

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
POSLIT – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Zacarias Eduardo da Silva

**UMA LITERATURA DE EXCEÇÃO: especulações acerca dos mecanismos de biopoder
presentes nos contos de Rubem Fonseca do período ditatorial brasileiro**

BELO HORIZONTE
2022

Zacarias Eduardo da Silva

Uma literatura de exceção: especulações acerca dos mecanismos de biopoder presentes nos contos de Rubem Fonseca do período ditatorial brasileiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito obrigatório para obtenção da titulação de Doutor em Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Área de concentração: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said

Belo Horizonte
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

F676.Ys-l Silva, Zacarias Eduardo da.
Uma literatura de exceção [manuscrito] : especulações acerca dos mecanismos de biopoder presentes nos contos de Rubem Fonseca do período ditatorial brasileiro / Zacarias Eduardo da Silva. – 2022.
1 recurso online (241 f.) : pdf.
Orientador: Roberto Alexandre do Carmo Said.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada..
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 233-241.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Fonseca, Rubem, 1925-2020. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Contos brasileiros – História e crítica – Teses. 3. Política e literatura – Teses. 4. Corpo e alma na literatura – Teses. 5. Violência na literatura – Teses. 6. Sexo na literatura – Teses. 7. Brasil – História – 1964-1985 – Teses. I. Said, Roberto, 1971-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.341



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Uma literatura de exceção: especulações acerca dos mecanismos de biopoder presentes nos contos de Rubem Fonseca do período ditatorial brasileiro*, de autoria do Doutorando ZACARIAS EDUARDO DA SILVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG

Prof. Dr. Wander Melo Miranda - FALE/UFMG

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - UFOP

Prof. Dr. Victor Luiz da Rosa - UFOP

Belo Horizonte, 1º de julho de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Victor Luiz da Rosa, Usuário Externo**, em 02/07/2022, às 01:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 05/07/2022, às 10:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Wander Melo Miranda, Servidor(a)**, em 05/07/2022, às 11:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Alexandre do Carmo Said, Professor do Magistério Superior**, em 05/07/2022, às 21:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Emílio Carlos Roscoe Maciel, Usuário Externo**, em 07/07/2022, às 13:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site



https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0

, informando o código verificador **1556216** e o código CRC **889821B3**.

Referência: Processo nº 23072.232208/2022-61

SEI nº 1556216

Dedico esse texto às infinitas possibilidades de se escrever
textos contida em um universo infinito.

Agradecimentos:

Agradeço a todas as pessoas que de alguma forma tornaram possível a concretização deste doutoramento, fosse com seu suporte, fosse com sua amizade, fosse com discussões que melhor ajudaram a compreender esse objeto que é a literatura;

Agradeço ao Professor Roberto Said por sua sempre competente e comprometida orientação, pela paciência e pelos ensinamentos que tanto contribuíram para uma melhor formação, pelos apontamentos precisos, por aberturas de caminhos que por vezes pareciam se fechar;

Agradeço aos meus amigos e família pelo suporte que está sempre muito além daquilo que podemos perceber. São pessoas como minha mãe, Maria de Lourdes, meus irmãos e irmãs e meus amigos Poliana, Izabela, Márcia, Victor, que fazem valer à pena continuar;

Agradeço à existência da literatura por me ensinar a colocar sempre em dúvida quem eu sou;

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Escrever é retirar-se. Não para sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo.

Jacques Derrida

O pecado nativo é simplesmente estar vivo, é querer respirar.

Antônio Carlos Belchior

Resumo

A tese tem por objetivo demonstrar como, durante o período ditatorial brasileiro, o escritor Rubem Fonseca utiliza de diversos mecanismos e artifícios que remontam à categoria da biopolítica tal qual foi desenvolvida por Michel Foucault e posteriormente por Giorgio Agamben. Entendemos que tais artifícios tendem a ser percebidos como um movimento de resistência da escrita e do escritor ao estado de exceção e ao momento de grande tensão social pela qual a nação passava. Dessa forma, pretende-se demonstrar através de uma leitura dos contos, de que maneira elementos com forte ligação com a questão biopolítica – tais como o corpo, a violência e a sexualidade –, se tornam centrais na escrita, ordenando-a e transformando-a em uma importante resposta dos movimentos culturais ao período ditatorial e todos seus mecanismos de controle social.

Palavras-chave: Biopolítica, Estado de Exceção, Ditadura Civil-Militar, Violência

Abstract

This thesis aims to demonstrate how, during the Civil-Military Brazilian dictatorship, the writer Rubem Fonseca uses several mechanisms and artifices that go back to the category of biopolitics as it was developed by Michel Foucault and later by Giorgio Agambem. We understand that such artifices tend to be perceived as a writing resistance movement to the state of exception and to the moment of great social tension that the nation was going through. Thus, we intend to demonstrate, by reading the short stories, how elements with a strong connection with the biopolitical issue - like the body, violence and sexuality - become central in writing, ordering and transforming it, in an important response of cultural movements to the dictatorial period and all its mechanisms of social control.

Keywords: Biopolitics, State of Exception, Civil-Military Dictatorship, Violence

Lista de abreviaturas

AI-5 – Ato institucional número 5

AIDS – Síndrome da imunodeficiência humana

FAA's – Forças armadas

CCC – Comando de caça aos comunistas

IBAD – Instituto brasileiro de ação democrática

IPÊS – Instituto de pesquisa e estudos sociais

OEA – Organização dos estados americanos

SNI – Serviço nacional de informação

USP – Universidade de São Paulo

Sumário

Introdução – Um retrato inventado	13
Capítulo I – Biopolítica, um debate	28
1.1 Biopolítica: entre Foucault e Aristóteles	35
1.2 Biopoder e soberania	39
1.3 <i>Vida nua</i> e micropoder	47
Capítulo II – Sobre a função política da pornografia	63
Capítulo III – Corpo ficcional e biopolítica.....	95
Capítulo IV – Da escrita como resistência.....	118
Capítulo V– Sexualidade como mecanismo de poder simbólico/social.....	154
Capítulo VI – A sexualidade e o estado de exceção brasileiro.....	183
Considerações Finais.....	212
Referências Bibliográficas.....	234

Introdução – Um retrato inventado

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

Jorge Luis Borges

Na crônica, *José: uma história em cinco capítulos*, publicada no livro *O romance morreu* (2007), Rubem Fonseca desnovela o fio de sua infância e adolescência alinhavando com desmedido pudor a sua história pessoal àquela matéria que viria a ser seu grande interesse como futuro escritor: a cidade e seus habitantes. “A maior de todas as criações do ser humano é a cidade. É no centro delas que o seu passado pode ser sentido e o seu futuro concebido¹.” Nesse caso, é a cidade do Rio de Janeiro aquela que lhe representa um papel fundamental, na qual o escritor viveu a maior parte de sua vida e que serviu de palco para a atuação de quase todos seus personagens e de suas ações. Pode-se dizer que o Rio de Janeiro é muito mais que pano de fundo, mais do que cenário: é essa cidade com suas peculiaridades – violência extremada, trânsito caótico, favelas, praias, desigualdade social extrema – quem dita o tom da escrita fonsequiana e o faz aos gritos provindos das praias e dos bares, das chacinas e dos tiroteios, dos pregões matutinos e dos assaltantes.

Ao recriar, em uma crônica, uma parte de sua vida anterior ao momento no qual *tudo o que teria para falar estaria dito em seus livros*, o autor lembra que existe sempre um problema ao recorrer à memória uma vez que esta é traidora, pois, “muita coisa está sendo lembrada de maneira inexata ou foi esquecida” e, embora perceba a lembrança como sua aliada, “ele sabe que todo relato autobiográfico é um amontoado de mentiras — o autor mente para o leitor e mente para si mesmo. Aqui, se alguma coisa foi esquecida, nada foi inventado².” Embora afirme que nada foi inventado, podemos depreender que toda essa vida pretérita é uma invenção que parte do presente: ele desenha no menino que foi o escritor que viria a ser.

Pode-se garantir que os interesses do escritor não são um amontoado de mentiras, uma vez que foram registrados em dezenas de livros, em milhares de palavras e personagens, mas não se pode dizer o mesmo para o garoto que se havia deslumbrado com a cidade. O menino poder ser apenas uma invenção do escritor que lhe dá os mesmos interesses ou os escolhe e

1 FONSECA, 2007, p. 2057

2 FONSECA, 2007, p. 1387

acentua para criar uma *persona* de si mesmo. O destaque para sua intrepidez, sua dificuldade em seguir as regras de socialização ou sua visão das pessoas como personagens que se aproximavam e se diferiam de suas leituras, o desafio inerente de uma vida repleta de grandes andanças e pequenas aventuras pela cidade que ganhara seu coração: trata-se da invenção de um José que antes de ser o consagrado escritor Rubem Fonseca, já era essa mistura de personagem – tantas vezes retratado em sua escrita ficcional – e de adulto que sempre parece ter sido. Uma invenção que, como história lembrada, escolhe suas memórias, apaga aquelas que não digam ao leitor exatamente aquilo que o autor quer que ele ouça e perpetua a memória desse “eu” escrito que tanto povoa a cidade, em sua ficção, seja sob o papel do “marginal anarquista” subletrado, seja sob o disfarce do arrivista inculto, seja sob a pele do advogado malandro, conquistador e competente, que trabalha no limite entre a lei e as pequenas infralegalidades diárias, comuns à marginália e à pequena e grande burguesia. Esse José Rubem Fonseca é o homem que se desenha em menino com a imagem presa no adulto. Esse José é, já, de si para si, alguém que não pode ser parado, alguém que não pode ser censurado, alguém para quem a liberdade – de andar, de criar, de viver a cidade – é um princípio absoluto.

