

A imagem das fezes na obra de Rubem Fonseca: uma mácula abjeta no espelho realista

Vinícius Carvalho Pereira, Mestrando em Teoria Literária

Resumo: Segundo Roland Barthes, toda literatura é, em certa medida, realista, pois tenta reproduzir algum aspecto da realidade no universo que cria, valendo-se dos mais diversos expedientes verbais. No entanto, essa tradução intersemiótica, que converte signos de carne e osso (ou qualquer outro *soma* que o valha) em signos de papel e nanquim, ou voz e ritmo, é sempre um desvario fadado ao fracasso, pois “não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)”. Assim, Rubem Fonseca, autor de uma prosa chamada de realista feroz por Antonio Candido, dada a temática da violência e da miséria em seus textos, é, segundo a análise que se propõe neste trabalho, um escritor que abala a paradoxal quimera realista de uma representação fidedigna do real. Para sustentar tal leitura de sua obra, investiga-se aqui a imagem das fezes, recorrente nos escritos do autor, como significante abjeto que macula o espelho mimético e borra o triângulo semiótico (tão equilátero quanto realista) de referente, significante e significado.

Palavras-chave: realismo, hiperrealismo, mácula, abjeção, fezes

Introdução

Do ponto de vista da filosofia e da arte, convencionou-se chamar de realismo a tentativa humana de reproduzir fidedignamente, por meio da linguagem, o real. Ademais, a história da arte no Ocidente passou a chamar de Realista (em maiúscula) a escola oitocentista cujos artistas se empenhavam em uma captação perfeita do real, como se a obra, não só parte da realidade por ser um objeto que com os demais interage, pudesse ser também uma extensão da realidade em sua sintaxe interna.

A esse respeito, diz Roland Barthes (1994) que toda literatura é, em certa medida, realista, pois tenta reproduzir algum aspecto da realidade no universo que cria, valendo-se dos mais diversos expedientes verbais. No entanto, essa tradução intersemiótica, que converte signos de carne e osso (ou qualquer outro *soma* que o valha) em papel e nanquim, ou voz e ritmo, é sempre um desvario fadado ao fracasso, pois “não se pode

fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)” (BARTHES, 1994, p.22).

Se há uma empreitada dita realista de representação fiel do real – ou de construção do próprio real no seio da palavra –, ela é também irrealista, visto que tal desejo de extensão da realidade dentro da linguagem é uma utopia. Tal fracasso de representação é denunciado não só pela literatura, mas pela própria filosofia da linguagem, que delata a fragilidade do projeto adâmico de dar nome às coisas, reeditado sem sucesso todos os dias de nossas vidas. Se nomear é, de certa forma, catalogar, agrupando em categorias estanques e descontínuas o *continuum* do mundo, o impronunciável abjeto é uma rachadura no espelho palavra-coisa em que queremos acreditar.

Rubem Fonseca, autor de uma prosa chamada de realista feroz por Antonio Candido (2000), dada a temática da violência e da miséria em seus textos, é, segundo a análise que se propõe neste trabalho, um escritor que abala a paradoxal quimera realista de uma representação fidedigna do real. Para sustentar tal leitura de sua obra, dá-se destaque aqui à imagem das fezes, recorrente nos escritos do autor, como significante abjeto que macula o espelho mimético e borra o triângulo semiótico (tão equilátero quanto realista) de referente, significante e significado (OGDEN; RICHARDS, 1946).

Rubem Fonseca: representação da violência e violência da representação

O ato de escrever está associado a um contínuo processo de feitura e refeitura, jamais se chegando a um objeto final estático ou perfeito. No que tange à composição literária, tal elaboração torna-se muito mais intensa, visto ser a estética um valor que lhe é inerente de forma primordial. Assim, o ofício de um escritor requer não apenas a inspiração demiúrgica louvada pelos românticos, mas também técnica, precisão e meticulosidade, passando a limpo o tempo todo o que se escreve, em versões cada vez mais aprimoradas.

