. Disponível em: <http://www.cs.brown.edu/courses/cs024/images/canon/25.jpg>. Acesso em: 25 dez. 2006.

Na década de 1960, Andy Warhol:

> deixou de enriquecer a concepção publicitária através de formas e fórmulas da arte superior, para, ao contrário, trazer à arte os símbolos opticamente gritantes da publicidade de massas. Deixou as lojas elegantes da 5ª. Avenida voltando-se para os supermercados do Queens, Bronx e Brooklyn e de outros subúrbios americanos. Andy Warhol escolhia os motivos pura e simplesmente noutros domínios 'mais baixos'. [...] Bandas desenhadas, rótulos de garrafas e de latas de conservas, fotografias da imprensa popular e, mais tarde, as fotografias instantâneas que fez de si próprio, tornaram-se a base da sua actividade artística.[293]

Assim como essa fase de Warhol, o realismo vazio é o realismo da coisa em si, do objeto. E qualquer tipo de cor, ou, no caso da literatura, de palavra, não causa novidade ou impacto, choque, trauma — somente repete à exaustão o nojo. De acordo com Mario Perniola:

> The search for novelty and effect for its own sake entails a rapid wear and tear and obsolescence of the image, which must be constantly substituted with others possessing greater impact, or with characteristics capable of attracting attention. Thus, art tends to get dissolved in fashion which tends to blunt and extinguish the force of the real, to dissolve its radicalism, to normalize and homogenize everything in a generalized spetacle.[294]

Normalização. Homogeneização. Espetáculo generalizado. Estes parecem ter sido também os objetivos de Andy Warhol ao trabalhar com as imagens das latas de sopa Cambell ou com as fotos de Marilyn Monroe e de Elizabeth Taylor. Sua influência se percebe até os dias atuais. Entretanto, dos anos 60 para cá, algumas mudanças entraram em curso.

De acordo com o filósofo italiano Mario Perniola, a época atual vem testemunhando uma mudança no sentir. Para ele, "os objectos, as pessoas, os acontecimentos apresentam-se como algo já sentido, que vem ocupar-nos com uma tonalidade sensorial, emotiva, espiritual já determinada".[295] Por isso, o sentir assume agora uma dimensão anônima e impessoal. Acredito que essa mudança do sentir, que assume essa dimensão anômima e

---

[293] HONNEF, Klaus. **Pop Art.** Colônia: Taschen, 2005, p. 31-32.
[294] PERNIOLA, Mario. **Art and its shadow.** New York: Continuum, 2004, p. 10.
[295] PERNIOLA, Mario. **Do sentir.** Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 12.

impessoal, seja uma das principais marcas do realismo vazio, no qual predomina também o que Mario Perniola chama de ‘coisa que sente’:

> Dar-se como uma coisa que sente e agarrar uma coisa que sente, esta é a nova experiência que se impõe ao sentir contemporâneo. [...] parece que as coisas e os sentidos já não lutam entre si, mas tenham tecido uma aliança graças à qual a abstração mais distanciada e excitação mais desenfreada sejam quase inseparáveis e muitas vezes indistinguíveis.[296]

Abstração distanciada e excitação desenfreada. Duas sensações tão díspares, que, na atualidade, se confundem ou se alternam. O sujeito se abstrai da realidade em que vive ou se deixa excitar por ela, sem, entretanto, entrar realmente em contato com o que o cerca. Ou por outra: a realidade parece, hoje, tão abstrata, que o sujeito não pode fazer nada além de acompanhar o fluxo — o fluxo das imagens, o fluxo da velocidade como a informação circula, o fluxo do tempo, o fluxo dos acontecimentos. Para Perniola, os sentidos e as coisas se unem, permitindo o acesso a uma sexualidade neutra, uma nova sensibilidade quase anestésica. Ainda assim, a sensibilidade não é anulada. O que acontece é a transformação dessa sensibilidade em uma “experiência deslocada, descentrada, livre da intenção de atingir um objetivo”.[297] Não há mais objetivos a serem atingidos, até porque já não existem grandes expectativas ou utopias:

> Exaurida a grande tarefa histórica de confrontar-se com Deus e com o animal, que remonta no Ocidente ao período dos antigos gregos, agora é a coisa que exige toda nossa atenção e propõe a interrogação mais premente: ela se tornou o centro das perturbações e a promessa da felicidade. [...] Aos movimentos verticais, ascendentes rumo ao divino ou descendentes rumo ao animal, sucede um movimento horizontal na direção da coisa: esta não se encontra nem acima nem abaixo de nós, mas ao nosso lado, de um lado, ao redor de nós.[298]

Dessa maneira, de acordo com Perniola, o homem transita por linhas sempre horizontais e já não se sente mais Deus nem animal, mas uma coisa que sente. E essa coisa, que possui sexualidade neutra, não é uma máquina, mas simplesmente uma roupa, que é feita de vários tipos de tecidos que se sobrepõem. Como coisa, quando alguém se relaciona

---

[296] PERNIOLA, Mario. **O sex appeal do inorgânico.** São Paulo: ECA, USP; Studio Nobel, 2005, p. 21.
[297] Ibid., p. 22.
[298] Ibid., p. 23.

com o corpo do parceiro, seus tecidos se misturam com os tecidos do outro, criando uma outra coisa — "Surge", então, "um corpo estranho, ou melhor, uma roupa estranha que não pertence a ninguém".[299]

Nessa 'libido indumentária' (como classifica Perniola), não há orgasmo, mas um esturpor infinito. A sexualidade neutra abre caminho para a coisa atemporal, na serena e eterna simplicidade do mundo inorgânico. Já não existe diferença entre a carne humana e o material que recobre um objeto: "As dobras do sexo feminino não são diferentes das reentrâncias do tecido traseiro, a pele que escorre ao longo da haste do sexo masculino se parece com o forro de uma cadeira de braços [...]".[300]

O filósofo italiano acredita que o sentir neutro se assemelha às experiências com as drogas, principalmente o ópio e seus derivados. O indivíduo que faz uso de entorpecentes parece se sentir como coisa — é o ápice da artificialidade máxima — e depara-se constantemente com um mundo inanimado e opaco, como é o mundo do inorgânico, o qual tem como base o nulo. Ele não tem forma, limites, margens nítidas, pois é um "agregado amorfo que acolhe indiscriminadamente porque continua indiferente quanto à permanência daquilo que recebe".[301]

Embora para entrar no universo da coisa que sente seja preciso dizer, como afirma Mario Perniola, "faz de mim o que quiser",[302] a sexualidade neutra não acarreta uma relação de submissão, na qual existe uma oferta absoluta e incondicional, pois quem dita as ordens não é o parceiro, mas o próprio mundo das coisas que sentem. Só se pode penetrar no universo do sex appeal do inorgânico se o corpo estiver totalmente disponível para tudo aquilo que um sentir impessoal prescreve, o qual implica anonimato e disponibilidade — mas não submissão ao parceiro, e sim às 'regras do jogo' do mundo do sex appeal do inorgânico.

Na sexualidade neutra, o corpo é mera extensão da roupa (e não o contrário). Nesse sentido, maquiagem, tatuagem, ginástica, *hair dressing*, dietética, aeróbica, *body building*, cirurgia plástica e engenharia genética são estratégias para que o homem se transforme na coisa que sente. Perniola afima que:

---

[299] Ibid., p. 29.
[300] Ibid., p. 30.
[301] Ibid., p. 84.
[302] Ibid., p. 39.

> Quando seu parceiro afunda os dedos em sua vulva ou quando os lábios de sua amante lhe descobrem o pênis, vocês não são excitados pela idéia antiquada de que os seus corpos renascem e se reanimam, mas sim por outra bem mais atual: vocês são uma roupa senciente! Deste modo, não há mais nenhuma interrupção, nenhum hiato entre vocês e o sentir. Vocês não contam com uma vida que vai e vem, mas sim com o tecido do qual não mais conseguem separar-se.[303]

Perniola acredita que o imediatismo dessa experiência apaga a identidade, o sujeito, a unidade. O que importa é o aqui e o agora. A coisa que sente percebe tudo de forma neutra, impessoal e anômima e também é assim percebida. E essa forma neutra, impessoal e anônima também está relacionada ao fetichismo, na medida em que o que o caracteriza é a sua arbitrariedade. Ao contrário do ídolo, por exemplo, que representa a imagem de um ser divino, o fetiche não representa nem reproduz ninguém — "ele se dá aqui/agora em seu ser coisa, em sua universalidade abstrata, que prescinde completamente de qualquer ligação com um espírito ou com uma forma determinada."[304]

A suspensão é outra marca do sex appeal do inorgânico. O que existe para além da dor, do medo, do sofrimento, da alegria, da paixão, do prazer se não a suspensão? Uma espécie de interrupção, em que tudo está indeterminado e poroso. Não existe interioridade na coisa que sente, porque o interior não se diferencia do exterior. Tudo é externo em si e em geral. É uma sexualidade sem desejo, já que tudo está sempre disponível, não há obstáculos a serem transpostos. De acordo com Mario Perniola, através da sexualidade neutra temos acesso à realidade:

> A sexualidade neutra, não a dor, nos fornece a realidade como efeito especial: enquanto permaneço na dor, é impossível evitar a alternativa entre dúvida sobre aquilo que sentem realmente os outros e a certeza privada, incomunicável, solipsista, de quem diz para si: 'eu sei aquilo que entendo!' Na sexualidade inorgânica, tais problemas caem porque um impessoal 'se sente' ocupa o lugar das formas do sentir subjetivo.[305]

Como coisa que sente, o sujeito se comporta de maneira impessoal. Apagam-se as fronteiras entre seu corpo e o mundo. Apaga-se a identidade entre o seu corpo e o corpo do

[303] Ibid., p. 63.
[304] Ibid., p. 67.
[305] Ibid., p. 139.

outro. Explode, enfim, a separação entre o eu e o não eu, interior e exterior, seres humanos e coisas.

Além do sex appeal do inorgânico, o filósofo italiano analisa outras três noções que eu considero essenciais para se entender o realismo vazio: as noções de trânsito, rito sem mito e simulacro. A noção de trânsito enfoca o presente e a presença, o deslocamento, a transferência, a descentralização, a simultaneidade. É um movimento, que parece manter o sujeito num estado constante de provisoriedade e indefinição. O rito sem mito surge da sociedade, na qual os comportamentos, segundo Mario Perniola, não são mais orientados pelo costume ou pela consciência individual, nem escolhidos com base em um projeto de vida. Acontecem de acordo com dinâmicas que se mantêm na superfície e se desenvolvem a partir de interações sociais imprevisíveis. Mais uma vez, o único elemento certo é o aspecto exterior das ações, as quais são imotivadas, sem qualquer racionalidade:

> [...] já não existem gestos nem comportamentos que sejam mais familiares, mais próprios, mais nossos do que dos outros. A ritualidade consiste no fato de que todos os gestos provenham do exterior, de fora, sejam aqueles que pertencem à nossa herança cultural, à nossa classe social, à nossa história pessoal, sejam aqueles que pertenceram a outros povos, a outras classes e a outras pessoas.[306]

Quanto ao simulacro, este é a cópia sem original. Para Perniola, chega-se a ele "não por imitação, mas por um mimetismo vertiginoso graças ao qual o que é espúrio, derivado, replicado, se liberta do autêntico, do originário, do único".[307]. De acordo com Jean Baudrillard, a era do simulacro não é a era da verdade ou do real, pois todos os referenciais foram liquidados: "Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório [...]".[308] Dessa maneira, segundo o filósofo, comparando-se um mapa (simulacro) e o território no qual ele se baseia (real), nessa era, "o território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território — precessão dos simulacros — é ele que engendra o território

[306] Ibid., p. 27.
[307] Ibid., p. 26.
[308] BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações.** Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p. 9.

cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa".[309] O simulacro, então, não mantém uma conexão com o real, e o indivíduo está sempre sujeito a viver em uma realidade que não é racional, mas apenas operacional: "Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional".[310]

Por isso, trânsito, simulacro e rito sem mito transformam a vida em um eterno repetir e repetir-se. Não existem o ontem nem o amanhã e tudo o que aconteceu no passado passa a existir somente no agora. Embora as experiências continuem únicas, elas só se dão no presente, até porque são sempre retomadas. Para isso, contribui o fato de que vivemos em uma era cujas marcas são a tecnologia, a mídia e a velocidade com que se dão os acontecimentos e com que esses acontecimentos chegam ao conhecimento de outras pessoas. De acordo com Ângela Dias:

> Na atmosfera neobarroca contemporânea, o paradigma tecnológico do dilúvio imagético dramatiza a fluidez, a indeterminação e o caráter errante do abjeto, ao mesmo tempo em que não impede que o 'mal de arquivo' dos bancos de dados informáticos se reverta na pedra de toque do apagamento da memória pela pobreza da experiência. É a assim que o instantâneo e a velocidade das imagens-máquina circulantes, de um lado seduzem pelo espetáculo ininterrupto e de outro, empanam e simultaneamente reforçam a violência de um tempo tão desolado quanto o da alegoria barroca da história como ruína e morte.[311]

A pobreza da experiência, a velocidade das informações, o caráter errante do abjeto, a banalização da violência. Uma saturação infinita de cores, palavras, descrições, enumerações, que coloca todas as coisas em um mesmo nível de importância. Comprar o último modelo de carro pode ser tão essencial (ou até mais) quanto votar nas eleições para presidente. E talvez a atitude seja a mesma: indefinição por causa da aparência, da potência, dos gastos, mas sem muita preocupação com a segurança e confiabilidade que o produto pode oferecer. E as opções de escolhas são inúmeras... Tantas que, muitas vezes, é impossível decidir. Comparo todo esse excesso à sensação que o nojo provoca. 'Empanturrar-se' nesse turbilhão ultrapassa a saciedade, provocando torpor, asco, tédio,

---

[309] Ibid., p. 8.
[310] Ibid., loc. cit.
[311] DIAS, Ângela Maria. O papel do abjeto na literatura contemporânea e a obra de André Sant'Anna: um estudo de caso. In: X CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos... Lugares dos discursos.** Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

náusea. Cada vez mais, esse estado de imobilidade parece influenciar a literatura. E essa influência é particularmente forte na ficção de Rubem Fonseca.