Na crônica *A pornografia começou com a Vênus de Willendorf?*, Fonseca deixa um apontamento bastante interessante sobre o regime de censura: “os piores censores são aqueles que obedecem estritamente à norma do sistema cultural dominante³.” Nessa pequena discussão sobre a censura, surge esse genérico “sistema cultural dominante” que se carrega de uma série de significados que poderiam gerar uma discussão mais aprofundada que não é feita pelo autor, nessa crônica, mas que pode ser encontrada em textos ficcionais anteriores. Percebe-se que nessa crônica o “sistema cultural dominante” está mais voltado para o sistema político dominante de cujos poderes emanaria o poder cedido aos censores que, sob uma orientação político-social recortariam da sociedade aqueles textos que, sob a moral vigente, esta deveria ser proibida de acessar. A citação do livro *Feliz ano novo* (1975) como um objeto estético que acabou sendo vetado pela censura ditatorial demonstra essa hipótese. Outra possibilidade que se poderia levantar sobre esse “sistema cultural dominante” é a de que a própria constituição da cultura humana com seus sistemas ideológicos é, por si só, uma criadora de sistemas infinitos de censura que existem sob todos os tipos de aparatos ideológicos sociais e que influenciam as pessoas em sua criação artística em todos os momentos. Assim, da mesma maneira que existe a censura estatal, existiria a autocensura que, no ato mesmo da escrita, faria com que o autor selecionasse melhor seus textos – evitando a

3 FONSECA, 2007, p. 186

pornografia ou calando críticas ao governo ditatorial, por exemplo – ou o pintor e o escultor os seus modelos, etc.

O “sistema cultural dominante”, pensado dessa forma como uma instituição esvaziada de sentido histórico – sobretudo para um autor que sofreu censura por um grupo específico elevado ao poder através de um golpe e que governou sob um regime ilegal de terror e submissão – parece um impositor de um mecanismo de censura que é atemporal e apolítico e que existe e continua censurando através dos tempos, desde, talvez, conforme sugere a crônica, as estatuetas de outras tantas Vênus como a de Willendorf, cuja fabricação remete a aproximadamente 25.000 anos. Fonseca conclui que “esses milhares de séculos de coerção não foram fortes e longos o suficiente para destruir no artista a sua coragem de criar, uma das maiores virtudes do ser humano⁴.” Está montada a confusão entre criar e se postar contra o poder constituído que pode tanto agradar a muitos autores e artistas cuja virtude criadora não se presta ao serviço contestatório. Criar dentro de seu próprio sistema ideológico ainda é criar, mesmo que isso não imponha nenhum tipo de crítica a esse sistema. O mecanismo censório não é um “sistema cultural dominante” aleatório, invisível e onipotente, mas um mecanismo de poder encaixado em outros mecanismos e que funciona sob sua tutela ideológica e cultural. Ainda que muitas outras obras anteriores tenham sofrido pela censura através dos séculos, e essa censura tenha se aproveitado, sobretudo das relações do homem com sua sexualidade e das maneiras de descrevê-la em obras de arte, no caso de nosso autor o contexto é bem específico: um governo militar que golpeou o governo democraticamente eleito com a ajuda de ideólogos religiosos, empresários e intelectuais. Entre esses, o próprio Fonseca atuando como membro e roteirista dos filmes-propaganda anticomunistas e contrários ao governo João Goulart no Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, o IPÊS.

Dessa forma, dá-se a entender que a *coragem de criar*, essa imensa *virtude do ser humano*, representa, de forma tão natural e a-histórica quanto o próprio mecanismo da censura, um desafio aos poderes constituídos, um compromisso com uma verdade secreta e intangível, uma coragem indubitável, um desafio com constante risco de censura e, talvez, de vida. Lido dessa maneira, o autor nos leva a entender que sua escrita é, em grande parte, movida por esse processo de desafiar abertamente o poder constituído sob o governo militar, terrorista e ilegal – uma força criadora virtuosa em uma luta constante contra um sistema cultural dominador, ambos a-históricos, ambos não ideológicos, ambos virtuais e onipresentes. Assim, a forte presença de personagens anti-heróis, como o Cobrador com seus arroubos de violência potencialmente justiceira; os assaltantes de *Feliz Ano Novo* que

4 FONSECA, 2007, p. 198

parecem vingar os amigos cruelmente assassinados pela polícia; os policiais honestos e corretos em meio à corrupção generalizada da corporação; os diversos escritores/atores/diretores pornográficos e rebeldes em seus posicionamentos antissistemas lidam com esse ideal de rebeldia e de exposição de suas vidas ao verdugo, como quem “vive nas sombras, frequenta porões, trama assaltos ou revoluções” e que, como consequência “a lei procura amanhã de manhã com seu faro de dobermann⁵”.

A escrita pode muito bem ser um objeto de formação de mecanismos de poder, e, obviamente, ela é um mecanismo de poder por si só. Ela é transgressora. O problema é que transgredir, como verbo transitivo, pede um complemento, e, em muitos casos, a escrita fonsequiana transgride a razoabilidade sem sequer tocar nos poderes estabelecidos, muito pelo contrário, trabalhando exatamente como porta-voz destes e de muitas de suas simbologias e ideologias. Como ideólogo e roteirista do IPÊS, a radicalidade de sua escrita foi totalmente voltada para a desestabilização do governo eleito de João Goulart. Conforme aponta Roberto Lísias, a respeito da marcha na avenida Rio Branco em comemoração ao golpe militar de 1964, prova do sucesso do trabalho do instituto:

Os empresários [integrantes do IPÊS] que assistiam à Marcha do escritório do IPÊS no Rio, contentes com as aclamações e entusiasmo nas ruas e muito satisfeitos com o resultado de seu trabalho anticomunista” conversavam com o general Heitor Herrera, um de seus elos-chave com os oficiais da Escola Superior de Guerra, “sobre as qualidades que desejavam ver no próximo presidente do Brasil.⁶

Esse momento de comemoração não entra na narrativa do pequeno José, andarilho da cidade do Rio de Janeiro, nem aparece em nenhuma narrativa bioficcional, das várias constantes nos contos e romances do autor. Esses momentos são apagados da memória, esse frágil construto capaz de se refazer constantemente. Lísias, no mesmo artigo, aponta como essa reconstrução pode ser feita sem muitos problemas:

Se a direção do grupo assistiu da janela do escritório à passeata das famílias que comemoravam a quartelada, quatro anos depois engrossavam a Passeata dos 100 mil, contra a ditadura, e portanto a ideologia ipesiana, nomes como Clarice Lispector, Hélio Pellegrino, Francisco Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, Nara Leão, Cacá Diegues e muitos outros artistas e intelectuais.⁷

Apagada a comemoração pelo golpe, pode-se avivar o interesse pela transgressão contra a ditadura, pode-se transgredir em muitos sentidos e momentos, resguardando-se de não se bulir demais no vespeiro. Pode-se redesenhar o passado ao se manipular as lembranças e

5 Trecho levemente modificado da canção *Hino de Duran*, composta por Chico Buarque, composta para a peça *Ópera do malandro* e gravada em 1979 no álbum homônimo.

6 LISIAS, 2017, p. 45

7 LISIAS, 2017, p. 49

mesmo ao se manipular os atos, afinal, como cantaria Raul Seixas: “os donos do mundo piraram/eles já são carrascos e vítimas/do próprio mecanismo que criaram.”⁸ O mecanismo de poder exacerbado pelo IPÊS se tornou carrasco – não no sentido literal da palavra como foi para muitos jornalistas e comunistas – para uma classe média que foi cada vez mais alijada das decisões políticas do país.

José, o menino que caminhava pelas ruas do Rio de Janeiro e morava em um sobrado, levando uma vida pobre e regrada, talvez já trouxesse consigo grande parte das ideias que se manifestariam em Augusto, *alter-ego* do autor e personagem do conto *A arte de andar nas ruas do Rio*, publicado em *Romance negro e outras histórias* (1992):

Augusto voltava para casa e não conseguia se livrar dos problemas da companhia de águas e esgotos; uma cidade grande gasta muita água e produz muito excremento. João dizia que havia um ônus a pagar pelo ideal artístico, pobreza, embriaguez, loucura, escárnio dos tolos, agressão dos invejosos, incompreensão dos amigos, solidão, fracasso. E provou que tinha razão morrendo de uma doença causada pelo cansaço e pela tristeza, antes de acabar seu romance de seiscentas páginas.⁹

O autor-personagem, aqui, junto de seu amigo e pretense autor, entende que a cidade é, apesar de suas maravilhas e belezas naturais e históricas, um espaço repleto de excremento. A cidade produz o excremento com o qual Augusto precisa lidar, uma vez que ele nunca se livrara dos problemas da companhia de águas e esgotos, assim, continuou trabalhando, sem nenhuma motivação aparente com os dejetos: ensinava prostitutas a ler e a falar, abordava pichadores para corrigir-lhes os erros de ortografia, conversava com mendigos e moradores de rua, sempre com o intuito de lhes auxiliar na resolução de algum problema, sempre a tentar sanear alguma parte da cidade, sempre revirando o excremento em busca de algo que não se sabe exatamente o que é. Quanto ao ônus de ser escritor, este, nem José nem Augusto parecem dispende seu tempo pensando nele. Tanto o menino andarilho e futuro escritor José quanto o personagem andarilho e escritor Augusto/Epifânio são, quase na mesma medida, uma invenção do homem Fonseca. Augusto busca o mesmo que José viria a buscar em sua obra escrita posterior: mostrar a cidade, mas, de uma maneira bastante específica, como se esta escondesse, sob sua história, arquitetura e natureza, enfim. Sob suas ruas e avenidas tão modificadas desde que fora fundada em 1565, um tratado filosófico que abrange tanto o erudito quanto o popular. O autor personagem:

pretende evitar que seu livro seja uma espécie de guia de turismo para viajantes em busca do exótico, do prazer, do místico, do horror, do crime e da miséria, como é do