Todavia, passar a limpo também envolve, por vezes, passar o texto a sujo. Rubem Fonseca, autor brasileiro da contemporaneidade, é notório pela urdidura de textos eivados de brutalidade, sexo e escatologia, geralmente combinados em uma profusão caleidoscópica de cenas chocantes ao *statu quo*. Em sua obra, o que causa repugnância e horror é tornado matéria literária de alta qualidade, rompendo convencionalismos artísticos. A contemporaneidade assiste, assim, a uma potencialização das rupturas com o que se considera matéria digna da literatura, a qual passa a incorporar temas antes restritos à esfera do cotidiano profano.

Por essas escolhas temáticas, Rubem Fonseca adquiriu a pecha de autor maldito e hiperrealista, cuja escrita supostamente abriria mão de seu caráter mediador, figurando como espelho perfeito do real. Muitos críticos e pesquisadores, como Célia Pedrosa, afirmam que o ficcionista mineiro busca tornar “a linguagem transparente, não-mentirosa, reflexo fiel da realidade. (...) Tirar de seus livros tudo o que os tornasse dessemelhantes da vida real, de sua origem” (PEDROSA, 1977, p.11).

É inegável que situações degradantes do cotidiano da vida citadina pós-moderna figuram como conteúdo central da maior parte dos escritos do autor, mas o que este trabalho pretende mostrar é que essa recorrência temática longe está de ser parte de um projeto literário realista a que se filie o autor. O presente texto discute o quanto essa hiperrealidade do texto fonsequiano não anda lado a lado com uma consciência da irrealidade inerente a qualquer ficção.

Tradicionalmente, o termo “hiperrealismo” é usado para denominar uma tendência artística da década de 60, comum à literatura e às artes plásticas, muito influenciada pela fotografia. Assim como a objetiva da câmera capta (e pretensamente captura) o real, muitos artistas da metade do século XX quiseram apreender o mundo em suas obras da forma mais fiel possível, incluindo imagens e situações consideradas inestéticas até então, como o vício, a corrupção e o baixo ventre.

No entanto, se o próprio prefixo grego *hyper-* aponta para um transbordamento por excesso, o termo “hiperrealismo” pode ser lido como a consciência de que o real sempre transborda da palavra, não cabendo dentro dela. Desse modo, a hiperrealidade do texto fonsequiano indica uma crise das representações realistas por meio da linguagem e uma insuficiência das palavras para dar conta do real.

A esse respeito, vale lembrar que, por vezes, a obra fonsequiana ainda esbarra em algumas limitações da crítica, que em muito restringe seus vieses exegeticos. Nesse sentido, destaca-se uma tendência dominante nas análises feitas da ficção de Rubem Fonseca: limitá-la à simples função de documentário verídico da miséria humana. Tal leitura míope de sua obra, a qual não dá conta do lirismo, da multiplicidade e da complexidade das questões levantadas em sua ficção, permite que o olhar estritamente sociológico acabe por negligenciar o valor estético de sua obra.

Mesmo Antonio Candido, arguto leitor e crítico literário, atribui ao estilo fonsequiano o termo “realismo feroz”, relacionando-o à guerrilha urbana e aos horrores da violência e da marginalidade, pois Rubem 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 sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida (CANDIDO, 2000, p.209).

No entanto, é importante notar que o argumento usado por Antonio Candido para justificar o realismo feroz de Rubem Fonseca é a maestria dos recursos técnicos de sua narrativa, o que enfatiza o caráter mediador da linguagem entre a ficção e a realidade, em vez de amainá-lo. De maneira análoga, Schollhammer afirma que,

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 (SCHOLLHAMMER, 2003, p. 37).