Rubem Fonseca: segunda fase

Rubem Fonseca sempre retratou o cotidiano, mas sua obra sofreu uma transformação significativa nas últimas duas décadas. Nas décadas anteriores, a representação do cotidiano estava atrelada à questão social. Entretanto, a partir de meados da década de 1980, essa ligação dimiuiu ou até mesmo deixou de existir.

No final dos anos 80, o fim da ditadura militar no Brasil parece ter se refletido na literatura em geral. Embora tendo contra o quê protestar (a miséria, a decadência do sistema educacional, a violência etc.) — e tendo também liberdade para tanto —, os escritores resolveram tomar outro rumo, desvendar outras facetas do real. De acordo com Flávio Carneiro, "no início dos anos 80, findo o regime, grande parte dos escritores que cresceram ou, pelo menos, amadureceram enquanto escritores nesse período" se viu "diante de um impasse: contra quem escrever agora?".[312]

Como afirma Elias Fajardo: "veio a década de 90: não havia mais ditadura militar nem muitas confissões políticas a fazer e o sonho da prosperidade yuppie dos 80 também acabou. E, como diz a letra da canção de Cazuza, 'o garoto que ia mudar o mundo agora assiste a tudo em cima do muro'."[313]

A 'subida no muro' não se deveu somente ao fim do regime militar, mas também a essa mudança do sentir, de que fala Perniola. Embora na literatura o papel do leitor não seja tão radical quanto nas artes plásticas, já que o espaço para interação entre este e o escritor é limitado, essa mudança do sentir também se faz notar.

Em relação a Rubem Fonseca, é possível notar que, com o passar dos anos, a remissão se tornou um traço preponderante na sua obra: o escritor parece sempre estar citando e parodiando a si mesmo. De acordo com Vera Lúcia Follain de Figueiredo, "no caso [...] de

[312] CARNEIRO, Flávio. **No país do presente.** Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 26.
[313] FAJARDO, Elias. Antologia revê dilemas do conto no fim do século XX. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 jul. 2003. Prosa & Verso, p. 3.

Rubem Fonseca, as inúmeras citações levam a suspeitar que se está diante da costura de dados de um arquivo de computador: leitura e escritura se confundem, diluindo-se os limites entre ler e criar [...]".[314] Essa eterna consulta e reaproveitamento de arquivos parece ser o sintoma de uma crise da representação. Segundo a ensaísta:

> [...] essa ficção, marcada pela intransitividade radical decorrente da crise da representação, não faz outra coisa senão encenar a sua própria esterilidade. Daí que a repetição é um traço característico da literatura e do cinema [...]. A desqualificação do real abriu, cada vez mais, espaço para uma retórica que tende a girar obcecadamente em tornos dos mesmos pontos, como se vê nos inúmeros textos e filmes recentes [...] e também no discurso cicular dos narradores paranóicos que estão sempre envolvidos com a busca vazia de uma verdade, desde o início colocada como inatingível.[315]

A crítica literária afirma ainda que obra de Fonseca não remete a nada além dela mesma, reitirando:

> a idéia de que a única dimensão existente é a superfície, restando ao homem mover continuamente as peças dispostas sobre ela, reordenandoa-as para tentar lhes conferir um sentido. A perda da crença numa dimensão profunda, em que a verdade se ocultaria, transforma tudo em imagens planas e intercambiáveis: falta o fundamento que daria consistência ao real.[316]

Dessa maneira, o texto de Fonseca se mantém sempre na superfície da materialidade das coisas e do corpo. Por isso, a ênfase no sexo: "O corpo funciona como lugar de resistência às abstrações que dessubstancializam o mundo ao nosso redor, constituindo-se no último reduto de uma materialidade e, nesse sentido, na atividade sexual [...] residiria a última possibilidade de interação entre os indivídulos".[317] Entretanto, para Vera Follain de Figueiredo, o sexo também pode ser dessubstancializado, tornando-se "encenação vazia". O que resta, então, "como último reduto de uma concretude", é "o corpo nas suas manifestações escatológicas".[318]

---

[314] FIGUEIREDO, 2003, p. 12.
[315] Ibid., p. 16.
[316] Ibid., p. 17.
[317] Ibid., p. 115.
[318] Ibid., p. 116.

Nesse sentido, cito o conto “Cropomancia” como exemplo. A narrativa conta a história de um homem que aprende a ler o destino através das fezes. No início, o personagem observa suas fezes no vaso sanitário e se pergunta por que Deus criou os homens, destinando-o a defecar:

> Por que Deus, o criador de tudo o que existe no Universo, ao dar existência ao ser humano, ao tirá-lo do Nada, destinou-o a defecar? Teria Deus, ao atribuir-nos essa irrevogável função de transformar em merda tudo o que comemos, revelado sua incapacidade de criar um ser perfeito? Ou sua vontade era essa, fazer-nos assim toscos? *Ergo*, a merda?
>
> Não sei por que comecei a ter esse tipo de preocupação. Não era um homem religioso e sempre considerei Deus um mistério acima dos poderes humanos de compreensão, por isso ele pouco me interessava.[319]

A partir desse dia, o narrador não só começa a observar suas fezes diariamente — percebendo que o formato, a quantidade, a cor e o odor eram sempre variáveis —, mas também decide fotografá-las e organizar um álbum, no qual descreve minuciosamente o odor, coloração etc.:

> Escrevi no Álbum, por exemplo, este texto referente ao odor de um bolo fecal espesso, marrom-escuro: odor opaco de verduras podres em geladeira fechada. O que era isso, odor opaco? A espessura do bolo me levara involuntariamente a sinonimizar: espesso-opaco? Que verduras? Brócolis? Eu parecia um enólogo descrevendo a fragrância de um vinho, mas na verdade fazia uma espécie de poesia nas minhas descrições olfativas.[320]

Observa-se que aqui, como na produção anterior, das décadas de 1960, 1970 e 1980, o autor faz uso de uma descrição que causa nojo. Entretanto, a narrativa já não tem mais a mesma força transgressora-explosiva, mas, ao contrário, cínico-irônica. Existe o nojo, mas tal recurso já não choca, porque agora a ficção de Fonseca parece estar centrada somente nas idiossincrasias dos seres humanos, sem objetivo nenhum a não ser, talvez, retratar o cotidiano de personagens sem muita consistência. O escritor parece, ainda, querer mostrar um tempo em que não existem crenças ou utopias. Deus transforma-se em excremento. E o excremento perde seu sentido de dejeto corporal, para adquirir o *status* de oráculo.

---

[319] FONSECA, Rubem. **Secreções, excreções e desatinos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 7.
[320] Ibid., p. 9

Vera Follain afirma que:

> [...] em "Cropomancia", o narrador não vai tapar o nariz diante de si mesmo. Ao contrário, vai procurar ler os seus excrementos buscando neles sinais proféticos: quer recuperar o sentido, encontrar Deus, no 'texto' das fezes. [...] Se tudo é texto, o personagem cria uma semiótica do excremento e, através dela, imprime uma direção à sua vida, como as pessoas fazem com a leitura dos astros, das linhas da mão ou dos búzios, por exemplo.[321]

Assim, depois de catalogar as fezes com cuidado, o personagem encontra uma espécie de sentido no excremento e passa a ler o futuro na latrina — "Pude ler, nas minhas fezes, o presságio da morte de um governante; a previsão do desabamento de um prédio de apartamentos com inúmeras vítimas; o augúrio de uma guerra étnica."[322] Para a autora de *Os crimes do texto*, essa pesquisa do narrador acaba desfazendo a "dicotomia alto/baixo", já que ele "procura ler no 'texto fezes', a letra sagrada, a palavra divina".[323]

Com o desenrolar da história, o narrador conhece Anita e se apaixona por ela. A princípio, ele receia revelar-lhe a respeito de seus poderes divinatórios. Porém, a personagem encontra seu álbum e ele se vê obrigado a contar tudo. Anita reage positivamente, afirmando que o fato a deixava feliz, pois indicava a grande sensibilidade do protagonista. Depois de um tempo, Anita permite que ele observe suas fezes e um fato surpreendente acontece: o narrador prevê sua morte, observando o excremento da namorada:

> Suas fezes eram de uma extraordinária riqueza, várias peças em forma de bengalas ou báculos, simetricamente dispostas, lado a lado. Eu nunca vira fezes com desenho tão instigante. Então notei, horrorizado, que um dos bastonetes estava todo retorcido, formando o número oito, um oito igual ao que viras nas entranhas do cabrito sacrificado pelo arúspice, o augúrio da morte da minha mãe.
>
> Anita, ao notar minha palidez, perguntou se eu estava me sentindo bem. Respondi que aquele desenho significava que alguém muito ligado a ela iria morrer. [...] Ninguém era tão próximo de Anita quanto eu.[324]

[321] FIGUEIREDO, 2003, p. 119.
[322] FONSECA, op. cit., p. 14.
[323] FIGUEIREDO, op. cit., p. 120.
[324] FONSECA, op. cit., p. 17-18.

Ao final do conto, não se sabe se o protagonista morre ou não, mas é interessante perceber como o uso do nojo e do abjeto parece transpor todos os limites da representação. Tudo é apenas texto.

Em “A natureza, em oposição à graça”, Ricardo perde sua namorada para um rival que é o seu oposto. Sérgio — o rival — é musculoso, esportista, bonito. O narrador se sente intimidado por ele, que constantemente o ofende. Depois de ser trocado, Ricardo decide aceitar o auxílio de Victor, um velho misterioso, que, testemunhando as humilhações sofridas pelo protagonista, oferece-lhe ajuda para mudar sua maneira de ser.

Victor revela a Ricardo que, para resolver seu problema, o personagem não só deveria deixar de ser vegetariano, como também beber sangue de touro. O protagonista se enche de coragem, vai até o açougue e, depois de alguma dificuldade, consegue obter o que procurava:

> Ao voltar para a minha casa coloquei o sangue num prato fundo, sentindo seu odor nauseabundo. Com uma das mãos apertei o nariz e com a outra enchi uma colher com aquela substância, mas não consegui levá-la à boca. Então pensei em Alessandra falando das pestanas de Sérgio e isso fez com que resolutamente enfiasse a colher na boca, sempre apertando as narinas com a outra mão, e depois de algumas rápidas mastigadas engoli a matéria repelente, suando, sentindo vontade de vomitar, o corpo tremendo. Senti uma fraqueza invadir meu corpo e cambaleando fui para o quarto, deitei-me, e logo o orgulho de ter conseguido comer sangue me animou, o enjôo desapareceu, meu corpo deixou de tremer.[325]

Ricardo reluta em tomar o sangue, mas toma coragem ao relembrar a namorada falando sobre as pestanas do rival. É irônico que não seja a virilidade ou a beleza de Sérgio que o façam tomar coragem para beber o líquido, mas as belas pestanas que Anita admira. Apesar de todo o esforço, Ricardo não consegue desafiar o inimigo. Por isso, ele procura Victor novamente, o qual lhe diz que a única solução para superar o medo é matar Sérgio e ingerir seu sangue. Dessa maneira, o narrador perderia o medo não apenas do rival, como também não se sentiria ameaçado por nada nem por ninguém. Ricardo, então, convida Sérgio para uma pescaria e, no local escolhido (o alto de um precipício), agarra uma pedra e bate com força na cabeça do rapaz, que cai imediatamente, sangrando bastante:

---

[325] Ibid., p. 44.

> Colei a boca no ferimento da cabeça de Sérgio, para sugar o sangue que escorria. Não senti nenhum nojo, era como se fosse suco de tomate. Sorvi o sangue dele durante uns dez minutos, enquanto sentia, com a ponta dos dedos, a sedosidade dos seus longos cílios. Depois eu o empurrei e ele rolou pela escarpa. Ouvi o ruído do corpo batendo na água, ao afundar.[326]

O sangue é suco de tomate. O corpo é uma coisa, apenas um pedaço de carne, ainda que o personagem acredite que pode extrair desse corpo uma força. Na verdade, não importa muito, para Ricardo, que essa força venha do corpo do inimigo. O importante é que o personagem consiga adquirir essa vitalidade.

A polícia não desconfia de Ricardo e ele segue levando uma vida normal. No último parágrafo, o narrador conta: "Alessandra me procurou, queria voltar a ser minha namorada. Levei-a para a cama uma duas vezes e depois tirei Alessandra e as verduras e legumes da sua mãe da minha vida".[327]

Nesse conto, o autor repete um tema recorrente em sua obra: o assassinato por motivo banal. No entanto, levando às últimas conseqüências o caráter vampiresco das relações contemporâneas em que um deseja se apossar do outro como nos rituais antropofágicos, para logo depois de conquistado o objetivo, perder-se dele, enjoar-se, enojar-se, descartar-se.