8 Canção *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor* composta e gravada por Raul Seixas no álbum *Gita*, de 1974

9 FONSECA, 1992, pp. 11, 12

interesse de muitos cidadãos de recursos, estrangeiros principalmente; seu livro também não será um desses ridículos manuais que associam o andar à saúde, ao bem-estar físico e às noções de higiene. Também toma cautela para que o livro não se torne um pretexto, à maneira de Macedo, para arrolar descrições históricas sobre potentados e instituições, ainda que, tal como o romancista das donzelas, ele às vezes se entregue a divagações prolixas. Nem será um guia arquitetônico do Rio antigo ou compêndio de arquitetura urbana; Augusto quer encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade.¹⁰

Embora o exotismo da pornografia e da violência não sejam estranhos à obra fonsequiana, há, sem dúvida, uma espécie de empirismo peripatético que a permeia e que guia os escritos para modos de vivência plena no esforço de captar a realidade. Ainda assim, essa é uma realidade paralela, tão inventada e suprimida de elementos-base quanto o garoto andarilho José ou a personagem Augusto, cujas histórias, misturadas sob a mesma pena, tanto inventam um quanto o outro. A arte de andar pelas ruas da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro é a arte de encontrar-se numa cidade luxuosa e naturalmente dotada de grandes belezas, humanas e naturais, mas que traz a decadência em sua estrutura. Entulho, excremento, todo tipo de refugio se acumula a olhos vistos, numa decomposição lenta e inexorável. O menino imita a personagem – “naquela cidade, no Rio de Janeiro, ele descobriu a carne, os ossos, o gesto das pessoas; e os prédios tinham forma, peso e histórias suas¹¹” – que reconta e distorce a vivência do menino. A cidade era isso mesmo, descobrira o menino andarilho e a personagem, esse espaço construído e disputado palmo a palmo que era tão múltiplo quanto as pessoas que nela viviam, conforme podiam ver “frequentadores da Lapa – cafetões, putas, vagabundos, mendigos, artistas e os boêmios em geral – não pareciam *roídos pelo vício*, porém normais e bem-comportados.¹²” Construir-se é se manter nesse constante trabalho de lapidar-se, de cortar arestas e polir-se, em suma, de inventar-se.

Essa reconstrução da própria identidade através do esquecimento e da montagem, recurso de suma importância para o cineasta, se dá também no âmbito de toda a realidade da qual se acercam as figuras que pretendem reescrever a história. Nesse jogo de reescrita, como observa Figueiredo, a literatura fonsequiana assume-se “como mais uma instância multiplicadora de identidades falsas: ritualiza a falsificação, mistifica o próprio mecanismo de mistificação, de tal modo que o leitor, perdido no jogo de versões e perversões, sem o apoio das certezas reconfortantes, possa refletir sobre todo esse processo.¹³” O leitor pode, não apenas refletir sobre todo esse processo de mistificação como, por bem, ser enganado por ele,

10 FONSECA, 1992, pp. 18, 19

11 FONSECA, 2007, pp. 2057, 2063

12 FONSECA, 2007, p. 2151

13 FIGUEIREDO, 2003, p. 63

criando e recriando versões da realidade e das personalidades nela envolvidas em suas aparições ficcionais. Não apenas identidades falsas são geradas pela escrita, mas também há um falseamento histórico que distancia os problemas reais – retratados sob a linguagem da violência, tanto nos jornais diários quanto em certa literatura – de suas causas, permitindo que a leitura desconectada do mundo, embora ancorada em certos padrões de realismo, recrie o mundo através de seu falseamento. Dessa forma, a insistência no falseamento das pessoas e de seu papel, acaba por recriá-las enquanto personagens que enganam, que esquecem ou fingem esquecer seu verdadeiro papel frente aos movimentos históricos, desvencilhando-se destes e virando-se para o lado contrário. A escrita fonsequiana, nesse sentido, reflete vozes confusas que perdem seu referencial enquanto circulam pelo texto e “seu movimento caótico estabelece um contexto singular, onde os signos, quase aleatoriamente, vão superpondo imagens, sensações, fantasias. Sem origem ou destino, os diálogos perdem sua função comunicativa: sujeitos mortos falam para si mesmos numa linguagem intransitiva, leve, múltipla.¹⁴” Essa leveza se difere, e muito, do peso da linguagem usada: o palavrão, a escatologia e a violência, tão recorrentes nessa escrita, tão usadas para retratar figuras e construir – sobretudo para destruir histórias ou lançar visões rasas, mas pungentes, sobre figuras ideologicamente contrárias, através de ironias e ataques diretos, sem discussão, sobre artistas e intelectuais – biografias dúbias. Essa leveza apontada pela comentadora da obra se dá, justamente, pelo fato de que essa escrita se distancia de sua origem histórica, existindo de maneira performática em uma espécie de presente eternizado no qual não há lastro que busque ligar a violência extrema da atualidade às suas raízes, não há apontamento de culpados, embora pareça essencial que se mantenha essa tensão entre o ficcional e a realidade das páginas policiais, que, por si, também não procuram aprofundar os inúmeros casos de violência, apenas retratá-los como casuais e desligados de qualquer origem sistêmica ou de qualquer tipo de relação com o poderio militar, tão presente naquele estado policialesco.

Conforme já apontado por diversos críticos, não é difícil encontrar em muitos personagens traços do escritor, o qual sempre repetia que “tudo o que tenho a dizer está nos meus livros¹⁵” e que passou a vida se recusando a entrevistas e conversas públicas sobre sua obra. Essas *personas*, essas máscaras, falam, em determinados momentos, em nome dessa figura externa, mostram sua posição, apontam conceitos e técnicas de escrita. Personagens escritores são comuns e, no geral, fabulam sobre a escrita e o ato de escrever. Parece-nos importante perceber como esses atos autoficcionais conjuntamente ao silêncio do autor

14 PEREIRA, 2000, p. 103

15 AUGUSTO in FONSECA, 2002, p. 2243

contribuem para a criação da personalidade e da história, em grande parte ficcionais, do autor. Ricardo Lísias, em suas análises sobre a forma como a *persona* do autor propõe uma visão de si que apaga certos momentos marcantes de sua história pessoal, aponta “que Rubem Fonseca, desde os primeiros textos, tem o hábito de ridicularizar escritores e outros artistas. Sempre bobos, frágeis e bisonhos, talvez sejam junto com a bandidagem as figuras mais patéticas e desgovernadas de seus livros,¹⁶” o que, de certa maneira, demonstra parte de sua afiliação ideológica, comprometida com um esforço de desautorização de artistas e intelectuais, uma vez que muitos desses estavam comprometidos com o polo ideológico oposto à ditadura.

O menino José que caminhava nas ruas da cidade do Rio de Janeiro mas que se orgulhava de ter vivido sua infância em Paris – ainda que não saísse de Juiz de Fora – através de suas leituras, cresceu, tornou-se um advogado, foi delegado, executivo e por fim, tornou-se um escritor taciturno que, apesar de retratar de forma seca e brutal cenas de erotismo e violência, combateu, nas trincheiras do conservadorismo, lado a lado a empresários e militares. O homem e escritor Rubem, roteirista de filmes anticomunistas e participante ativo de um instituto fundado para desestabilizar um governo de esquerda moderada, eleito democraticamente, ajudou a criar um clima de instabilidade que colaborou com o golpe militar e, em um dado momento, foi ele mesmo espetado por aqueles que ajudou a colocar no poder.

Assim, vemos com absoluta normalidade que em sua narrativa, estrategicamente, “há de pouco a nada nos primeiros contos [...] que remetam à grave crise política que o Brasil vivia à época em que ele os escrevia e publicava. Os exemplos são raros. Em *O inimigo*, do primeiro livro, o comunismo é tratado de maneira jocosa.¹⁷” Em *Natureza podre ou Franz Potocki e o mundo* os artistas e intelectuais são tratados com o escárnio habitual que se aplica a estes. Em *Gazela*, a personagem narradora afirma que Freud e Marx são uma questão de crença que servem apenas para se colocar como retrato na parede, numa tentativa de minimizar e ridicularizar o impacto de suas escritas teóricas. Em *O conformista incorrigível*, a personagem principal, que assume uma postura um tanto conservadora e um tanto inocente em seu conservadorismo, é atacada por doutores, que tendem ao ridículo e ao histrionismo, que querem lhe obrigar a ser um inconformado a qualquer preço, mesmo que esse inconformismo seja apenas uma moda vazia. Cada um desses pequenos chistes, espalhados pelos contos, ajuda a remontar, não sem contradições, a ideologia geral constante neste trabalho de escrita.