No excerto acima, apesar de utilizar o termo “neo-realismo” para a ficção de Rubem Fonseca, Schollhammer opõe o estilo do autor ao realismo histórico, que marcou boa parte da produção literária brasileira no século XX. Ao analisar esse *locus* contraditório, de um neo-realismo radicalmente estranho ao realismo histórico, o crítico baseia-se em critérios apenas conteudistas para justificar o rótulo de neo-realista, como “a representação da violência”, lugar-comum nos textos críticos sobre o autor de *Feliz Ano Novo*. Porém, essa mesma violência, se investigada no plano da forma, nega qualquer realismo, visto que Rubem Fonseca denuncia, por meio da linguagem, a insuficiência de seus instrumentos, violentando a utopia mimética da representação imediata do real. Essa “violência da representação”, em que se converte a “representação da violência”, revela de forma clara a dialética em que se estrutura a obra do autor analisado neste trabalho. Em vez de um texto transparente, em que a linguagem simplesmente se deixe olhar através, em busca do real, a escrita de Rubem Fonseca é densa e opaca, exigindo um olhar para si própria, como mediadora da relação com o mundo.

Signos borrados

À impossibilidade de transpor o real para a linguagem, soma-se a obsessão do homem por compreender, catalogar e nomear o universo em que se insere, tentando fazê-lo caber em frágeis amarras conceituais e linguísticas. Para esse intento, vinculado a uma concepção realista da linguagem e da arte, a mente deve operar como uma

máquina de fazer sentido, buscando explicar, de acordo com preceitos racionais, o que se passa dentro do homem e no entorno de si.

Afastado do real por uma mediação racionalista, o sujeito tenta subjugar-lo, por meio da classificação e da ordenação, valores máximos na visão positivista. Nesse sentido, a linguagem desempenha papel preponderante, visto que toda língua funciona sob uma lógica classificatória, de sorte que nomear é, por si só, um ato de rotular um objeto em determinada classe, fechando-lhe as múltiplas possibilidades em um nome arbitrário.

A linguagem humana, meio por excelência da organização do pensamento, é a ferramenta mais antiga e taxativa utilizada na empreitada de ordenação e catalogação do real. Sua eficiência se deve ao fato de que é impossível escapar à linguagem, pois ela é ubíqua, um sempre-já do qual não há fora. Assim, toda língua é opressora e fascista (BARTHES, 1994), por ser um sistema arbitrário de classificação, limitando as possibilidades de expressão e obrigando o falante a determinadas construções. O linguista russo Jakobson, por exemplo, disse que um idioma se define mais por aquilo que obriga a dizer do que pelo que permite expressar. No entanto, tal violência contra o mundo nunca é totalmente bem-sucedida, havendo um refugio que escapa ao afã ordenador e causa horror ao homem: a ambivalência.

Rubem Fonseca, autor cuja produção se analisa no presente trabalho, transforma em matéria literária tais arbitrariedades da língua – e os problemas das classificações do real em categorias estanques, condição *sine qua non* do projeto realista. No conto “A opção”, por exemplo, publicado pela primeira vez em 1965, no livro *A coleira do cão*, a insuficiência da linguagem para dar conta do real vem à baila.

O conto narra uma breve reunião entre especialistas da área de cirurgia plástica genital, discutindo sobre a necessidade de definir um único sexo e um único gênero para uma criança nascida hermafrodita, compatibilizando ambas as instâncias de sua identidade. Todavia, o próprio ato de se referir à criança já se revela, de certa forma, uma classificação do pequeno ser dentro das categorias pré-estabelecidas de masculino e feminino.

“Mas você concorda que fizeram uma coisa inteligente registrando o garoto como Nair; caso se chamasse Marlene, teria problemas quando foi para o colégio, de calças. Ele exigiu calças, e os pais concordaram. Talvez não fossem tão imbecis”.

“Ele inventava coisas. Ajudou a nossa, a sua...”

“A nossa...”

“A nossa decisão”, disse Fernando.

“Este caso é diferente”, Danilo. “Ela não”.