Como afirmei anteriormente, o escritor parece estar sempre citando, remetendo e parodiando seus livros anteriores. Outro exemplo é a questão dos dentes, que, na obra de Fonseca, funcionam como um signo de bem-estar e *status*: os miseráveis têm os dentes podres, enquanto os que podem pagar, possuem um sorriso bonito e saudável. O conto "Belos dentes e bom coração" se inicia com a seguinte fala do narrador:

> 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 realmente 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.[328]

---

[326] Ibid., p. 47.
[327] Ibid., p. 48.
[328] Ibid., p. 53.

Mas ao contrário de “O cobrador”, conto no qual o protagonista se revolta porque seus dentes são podres e porque crê que a sociedade está lhe devendo, nesta narrativa, os dentes são apenas mais um elemento da beleza física da personagem M. Sim, ela tem bons dentes porque tem dinheiro, mas o fato de ter uma boa condição financeira não faz com que o narrador a veja como uma vilã, como acontece em “O cobrador”.

Ela é diferente, porque não tem o rosto aflito e acabrunhado das ‘socialites’ que aparecem nas colunas sociais. Para o narrador, seu sorriso não é só aparência, pois realmente reflete quem ela é. Ela não utiliza seus dentes como coisa que sente como fazem as ‘grã-finas’. Contrapondo a personagem M às mulheres que “nunca estão realmente rindo” e que olham “para a lente da máquina pensando no que as amigas vão dizer quando virem sua foto publicada”, o autor parece fazer uma crítica ao momento atual, no qual tudo é imagem, simulação e aparência. É como se a versão de um fato importasse muito mais do que o fato em si.

O narrador de “Belos dentes e bom coração” é um detetive contratado pelo marido de M., o qual deseja saber se a mulher mantém um caso extraconjugal. O detetive a segue, tira fotos e acaba descobrindo que ela tem um amante, mas depois de gravar uma conversa em que M. diz ao homem que se sente culpada e não quer mais encontrá-lo, decide não revelar ao marido traído:

> O senhor não precisa de mim, dona M. não se encontra com nenhum homem.
>
> Podemos encerrar? O senhor garante que podemos encerrar?
>
> Garanto.
>
> [...]
>
> Desliguei o telefone e fiquei pensando em M., na foto que fizera dela, assoando o nariz na gravata do namorado, chorando porque estavam dizendo adeus e porque, além de belos dentes, M. tinha também bom coração.[329]

Em “O estuprador”, o narrador resolve levar a namorada para a cama à força, já que ela, durante meses, se recusa a manter qualquer tipo de contato mais íntimo. Ele a amarra, deitando-a na cama e tirando suas roupas:

[329] Ibid., p. 58.

> Quando abri a gola da sua blusa ela gritou, não, não, pelo amor de Deus, não faça isso.
>
> Júlia continuou gritando enquanto eu tirava a sua blusa. Quando ficou nua, com os seios à mostra, começou a chorar. Na altura da clavícula havia um pequeno tumor, purulento.
>
> Eu não queria que você visse isso, ela disse soluçando convulsivamente.
>
> Isso não é nada, eu te amo.
>
> Curvei-me e lambi e chupei a pequena pústula, várias vezes. Um homem apaixonado não tem nojos da mulher amada. Ela ficou imóvel, parecia desmaiada. Em seguida eu a desamarrei, e a vesti, fechando a gola da blusa cuidadosamente. Ela continuou deitada algum tempo, depois se levantou e foi embora sem dizer uma palavra.
>
> Fiquei em casa, derreado, me sentindo um estuprador nojento.[330]

Alguns dias depois, a namorada lhe telefona para dizer que a ferida havia desaparecido. Durante muito tempo, ela utilizara diversos remédios inutilmente, mas havia se curado. Os dois reatam o namoro, porém o personagem já não sente o mesmo entusiasmo pela namorada. Embora mantenha a relação, ele já não pensa mais em casar-se com ela — "Dizia que se eu quisesse podíamos nos casar, mas eu pedia para esperarmos um pouco".[331]

A intenção de estuprar parece ser menos violenta do que o ato do personagem de "lamber a pústula". A atitude de sugar o tumor é abjeta e até nojenta. De acordo com Vera Follain:

> [...] os quatorze contos de *Secreções, excreções e desatinos* vão abordar o corpo pelo viés que a cultura ocidental recalcou com seu culto ao espírito. Não se trata, então, do corpo estetizado, codificado em sua exterioridade ou submetido à leitura fria da ciência, mas da relação do indivíduo com seu próprio corpo e com o corpo do outro, diante daqueles aspectos fisiológicos que o homem ocidental aprendeu a ocultar, porque lembram o que nele é natureza, matéria perecível que não o distingue dos outros animais e o distancia de Deus.[332]

O corpo faz lembrar ao homem que ele também é um animal. Nesse conto, Rubem Fonseca parece querer enfatizar esse fato. Como os animais, o homem também tem secreções e excreções. E o personagem, ao sugar a pústula da namorada, tomou posse

---

[330] Ibid., p. 50-51.
[331] Ibid., p. 51.
[332] FIGUEIREDO, 2003, p. 119.

completamente de seu corpo. É como se, no tumor, estivesse contida a essência dessa mulher. Talvez, por descobrir seu 'segredo', o homem já não sinta mais a necessidade de casar-se com ela, afinal ele já a conhece profundamente.

Publicado em 2002, *Pequenas criaturas* reúne contos cujos personagens parecem levar uma vida de torpor, sem perspectivas, atreladas a um cotidiano entediante Nesta coletânea, a ficção de Fonseca parece ter perdido muito de seu impacto. Aqui, o autor não faz tanto uso de palavras consideradas chocantes pelo senso comum ou de escatologia, mas existe uma espécie de desencanto, que para mim, é emblemático do que eu chamo de 'realismo vazio'. Vera Lúcia Follain de Figueiredo considera que, neste livro, Fonseca estabelece um diálogo com a tragédia grega, para virá-la do avesso, refletindo o colapso da crença nas determinações divinas. A tradédia das pequenas criaturas reflete-se em um cotidiano sem saídas, imersas no mais alto grau de esturpor, do quam tentam se livrar por meio de ações abjetas, desatinadas, associais e não anti-sociais como antes:

> Nesse último livro [*Pequenas criaturas*], o autor evoca o gênero trágico para virá-lo pelo avesso, isto é, em maior ou menor grau, cada conto se aproxima do que se poderia chamar de 'antitragédia', na qual questões fundamentais para o espírito humano serão postas em cena, não por nobres heróis, acima da condição do homem comum, como na tragédia grega, mas pelas pequenas criaturas.[333]

E essas pequenas criaturas não são apenas os excluídos ou membros anônimos da classe média, mas personagens que estão obrigados a viver em uma realidade totalmente banal e vazia, em um "contexto que não extrapola a esfera doméstica".[334] Suas ações não têm reflexo no mundo. Para a ensaísta:

> Os personagens do livro revivem, assim, num diapasão amesquinhado, os grandes dilemas trágicos — suas 'tragédias' particulares não contaminam nem ameaçam a cidade, que as ignora: o conflito não é público, não rompe o isolamento imposto pelo anonimato massificador.[335]

[333] Ibid., p. 164.
[334] Ibid., loc. cit.
[335] Ibid., p. 165.

Em “A escolha”, por exemplo, o personagem principal tem que escolher entre obter uma cadeira de rodas ou uma dentadura. Depois de um incêndio num circo, o narrador fica aleijado e perde os dentes — mais uma vez, Fonseca retoma a questão dos dentes como reflexo de pobreza. Sua filha decide ajudá-lo, dispondo-se a conseguir uma cadeira de rodas ou uma dentadura. Entretanto, o personagem precisa decidir entre uma coisa ou outra, já que a mulher do prefeito daria a dentadura e a mulher do governador, a cadeira de rodas. A filha teria que ficar em uma das filas para conseguir.

O narrador se decide pela cadeira de rodas — “Tenho a impressão de que elas ficam um pouco desapontadas. Mulheres dão muita importância à aparência, e um homem desdentado é muito feio”[336] —, porém, surge uma solução melhor. A filha do personagem é lésbica e namora Jaqueline. Após perguntar ao pai se poderia trazer a moça para morar com eles e seu subseqüente consentimento, elas decidem que as duas tentarão conseguir a cadeira de rodas e a dentadura, indo cada uma para uma fila diferente. Dessa forma, o personagem também se vê obrigado a aceitar a condição sexual de sua filha.

Durante o desenrolar da narrativa, percebe-se uma total passividade do narrador frente aos acontecimentos — “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”.[337] Segundo Vera Follain, “como acontece com os heróis trágicos, é a necessidade que vai determinar a [...] opção — mas não a necessidade criada por um poder religioso, determinante na tragédia antiga, mas a necessidade criada por um poder subterrâneo, autônomo, que institui a carência econômica”.[338] Ao mesmo tempo, o fato de a filha ser homossexual e trazer a namorada para morar junto com eles acaba se transformando em uma boa coisa, na medida em que aumentam as chances de se conseguir tanto a cadeira de rodas como a dentadura.

Em “Ganhar o jogo”, Rubem Fonseca parece se remeter novamente ao conto “O cobrador”. Como foi visto anteriormente, neste último, o personagem resolve assassinar ou agredir pessoas que, sob o seu ponto de vista, estejam em situação melhor do que a dele. Ele acredita que a sociedade está lhe devendo. Segue seus impulsos e comete atos bárbaros, quase sempre sem planejar. Em “Ganhar o jogo”, ao contrário, a motivação não é a revolta,

---

[336] FONSECA, Rubem. **Pequenas criaturas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 13.
[337] Ibid., p. 10.
[338] FIGUEIREDO, 2003, p. 165.

mas, sim, a inveja. O narrador assiste programas de TV que mostram o modo de viver dos ricos:

> [...] gostei de ouvir um milionário entrevistado durante o jantar dizer que adquiriu um iate no valor de centenas de milhões de dólares porque queria ter um iate maior do que o de um outro sujeito rico. 'Era a única maneira de acabar com a inveja que eu sentia dele.', confessou, sorrindo, dando um gole na bebida do seu copo. [...] Mas eu não sinto raiva de nenhum rico, minha inveja é parecida com a do cara do iate maior: como ele, apenas quero ganhar o jogo.[339]

O narrador crê que a única maneira de ganhar o jogo é matar um rico e continuar vivo, já que a vida é o único bem que possui — "Esse rico que eu vou matar tem que ser um herdeiro, o herdeiro é uma pessoa como eu, sem disposição de ficar rico, mas que nasceu rico e goza fagueiro a fortuna que caiu do céu em seu colo".[340] Para atingir seu objetivo, ele traça cuidadosamente um plano: consegue um emprego em um serviço de bufê e, durante um jantar, envenena um dos comensais sem deixar pistas e sem despertar qualquer tipo de desconfiança — "Ganhei o jogo. Estou na dúvida se jogo mais uma vez. Com inveja, mas sem ressentimentos, apenas para ganhar, como os ricos. É bom ser como os ricos".[341]

"Tratado do uso das mulheres" e "Caderninho de nomes" têm algumas marcas em comum. Ambos tratam do clichê atual da reificação do sexo. O primeiro é uma narrativa em forma de diálogo, no qual um homem revela a uma mulher que pretende escrever um guia prático e higiênico sobre o coito — *Tratado sobre o uso das mulheres* —, baseado em um livro de mesmo nome, escrito em 1572. A interlocultora fica indignada:

> '[...] Uso? Uso das mulheres?'
> 'Não sejamos hipócritas. O que os homens fazem com as mulheres na cama senão usá-las?'
> 'Então você me usa?'
> 'Digamos que eu me sirva de você, como se fosse uma iguaria. Ao praticar com você a introductio penis intra vas, eu te como, como dizemos muito apropriadamente em nossa bela língua.'

[339] FONSECA, op. cit., p. 14-15.
[340] Ibid., p. 15.
[341] Ibid., p. 22.

> Eu também te como. Você devia chamar o seu livro de *Tratado do uso das mulheres e dos homens.*'[342]

O personagem afirma, ainda, que no tratado pretende abordar os seguintes tópicos: "de que maneira o uso das mulhres pode ser danoso ou proveitoso; como resistir às tentações da carne; os riscos higiênicos, os riscos dos excessos; o coito como uma atividade imprescindível para assegurar a saúde do corpo e da mente humanos".[343] A partir daí, a conversa assume um tom mais confessional e o casal acaba iniciando uma discussão, na qual o homem conta que, antes de conhecer a parceira, havia mantido relações sexuais, dentro de um banheiro, com uma desconhecida, que conhecera numa festa. A mulher se revolta — "Que merda, anda, fala logo, há quanto tempo você comeu no banheiro essa vadia sem preconceitos puritanos?".[344] —, e passa a rasgar as obras raras que homem possuía. Porém, se arrepende. Ao final da narrativa, a personagem convida: "Anda, Fernando, me dá um beijo. Outro. Ah!... Já estou sentindo em você a tal impulsão vital. *Eu* vou *usar* isso, vamos para o quarto".[345]

No início do conto, o personagem afirmava que se servia da mulher como uma iguaria. Ao final, é ela que quer 'fazer uso' do personagem. Nesse sentido, mais uma vez, é possível identificar pontos de contato entre a narrativa de Rubem Fonseca e a teoria de Mario Perniola no que diz respeito à coisa que sente. O corpo dos amantes pode ser utilizado como um objeto, que está no mundo tanto quanto as outras coisas. E, como a sexualidade neutra não implica submissão, qualquer um dos parceiros pode 'fazer uso' do corpo outro.