16 LISIAS, 2017, p. 49

17 LISIAS, 2017, p. 48

Não se pode dizer, contudo, que essa escrita não tenha sido transgressora. Em relação ao padrão editorial vigente no período de suas publicações, há um trecho do conto *Intestino grosso*, no qual o escritor-personagem afirma que os editores queriam que ele “escrevesse igual ao Machado de Assis, [...] queriam os negrinhos do pastoreio, os sertões da vida¹⁸”. Deonísio da Silva, pesquisador que desenvolveu vários trabalhos sobre Fonseca e sua obra, traz em uma nota biográfica, uma cena na qual obteve, em conversa com o escritor, um relato sobre:

...as dificuldades que encontrou para publicar suas primeiras produções, as absurdas exigências que lhe faziam muitos editores, reclamando uma terraplenagem que erradicasse alguns outeiros e preenchesse vales ofensivos à paisagem literária tida por padrão às diversas épocas que procurou edição para seus contos. Outros, mais desavergonhados, não se vexaram de recomendar-lhe alguns estilos como modelo e, nesse caso, os autores indicados iam de José de Alencar a João Guimarães Rosa. As críticas desfavoráveis à sua obra, mesmo aquelas feitas pelos primeiros editores que procurou, ocupam-se em reprovar, entre outros, os seguintes temas; assassinatos, assaltos, roubos, tráfico de tóxicos, corrupção policial e, principalmente, o tema da violência, que engendra narrativas onde ganham relevo as sexualidades tidas por ilegítimas. Daí parecem obscenas e pornográficas as suas histórias.¹⁹

Dessa forma, o mito da obra e do escritor desafiadores vai sendo construído enquanto a participação do escritor e a timidez da obra perante o caos político vai sendo abrandada, ressignificada. O menino José que encontrava seu prazer caminhando pelas ruas decadentes do Rio de Janeiro, agora ajuda os tecnocratas a “afiar o arame” enquanto “escreve sobre pessoas empilhadas na cidade” apontado suas palavras armadas para todos os lados: “não dá mais pra Diadorim²⁰”. Sob o ponto de vista da professora Vera Lúcia Follain de Figueiredo, o escritor “homenageia, em seus textos, aquela linhagem de escritores que desafiaram a hipocrisia da sociedade na qual viveram, que tiveram a ousadia de dizer o que não podia ser dito e, por isso, foram perseguidos, censurados, não obtendo, em vida, o reconhecimento merecido,²¹” afirmação que difere daquela feita logo acima. No geral, não há contradição entre dizer que há escritores e intelectuais homenageados e/ou tratados como caricaturas ridículas: a escrita fonsequiana cria seus predecessores naqueles que, como Sade, por exemplo, ousaram desafiar os sistemas literários de suas épocas e por tal motivo enfrentaram problemas políticos, ao mesmo tempo que ridiculariza toda a ciência da psicologia ou parte da literatura brasileira, ao fazer apontamentos jocosos. Não dá mais para José, é preciso afiar o arame, abandonar a Paris ficcional e mergulhar numa realidade degradada, mas,

18 FONSECA, 1975, p. 146

19 SILVA, 1993, pp. 20, 21

20 FONSECA, 1975, p. 157

21 FIGUEIREDO, 2003, p. 108

convenhamos, sem buscar muito a fundo compreender os motivos histórico-sociais dessa degradação. Não dá mais para Diadorim, não dá mais para José.

Não dá mais para o menino andarilho da pacata cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, uma vez que essa cidade não é mais tão pacata e seus caminhos não são mais os mesmos. Degradada e suja, cheia de problemas sociais e repleta de violência estrutural. Embora não fosse mais a capital federal desde abril de 1960, a cidade do Rio de Janeiro ainda era palco de importante movimento político, como as marchas pró e contra a imposição da ditadura empresarial-militar e os vários confrontos entre civis e militares por conta da repressão. Talvez fosse a hora de entrar em cena o homem, o adulto, o escritor, como aquele que Roberto Bolaño aponta em seu *La literatura Nazi en América* (1996). Bolaño nos dá a ver a biografia de Amado Couto, escritor nascido em Juiz de Fora cuja escrita é uma continuação, quase uma espécie de culto a tudo o que Fonseca representa na literatura e na própria vida.

Couto escreveu um livro de contos que nenhuma editora aceitou. O livro se perdeu. Logo começou a trabalhar no Esquadrão da Morte e sequestrou e ajudou a torturar e viu como matavam algumas pessoas mas ele continua pensando em literatura, mais precisamente no que necessitava a literatura brasileira. Vanguarda, precisava, letras experimentais, dinamite, mas não como os irmãos Campos, que lhe pareciam chatíssimos, um par de professorazos anêmicos, nem como Osman Lins, que lhe parecia francamente ilegível (e por que publicavam Osman Lins e não os seus contos?), mas alguma coisa moderna e puxada para seu gosto, algo policial (mas brasileiro, não norte-americano), um continuador de Rubem Fonseca, para deixar mais claro.²²

As correspondências entre as biografias, bem como a ridicularização aos intelectuais e escritores, não são gratuitas: Couto, mais do que um continuador, é Fonseca. Sua primeira publicação se chama *Nada a dizer*, título que emula a frase mais dita pelo Ministro da Justiça Armando Falcão, em cuja jurisdição a censura vigorou fortemente e que, em suas entrevistas, sempre dizia à imprensa um lacônico: nada a declarar. Havia muito o que se declarar, muito o que se dizer, muito a se revelar, mas as opções eram, por vezes, manter-se em silêncio frente aos esquadrões da morte, frente ao terrorismo de estado.

Policial e escritor, Couto sonhava em completar a biografia se tornando um bandido e sequestrando Fonseca. Assim poderia aparecer como a figura preconizada pelos vários escritores ficcionais que surgem ao longo das páginas fonséquianas, e, sobretudo, o de

22 BOLAÑO, 1996, s/p (versão digital). Couto escribió un libro de cuentos que ninguna editorial aceptó. El libro se perdió. Luego entró a trabajar en los Escuadrones de la Muerte y secuestró y ayudó a torturar y vio cómo mataban a algunos pero él seguía pensando en la literatura y más precisamente en lo que necesitaba la literatura brasileña. Vanguardia, necesitaba, letras experimentales, dinamita, pero no como los hermanos Campos que le parecían aburridos, un par de profesorazos desnatados, ni como Osman Lins que le parecía francamente ilegible (¿entonces por qué publicaban a Osman Lins y no sus cuentos?), sino algo moderno pero más bien tirando para su parcela, algo policíaco (pero brasileño, no norteamericano), un continuador de Rubem Fonseca, para entendernos. (Tradução nossa)

Intestino grosso, que, ao ser perguntado sobre o porquê de ter se tornado escritor responde que: “gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido.”²³ Para a personagem Armando Couto, apenas tornar-se escritor não era o suficiente e sua meta era, de alguma maneira, alcançar certo poder que via refletido em um escritor de primeira linha, como Fonseca.

Couto, o escritor nazi, publicou a novela *Nada a dizer*, na qual o herói se chamava Paulinho e alternava entre, às vezes, ser o “motorista de uns senhores e outras vezes era um detetive e outras um esqueleto que fumava em um corredor escutando gritos distantes, um esqueleto que entrava em todas as casas (em todas não, só nas casas de classe média ou dos sem-cerimônia) mas nunca se aproximava demais das pessoas.”²⁴ Couto joga com a autoficção fonsequiana **tornando-o em esqueleto** que: foi motorista de senhores ou passou determinado tempo escrevendo roteiros de propaganda anticomunista a serviço de empresários golpistas; foi detetive ou realmente trabalhou como detetive e sempre os teve em alta conta em sua escrita, ainda que fosse sabido o quanto a polícia cooperou com a ditadura; escutava gritos distantes ou sabia o que estava acontecendo sob o governo que ajudara a chegar ao poder, mas se absteve de documentá-lo, mantendo-se como uma sombra que não se aproximava da realidade das pessoas e do terrorismo de estado. Entrar em todas as casas era a premissa do estado terrorista – em quase todas, porque uma parte dessas casas estava a favor dele –, esse esqueleto que estava solto nada mais era do que o estado terrorista e assassino, nada mais era do que os esquadrões da morte, livres para agir como bem entendessem, nada mais era do que os grupos de terrorismo de direita, como o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), cuja ação, por vezes, era auxiliada pela polícia. O esqueleto fumava e entrava em casas, o escritor “dirigia” para seus senhores.

Por fim, em um novo romance, no qual Paulinho é Couto e é como se esse “houvesse se despido diante de Fonseca sem nenhuma vergonha, como se lhe dissesse aqui estou eu, sozinho, carregando minhas piranhas enquanto meus companheiros percorrem as ruas do centro de madrugada, como os homens do saco levam as crianças, o mistério da escrita.”²⁵ O mistério conhecido por todos do desaparecimento de pessoas. O mistério que a escrita cria

23 FONSECA, 1975, p. 147

24 BOLAÑO, 1996, s/p (versão digital). El héroe se llamaba Paulinho y a veces era el chófer de unos señores y otras veces era un detective y otras un esqueleto que fumaba en un pasillo escuchando gritos lejanos, un esqueleto que entraba a todas las casas (a todas no, sólo a las casas de la clase media o de los pobres de solemnidad) pero que nunca se acercaba demasiado a las personas.