“Ela?”, Duarte. “Isso significa –“
“Sei onde você quer chegar. Não significa coisa alguma. Não posso dizer *it* ou *das*, a língua não deixa. E se deixasse, também não usaria” (FONSECA, 1991, p.98).

Ao se referir à criança como “ela”, o personagem Danilo a enquadra gramaticalmente no gênero feminino, o que implica determinada estrutura morfológica não só para o pronome, mas também para uma genitália que corresponda a esse gênero. Contudo, para enfatizar que a decisão final não é sua, mas do grupo, apesar de ser ele o chefe da equipe, defende-se afirmando que não foi ele, e sim a própria língua portuguesa que atribuiu gênero ao pequeno ser, concordando o pronome “ela” com o substantivo “criança”.

Como argumento, Danilo afirma que seu idioma não lhe permite se referir à criança utilizando o gênero neutro, presente em outras línguas, como o inglês e o alemão. Assim, a atitude dos médicos que decidem arbitrariamente o sexo de um indivíduo que não pode optar por si mesmo se assemelha à dos indivíduos que se submetem aos ditames da língua, como no português, sendo obrigados a classificar cada substantivo dentro de categorias autocráticas e inflexíveis, como masculino e feminino. Gênero, seja categoria gramatical seja social, é tradicionalmente uma classificação arbitrária, que enquadra o ser em um dos polos de uma antinomia autoritária.

Os pais da primeira criança mencionada, no entanto, foram mais sagazes do que os médicos, sendo capazes de trapacear com a língua. Se, como visto anteriormente, é impossível escapar às arbitrariedades da linguagem fugindo dela, é no próprio seio da língua, paradoxalmente, que se deve lutar contra seu fascismo (BARTHES, 1994). Para tal, Rubem Fonseca é capaz de jogar com as ambivalências no coração do idioma, embaralhando-lhe as cartas e reconhecendo como irrealista a suposta relação transparente entre significantes, significados e referentes.

Dessa forma, tal quais os pais da criança, que lhe chamaram Nair, em um batismo profano que define o pequeno ser por um nome indefinido, opera o autor do conto, trabalhando com o refugio da ordenação asséptica da concepção realista da linguagem, de modo a borrar a utópica correspondência unívoca entre palavras e coisas. Em vez de se dedicar à irrealista proposta de compor uma obra estritamente realista, cuja linguagem espelhe o real de forma imediata, o autor dedica-se a uma empreitada muito mais realista: a de reconhecer a impossibilidade de fazer da linguagem um utensílio da transparência.

Um borrão fecal

Outro conto que nega ser realista o projeto literário empreendido por Rubem Fonseca, “Luíza” é também objeto de análise neste trabalho, visto que tematiza o borramento do espelho entre mundo narrado e mundo real. Como recurso formal para ratificar a mediação inescapável que a linguagem estabelece entre o eu e o outro, o autor vale-se da imagem das fezes, recorrente em suas obras.

“Luíza” foi publicado pela primeira vez no livro *Ela e outras mulheres* (FONSECA, 2006), cujos contos se intitulam com antropônimos femininos em ordem alfabética, como em uma agenda telefônica. A estrutura da obra sugere uma lista em que a leitura dos nomes evocaria lembranças acerca de cada uma daquelas mulheres, personagens centrais das narrativas, ora como vítimas ora como algozes. Mesmo na diagramação da capa do livro, a centralidade das personagens femininas é garantida, com o pronome “ela” grafado em letras garrafais.

A breve narrativa conta a visita de Luíza ao narrador, seu ex-namorado, após dez anos separados. A jovem fora, quando nova, artista acadêmica, pintora de naturezas-mortas e escultora de figuras à moda renascentista, empenhando-se, em suas elaborações estéticas, por fazer da arte uma mera representação mimética do real, tentando apagar por completo o caráter de ficção e reelaboração inerente a qualquer trabalho artístico. Nessa época, a moça enquadrava-se no que a tradição esperava de um artista e no que a sociedade do conto esperava de uma mulher, isto é, ser casada e ter um amante: o narrador.