Em "Caderninho de nomes", o protagonista começa a narrativa dizendo que, depois de ter se separado, comprou um caderninho onde escrevia os nomes das mulheres que ele levava para a cama. Mais adiante, revela o tipo de mulher que gosta de conquistar:

> Que mulheres eu queria conquistar? Famosas? Não me interessavam. Uma mulher famosa, não importa a origem da sua celebridade, costuma ter mais defeitos que atrativos por mais bonita que seja. Ricas? Zero motivo. Cultas? Zero motivo. Elegantes? Isso é interessante, mas não basta — evidentemente não estou falando de roupas, elegância é outra

[342] Ibid., p. 130.
[343] Ibid., p. 130-131.
[344] Ibid., p. 133.
[345] Ibid., p. 135, grifo do autor.

> coisa. Esportivas? Pra quê, pra correr comigo na praia com um daqueles medidores de ritmo cardíaco atado no peito? Zero, evidentemente. Eu queria mulheres bonitas e bem-humoradas. Só isso. É claro que se fosse um pouquinho feia mas tivesse um corpo bonito ela entrava no caderninho. Aliás, o corpo bonito era mais importante do que o rosto bonito.[346]

O personagem, então, cita vários casos de conquista, finalizando o conto com o mais difícil:

> Andressa era filha de novos-ricos — nessa esfera social ninguém dá a uma filha nomes como Maria. Ela evitou ir para a cama comigo no primeiro dia, no segundo, no terceiro e até mesmo — incrível, não? — no quarto dia.
>
> 'É assim que você vê as mulheres? Que você me vê? Como um objeto sexual', ela perguntou, quando da minha última tentativa.
>
> Protestei com veemência, disse que era atraído pelos seus atributos físicos, morais e mentais, pela sua personalidade como um todo.
>
> Senti que minha afirmativa categórica não a convecera. Ela ainda tinha fortes dúvidas a meu respeito, se eu merecia ou não a sua confiança.[347]

Após muita insistência, o narrador consegue fazê-la a ir novamente ao seu apartamento. Propositalmente, esquece sobre a mesa da sala um caderninho em cuja capa estava escrito: *As mulheres que amei*. Indignada, Andressa segura o caderno enquanto o protagonista finge nervosismo. Ele pede que ela leia o conteúdo e, depois de fazê-lo, ela se desculpa:

> 'Só desculpo se você ler o que está aí em voz alta.'
>
> Andressa leu:
>
> 'Marta. gosta de gatos e de assistir ao pôr-do-sol. Sílvia. preocupa-se com ecologia. Luíza, adora o lirismo de Florbela Espanca. Renata. canta as músicas de Cole Porter melhor do que ninguém. Lourdes. tem uma linda coleção de orquídeas. São apenas essas cinco?'.
>
> 'Agora, seis, com você, que vai encerrar esse caderninho para sempre.
>
> 'Quem é Florbela?'
>
> 'Poeta portuguesa.'
>
> [...]
>
> 'O meu nome ainda não está no caderninho. Você vai escrever o quê?'

[346] Ibid., p. 227.
[347] Ibid., p. 229.

> Tirei o caderninho da sua mão. Escrevi:
> ‘Andressa. Sofisticada, generosa, inteligente, linda como uma princesa de histórias de fada.[348]

É dessa maneira, então, que o protagonista convence Andressa a manter relações sexuais com ele. Na manhã seguinte, quando a personagem vai embora, ele pega o verdadeiro caderninho de nomes, que possuía uma discreta capa cinza e continha, resumidamente, as peculiaridades e os nomes das dezenas de mulheres que ele levara para a cama, e escreve: “Andressa. Chupa. Anal. Celulite. Não sabe quem é Florbela Espanca.”[349]

Em ambos os contos, Fonseca parece querer ironizar o discurso tão em voga atualmente da banalização do sexo e da mulher, o qual parece ter se cristalizado como um clichê nos dias atuais. De acordo com o senso comum, a mulher vem sendo tratada como um utilitário e cabe até um manual de instruções para utilizá-lo: o que importa é que seja fisicamente adequada para o fim ao qual se destina, que é satisfazer o homem.

Os personagens de *Pequenas criaturas* parecem não ter escapatória: não conseguem (ou não querem) fugir de sua rotina, de sua inveja, de seus desejos, de sua mediocridade. Como último exemplo, cito o conto “Sucesso”, cujo primeiro parágrafo diz: “Ele sai da cama dizendo, filhos da puta. Filhos da puta são as pessoas, é o dia que está raiando, o café que não vai tomar, o jornal que não vai ler, o trabalho, o sucesso, a cidade, o mundo inteiro.”[350]

O personagem sente ódio das coisas e das pessoas — principalmente das pessoas. Perdeu a fé em Deus e no analista — “Na semana passada saiu para fazer análise, mas para tanto é preciso ter fé, acreditar em bruxas e quejandos, mas se até Deus está incluído entre os filhos da puta, o que dizer do analista?”.[351] É um homem de sucesso e consegue desempenhar suas funções com êxito — “É perfeito o conjunto de suas funções orgânicas, que distanciam a morte e o ajudam a pensar, esporrar quando é preciso e defecar diaramente — e a carregar as malas sem esforço”.[352] Porém, o sucesso o enoja e ele acredita que, quanto mais bem sucedido, maior o número de pessoas cretinas que o cercam.

---

[348] Ibid., p. 232.
[349] Ibid., p. 233.
[350] Ibid., p. 211.
[351] Ibid., loc. cit.
[352] Ibid., p. 211-212.

Ele pensa que “há a música, a poesia”, e elas “saem na urina”, porque “as coisas boas saem na urina”.[353]

O personagem se tranca dentro do apartamento e se recusa a abrir a porta. Segue-se um diálogo, que permite que o leitor fique a par da situação. No dia anterior, ele havia dito a Angélica que a amava e esta teria respondido que já não sentia mais o mesmo:

> ‘Não me chama de querido. Você perguntou, você me ama, e eu respondi sim, mas você não me ama. Você disse eu não te amo mais.’
> ‘Foi aquilo das mulheres...’
> ‘Eram duas vadias enviadas por uma cafetina. Eu não sabia o nome delas.’
> ‘Eu fiquei magoada, mas agora não estou mais.’[354]

Depois de relutar um pouco, Roberto decide abrir a porta:

> Ele abre a porta. Dois homens de branco entra, agarram-no, lutam.
> ‘Angélica’, grita, olhando para todos os lado, sem vê-la.
> Os putos pensam que ele é maluco? Está cansado de rolar no chão. Os homens lhe dão uma injeção no braço.[355]

E assim termina o conto. O personagem de Roberto é uma metáfora da segunda fase da ficção de Rubem Fonseca: desesperançada, cética, povoada por seres presos a uma condição reificada e sem saída. De acordo com Vera Follain, Fonseca retoma em *Pequenas criaturas*:

> as grandes indagações do homem, que a tragédia grega, com seus personagens heróicos, de origem nobre, dramatizou, para o universo do homem comum. Redimensiona a concepção de heroísmo no espaço do cotidiano urbano, apontando para o fato de que as questões cruciais, que constituem o caráter trans-histórico da tragédia, permanecem sem resposta e são revividas pelo indivíduo contemporâneo, que tem de criar seus próprios deuses, mergulhado na solidão a que a ausência de valores compartilhados coletivamente o condena. [...]Sem consciência trágica, as pequenas criaturas do livro, vivem, a seu modo, ‘tragédias particulares’ absorvidas pela ‘normalidade’ da vida nas grandes cidades.[356]

---

[353] Ibid., p. 212.
[354] Ibid., pp. 212-213.
[355] Ibid., p. 214.
[356] FIGUEIREDO, 2003, p. 166.

Essas mesmas ‘tragédias particulares’ que são absorvidas pela ‘normalidade’ da vida nas grandes cidades também estão presentes na obra de outros escritores que sofreram influência trabalho de Rubem Fonseca. Em 2001, a Editora Boitempo publicou uma coletânea de contos intitulada *Geração 90: manuscritos de computador*, organizada por Nelson de Oliveira. Nas palavras de Oliveira:

> Falar da Geração 90, dos contistas que estrearam e se firmaram na última década do século XX, é ter obrigatoriamente de falar da Geração 70 [...]. Se perguntarem a qualquer contista desta antologia quais os autores que fizeram sua cabeça na adolescência, fatalmente ouvirão: José J. Veiga, Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Sérgio Sant’Anna, João Antônio, Roberto Drummond — os papas da Geração 70, do *boom* do conto brasileiro.[357]

Entretanto, ao contrário de Fonseca, que testemunhou tempos de censura, essa nova ‘geração’ inicia seu trabalho nesses tempos de esvaziamento de utopias, crenças e grandes projetos. Nelson de Oliveira afirma que “no quesito originalidade os contistas da Geração 90” não só “não deixam nada a desejar quando comparados aos veteranos [...]”, como “mantiveram e aprimoraram as conquistas estéticas dos que os precederam”.[358] Os escritores dessa geração, que também costumam se intitular de ‘os transgressores’,[359] podem ter mantido ou até aprimorado as conquistas estéticas de seus predecessores, mas inovação, certamente, não é uma de suas marcas. Em artigo publicado na revista *Veja*, o jornalista Jerônimo Teixeira afirma: “nos seus manifestos, os transgressores não inovam em nada. Nem sequer arranjaram um inimigo novo contra o qual se bater”.[360]

Como exemplo da chamada Geração 90, quero citar as obras de André Sant’Anna e Marcelo Mirisola. Acredito que os livros *Sexo* e *Joana a contragosto* espelham melhor o que estou buscando discutir.

Em entrevista ao jornal *O Globo*, André Sant’Anna afirma:

> A gente vive numa época superficial e conformista. A sociedade como um todo estabeleceu que o legal é ser superficial, é o dinheiro, o sucesso.

---

[357] OLIVEIRA, Nelson. **Geração 90: manuscritos de computador.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2001, p. 7.
[358] Ibid., p. 8.
[359] OLIVEIRA, Nelson. **Geração 90: os transgressores.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
[360] TEIXEIRA, Jerônimo. A horda dos transgressores. **Veja**, São Paulo, 1º. mar. 2006, p. 35.

> Os valores que seriam considerados reacionários na década de 70 são os valores de hoje. Há um empobrecimento das pessoas. Os hippies perderam a batalha, a inteligência está perdendo a batalha. Há quase um processo global de imbecilização.[361]

A fala de Sant'Anna se reflete na sua literatura. Em *Sexo*, os personagens não possuem nome. São chamados por sua profissão e/ou por alguma característica marcante. Por exemplo: O Executivo De Óculos Ray-Ban, O Negro Que Fedia, Vendedora de Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens, Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol etc.

Na narrativa, tudo culmina em sexo e nada acontece além disso. Trata-se do executivo japonês que sente atração por gordas e passa as noites olhando revistas de mulheres nuas e obesas; do adolescente que perde a virgindade com a namorada também virgem e que se sente extremamente inseguro com o tamanho de seu pênis.; do executivo que já não se sente atraído sexualmente pela esposa e precisa imaginar o corpo de uma atriz bonita e famosa para manter relações com ela; dos jovens executivos bem-sucedidos, que se interessam apenas por louras de corpo perfeito e bronzeado pelo sol. Tudo se resume ao corpo, que, na obra de Sant'Anna, se constitui em um exemplo do que Perniola denomina de 'coisa que sente'.

O autor deixa claro, por exemplo, que a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon só consegue ter encontros com o Chefe Da Expedição Da Firma, porque ele, além de feio, é pobre, e ela sempre paga as porções de calabresa e provolone à milanesa que eles consomem quando saem juntos. O Negro, Que Fedia também se vê restrito a sair com mulheres da sua classe social e acaba se envolvendo com a Trocadora Do Ônibus No Qual O Negro, Que Fedia, Voltava Para Casa Todos Os Dias, Às Seis Horas. O oposto ocorre com o Negro, Que Não Fedia, que, por ter fama e dinheiro com a sua profissão (cantor de *reggae*), é casado com cinco mulheres e consegue se aproximar de tipos como A Apresentadora Do Programa Da Televisão, Que Era Loura.

A crítica de Sant'Anna ao que ele mesmo denomina de 'época superficial e conformista' é evidente e ratifica outra afirmação sua, segundo a qual, sua literatura "é uma crítica a essa quase obrigatoriedade que as pessoas têm de levar uma vida sexual altamente interessante, a essa sociedade em que você é obrigado a fazer sexo mas, a partir do

[361] CONDE, Miguel. Paraíso da felicidade banal. **O Globo**, Rio de Janeiro, 04 mar. 2006. Prosa & Verso, p. 7.

momento que você consegue isso, sobra o vazio".[362] Entretanto, essa crítica resume-se simplesmente à tentativa de narrativa em estratégia enumerativa, de modo a deixar claro o grotesco da situação:

> O Executivo de Óculos Ray-Ban acordou com as mãos de sua Esposa Com Mais De Quarenta acariciando os pêlos de seu peito másculo. O Executivo de Óculos Ray-Ban abriu os olhos e viu a pelanca sob o queixo de sua Esposa Com Mais De Quarenta do Executivo De Óculos Ray-Ban. A Esposa Com Mais De Quarenta do Executivo De Óculos Ray-Ban estava com mau-hálito. O Executivo De Óculos Ray-Ban tentou se levantar da cama, mas a Esposa Com Mais De Quarenta do Executivo De Óculos Ray-Ban montou em cima dele, Executivo De Óculos Ray-Ban, e o beijou na boca. [...] Quando o pau do Executivo De Óculos Ray-Ban entrou dentro da boceta da Esposa Com Mais De Quarenta do Executivo De Óculos Ray-Ban, o Executivo De Óculos Ray-Ban sentiu, através de seu pau, os seguintes líquidos na boceta de Sua Esposa Com Mais de Quarenta: secreções vaginais, sorvete de creme e esperma da véspera. O pau do Executivo De Óculos Ray-Ban ficou mole.[363]

Os órgãos sexuais, as sensações, os personagens, os desejos, os sentimentos acabam se igualando, tornando-se uma coisa só. O mundo interior e o mundo exterior estão no mesmo patamar e não existe uma diferenciação. A Esposa Com Mais de Quarenta não possui o corpo nem as roupas da atriz americana Kim Bassinger, mas o Executivo De Óculos Ray-Ban pode imaginá-la como tal, fazendo sexo com ela como se Kim estivesse em seu lugar.