25 BOLAÑO, 1996, s/p (versão digital). [...] se desnudara delante de Fonseca sin ningún pudor, como si le dijera aquí estoy yo, solo, cargando con mis pirañas mientras mis compañeros recorren las calles céntricas, de madrugada, como los hombres del saco llevándose niños, el misterio de la escritura.

mas que não existe, pois é a realidade das pessoas que vivem sob a mira dos esquadrões da morte, das inúmeras operações que sumiam com dissidentes, dos “homens por debaixo das manchetes, [dos] braços esquecidos que fizeram os heróis” e que acabaram por se tornar “cruzes sem nomes, sem corpos, sem datas” na “memória de um tempo onde lutar por seu direito é um defeito que mata.”²⁶ Nesse mistério, o *Jogo do morto* aparece como uma brincadeira entre amigos apostadores “aposto que o esquadrão esse mês mata mais de vinte [...] só aqui na cidade ou em toda a Baixada?”²⁷ Tais eram os mistérios, mas não havia ligação entre o esquadrão e o estado, era apenas mais um mecanismo de eugenia destes que não se pode controlar, no fatalismo infinito sob o qual nos equilibramos enquanto sociedade.

Assim, Couto que é Paulinho, seu personagem, e que é Fonseca – que é muitos de seus personagens – escreve:

Tenho de me soltar dessa gente e ser escritor, escreveu Couto, em algum lugar. Mas não era fácil. Uma vez tentou ver Fonseca. Segundo Couto, se olharam. Como está velho, pensou, já não é *Mandrake* nem é ninguém, mas trocaria de lugar com ele mesmo que somente por uma semana. Também pensou que o olhar de Fonseca era mais duro que o seu. Eu vivo entre piranhas, escreveu, mas don Rubem Fonseca vive em um aquário de tubarões metafísicos. Escreveu-lhe uma carta. Não recebeu resposta.²⁸

Essa mirada é o ápice da carreira de Couto. Também simboliza seu fim. Couto satiriza e emula as personagens autoficcionais fonséquianas fazendo de si um intrépido detetive/motorista e se transformando em outra figura ficcional de Fonseca, seu outro, seu duplo. Mas esse duplo é menos capaz de fugir de seu passado e de seu presente. Esse duplo é um homem cuja ligação com os esquadrões da morte não se desfaz com facilidade e ele carrega essa culpa até seu suicídio em um hotel parisiense. O menino José, que tanto caminhara pelas ruas do Rio de Janeiro e que não tinha preocupações, tornou-se um homem que ajudou a subir assassinos e torturadores ao poder e que se desligou disso ou, pelo menos, criou histórias de esquecimento e apagamento, uma vez que “o que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita,²⁹” ou aquilo que se inventa. A invenção se torna crença, e só ela é validada como verdade, não importam os apagamentos, não importam os atos reais, importam somente as personagens cujos atos tendem a um

26 Trechos da canção *Pequena memória para um tempo sem memória* de Luiz Gonzaga Jr. Gravada em 1980 no álbum *De volta ao começo*.

27 FONSECA, 1979, p. 198

28 BOLAÑO, 1996, s/p (versão digital). Tengo que despegarme de esta gente y ser escritor, escribió en alguna parte Couto. Pero era trabajoso. Una vez intentó ver a Fonseca. Según Couto, se miraron. Qué viejo está, pensó, ya no es *Mandrake* ni es nadie, pero se hubiera cambiado por él aunque fuera sólo una semana. También pensó que la mirada de Fonseca era más dura que la suya. Yo vivo entre pirañas, escribió, pero don Rubem Fonseca vive en una pecera de tiburones metafísicos. Le escribió una carta. No recibió contestación.

29 FONSECA, 1975, p. 149

enfrentamento do poder. São essas *personas*, esses retratos ficcionais que sussurram o que é a verdade, são eles que mostram o homem que, claramente, tenta se mostrar através delas, são elas que caminham pelas ruas, que amam a cidade à sua maneira, que falam por aquele que se recusou a falar. A cidade é um monstro sublime, se ela é como esse incêndio presenciado pela família de José no qual o garoto:

durante o incêndio, afastou-se de perto da família para não sofrer com a consternação do pai e também para que ele não percebesse o fascínio que a grandiosidade da cena lhe causava, e assim poder fruir sem culpa, em toda a sua pureza, o “belo horrível” do espetáculo, uma frase contraditória que antes lhe parecia apenas um oxímoro poético, mas cujo significado ele agora entendia.³⁰

Também a verdade é esse belo horrível, esse construto em demolição que insiste em dar a ver apenas uma verdade: aquela que interessa e que descola o autor de sua origem como roteirista anticomunista e antidemocrático sob um instituto, supostamente dedicado a estudos sobre sociedade. O menino que andava pelas ruas do Rio entendeu o espetáculo daquilo que era horrível em um incêndio que destruía uma loja e compreendeu, talvez ali, que a cidade, a nação, eram todas repletas desse tipo de beleza, desse tipo de tragédia e que era possível construir muita beleza sobre essas tragédias e criar uma verdade nova, imediata e destituída de seus fatores históricos para apreciação do público.

O belo horrível baseará a escrita de José. Será ele seu principal mote: ornar com suas palavras e frases aquilo que há de terrível, de constrangedor, de ridículo em uma sociedade espetacularizada.

Nesta tese, tentamos abordar e apresentar os diversos mecanismos de biopoder incorporados à literatura fonsequiana dos primeiros anos. Para tanto, decidimos trabalhar com seus cinco primeiros livros de contos dos quais quatro foram publicados durante o regime ditatorial e o primeiro surgiu apenas alguns meses antes do golpe de 1º de abril de 1964, a saber: *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1969), *Feliz Ano Novo* (1975), *O cobrador* (1979).

No primeiro capítulo abordamos os principais conceitos de biopolítica e biopoder conforme propostos pelo pensador francês Michel Foucault e suas mudanças e percepções nos pensamentos de Giorgio Agamben, Roberto Esposito e Achille Mbembe. Para além disso, buscamos identificar elementos na literatura fonsequiana que se liguem aos conceitos expostos, sobretudo nos quesitos sexualidade, estado de exceção e uso dos corpos ficcionais. Este capítulo tenta, ainda, fazer um curto apanhado histórico do momento de construção dessa

30 FONSECA, 2007, p. 1989, 1985

literatura dentro de uma soberania política hipertrofiada por um golpe civil-militar de cunho repressivo.

O segundo capítulo propõe uma leitura do conceito de pornografia da maneira como ele é construído a partir da lógica ficcional fonsequiana. A pornografia é um elemento sobre o qual repousa forte interesse político dos governos de exceção e, a moral e os bons costumes, ainda que sua definição não seja plena nem inconteste mesmo entre governistas e censores, surge como um aparato que ampara os mecanismos legais de coerção para a cultura e a criação. Dessa maneira, a pornografia engendra um conceito-guia para a escrita fonsequiana em sua percepção da realidade circundante e da política de exceção.

O terceiro capítulo avalia a transformação efetuada entre os corpos desaparecidos e torturados do regime de exceção em corpos ficcionais, da mesma maneira agredidos e percebidos quase exclusivamente sob o domínio da violência primordial que assola a metrópole. Se na realidade tangível é possível e até mesmo comum que haja relatos e testemunhos das mais variadas formas de violência e, ainda, que se possa conviver com a morte que ronda a sociedade através de inúmeros mecanismos, na realidade da literatura pode-se, da mesma maneira, impor a violência bárbara e irracional sobre os corpos ficcionais.

O quarto capítulo parte da ideia fonsequiana de que é possível engendrar uma escrita pornoterrorista. Uma vez que toda resistência ao regime de exceção era tratada como terrorista, que havia grupos terroristas em ambos os espectros políticos e que uma série de atentados, reais e fabricados, abalou cidades brasileiras, há a proposição no conto *Intestino Grosso* da possibilidade de uma escrita que se porte como atentatória. Esse capítulo parte da premissa de que a maior parte dos escritos fonsequianos foram concebidos como um atentado à moral e aos bons costumes: uma pequena bomba sempre prestes a explodir sob os olhos de quem lê.

Já o quinto capítulo ensaia uma leitura sobre a sexualidade na obra fonsequiana e seus aspectos relacionados à política e à normatividade de uma sociedade governada por um mecanismo de poderio político-militar de forte influência empresarial e religiosa. A escrita, como signo, é parte dos mecanismos de poder da sociedade e como tal, acolhe a sexualidade como igualmente partícipe dos micropoderes políticos ou não.

O sexto capítulo estuda a profanação da escrita e da cultura através da sexualidade, da violência, da matabilidade de uma sociedade cuja moralidade aparente esconde um esgoto de imoralidades em seu subterrâneo. Os esqueletos nos armários são a sexualidade e violência que se misturam nos corpos ficcionais e na ficção como na realidade.

Nas considerações finais retomam-se algumas discussões propostas nos capítulos anteriores e desenvolvem-se mais algumas ideias sobre a escrita, a ficcionalidade e seu papel crítico e político-ideológico na sociedade na qual ela se desenvolve. Apontam-se ainda as contradições da proposta de escrita fonsequiana que se evidenciaram durante o processo de confecção da tese.

Capítulo 1 – Biopolítica, um debate

A escrita é a linguagem de quem está ausente.