Todavia, Luíza resolve abandonar tudo e começar nova vida na Europa, filiando-se a tendências pós-modernas de arte. Distante do academicismo de seu início de carreira e liberta das amarras que o real impõe à cópia do natural, a mulher muda seu estilo de viver e criar, mandando uma carta ao ex-namorado, em que agendava uma breve visita romântica. Anunciando seu regresso por meio dessa mensagem, Luíza anexa uma foto sua, em que aparece com “o bigode postiço fininho encerado com as pontas para cima, um terno escuro, camisa branca, gravata preta” (FONSECA, 2006, p.102).

Travestida de Salvador Dalí, a personagem suscita em ambos os leitores – da carta e do conto – a angústia diante da ambivalência de sua imagem. Meio homem meio mulher, Luíza, como os andróginos mencionados no *Banquete* (PLATÃO, 1999), é poderosa, podendo invadir a morada dos deuses, como na narrativa grega, ou deflorar

seu parceiro masculino, como sugere o curto bilhete que envia a ele: “Chego no dia 28. Quero te comer. Beijos. L.” (FONSECA, 2006, p.102).

A ambiguidade que permeia a foto tem eco na tessitura do bilhete, pois o verbo “comer”, geralmente associado à prática sexual daquele que penetra, também pode, com apoio em uma metáfora mais visual, ser associado àquele que recebe o órgão penetrante, devorando-o. Além disso, em lugar de uma assinatura completa, apenas uma letra: “L” de Luíza, com timbre aberto, ou mesmo “ele”, pronome masculino, com timbre fechado.

De realista a surrealista, de Luíza a Salvador Dalí, de objetiva a ambígua, a personagem deixa de ser uma cópia das demais mulheres de sua sociedade e de fazer arte copiando o real. Abandona-se, em vez disso, aos desvarios das ambivalências, não cabendo mais nos blocos estanques em que a racionalidade tenta catalogar e nomear as pessoas e as coisas.

Da mesma forma, o limite entre o excrementício e o artístico é borrado no conto por ação da personagem Luíza, transgressora que dá ensejo aos acontecimentos que norteiam a narrativa. Após criticar toda arte que não fosse mais do que “exibicionismo banal para chocar pequenos burgueses” (FONSECA, 2006, p.103), a moça afirma, em uma carta ao narrador, citando famoso artista alemão do século XX:

Como Beuys, acredito que todo mundo é um artista em condições de determinar o conteúdo e o significado da vida em sua particular esfera, seja pintura, seja música, seja o que for. Quando minha mãe ficou doente ela teve um fecaloma, uma acumulação endurecida de 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 (FONSECA, 2006, p.103).

Na oscilação entre abjeto e objeto (artístico), Luíza imita Piero Manzoni, enlatando determinado volume de excremento e fazendo dele uma obra de arte. No entanto, diferente do que fez o artista conceitual italiano, o bolo fecal não é do próprio artista, mas da própria mãe, de cujo ânus é arrancado em um parto simbólico. Sendo a mãe um símbolo de fertilidade, a obra parida pela mãe de Luíza é guardada pela parteira-artista, de modo a assegurar fecunda inspiração em sua trajetória de trabalho estético com a forma.

Nessa desconstrução do mito edípico, o poder da arte, geralmente atribuído a Eros e a seus componentes pulsionais, é deslocado para o mito psicanalítico da cloaca, segundo o qual as crianças, incapazes de reconhecer a função sexual da vagina, creem

terem sido expelidas pelo ânus materno. Em lugar de uma força erótica geradora de vida, deslocada da experiência sexual para a arte no fenômeno da sublimação, Luíza deriva sua força criadora de uma cloaca simbólica, mistura de ânus e vagina, por onde as fezes e a inspiração artística são dadas à luz.