Um outro exemplo são as cenas paralelas com os personagens Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas e sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, e Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos e sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol. O escritor narra os fatos envolvendo os dois casais simultaneamente. O que se passa com um, repete-se, da mesma forma, com o outro. Seguindo os conselhos do artigo "É dos Fortes que Elas Gostam Mais", publicada na sessão de consultoria sexual da revista Ele & Ela, segundo o qual "uma relação sexual poderia ganhar um molho extra quando o homem agia de modo rude, primitivo e másculo, com a parceira sexual",[364] os executivos resolvem praticar sexo anal com as noivas, utilizando palavras de baixo calão e

---

[362] Ibid., loc. cit.
[363] SANT'ANNA, André. **Sexo.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001., p. 68-69.
[364] Ibid., p. 119.

tratando-as de forma agressiva. As noivas se chocam e dão fim ao compromisso. Depois de um tempo, os executivos 'trocam' de noiva:

> O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas esqueceu sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, e, uma noite, na boate jovem, conheceu a Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos.
>
> O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Listras Detalhes Vermelhos esqueceu sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, e, uma noite, na boate jovem, conheceu a Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas.[365]

É possível ler as páginas que relatam o ato sexual, o rompimento dos noivos e a subseqüente troca de casais pulando parágrafos, já que as situações são extamente as mesmas. Os personagens são os mesmos — a diferença é o detalhe da gravata. Pode-se dizer que eles, na verdade, se resumem à gravata, pois é esta que lhes confere sua 'singularidade' no mundo; é esta que os torna diferentes dos demais jovens executivos.

Em artigo sobre o livro *Amor e outras histórias*, de André Sant'Anna, Ângela Dias faz algumas observações que se aplicam perfeitamente a *Sexo* também. Segundo ela, o livro anterior de Sant'Anna, é marcado pelo "universo da 'pornografia terrorista'", o qual "fica então gravado como pura entropia, no permanente auto-remetimento de um mundo fechado, incapaz de alteridade, em que as 'criaturas de um deus porcalhão' se enojam, envenam-se e sugam-se reciprocamente, num ciclo infernal ininterrupto". O mesmo acontece em *Sexo*, livro que "apresenta a mesma estrutura interminável de repetição de um tema em infindáveis variações, numa progressão não resolvida em clímax e que poderia durar infinitamente". [366]

Experiências que se repetem e duram infinitamente. Assim também é o livro de Marcelo Mirisola, *Joana a contragosto.* O narrador, o escritor M. M., conta a história de seu romance frustrado com Joana, a quem conheceu pela Internet. Depois de trocarem e-mails e fotos eróticas, finalmente se encontram em um hotel do Rio de Janeiro, onde mantêm relações sexuais durante uma noite inteira. Por não usarem preservativo, após o

[365] Ibid., p. 124.
[366] DIAS, 2006.

encontro, Joana decide tomar a pílula do dia seguinte, o que, para M. M. — que havia se apaixonado por ela — significa o aborto de seu possível filho e também de seu sonho de felicidade. A personagem, por sua vez, percebe que o escritor não era como ela idealizara e põe fim ao 'relacionamento'. Como afirma Ana Cláudia Viegas: "Fora das telas, Joana se decepciona: se apaixonara pelo mito, que não resiste ao homem de carne e osso, enquanto M. M. deseja a mulher que construiu a partir das diversas imagens recebidas".[367]

Em torno desse mote, giram as 187 páginas do livro, numa narrativa entediante e repetitiva, na qual, além do já citado encontro, nada de significativo acontece. De acordo com Jerônimo Teixeira:

> O cafajestismo militante do autor — que coloca a si mesmo como herói da história — até poderia ser um divertido ataque à correção política e sanitária do 'sexo seguro', se não se diluísse em sentimentalismo kitsch: o livro é um interminável lamento pela tal Joana, que abandonou o narrador.[368]

De fato, M. M. passa os capítulos seguintes se lamentando, utilizando palavrões e descrevendo detalhadamente — e repetidas vezes — seu encontro fatídico com Joana. Mirisola parece ter optado pela ênfase no pornográfico tedioso como confirmação de uma falta irremediável de sentido para as ações dos personagens:

> Mas quando Joana virava de lado sabia pedir picas e, nesse momento, tive outra primeira vez: isto é, investi 'minha pica' lá dentro porque ocasionalmente era 'minha pica' que estava atrás da bunda de Joana (ela, a bunda, pedia qualquer negócio: podia ser um índio Pataxó, ou o bico de um tucano, tanto faz); a partir daí pude segurá-la pelas coxas como nunca fizera com outra mulher, digamos que usava todas as minhas carnes contr as carnes dela — que rebolavam sempre em movimentos espiralados e na direção contrária... para mim, foi a melhor foda das quatro. Antes disso, eu havia chupado seus peitinhas a pedido: 'chupa, chupa meus peitinhos' e entrado na segunda fase do beijo em espiral.[369]

---

[367] VIEGAS, Ana Cláudia. "Autoficções na escrita contemporânea: esboços de vida e arte". In: X CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos... Lugares dos discursos.** Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
[368] TEIXEIRA, 2006, p. 35.
[369] MIRISOLA, Marcelo. **Joana a contragosto.** Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 22-23.

Para Mirisola, *Joana a contragosto* é seu 'livro mais lírico', porque ele "não tinha para onde ir".[370] E sua literatura processa esse vazio num lirismo inusitado e aberrante, confundindo coito-sofrimento com coito-sexual de forma inequívoca, saturada, congestionada; processa essa falta de rumo, de objetivos, de vontade de querer chegar a algum lugar. José Castello considera que:

> A poluição — visual, ambiental, mental — é uma marca de nosso tempo. Era de universos saturados, de mundos congestionados e sujos, de excessos que perderam a delicadeza. A este mundo, sem nenhum desejo de moderação, sem piedade, corresponde a literatura de Marcelo Mirisola. Uma literatura que se faz por congestão, que se quer poluída e exagerada.[371]

Poluída e exagerada pela saturação de palavras, pela repetição de situações, pela explosão do tédio e da monotonia:

> Cazzo! Ela me convidou para pegar uma praia, almoçar! Eu só tinha que fingir que não estava nem aí. O que era quase a mesma coisa que não estar nem aí... embora não me ajudasse nem um pouco a controlar as crises de choro... biscate, cocainônamana, manipuladora, xibiuzinho delicioso... telefone filho-da-puta que nunca mais vai tocar. Almoço? Praia? Onde? Quando? Aqui no Leme, no meu apartamento, é claro!
>
> Que ela viesse para trepar. Não me importava. Não me importava que ela me enganasse, inventasse mil desvios. Não ia passar um domingo inteiro batendo punhetas no Rio de Janeiro se não fosse para antecipar uma bela foda com a mulher da minha vida.[372]

Segundo José Castello, o tédio é, na verdade, o grande personagem do livro — "Ele [Marcelo Mirisola] expõe tão frontalmente o real, abre com tal violência a caixa escondida de nossos piores segredos, que o resultado é a saturação. Esgotamento que leva ao tédio, tédio que rege o mundo de hoje e que, a rigor, é o grande personagem de Mirisola." E esse tédio acaba levando à imobilidade — "Toda a agitação do sexo só leva à imobilidade. Mundo excessivo, e por isso imóvel, como uma rua congestionada, em que já não podemos

---

[370] FERRAZ, Heitor. Eu convenço porque confundo. **Bravo Online.** Disponível em: <http://www.bravonline.com.br/impressa.php?edit=li&numEd=98>. Acesso em: 20 out. 2006.
[371] CASTELLO, José. Brutalidade e banalidade em novela que discute o 'personagem' escritor. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 dez. 2005. Prosa & Verso, p. 5.
[372] MIRISOLA, 2005, p. 181.

nos movimentar". [373] Mirisola parece conseguir se expor somente pelo excesso. Pelo excesso, ele parece querer saturar, esgotar as possibilidades da situação, provocando, assim, o tédio.

Ela e outras mulheres

Esta pesquisa estava praticamente finalizada, quando Rubem Fonseca lançou o livro *Ela e outras mulheres*. Ao analisar a obra, pude constatar que Fonseca parece levar às últimas conseqüências movimentos que já se percebiam em *Secreções, excreções e desatinos* e em *Pequenas criaturas*, mas com uma força e uma radicalidade mais intensa que nesses trabalhos anteriores.

É interessante perceber que em *Ela* existe uma 'circularidade', ou seja, o livro remete sempre a si mesmo — e também às demais obras de Fonseca —, como se tudo se encenasse somente dentro do texto sem uma remissão direta ao real, ou seja, sem um diálogo com a realidade que cerca o escritor. Embora essa circularidade pareça ter se transformado em uma marca na segunda fase da obra de Fonseca, também se apresenta, agora, de maneira mais radical.

De acordo com Karl Erik Schollhammer, "falar do realismo, hoje, não significa aceitar a premissa representativa em relação à identidade da realidade indicada literariamente". Em sua comunicação "Do efeito ao afeto — os caminhos do realismo performático", apresentada no XIV Seminário Internacional da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, na PUC do Rio de Janeiro, Schollhammer discute "um realismo que não se pretende mimético nem propriamente representativo".[374] Para o teórico, o que os escritores atualmente pretendem é criar 'efeitos de realidade', muito mais do que retratá-la:

[373] CASTELLO, 2005, p. 5.
[374] SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Do efeito ao afeto — os caminhos do realismo performático. In: XIV SEMINÁRIO INTERNACIONAL DA CÁTEDRA PADRE ANTÓNIO VIEIRA DE ESTUDOS PORTUGUESES, 2006, Rio de Janeiro. **Texto inédito**. Rio de Janeiro: PUC, 2006.

> Ao mesmo tempo, o realismo que tentamos definir aqui, não parece preocupado com a experiência hermenêutica e fenomenológica da realidade, na identificação entre uma voz narrativa e uma posição existencial receptiva. Pelo contrario, encontramos nessa prosa, eis a nossa hipótese, efeitos de realidade que se dão por aspectos performáticos da escrita literária não exclusivos à comunicação racional nem aos efeitos sobre uma consciência receptiva, senão que atuem afetivamente agenciados pela expressão textual num nível que só pode ser denominado de não-hermenêutico.
>
> Precisamos acentuar então que estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser "referencial", sem necessariamente ser representativo e de ser, simultaneamente, "engajado", sem necessariamente subscrever nenhum programa critico.[375]

Karl Erik Schollhammer denomina esse realismo de 'performático', no qual a "representação" seria apenas "um elemento no agenciamento afetivo da complexa maquinaria textual".[376] Importa, então, para esse realismo, a noção de afectos e perceptos, desenvolvida por Gilles Deleuze e Felix Guattari. Segundo os filósofos, "o que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*".[377]

Deleuze e Guattari explicam que:

> Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmo e excedem qualquer vivido.[378]

Em um texto, os perceptos e os afectos existem independentes de uma origem temporal ou espacial, ou seja, não possuem necessariamente uma ligação com a realidade. Eles tornam a obra de arte "um ser de sensação", que "existe em si",[379] fazendo-a — para usar uma expressão de Deleuze e Guattari — manter-se de pé sozinha. De acordo com Karl Erik Schollhammer:

---

[375] Ibid.
[376] Ibid.
[377] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?.** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 213, grifo do autor.
[378] Ibid., loc. cit.
[379] Ibid., loc. cit.

> [...] para Deleuze e Guattari, os afectos operam numa dinâmica de desejos dentro do agenciamento da obra ou do texto, como uma força expressiva que intervém performaticamente, manipulando sentidos e relações, informando e fabricando desejos, gerando intensidades e produzindo outros afectos. Os afectos descrevem as forças em geral, e nas obras de arte e na literatura em particular, que atuam na produção social e seus poderes fisiológicos ontológicos e éticos. Os perceptos, por sua vez, acentuam o aspecto impessoal da literatura capaz de criar visões e audições independentes de um sujeito perceptivo e independentes das percepções visíveis e audíveis representadas.[380]

Dessa forma, toda essa dinâmica envolvendo os perceptos e os afectos se dá dentro do próprio texto. Acredito que o mesmo aconteça em relação ao livro *Ela e outras mulheres*, de Rubem Fonseca, no qual o autor parece construir o texto como uma força intrínseca, remetendo a seus outros trabalhos.

A própria construção da obra se diferencia das demais. As narrativas giram sempre em torno de um personagem feminino. São mulheres que, em sua maioria, fogem totalmente aos estereótipos do que a sociedade considera 'aprovável': são cruéis, manipuladoras, assassinas, ninfomaníacas, frias, mordazes, inescrupulosas.