Sigmund Freud

Atravessado por duas Grandes Guerras que arrastaram todos os países do centro do capitalismo e cujo desfecho culminou em um período conflituoso, conhecido como Guerra Fria, no qual as potências vencedoras transformaram os estados periféricos em um palco de disputas que geraram morticínios sem precedentes, o século 20 foi integralmente marcado pela violência. Conforme pontua o historiador Eric Hobsbawn³¹, o século 20 “viveu e pensou em termos de guerra mundial, mesmo quando os canhões se calavam e as bombas não explodiam” e, claro, continuou vivendo e pensando em termos bélicos até o seu fim, através dos conflitos que seguiram existindo pelo mundo após a explosão das duas bombas atômicas lançadas sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki, no Japão, em agosto de 1945. Se, por um lado, com o fim da Segunda Guerra o território europeu se viu relativamente pacificado, por outro, no resto do mundo proliferaram guerras locais com crescentes padrões de violência, tortura, uso de produtos químicos e de aparatos tecnológicos causadores de enorme mortandade: Indochina, Coreia, Vietnã, Angola, Moçambique, Argélia, Caxemira, Irã, Iraque, Palestina, Líbia e tantos outros conflitos que não estão listados aqui, além das várias ditaduras impostas nas Américas Central e do Sul. Em comum entre todos esses conflitos, a nova/velha maneira encontrada pelas nações soberanas, através de suas políticas, para dispor da vida humana.

Foi durante a Segunda Guerra Mundial que, pela primeira vez, no coração hegemônico da cultura ocidental, na Europa, os mecanismos de poder voltaram-se de tal maneira para os domínios da biologia que foi possível elaborar e executar um plano de “eutanasia” destinado a uma parte da população em nome da *saúde racial* ou da *imunidade* do estado soberano – e imperialista – e do povo racialmente escolhido como seu único e mais perfeito representante. Em um imenso esforço diplomático e logístico, baseado em uma política de imunização coletiva promovida e insuflada contra um povo, na eugenia e na ideologia da superioridade racial, milhões de judeus foram encarcerados e “eutanasiados” em campos de extermínio, mas também, e antes destes, pessoas com doenças incuráveis, deficiências, síndromes, problemas mentais, crianças “defeituosas”, etc³². Esse tipo de racialização eugênica e de definição

31 HOBSBAWN, 2003, p. 30

32 Os acontecimentos referentes à solução final alemã na Segunda Guerra são explicitados pelo paradigma da imunização de Roberto Esposito desenvolvido em seu livro *Bios – Biopolítica e filosofia*, publicado em 2004

biológica que serviu para distinguir judeus na Europa “ariana”, já havia servido para diferenciar as pessoas brancas das pessoas pretas que não poderiam possuir nenhum direito – nem mesmo o direito à vida ou à liberdade. Era uma prática comum desde as grandes navegações com a fundação do mercado escravocrata que imperou nas Américas a partir do século 16 e, posteriormente, havia se tornado um mecanismo de poder de uso constante nas colônias europeias em África.

A *questão* político-biológica gerada pela solução final nazista não é uma invenção do nazismo – embora este momento da história política do mundo seja visto como um paradigma biopolítico por excelência –, não surgiu junto da mecânica dos campos de extermínio e, a princípio, não pode ser considerada a “absoluta negatividade” em relação à vida que se apresenta sob os termos do Terceiro Reich. A “biologização da política” ou a “politização da vida animal” se dá sob a lenta criação de mecanismos de domínio e cesuras político-sociais europeias e interpenetra todas as esferas da experiência de formação da sociedade ocidental: a vida animal é paulatinamente incorporada na vida política. O paradigma da biologização da política se evidencia como uma ferramenta de leitura da sociedade contemporânea e, seu surgimento se dá através de movimentos exemplares como a colonização dos povos africanos, a moderna escravização racializada ou os campos de extermínio da *Shoah*. Através de seus estudos sobre o poder e seus inúmeros mecanismos de dominação e adestramento, o filósofo Michel Foucault busca evidenciar a genealogia do biopoder, mapeando mecanismos históricos de poder/saber através dos quais se foi possível construir o pensamento social no qual o século 20 se encontra mergulhado.

O conceito de biopolítica, conforme forjado por Foucault nos anos 1970, abriga uma visão bastante ampla dos rumos tomados pela política ocidental, dados os movimentos políticos vigentes no século 20, em função de grandes e pequenos avanços em diversas áreas do saber. O filósofo busca elucidar como os mecanismos de controle liberais puderam se alargar a partir do conceito de soberania, a ponto de entendê-la como um mecanismo de poder que se exercia sobre a vida nua numa instituição sócio-política e não mais sobre o corpo individual enquanto parte e propriedade de um todo constituinte do reino e do soberano – conforme era considerada no período da monarquia absolutista.

A soberania e a maneira como se comportam os homens encarregados de governar, a distribuição estatal do poder soberano constituída sob a ótica absolutista e, mesmo, em algum sentido, a separação clássica dos tipos de governos dos mundos helênico e medieval, são, segundo Foucault, ferramentas importantes para que se possa entender e considerar essa proposta de reformatação dos poderes no século 20. A intenção do filósofo, ao analisar a

soberania absolutista, é demonstrar como sua existência é, em grande parte, uma constituinte da construção da soberania liberal – comum aos países europeus em seus estados democráticos e também nos periféricos, com diversas particularidades relacionadas à colonização – a partir de preceitos comuns à sociedade ocidental desde sua formação filosófica no mundo greco-romano.

É na forma como o poder incide sobre a população, o corpo e a estrutura econômica que há uma transformação permanente no mecanismo da soberania. O período absolutista inventou, em detrimento do corpo individual, o mecanismo nomeado população, estrutura massificada e desindividualizante sobre a qual era necessário, aos poderes estatais e/ou financeiros constituídos, interceder em busca de interpretar e compreender suas interações macro e micropolíticas e a se preocupar em gerar formas de adestramento, de regulação da força de trabalho, de dispêndio de energia sexual, enfim, era necessário pensar uma maneira inédita de se exercer o poder, criando e ativando novos mecanismos que levassem em conta condições novas e diferentes de vida e morte, bem como mecanismos sociais diferentes de valoração, medição, medicação, higiene, saúde, etc.

Em relação à soberania moderna, faz-se necessário ainda observar que os maiores exemplos empregados sobre o avanço da violência, estão localizados no centro do capitalismo, sobretudo no continente Europeu. Assim, é preciso ter em mente, para uma leitura que parta da periferia pós-colonial, da existência de uma estrutura subalterna e escravista que ainda reverbera e que pode causar desvios de grande importância na leitura e aplicação de tais conceitos.

O cenário político atual carrega consigo toda uma dinâmica dos corpos que transitam entre situações cotidianas pacíficas e afáveis até a violência das guerras civis, o consumo e o tráfico de drogas, os poderes paralelos de milícias ou as grandes migrações provocadas por causas diversas. Há, por trás desse cenário, uma política que incide diretamente sobre os corpos, sobre a vida animal e, por trás dessa política, uma história que abarca séries inteiras de funções físicas, todo um tipo de formação sociocultural que ainda carrega elementos procedentes das diversas maneiras de se pensar o corpo e a sua liberdade no interior do sistema político. Do sexo à violência, do nascimento à morte, das mudanças às migrações em massa, das guerras à política, da democracia ao estado de exceção, do trabalho aos vícios, toda e cada possibilidade humana se encontram sob as vistas de um poder soberano que visa mediar e controlar a existência, de forma que a política interpenetre, cada vez mais, aquilo que é próprio do ser vivente.

Se a política, por um lado, absorve para si todo o universo relativo ao ser vivente, por outro, este pode ser retratado e criticado dentro da sua própria produção cultural. Assim, não é estranho que essa produção busque se aproximar da realidade, não para executar seu retrato fiel, mas para realizar um exercício crítico cujo sentido necessita de um referencial no “mundo real”, ainda que opte por fugir dele, por exemplo, através do uso da fábula ou do escrito de feitiço fantástico. Que Alfred de Musset pudesse demonstrar, em poucas e marcantes linhas, o espírito do século que viveu após as guerras napoleônicas, é parte intrínseca dessa possibilidade de criação: “nunca fora visto inclinarem-se por sobre as muralhas das cidades tal quantidade de mães desoladas; nunca houve tanto silêncio em torno daqueles que falavam da morte. E, no entanto, nunca houve tanta alegria, tanta vida, tanta fanfarra de guerra em todos os corações.”³³ Também as fábulas medievais permitem entrever realidades e mazelas que permeiam a sociedade na qual foram construídas, como o abandono infantil, o medo do sobrenatural e a complexa lida com a falta de recursos básicos, como alimentos e água. Assim, é comum que na contemporaneidade, a escrita permita que tenhamos um olhar crítico sobre essa sociedade capitalista e urbana que se desenvolveu e fez crescer inúmeros problemas.

Tempo, espaço e realidade são marcas que se encontram sob e sobre as inúmeras camadas de linguagem. Não há linguagem que não traga marcas temporais específicas, ainda que busque expressar-se sobre o passado ou sobre o impossível: cidade ou campo, realista ou fantástica, fabular ou romanesca, a escrita se transforma e se permite tracejar realidades, inventar lugares e povos, inscrever-se como parte da existência e permite, sobretudo, que se escreva sobre pessoas, sobre como elas vivem, sobre como seu sistema político e econômico as coloca nas mais variadas posições. Conforme aponta António Alçada Baptista³⁴, “a verdade é que o *espaço real*, ao condicionar a vida do homem, constitui um elemento decisivo para a imposição, ainda que sutil, dum pensamento, duma ética e de formas de comportamento, através dum processo cuja complexidade talvez só a literatura seja capaz de apreender em toda sua dimensão.” Que a literatura seja a única instituição capaz de apreender toda uma dimensão dos processos históricos de um determinado período, nos parece uma afirmativa que superestima o papel social desta. Mas, é certo, que sem ela, haveria uma imensidade de perdas na compreensão mais geral dos quadros históricos e dos espíritos de épocas passadas e presentes. A literatura tem papel fundamental, não apenas no processo de compreensão

33 MUSSET, 1836, p. 9 - [...] jamais on ne vit se pencher sur les remparts des villes un tel peuple de mères désolées; jamais il n’y eut un tel silence autour de ceux qui parlaient de mort. Et pourtant jamais il n’y eut tant de joie, tant de vie, tant de fanfares guerrières dans tous les coeurs [...] - (Tradução nossa)

34 BAPTISTA, António Alçada in FONSECA, 1975, pp. 165, 166

póstuma de um período pretérito, mas também no papel de formação sócio-histórico-cultural de qualquer período presente, em regiões nas quais ela é de alguma valia enquanto instrumento social e agente histórico.