Ainda que no mundo real o enlatamento de bolos fecais e sua concepção como arte não seja inverídica, como atesta a história de Piero Manzoni, sua transposição para o conto de Rubem Fonseca já torna a história pura ilusão. Encenação de parto, de criação artística e de defecação, a extração do fecaloma materno é também metáfora de algo abjeto e impronunciável, que habita as profundezas do seio (ou do intestino) da linguagem e permite-lhe ser arte. Se para a gastroenterologia um fecaloma é uma massa volumosa, dura e estagnada, é desse duro da linguagem, que emperra uma equivalência entre mundo real e mundo narrado, que fala Rubem Fonseca em suas obras.

Inspirada pelo fecaloma materno, a artista não parou de produzir, encontrando no fecal que macula o espelho realista sua musa inspiradora (ou defecedora).

Não sei se foi o fecaloma da mãe que lhe serviu de talismã, mas o certo é que Luíza passou a produzir incessantemente e a ser respeitada e convidada para as mais importantes exposições de arte moderna em todo o mundo. Davam-lhe o espaço que ela pedia para mostrar a sua produção, pois Luíza usava inúmeros materiais: um lago cheio de vitórias-régias e sapos; um pavilhão repleto de galinhas mortas e congeladas; um ganso gordo, cercado de latas de patê de *foie gras* e por dois indivíduos mascarados de bandidos que enfiavam comida por um funil pela goela do animal; um vídeo de closes de ânus pintados com batons de várias cores; um conjunto de poltronas velhas de ferro furado; canos enferrujados retorcidos e outros objetos de demolição, como vasos sanitários e banheiras (FONSECA, 2006, p.104).

Inspirada pelo fecaloma extraído das profundezas da mãe – e da linguagem –, Luíza abandona de vez sua condição de artista filiada a um paradigma realista de produção artística, passando a concentrar sua obra na distorção que acarreta toda relação com o real mediada pela linguagem. Tornadas as fezes e o baixo ventre imagens centrais em sua nova poética visual, a artista emporcalha de excretas o límpido espelho realista, borrando as imagens supostamente fidedignas e a relação equilátera que a Linguística propõe entre significante, significado e referente.

Por fim, após uma noite de amor, Luíza prega uma peça no ex-namorado, simulando uma ablação do seu pênis em que ele ingenuamente acredita e se desespera. Sua calma só retorna mais tarde, depois que o rapaz descobre ter seu falo ainda íntegro no lugar correto, apenas pintado de amarelo, quando recebe um ambíguo bilhete, que simplesmente diz: “Sabe que dia é hoje? Primeiro de abril. Eu te amo. Luíza” (FONSECA, 2006, p.108).

Se o dia da mentira serve para justificar a brincadeira da moça, também vale como recurso literário, chamando atenção para o fato de toda a narrativa ser produto de ficção. Assim, não apenas Luíza prega uma peça no personagem narrador, mas este também nos prega uma peça, borrando com as mesmas fezes que Luíza o suposto espelho do real para o qual olhamos. Tal qual o fecaloma materno, os vídeos com ânus pintados de batom e as demais manifestações artísticas de ordem fecal, o conto fonsequiano evacua quaisquer concepções realistas da arte ou da linguagem.

Referências bibliográficas

1. BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1994.
2. CANDIDO, A. *A nova narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.
3. FONSECA, R. A opção. In: _____. *A coleira do cão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
4. _____. Luíza. In: _____. *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
5. OGDEN, C. K.; RICHARDS, I. A. *The meaning of meaning: a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*. New York: Harcourt, Brace & World, 1946.
6. PEDROSA, C. *O discurso hiperrealista: Rubem Fonseca e André Gide*. Orientador: Silviano Santiago. 190fls. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC/ Departamento de Letras, 1977.
7. PLATÃO. O banquete. In: _____. *Diálogos – Menon, Banquete, Fedro*. Porto Alegre: Globo, 1945.
8. SCHOLLHAMMER, K. E. O caso Fonseca: a procura do real. IN: Rocha, J. C. de C. *Nenhum Brasil existe – pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.