Nesse livro, o escritor parece colocar uma lupa em situações do cotidiano, ampliando-as. Na obra, Fonseca retoma temas que antes só tratara de forma indireta, como o contraponto entre crueldade e piedade. No conto "O cobrador", já analisado anteriormente, o protagonista tem um lampejo de piedade por sua senhoria:

> Vou no quarto onde dona Clotilde está deitada há três anos. Dona Clotilde é a dona do sobrado.
>
> Quer que eu passe o escovão na sala?, pergunto.
>
> Não meu filho, só queria que você me desse a injeção de trinevral antes de sair.
>
> Fervo a seringa, preparo a injeção. A bunda de dona Clotilde é seca como uma folha velha e amassada de papel de arroz.
>
> Você caiu do céu, meu filho, foi Deus que te mandou, ela diz.
>
> Dona Clotilde não tem nada, podia levantar e ir comprar coisas no supermercado. A doença dela está na cabeça. E depois de três anos deitada, só se levanta para fazer pipi e cocô, ela não deve ter mesmo forças.[381]

[380] SCHOLLHAMMER, 2006.
[381] FONSECA, 2000b, p. 499-500.

Entretanto, é apenas um lampejo, pois após aplicar a injeção, o narrador afirma: "Qualquer dia dou-lhe um tiro na nuca".[382] Ele não mata dona Clotilde, mas dá cabo da vida de inúmeras pessoas, pois se acredita um justiceiro, cuja missão é acabar com os ricos e fazer justiça com as próprias mãos.

Em *Ela e outras mulheres*, o personagem de um matador de aluguel aparece em três contos: "Belinha", "Olívia", "Teresa" e "Xânia". Ao contrário do cobrador, que matava por prazer-catártico antes de encontrar uma direção para seus crimes, esse personagem mata por dinheiro, mas a temática da piedade é abordada com mais profundidade. Se, por um lado, ele tem a frieza de planejar os assassinatos, por outro, é capaz de sentir compaixão.

Em "Belinha", por exemplo, sua namorada lhe pede para matar o pai milionário, mas ele, após conhecê-lo um pouco, decide matar a jovem em vez do pai. No começo da narrativa, o clima de erotismo entre os dois é forte:

> O nome dela era Belinha, tinha dezoito anos, gostava de mim porque eu era bandido e sabia que o meu tesão era verdadeiro, ela desprezava esses caras que tomavam pílulas pro pau ficar duro, dizia que não podia amar homens desse tipo fingidor. E ela chupou o meu pau e eu fiz ela ficar ajoelhada na cama e chupei a boceta dela, ela gostava de ser chupada assim, eu enfiava a língua lá dentro e às vezes ela pedia para eu enfiar o nariz, a boceta dela era cheirosa e eu enfiava o nariz.[383]

O sexo é abordado de forma bastante direta, tão direta quanto nos livros da primeira fase de Fonseca. O personagem também demonstra sua frieza através da maneira que fala de seu trabalho: "Ela também perguntava o que eu sentia quando apagava um cara e eu respondia que não pensava em nada, igual um soldado na guerra, a diferença é que eu não ganhava uma medalha quando matava o adversário."[384] O narrador mantinha essa postura indiferente, até que a namorada lhe pede para matar o pai, porque este ameaçava não só suspender a mesada, mas também deserdá-la:

> Ela levantou-se da poltrona e sentou-se ao meu lado, na cama. Quero que você mate o meu pai.
>
> Fiquei calado. Matar o pai, pensei, porra, a gente pode matar todo mundo, menos o pai e a mãe da gente.[385]

---

[382] Ibid., loc. cit.
[383] FONSECA, Rubem. **Ela e outras histórias.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 15-16.
[384] Ibid., p. 17.
[385] Ibid., p. 21.

A partir daí, o narrador se decepciona com a namorada, perdendo o desejo por ela — "Outra garotinha igual a ela não existia no mundo. Mas Belinha querer matar o pai fazia ela ficar feia e o meu pau murchou."[386] —, mas, mesmo assim, passa a seguir o pai dela, para ver como ele se comporta. Até que um dia, ele se aproxima de sua possível vítima, fingindo pedir ajuda:

> Um dia, antes de ele pegar o carro, eu me aproximei e disse, desculpe, não sou daqui, como é que vou para o centro da cidade? Ele respondeu, estou indo para lá, lhe dou uma carona, entre no carro, por favor.
>
> Ficamos conversando dentro do carro, eu disse que era de Minas e estava procurando emprego, podia ser de servente, qualquer coisa, eu precisava trabalhar, e ele me deu um cartão e escreveu nas costas um nome. É a dona Estela, a minha secretária, vou dar instruções a ela para procurar uma colocação para o senhor, passe nesse endereço pela manhã e fale com ela. Achei que era hora de saltar e disse, vou ficar por aqui, muito obrigado, amanhã passo lá.[387]

O conto se encerra com a morte de Belinha. Ela e o namorado combinam de se encontrar à meia-noite, na casa da moça, para que o protagonista assassine o pai de Belinha. Como sempre faz, ela tenta seduzir o amante assim que ele chega, mas ele já não sente atração física por ela e a mata com um tiro na nuca. No dia seguinte, o personagem joga a arma em uma lagoa. Ele sente vontade de chorar, mas não o faz: "[...] eu senti que alguma coisa estava acontecendo comigo, estava com vontade de chorar, mas chorar era coisa de viado e eu não chorei. Peguei a Walther e joguei ela o mais longe que podia."[388]

Ao longo da narrativa, percebe-se que o matador cria uma empatia com a sua suposta vítima. Nota-se também que, apesar de assassino profisional, paradoxalmente, ele tem certos valores morais, como respeitar pai e mãe. Ironicamente, nesse conto, é sempre a mulher que toma a iniciativa da sedução. Estão nela a frieza e a crueldade, as quais o assassino costuma demonstrar somente quando realiza seu trabalho. Por considerar condenável o comportamento de Belinha, o namorado decide assassiná-la, castigando-a pela atitude de querer matar o pai, que, por sua vez, mostra-se generoso quando o personagem se faz passar por um desconhecido passando por momentos difíceis.

---

[386] Ibid., p. 21-22.
[387] Ibid., p. 22.
[388] Ibid., p. 24-25.

A temática da piedade se repete novamente em “Teresa”. No início do conto, o personagem do matador entra no elevador e ouve dois sujeitos mantendo o seguinte diálogo: “Um apartamento desse tamanho e só moram lá o velho e aquele vigarista, disse um deles. A filha-da-puta só quer o dinheiro do velho, respondeu o outro, mas ele não morre, noventa anos e não morre, ela deve estar muito decepcionada, já atura o velho há cinco anos”.[389] Gumercindo e Teresa moravam no apartamento em cima do matador. O casal e o assassino costumavam trocar gentilezas, e ele acreditava que Dona Teresa não havia se casado por interesse.

Tempos depois, Gumercindo morre e seus dois filhos ocupam o apartamento, acompanhados de suas esposas. O narrador tenta saber notícias de Teresa, mas uma empregada diz que ela não pode receber visita. No dia da folga da empregada, o matador invade o apartamento e descobre que a senhora estava sendo mantida em cárcere privado, amarrada a uma cama. O matador liberta a personagem e acaba matando os filhos de Gumercindo:

> Levei os dois grandões para o banheiro, mandei entrarem na banheira e dei um tiro na cabeça de cada um. Sempre atiro na cabeça. Tirei as carteiras com cartões de crédito dos bolsos deles. Voltei para a sala.
>
> Matei aqueles dois canalhas, ninguém pode saber que fui eu, diga que foi um ladrão. Sim, ela respondeu.[390]

Em seguida, o matador recolhe algumas jóias, sai do edifício e se livra dos cartões de crédito e de tudo que pegara no apartamento para simular um assalto. Quando retorna, finge não saber de nada e recebe a notícia pelo porteiro. Ele sobe até o apartamento de Dona Teresa e lá encontra as viúvas:

> Vocês podem fazer as malas e ir baixar noutro terreiro, eu disse, o apartamento pertence à dona Teresa.
>
> Quando as duas putas saíram, dona Teresa deu um beijo na minha mão, o senhor é um santo, seu José, vou guardar até morrer o nosso segredo.
>
> Voltei para o meu apartamento. Um santo. Um santo porra nenhuma. Sou assassino profissional, mato por dinheiro.
>
> Nem sempre.[391]

[389] Ibid., p. 151.
[390] Ibid., p. 155.
[391] Ibid., p. 156.

Mais uma vez, o matador demonstra piedade, matando para libertar uma vítima de seus algozes. Os personagens de *Ela e outras histórias* são mais complexos que os personagens das produções anteriores (mais recentes) de Fonseca, apresentando mais nuances, mais contradições.

Em "Luíza", os principais temas abordados são a arte e o sexo. Em relação à arte, pode-se estabelecer uma comparação com o conto "Intestino grosso". Nesse conto, como observei anteriormente, Fonseca tece uma crítica contra a ditadura, ao mesmo tempo em que o narrador, que parece atuar como alter-ego do autor, explica o que é a natureza humana e como o artista deve lidar com ela:

> '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 ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações.'
>
> 'A pornografia, como, por exemplo, as viagens espaciais e o sarampo, tem futuro?'
>
> 'A pornografia está ligada aos órgãos de excreção e de reprodução, à vida, às funções que caracterizam a resistência à morte — alimentação e amor, e seus exercícios e resultados: excremento, cópula, esperma, gravidez, parto, crescimento. Esta é nossa velha amiga, a pornografia da vida.'[392]

O escritor afirma, ainda, que, em geral, a pornografia é aceita em toda parte, menos na arte: "Ao atribuir à arte uma função moralizante, ou, no mínimo, entretenedora, essa gente acaba justificando o poder coativo da censura, exercido sob alegações de segurança ou bem-estar público".[393]

No conto "Luiza", do livro *Ela e outras mulheres*, a personagem principal é uma artista plástica, que volta ao Brasil por um breve período, depois de dez anos na Europa. O narrador do conto é um ex-amante, que revela que, antes de ir para Europa, Luíza era "uma

[392] FONSECA, 2000a, p. 466-467.
[393] Ibid., p. 466.

artista acadêmica", que "pintava naturezas-mortas e esculpias figuras perfeitas".[394] Segundo o narrador, ela ganhava bem, mas decidiu largar tudo (inclusive o marido e o amante), para começar vida nova.

A primeira carta que enviou ao ex-amante continha uma foto de um quadro que Luíza pintara, denominado *Mãe Est*, inspirado em Salvador Dalí:"[...] a pintura da Mãe Est — uma espécie de trocadilho, com o nome da mãe de Luíza, que era Estela, e com Mae West, atriz de cinema célebre por suas picardias — tinha uma máscara vermelha da qual pingava sangue. Luíza odiava a mãe".[395]

Luíza tornou-se uma artista importante e famosa, mas, segundo o narrador, sua arte era "um exibicionismo brutal para apavorar pequenos-burgueses".[396] Porém, a personagem acreditava que a criatividade não era monopólio dos artistas. Em uma longa carta (que vale a pena citar quase na íntegra) ao ex-amante, Luíza afirma:

> [...] acredito que todo mundo é um artista em condições de determinar o conteúdo e o significado da vida em sua particular esfera, seja na pintura, seja música, seja o cuidar de enfermos, seja a faxina de lixo, seja lá o que for. Quando minha mãe ficou doente ela teve um fecaloma, uma acumulação endurecida das fezes no cólon que não permitia que ela defecasse, nem com supositórios ou purgantes. O fecaloma tinha que ser extraído à mão, e eu fiz isso, arranquei com os meus dedos aquele bloco de fezes endurecidas do ânus da minha mãe, enfiando os meus dedos e quase a mão inteira pelo seu esfíncter, e quando terminei senti que aquilo que eu fizera era uma obra de arte e guardei o fecaloma numa lata que mandei lacrar e carrego comigo para todo lugar, como uma fonte de inspiração. A verdadeira arte é anárquica e randômica. Minha palavra de ordem é Zeitgeist.[397]

A partir desse episódio, Luíza passou a produzir incessantemente, sendo convidada para as mais importantes exposições, em todo o mundo, e recebendo diversos prêmios. Segundo o narrador, Luíza utilizava materiais variados, como "um ganso gordo, cercado de latas de patê de *foe gras* e por dois indivíduos mascarados de bandidos que enfiavam comida por um funil pela goela do animal" e "um vídeo de closes de ânus pintados com batons de várias cores".[398]

---

[394] FONSECA, 2006, p. 102.
[395] Ibid., p. 102-103.
[396] Ibid., p. 103.
[397] Ibid., p. 103-104.
[398] Ibid., p. 104.

Dessa forma, Rubem Fonseca não somente retoma a abordagem de que a arte não deve necessariamente ter uma função moralizante e entretenedora e de que os artistas devem lidar com as excrescências do ser humano, como leva toda essa 'noção' às últimas conseqüências, sendo totalmente irônico. "A verdadeira obra de arte é anárquica é randômica". Se a arte é fortuita, se acontece 'ao acaso', tudo é arte. Fonseca ironiza essa afirmação, transformando seu livro em um conjunto de narrativas, que parecem o tempo todo não só remeter a, mas também debochar de tudo que o próprio escritor realizou anteriormente. De uma maneira bastante engenhosa, Rubem Fonseca parece colocar sua própria obra sob suspeita.