Se podemos, conforme afirmamos, entender que a sociedade contemporânea é constituída sob o signo do biopoder e que toda sua política e economia giram em torno de mecanismos de coerção e disciplina, enfim, mecanismos biopolíticos, e, ainda, que toda a *vida nua* ou vida animal do homem foi colocada à mostra e absorvida por sua vivência política, que passa a ser sua única maneira de viver, devemos, também, compreender que a literatura produzida nesse período, será uma literatura sobre a qual incidirão todos esses elementos, com maior ou menor grau de importância. Dessa maneira, não há como negligenciar os traços presentes na linguagem, em sua sociabilização, em sua conformação político-social e em seus elementos de cultura. Teatro, literatura, televisão, quadrinhos, cinema, artes plásticas, etc., estarão todos carregados de elementos que refazem em seus esboços o todo dessa sociedade excessivamente preenchida pelas políticas de adestramento, de desempenho, de controle, de vida e de morte. O filósofo Byung-Chul Han, aponta que:

Se a sociedade pós-moderna do desempenho reduz a *todos* nós como vida desnuda, então não apenas as pessoas que estão à margem da sociedade ou as pessoas em situações excepcionais, portanto não apenas os excluídos, mas todos nós, indistintamente, somos *homines sacri*. Todavia, eles tem a especificidade de não serem absolutamente passíveis de serem mortos, mas de serem absolutamente não passíveis de serem mortos. São como que *mortos-vivos*.³⁵

O conceito de *homo sacer*, utilizado por Han, foi elaborado por Giorgio Agamben para simbolizar um alguém que, em virtude de delitos cometidos, fora excluído da sociedade e sua execução não acarreta nenhuma penalidade ao autor. Para Han, o processo de bio-politização da vida, tornou todos os seres humanos *homines sacri*, cuja inversão do sentido de *sacer* – de *maldito* para *sagrado* –, não mais permite suas mortes, ao contrário, obriga-nos todos a conservarmos nossas vidas. Todas as vidas nuas são, agora, vidas políticas e o estado, em sua soberania liberal ou em suas ditaduras ocasionais, trabalha para a manutenção, controle e domesticação da *vida nua*. Todo homem é sagrado, todo homem é, também, maldito.

Dessa forma, compreendemos que a escrita de Rubem Fonseca se abastece de elementos sociopolíticos os quais fazem parte da estrutura social, enquanto projeta suas personagens sob uma complexa realidade metropolitana repleta de desigualdade e violência, sob um estado de sítio de um governo ditatorial. Na cidade, como no teatro ou na literatura “centenas de coisas acontecem ao mesmo tempo. Ela é multifacetária, como a própria vida [...]. As facetas estão

35 HAN, 2017, p. 46

todas à nossa frente, sob luzes coloridas subitamente alternadas por brancos e negros totais,³⁶ e essas *centenas de coisas* são parte da *vida nua* tornada vida política, parte da existência histórica no sentido mais amplo que essa palavra pode alcançar. Se a existência política na sociedade contemporânea é, toda ela, uma politização da *vida nua*, uma dessacralização do homem, então, toda a escrita traz, em maior ou menor escala, uma série de mecanismos biopolíticos em sua constituição. Pouco importa que sejam ali inseridos de forma proposital ou sejam apenas um pano de fundo, parte do cenário ou uma forma de retratar as personagens da narrativa: o que importa é que essa escrita precisa tentar dar conta de uma sociedade caoticamente biopolítica, que ela precisa optar por um sem-número de elementos sob os quais pesam mecanismos de biopoder, que ela, como todo o resto, é também um mecanismo de reduzido poder nessa sociedade e, as escolhas autorais aqui, podem significar sua aceitação, seu banimento ou sua censura pelos mecanismos censórios constituídos enquanto partes essenciais do Estado e de sua soberania.

Assim, Fonseca, sob a pele do escritor-narrador do conto *Intestino Grosso*, ao falar sobre pornografia e sexualidade, aponta que: “basicamente, a pornografia que ainda existe hoje é o resultado de um latente preconceito antibiológico de nossa cultura.³⁷” Todo homem é sagrado, mas nem toda sua *vida nua* é vista como tal, parte dela é maldita, sobretudo, seus resquícios de animalidade. Por preconceito antibiológico ele nos dá a entender que se trata da exclusão dos instintos animais de sobrevivência e procriação humana, embora, em sua opinião, “isso que se chama pornografia nunca faz mal, e às vezes faz bem³⁸”. Em uma crônica publicada no livro *O romance morreu* (2007), ao falar sobre a censura e seus mecanismos, o autor aponta que o conceito de pornografia sofre variações mas está “sempre subordinado ao corpo humano, sua nudez e suas secreções e excreções — esperma, fezes, urina —, refletindo o preconceito antibiológico presente, em maior ou menor grau, em quase toda a história da civilização.³⁹” Esse preconceito se liga diretamente aos regimes políticos que optam pela defesa da “moral e os bons costumes” em detrimento da animalidade pornográfica, Fonseca adota a antimoral como forma de escrita.

A personagem é o construto ficcional que se desdobra para se posicionar aquém ou além do poder, e, sobre e a partir desse se revoltar contra sua resistência infinita ou submeter-se a ele. Na sociedade contemporânea, pesa sobre a personagem, além de sua animalidade, todos os mecanismos de poder constituídos. Se a escrita busca refletir um contrapoder, inúmeros são

36 FONSECA, 1967, p. 95

37 FONSECA, 1975, p. 152

38 FONSECA, 1975, p. 154

39 FONSECA, 2007, p. 154-163

os poderes que, por sua vez, lhe resistem e, segundo Roland Barthes: “a razão dessa resistência e dessa ubiquidade é que o poder é o parasita de um organismo transsocial, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem⁴⁰” ou seja, não pode haver um fora do poder, assim como não há comunicação fora da linguagem. Entender essa resistência e contrapor-se a ela se torna uma prerrogativa da personagem, pois sobre ela recai sua própria animalidade restituída.

Sobre o ser de linguagem que é a personagem, Antônio Candido reconhece que:

A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.⁴¹

Esse contraste entre a realidade e o ficcional é próprio da escrita. Também o é sua constante movimentação fluida entre as instituições de poder, sendo ela também um instrumento capaz de emanar algum tipo de contrapoder. A literatura é um construto estético constituído de linguagem que se baseia em uma realidade, que pode ser mais ou menos escondida, ignorada, transformada ou inventada e, como tal, é parte integrante dessa instituição que, para Barthes, abriga esse poder parasitário. Se aceitarmos a premissa barthesiana, podemos depreender que a literatura é, então, parasitada por esse poder ubíquo que sobrevive na linguagem e, ao mesmo tempo, ela é um contraponto a ele: pode-se, através da ficção, engendrar uma teia de contrapoderes, apontando situações conflituosas através de críticas pontuais, de alegorias fabulares ou de realismos cujo grau pode ir do fantástico ao hiperrealismo. As possibilidades de crítica e construção literária são tão infinitas quanto o poder. Se a linguagem é um dos lugares de ação do poder, a ficção pode vir a ser sua contraforma, mas não sem passar pelo próprio poder, ou, melhor dizendo, a reprodução parasitária do poder se encontra mesmo na ficção que busca lhe contrapor.

A *vida nua* emerge na ficção como na sociedade. Sobre ela perpetua-se e reencarna-se o poder. Sobre a *vida nua*, o poder se espalha em suas capilaridades e se mostra em sua totalidade através dos recortes sociais. Os poderes centrais – aqueles que são regidos pelos detentores de capital, protagonistas do sistema político/judicial ou responsáveis pelo controle

40 BARTHES, 1978, p. 12

41 CANDIDO et alii, 1992, p. 55

dos monopólios da violência e das armas – mais fortemente organizados, recaem com sua mão de ferro sobre todas as pessoas, não de forma igualitária, ao contrário, sempre com muitos pesos e muitas medidas que variam entre gêneros, raças, função social, poder financeiro, etc. A escrita não se equipara a esse poder, mas pode lidar com ele em seu próprio elemento: a linguagem e pode também, através dela, bombardeá-lo com sua inventividade a partir de dentro.