Em relação ao sexo, o conto também é bastante direto. Luíza acredita que a única virtude que o ex-amante tem é ter um órgão sexual que ela considera bonito: "Você é vaidoso e sente orgulho desse pau, eu sei. Mas tem razão. Ele é o seu único bem, sua única virtude, você é um homem feio e um escritor medíocre."[399]

Os dois passam várias horas mantendo relações sexuais e, ao final do quarto dia juntos, véspera de Luíza embarcar para Europa, ela resolve ir à farmácia: "No quarto dia ela disse que a boceta dela estava toda esfolada. 'Sabe aquele anelzinho que tem dentro? Você arrebentou ele. Vou à farmácia.'"[400] A personagem volta cheia de embrulhos e o amante acaba pegando no sono. Quando acorda, o narrador percebe que seu baixo ventre está enfaixado e que há uma carta de Luíza, endereçada a ele, na mesinha-de-cabeceira. Na correspondência, ela dizia:

> Querido, me perdoe, eu droguei você, não resisti à tentação e cortei o seu pau e estou levando ele comigo. Ele vai fazer parte do meu melhor trabalho, que exporei em Nova York. Deseje-me boa sorte. Mandarei fotos para você. Outra coisa: você sabe que antes de me dedicar à arte eu fui enfermeira diplomada. A ablação peniana que realizem em você foi feita com todos os cuidados de higiene. Você não corre o menor risco de saúde. Te amo. Luíza.[401]

O ex-amante fica completamente transtornado com o que lê e, imediatamente, se dirige ao médico. No consultório, ele descobre que tudo não passara de um jogo: Luíza

[399] Ibid., p. 105-106.
[400] Ibid., p. 106.
[401] Ibid., loc. cit.

havia somente pintado seu membro de amarelo. Ao voltar para casa, recebe um e-mail da artista, o qual revela que tudo havia sido apenas uma brincadeira de primeiro de abril.

A questão sexual volta com força total nessa obra de Fonseca, o qual é sempre irônico quando aborda o assunto. Em "Selma", por exemplo, o personagem se angustia porque tem 23 anos e ainda é virgem, em função da vergonha que sente de seu pênis. Por isso, não consegue manter relações sexuais:

> Eu não tive experiência sexual com puta nem com nenhuma outra mulher. Não que me faltasse vontade. Era coragem, o que me faltava. Eu tinha uma fimose que impedia o recuo do prepúcio que cobria a glande e a cabeça do meu pau era coberta por uma pele que parecia uma pequena tromba de elefante.[402]

Por causa desse problema, o narrador passa a fugir de todas as mulheres, até que conhece Selma, que insiste em persegui-lo. Ela consegue beijá-lo e até o pede em namoro, mas, apavorado, ele escapa novamente:

> Eu não disse nada. Estava muito perturbado com aquele beijo. Aquilo não saía da minha cabeça. Normalmente eu gostava de ficar em casa lendo, na verdade eu não gostava de sair de casa a não ser para trabalhar, porque era obrigado, e voltava correndo, tinha a impressão de que as pessoas olhavam para mim e viam o meu pau coberto pela trombinha de elefante.[403]

Selma continua perseguindo-o e, pressionado, o personagem resolve buscar ajuda médica. Ele acaba decidindo se submeter a uma cirurgia e, após o procedimento, descobre que Selma participara da operação como enfermeira. Ao final da narrativa, ela lhe diz: "Você está indo para casa daqui a pouco. Mais tarde passo lá para ver se está tudo bem. Agora você não vai mais fugir de mim, vai?".[404]

Tanto em "Selma" quanto em "Luíza", Fonseca parece querer brincar com a importância que o pênis tem no imaginário masculino. De uma maneira totalmente irônica, o autor revela como seus personagens se angustiam com a possível perda do pênis ou com o fato de não corresponder aos padrões que acham desejáveis. É como se tudo na vida desses

[402] Ibid., p. 146-147.
[403] Ibid., p. 147.
[404] Ibid., p. 150.

personagens tivesse importância menor, diante do fato de que, sexualmente, eles podem não funcionar como deveriam.

É difícil apontar uma tendência para os próximos livros de Rubem Fonseca, mas, acredito que sua obra reporte-se ao esgarçamento das ideologias e à descrença cada vez mais crescente em uma utopia. Fonseca e sua ficção vêm influenciando novas gerações de escritores que, raramente, publicam algo criativo ou novo. Enquanto Rubem Fonseca remete a si mesmo, grande parte desses escritores o seguem.

Em relação à obra de Pedro Juan Gutiérrez, acredito que esteja ainda intimamente relacionada aos contextos político, social e cultural cubanos. Provavelmente, enquanto Cuba estiver sob um regime ditatorial, Gutiérrez talvez continue fazendo uso das mesmas estratégias de alusão e despistamento.

Embora seus livros sigam invariavelmente o mesmo padrão — o personagem Pedro Juan como alter-ego do escritor, que vaga por uma Havana em escombros, descrevendo, de maneira crua, direta, abjeta e violenta, o cotidiano de outros personagens tão degradados quanto ele e relatando suas estripulias sexuais e sua luta pela sobrevivência —, creio que ainda mantêm sua força, seu impacto sobre o leitor.

Enquanto Rubem Fonseca assumiu uma forma de narrar menos política e socialmente engajada e muito mais irônica e cética, debruçada quase que completamente sobre o cotidiano e auto-remissiva, Gutiérrez parece insistir na revolta, na resistência, no choque — mesmo que faça questão de afirmar constantemente que sua obra não tem cunho político. O realismo sujo continua sendo sua marca principal e, por enquanto, parece impossível também apontar outra tendência.

VI – Conclusão

"As caixas de som, no teto do elevador,
emitiam a música de Ray Coniff. O negro, diante
da porta pangográfica, fedia. A gorda, que pisava no
calcanhar do negro, fedia. O negro fedia a suor.
A gorda fedia a perfume Avon. O ascensorista, de
Bigode, cochilava. O Excecutivo De Óculos Ray-Ban
conversava com o Executivo De Gravata Vinho Com
Listras Diagonais Alaranjadas. Os dois executivos eram
Brancos. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon
era branca."

ANDRÉ SANT'ANNA, *Sexo*

Já decretaram a morte de Deus. A morte do autor. A morte da literatura. O tempo passa e Deus continua vivo — para os que crêem —, assim como o autor e a literatura. Mas Deus, o autor e a literatura são um reflexo do que é o mundo hoje.

E o mundo é como uma rua repleta de pessoas, de coisas — carros, lojas, sinais, *outdoors*, placas, informações, barulhos, poluição, luzes, miséria, luxo, pobreza, odores, sensações... Com essa imagem, quero concluir este trabalho.

É um excesso que, por vezes, leva ao tédio, banaliza, satura, congestiona; que, por tentar dizer tudo, não diz nada. Andando nessa rua, já não choca mais ver o mendigo sujo dormindo sob a marquise. O mendigo é tão parte da paisagem quanto o camelô vendendo roupa ou a baiana fritando acarajé. O odor de urina e de excremento se mistura aos cheiros de comida que vêm do quiosque da baiana, dos restaurantes a quilo, dos *fast foods*, das carrocinhas de cachorro-quente, pipoca e churros. As casas de 'massagem' ou as prostitutas na calçada são apenas mais um negócio, como a banca de jornais ou a barraquinha de milho ou o traficante de drogas. A visão do excremento no meio da calçada — que pode ser do cachorro da madame, do mendigo sob a marquise — ou de um corpo estendido no chão não tem nenhum impacto. Assim como já não causam impacto as crianças cheirando cola, que abordam os motoristas nos sinais. E nem o contraste entre o luxo das lojas de jóias e o indigente, que fica deitado do outro lado da calçada, se alimentando dos restos que os restaurantes jogam nas lixeiras, provoca algum tipo de incômodo.

Mulheres com prótese de silicone. Homens com prótese de silicone. Mulheres que tomam remédio para não sentir desejo. Homens que tomam remédio para reavivar esse desejo. Sexo virtual, experiências virtuais, pessoas virtuais, realidade virtual, literatura virtual. Tudo faz sentido. Nada faz sentido. Tudo é veloz e intenso, mas tão veloz e tão e tão intenso que o resultado é o torpor, o tédio.

O real se esgarça, foge como areia pelo meio dos dedos nesses tempos em que cópia e simulacro, realidade e virtualidade, já não se diferenciam mais. A literatura tenta se apropriar desse real esgarçado, que continua escapando mesmo assim, tornando-se tão escorregadia, excessiva e, conseqüentemente, tão simulacral quanto ele. E, mesmo quando não possui esse intento, a realidade, de alguma forma, sempre acaba por contaminá-la. É como uma sombra na parede, da qual se pode ver o espectro, mesmo que não se saiba onde está a figura original.

Por não poder mais se referir ao real, a literatura passa a se referir a si mesma: a citar, a parodiar, a usar mão do pastiche. Muitos dos ingredientes que sempre seduziram os leitores ainda estão ali: criatividade, suspense, lirismo, crueza etc. Mas a conexão com a realidade tornou-se utópica. Foi a literatura que mudou ou a realidade que se transforma tão rapidamente, que, no segundo seguinte, já não é mais? Talvez não seja possível responder essa pergunta. Talvez não seja possível apontar tendências, já que a velocidade do mundo atual se encarrega de transformar tudo muito rapidamente, como uma onda gigante, que, ao se precipitar sobre uma cidade, leva consigo tudo o que antes era sólido e (aparentemente) inabalável.

Referências Bibliográficas

FICÇÃO

AZEVEDO, Aluísio. **O homem.** São Paulo: Martin Claret, 2003.

CAMINHA, Adolfo. **Bom-crioulo.** Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ELTIT, Diamela. **Mano de obra.** Santiago: Planeta Editorial, 2002.

FONSECA, Rubem. **Ela e outras histórias.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Pequenas criaturas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Secreções, excreções e desatinos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Feliz Ano Novo. In: _____. **Contos reunidos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.

_____. O cobrador. In: FONSECA, Rubem. **_____.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.

GONCOURT, E. Y J. **Germinie Lacerteux.** Tradução de Maria Dolores Fernández Lladó. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. **O ninho da serpente — memórias do filho do sorveteiro.** Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **O insaciável homem-aranha.** Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Trilogia suja de Havana.** Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIRISOLA, Marcelo. **Joana a contragosto.** Rio de Janeiro: Record, 2005.

OLIVEIRA, Nelson. **Geração 90: os transgressores.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

_____. **Geração 90: manuscritos de computador.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

PONCE DE LEÓN, Juana; RIVERA, Esteban Ríos (Ed.). **Dream with no name — Contemporary fiction from Cuba.** Nova York: Seven Stories Press, 1999.

REDONET, Salvador. **Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos.** Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.

SANT'ANNA, André. **Sexo.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

VALLEJO, Fernando. **La virgen de los sicarios.** Buenos Aires: Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A., 2002.

ZOLA, Emile. **Germinal.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TEORIA

Livros

ATKINSON, Tracy. Pop art and the American tradition. In: MAHSUN, Carol Anne (Ed.). **Pop Art, The critical dialogue.** Londres: UMI Research Press, 1989.

ARARIPE JUNIOR, T. A. **Obra crítica de Araripe Junior.** Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960. vol. II (1888-1894).

AUERBACH, Erich. **Mimesis.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). **O livro do seminário.** São Paulo: LR Editores, 1982.

BARBOSA, João Alexandre. (org.). **José Veríssimo. Teoria, Crítica e História Literária.** Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: EDUSP, 1977.

BARTHES, Roland. That old thing, art... In: MAHSUN, Carol Anne (Ed.). **Pop Art, The critical dialogue.** Londres: UMI Research Press, 1989.

_____. **A câmara clara — notas sobre a fotografia.** Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular Idade Média e no Renascimento.** Tradução de Yara Frateschi. São Paulo, Brasília: Hucitec, EdUnb, 1996.

BARUCH, Elaine Hoffman; SERRANO, Lucienne J. **Women analyse women in France, England and the United States.** Nova York; Londres: New York University Press, 1988.

BASTIAN, Heiner. **Retrospective — Andy Warhol.** London: Tate Publishing, 2002.

BATTCOCK, Gregory. Humanismo e Realidade: Thek e Warhol. In: BATTCOCK, Gregory (org.). **A nova arte.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações.** Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BERNSTEIN, Ana. Marina Abramovic: do corpo do artista ao corpo do público. In: BERNSTEIN, Ana et al. **Vozes femininas.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

BEARDSWORTH, Sara. **Julia Kristeva — Psychoanalysis and modernity.** Nova York: State University of New York Press, 2004.

BOSI, Alfredo. **Araripe Jr. Teoria, Crítica e História Literária.** Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: EDUSP, 1978.

BOURDON, David. **Warhol.** Nova York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1989.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Editora Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. (sel. e org.). **Silvio Romero. Teoria, Crítica e História Literária.** Rio de Janeiro, LTC; São Paulo, EDUSP, 1978.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente.** Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARONI, Italo. A utopia naturalista. In: ZOLA, Emile. **Do romance.** São Paulo: EDUSP / Imaginário, 1995.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: NESTROVISKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Catástrofe e representação.** São Paulo: Escuta, 2000.

CHIARA, Ana Cristina. O real cobra seu preço. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de (org.). **Linhas de fuga: trânsitos ficcionais.** Rio de Janeiro: 7letras, 2004.

COHEN, William A.; JOHNSON, Ryan (Ed.). **Filth – dirt, disgust, and modern life.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. O cão pop e a alegoria cobradora. In: _____. **Dispersa demanda.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?.** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1997.

ECO, Umberto. Lowbrow Highbrow, Highbrow Lowbrow. In: MAHSUN, Carol Anne (Ed.). **Pop Art, the critical dialogue.** Londres: UMI Research Press, 1989.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto — Rubem Fonseca e a ficção contemporânea.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FINCH, Christopher. **Pop art — Object and image.** Londres: Studio Visa, 1968.

FOSTER, Hal. The return of the real. In: _____. **The return of the real: the avant-garde at the end of the century.** Massachussetts: Massachussetts Institute of Technology, 2001. cap. 5.

FREUD, Sigmund. O 'Estranho'. In: _____. **Obras completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1974. vol. XVII.

HORNBY, Nick. **Contemporary American fiction.** Londres: Vision Press; NovaYork: St. Martin's Press, 1992.

HUNTER, Sam. Novos rumos da pintura americana. In: BATTCOCK, Gregory (org.). **A nova arte.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

JOHNSTON, Jill. The artist in a Coca-Cola world. In: MAHSUN, Carol Anne (Ed.). **Pop Art, The critical dialogue.** Londres: UMI Research Press, 1989.

KOLNAI, Aurel. **On disgust.** Chicago: Open Court Publishing Company, 2004.

HONNEF, Klaus. **Pop Art.** Colônia: Taschen, 2005.

_____. **Andy Warhol.** Colônia: Taschen, 2005.

KORSMEYER, Carolyn; SMITH, Barry. Visceral values: Aurel Kolnai on Disgust. In: KOLNAI, Aurel. **On disgust.** Chicago: Open Court Publishing Company, 2004.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror.** Tradução de Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LECHTE, John. **Julia Kristeva.** Nova York; Londres: Routledge, 1990.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In:_____. **Ensaios sobre literatura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MAHSUN, Carol Anne. **Pop art and the critics.** Londres: UMI Research Press, 1987.

MARTIN, Wallace. From Realism to Convention. In:_____. **Recent Theories of Narrative.** Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1986.

MCAFEE, Noëlle. **Julia Kristeva.** Nova York; Londres: Routledge, 2004.

MENNINGHAUS, Winfried. **Disgust. Theory of a strong sensation.** Albany: State University of New York Press, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. vol. 1.

MILLER, Susan B. **Disgust — the gatepeeker emotion.** Hillsdale: The Analytic Press, 2004.

MILLER, William Ian. **The anatomy of disgust.** Cambridge; London: Harvard University Press, 1997.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de Ficção (de 1870 a 1920).** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

PERNIOLA, Mario. **O sex appeal do inorgânico.** São Paulo: ECA, USP; Studio Nobel, 2005.

_____. **Art and its shadow.** New York: Continuum, 2004.

_____. **Pensando o ritual — sexualidade, morte, mundo.** São Paulo: Studio Nobel, 2000.

_____. **Do sentir.** Lisboa: Editorial Presença, 1993.

PETAR, Petrov. **O realismo na ficção de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca.** Miraflores: Difel, 2000.

PIGLIA, Ricardo. **Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades).** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

REBEIN, Robert. **Hicks, tribes & dirty realists: American fiction after Postmodernism.** Kentucky: University Press of Kentucky, 2001.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

SANTIAGO, Silviano. Errata. In: FONSECA, Rubem. **A coleira do cão.** Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura — uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. **Contos reunidos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. O caso Fonseca: a procura do real. In: ROCHA, João Cezar de Castro. **Nenhum Brasil existe — pequena enciclopédia.** Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

SILVA, Deonísio da. **Rubem Fonseca — proibido e consagrado.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

SMORKALOFF, Pamela María. **Cuban writers on and off the Island — Contemporary narrative fiction.** Nova York: Twayne Publishers, 1999.

SODRÉ, Nelson Werneck. **O Naturalismo no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SOLOMON, Alan. A nova arte. In: BATTCOCK, Gregory (org.). **A nova arte.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. **Tal Brasil qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SWENSON, Gene. What is pop art?. In: MAHSUN, Carol Anne (Ed.). **Pop Art, The critical dialogue.** Londres: UMI Research Press, 1989.

VAUGHAN, Roger. Superpop or a night at the factory. In: MADOFF, Steven Henry (Ed.). **Pop art — a critical history.** Berkeley: University of California Press, 1997.

VILLANUEVA, Darío. **Theories of literary realism.** Nova York: State University of New York Press, 1997.

WATT, Ian. Realismo e Forma Romanesca. In:_____. **Literatura e Realidade.** Lisboa: Publicações D. Quixote, 1984.

WEINTRAUB, Linda (Org.) **Art on the edge and over.** New York: Art Publishers, 1996.

WEISS, Gail. The abject borders of the body image. In: WEISS, Gail; HARBER, Honi Fern (ed.). **Perspectives on embodiment and the intersections of Nature and culture.** Nova York; Londres: Routledge, 1999.

WELLEK, René. O conceito de realismo na cultura literária. In: WELLEK, René. **Conceitos de crítica.** Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.

WILSON, William. 'Prince of Boredom' the repetitions and passivities of Andy Warhol. In: MADOFF, Steven Henry (Ed.). **Pop art — a critical history.** Berkeley: University of California Press, 1997.

ZOLA, Emile. **Do romance.** Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EDUSP / Imaginário, 1995.

Teses

CHIARA, Ana Cristina. **Leituras malvadas**. Orientador: Heidrun Krieger Olinto. Rio de Janeiro: PUC / Departamento de Letras, 1996, 230 p. Tese de doutorado.

PEDROSA, Célia. **O Discurso Hiperrealista (Rubem Fonseca e André Gide).** Orientador: Silviano Santiago. Rio de Janeiro: PUC / Departamento de Letras, 1977. 190 p. Tese de doutorado.

SILVA, Deonísio da. **O palimpsesto de Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo.** Orientador: Guilhermino César. Porto Alegre e Ijuí: UFRGS, 1980, 260 p. Dissertação de mestrado.

Periódicos, jornais, comunicações e entrevistas

CASTELLO, José. Brutalidade e banalidade em novela que discute o 'personagem' escritor. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 dez. 2005. Prosa & Verso, p. 5.

CHIN, Daryl. From popular do pop — the arts in/of commerce. **Perfoming Arts Journal.** Boston, The MIT Press, v.13, ano 1, n.37, p. 6-37, jan 1991.

CONDE, Miguel. Paraíso da felicidade banal. **O Globo**, Rio de Janeiro, 04 mar. 2006. Prosa & Verso, p. 7.

DIAS, Ângela Maria. O papel do abjeto na literatura contemporânea e a obra de André Sant'Anna: um estudo de caso. In: X CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos... Lugares dos discursos.** Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

DOBOZY, Tamas. In the country of contradiction the hypocrite is king: defining dirty realism in Chares Bukowski's Factotum. **Modern fiction studies.** Baltimore, The John Hopkins University Press, n. 47.1, 2001, p. 43-68.

FAJARDO, Elias. Antologia revê dilemas do conto no fim do século XX. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 jul. 2003. Prosa & Verso, p. 3

HARDIN, Michael. Postmodernism's desire for simulated death: Andy Warhol's *Car Crashes*, J. G. Ballard's *Crash*, and Don Delillo's *Whit Nose*. **Literature Interpretation Theory.** Philadelphia , Routledge, v. 13, n. 1, 2002, p. 21-50.

RUIZ, Patricia Valladares. Lo especial del período: políticas editoriales y Movimiento generacional en la literatura cubana contemporánea. **Neophilologus**, n. 89, primavera 2005, p. 383-402.

SANTOS, Daniele Ribeiro dos. **Entrevista com Pedro Juan Gutiérrez.** Concedida por e-mail, 14 out. 2005.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Do efeito ao afeto — os caminhos do realismo performático. In: XIV SEMINÁRIO INTERNACIONAL DA CÁTEDRA PADRE ANTÓNIO VIEIRA DE ESTUDOS PORTUGUESES, 2006, Rio de Janeiro. **Texto inédito**. Rio de Janeiro: PUC, 2006.

SOARES, Lucila. Política nem pensar. **Veja,** São Paulo, 16 mai. 2001, p. 13-16.

TEIXEIRA, Jerônimo. A horda dos transgressores. **Veja**, São Paulo, 1º. mar. 2006, p. 35.

VIEGAS, Ana Cláudia. "Autoficções na escrita contemporânea: esboços de vida e arte". In: X CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos... Lugares dos discursos.** Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

ZARUR, Cristina. Pensar é um luxo. **O Globo**, Rio de Janeiro: 9 set. 2005. Segundo Caderno, p. 1.

Internet

AYMERICH, Aymara. **La moda de la literatura cubana en el exterior es un gran mito.** Disponível em: <http://www.lajiribilla.cu/2001/n10_julio/264_10.html>. Acesso em: 05 mai. 2006.

BIRKENMAIER, Anke. **El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez.** Disponível em: <http: //www.miradas.eictv.co.cu/content_ anteriores.php?id_articulo=139&numero=6>. Acesso em: 07 jul. 2005.

BOBES, Marilyn. **Animal literario. Entrevista con Pedro Juan Gutiérrez.** Disponível em: <http://www.uneac.com/Editora/ASP/Articulos.asp?TITULO=Animal%20literario>. Acesso em: 05 mai. 2006.

CAMACHO, Jorge. **¿Quién le teme a Ena Lucía Portela?** Disponível em: <http://www.canasanta.com/enaportela_entrevista.html>. Acesso em: 09 mai. 2006.

CASTRO, Abel Germán Díaz. La barbarie usa máscara. **Revista Hispanocubana.** Disponível em: <http:www.hispanocubana.org/revistahc/paginas8910/REVISTA10/ artículos/barbárie.html>. Acesso em: 06 mai. 2006.

CINO, Luis. **Goles censurados.** Disponível em: <http://www.cubanet.org/CNews/y05/ may05/10a9.htm>. Acesso em: 05 mai. 2006.

CLARK, Stephen. **El rey de Centro Habana: conversación con Pedro Juan Gutiérrez.** Disponível em: <http://www.librusa.com/entrevista7.htm>. Acesso em: 15 out. 2006.

FERRAZ, Heitor. Eu convenço porque confundo. **Bravo Online.** Disponível em: <http://www.bravonline.com.br/impressa.php?edit=li&numEd=98>. Acesso em: 20 out. 2006.

FONDEVILA, Orlando. Cuba: la lógica del poder y la cultura. **Revista Hispanocubana.** Disponível em: <http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/ REVISTA10/articulos/cuba.html>. Acesso em: 05 mai. 2006.

FRANCO, José Javier. **Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez: Resistencia y escritura en La Habana.** Disponível em: <http://encontrarte.aporrea.org/media/19/ PedroJGutierrez.pdf.>. Acesso em: 05 mai. 2006.

GARRANDÉS, Alberto. **El concierto de las fábulas.** Disponível em: <http://www.lajiribilla.cu/2005/n242_12/letrasolfa.html>. Acesso em: 05 mai. 2006.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. **Todo sobre Pedro Juan.** Disponível em: <www.pedrojuangutierrez.com>. Acesso em: 05 out. 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (cur.).**Cronologia.** Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/rubem_fonseca/biobiblio/cronologia/cronologia.shtml?biobiblio2>. Acesso em: 25 dez. 2006.

LAGARDE, Manuel Henríquez. **Sexo, violencia y lenguaje de adultos.** Disponível em: <http://www.lariribilla.cu/2002/n37_enero/951_37.html>. Acesso em: 08 mai. 2006.

LITERATURA cubana finisecular: un balance posible. Disponível em: <http://cubaalamano.net/sitio/promocion/enflitcu.htm>. Acesso em: 14 mai. 2006.

MACHOVER, Jacobo. La memoria frente al poder. Escritores cubano del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas. **Revista Hispano Cubana.** Disponível em: <http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA10/articulos/lamemoria.html>. Acesso em: 08 mai. 2006.

PALMER, Margarita Mateo. La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI. **Anales da Literatura Hispanoamericana**, v. 31, 2002. Disponível em: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fll/02104547/articulos/ALHI0202110051A.PDF>. Acesso em 24 mai. 2006.

POSADAS, Claudia. **Un territorio de zozobra — entrevista con Diamela Eltit.** Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/eltit.html>. Acesso em: 13 out. 2006.

SANTIESTEBAN, Tomás. **La resurrección del libro cubano.** Disponível em: <http://www.lajiribilla.cu/2002/n40_febrero/1002_40.html>. Acesso em: 08 mai. 2006.

SILVA, Maria Augusta. **Um escritor nunca é inocente.** Disponível em: <http://xhnell.weblog.com.pt/arquivo/004765.html>. Acesso em: 30 set. 2006.

STRAUSFELD, Michi. **Nuevos narradores cubanos.** Disponível em: <http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA10/cultura/narradores.html>. Acesso em: 18 mai. 2006.

VALLEJO, Fernando. **El monstruo bicéfalo.** Disponível em: <www.revistanumero.com/20bicefa.htm >. Acesso em: 10 out. 2006.

VICENT, Mauricio. **Mapa literario de Cuba.** Disponível em: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=6439 >. Acesso em: 08 mai. 2006.

WARHOL, Andy. **Marilyn Monroe (1967).** 1 fotografia, color. Disponível em: <http://www.cs.brown.edu/courses/cs024/images/canon/25.jpg>. Acesso em: 25 dez. 2006.

_____. **Green disaster tem times (1963).** 1 fotografia, color. Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~UG02/cullers/morbid.html>. Acesso em: 25 dez. 2006.

WHITFIELD, Esther. **El presente en ruinas.** Disponível em:<http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=416&Itemid=53&lang=es>. Acesso em: 08 mai. 2006.

YERO, Olga García. **Dos reflexiones sobre la literatura cubana a partir de los años ochenta.** Disponível em: <http://www.adelante.cu/literaria/2002/cuba80.htm>. Acesso em : 08 em mai. 2006.

ZARAGOZA ZALDÍVAR, Francisco. La narrativa cubana de los noventa. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2., 2002, São Paulo. **Proceedings…** São Paulo: USP, 2002. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300024&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 08 mai. 2006.