1.1 Biopolítica: entre Foucault e Aristóteles

Embora afirme, no primeiro volume de *A história da Sexualidade* que é no século 17 que “pela primeira vez na história o biológico reflete-se no político⁴²”, em seus estudos, Foucault busca compreender como o poder se evidencia sobre os corpos ou sobre os comportamentos desde a antiguidade helênica, passando pela idade média até chegar no século 20. Seu trabalho busca evidenciar não somente o poder centralizado em mecanismos de governo e estado, mas também suas formas menores, seu funcionamento, sua morfologia. Fica bastante claro, na leitura do filósofo francês, que a intervenção política nos corpos é parte inerente da política ocidental desde seus primórdios. Foucault se embrenha na busca pela genealogia da biopolítica e encontra no homem político tal como analisado em Aristóteles, uma vida sobre a qual já se sentia recair o debate dos cuidados de responsabilidade do Estado sobre os corpos dos cidadãos: a arte da ginástica que tinha por função tornar os homens fortes e saudáveis, o controle populacional, as festas públicas ou a melhor idade para casamentos. Ainda havia intervenção do Estado na arte da guerra e nas condições de mando e de obediência: papéis sociais masculino e feminino e, ainda, sobre o trato com os escravos cujos corpos se prestavam a servir de utensílio/ferramenta aos seus senhores.

Sob a democracia helênica, Aristóteles já apontava a necessidade dos cuidados em relação à saúde e à potência do corpo, função esta que ultrapassava o cuidado individual e deveria ser planejada como uma obrigação do estado para a formação de um povo mais forte e preparado: “nas cidades em que existem mais lazes, onde reina mais abundância e onde se liga uma grande importância à manutenção da boa ordem, criam-se magistraturas encarregadas de vigiar a conduta das mulheres e crianças, a conservação dos ginásios e a execução das leis⁴³”. Segundo essa visão política é necessário que os corpos estejam alinhados com o bem-estar social, que sejam parte do bem-viver. Mulheres e crianças constituem um

42 FOUCAULT, 1999, p. 133

43 ARISTÓTELES, 1995, p. 221

tipo diferenciado de cidadania e para a adequação de suas condutas há a necessidade de uma espécie de moralização, através dos cuidados com seus corpos e mentes – sob o regime democrático da *polis* grega, mulheres tinham o pendor natural para o lar e, embora fossem consideradas cidadãs, não pertenciam ao gênero que podia se dedicar à política e à filosofia: algo parecido se passava com as crianças que deveriam receber educação, vinda em parte das mulheres e em parte do estado, para que pudessem, no futuro, exercer seus direitos de cidadãos plenos. Essa educação, Aristóteles deixa claro, deve se dar em diversos âmbitos: desde a educação moral e ética que pesaria sobre seu espírito até a educação física e sexual que ajudaria a regular seus corpos. O homem aristotélico é, já, um ser político e um ser em cuja política já está impregnada no seu corpo na forma de sua liberdade.

O corpo tem inevitável valor político em uma sociedade que preserva a escravidão. Torna-se necessário entender que algumas pessoas não constituem cidadãos, logo, corpos ‘diferentes’ pertencem a um ordenamento social diferenciado. Aristóteles tece considerações concernentes às pessoas escravizadas em vista de sua situação de não cidadão e também em vista de que há, ali, um corpo que não possui os direitos políticos: são corpos tornados objetos ou ferramentas, corpos que podem ser usados conforme a vontade de seus senhores.

Na antiguidade os mecanismos de poder eram compreendidos a partir de certa noção de soberania, que reconhecia a centralização do poder no estado e diferenciava em três as formas como este era exercido, descrevendo-as como democracia, oligarquia ou tirania. Explica Aristóteles⁴⁴ que: “da união desses indivíduos faz-se, por assim dizer, um só homem que possui uma infinidade de pés, mãos e sentidos,” ou seja, exerce-se um poder soberano a partir do consentimento das pessoas livres que podia exercer a função de cidadãos. Em Aristóteles, o corpo do cidadão, sua educação, sua conformidade é parte da ciência do *bem-viver*, ampliando consigo a melhoria da vida em sociedade.

Segundo Aristóteles⁴⁵ “...o homem é um animal destinado por natureza a viver em sociedade [...] o interesse geral reúne os homens, pelo menos enquanto dessa união possa resultar a cada um uma parte de felicidade.” A abordagem aristotélica parte da premissa de que o homem é destinado a viver em sociedade, fato que viria de sua natureza e, para tal, deve buscar zelar pela parte que cabe a cada indivíduo por uma maneira de bem viver entre os seus: toda a conduta do homem em sociedade deve ser uma busca pelo bem e pelo belo enquanto comunidade. A comunhão de todos em redor de um ideal de felicidade máxima seria o princípio de regulação política gerador dos mecanismos de poder e, conseqüentemente,

44 ARISTÓTELES, 1995, p. 92

45 ARISTÓTELES, 1995, p. 85

também dos mecanismos de repressão e regulação inerentes às comunidades. Assim, todo homem seria responsável não apenas por si mesmo, mas também pelo esforço de buscar uma melhoria das condições sociais. Como tal, o homem deixa de ser somente um animal vivente, uma vez que sua vida não mais pertence apenas a si mesmo, mas carrega em si parte do destino da comunidade à qual pertence: se torna, então, um animal político, cuja vivência não mais pode ser separada de suas responsabilidades comunitárias.

Entre Foucault e Aristóteles há mais de dois mil anos de história e desenvolvimento de uma filosofia política que se esforçará por explicar/sistematizar elementos de verdade e poder que se exercem sobre os indivíduos e as sociedades. E, embora ambos se utilizem de uma estrutura que, a princípio, parece idêntica, há diferenças notáveis em suas formas de pensamento. Segundo Foucault:

se houve um mundo, uma civilização que conheceu, que codificou, refletiu e analisou o que podia ser a falta, a infração e as consequências que isso podia ter, esse mundo é o mundo grego e o mundo romano. As regras do direito, as instituições e as práticas judiciais, a ideia de uma filosofia que seria essencialmente moral, moral da vida cotidiana, com regras de existência, a codificação de condutas, a definição permanente do que é bem e mal, conveniente ou não, a classificação de todas as condutas humanas em termos de bem ou de mal, de justo ou de injusto, de legal ou de ilegal, isso é absolutamente característico das civilizações grega e romana.⁴⁶

Uma das diferenças que separa o pensamento político aristotélico daquele desenvolvido por Foucault se baseia sobretudo nessa estrutura dual e moralizante sobre a qual se edifica toda a filosofia política helênica: ali, a vida política se erige através da diferenciação entre bem e mal e da vontade de se participar da construção de uma sociedade boa, onde o bem viver é o modo comum de crescimento. Todas as condutas tendem à criação de um ser político de moral inabalável e em busca do belo como padrão de vida: a ginástica mantém o corpo sadio, a educação o mantém ilustrado, a filosofia o torna sábio. Essas são formas diferentes de se buscar a verdade.

Se para os dois pensadores o homem é um animal político, em Aristóteles existe uma concepção de sujeito completamente diferente daquela de que Foucault se utiliza: existe toda uma tradição já arraigada na soberania helênica que coloca pessoas em situações sociais diferentes de acordo com o gênero ou com a própria ideia de cidadania – escravos são homens, mas não são cidadãos. A estrutura estatal que gira em torno do *bem-viver* e da formação moral para o bem, é uma instituição para homens livres e capazes de se dedicar às regras civilizatórias, capazes de se dedicar ao pensamento ou à ação direta para melhorar a sociedade, para expulsar dela tudo aquilo que atentar contra seu crescimento moral. O homem

46 FOUCAULT, 2014, p. 171

aristotélico é dono de um tipo de subjetividade pautada por um ideal de moralidade e de desigualdade entre seres, seja por causa de seu gênero, seja por seu nascimento como cidadão, seja por sua posição de homem livre ou não em uma sociedade escravocrata. Conforme aponta Foucault⁴⁷:

Já que, para os gregos, liberdade significa não escravidão – o que é, de qualquer forma uma definição de liberdade bastante diferente da nossa –, considero que o problema já é inteiramente político. Ele é político uma vez que a não escravidão em relação aos outros é uma condição: um escravo não tem ética. A liberdade é, portanto, em si mesma política. Além disso, ela também tem um modelo político, uma vez que ser livre significa não ser escravo de si mesmo nem dos seus apetites, o que implica estabelecer consigo mesmo uma certa relação de domínio, de controle, chamada de *arché* – poder, comando.

A partir desse entendimento da noção política de liberdade para os gregos, Foucault busca demonstrar que o sujeito político contemporâneo possui um *status* de igualdade entre si: homens e mulheres, brancos ou negros e até mesmo a diferença de classes parecem ser de pouca importância para a leitura biopolítica da sociedade. O que não implica que essas diferenças não sejam levadas em conta. Muito mais importante seria o fato de que, finalmente, o homem pôde se livrar do espectro da morte invisível e desconhecida através da ampliação dos saberes em medicina e biologia e da consequente possibilidade de controle de doenças e pragas que assolaram a humanidade. Aliados às dinâmicas sociais que culminaram com início da era moderna, com a ascensão do capitalismo e com ideais de individuação e igualdade, a modernidade encerra uma noção diferenciada de constituição do sujeito que parece caminhar para uma subjetividade mais íntima, individualizante, psicologizante e complexa e, assim, também o poder tem seu estatuto alterado de forma a se prender no vácuo dessa subjetividade, partindo do macropoder estatal/soberano para os micropoderes individuais, de uma centralização para uma capilaridade. É sobre essa subjetividade que Foucault invoca uma biologização política da vida e do sujeito, o que se encontrava ausente em Aristóteles: componentes de saber biomédico que transformam e melhoram significativamente a vida; a necessidade de gerenciar, adestrar e garantir a sobrevivência de populações transformadas em mão de obra e em consumidores; a eugenia que busca diferenciar raças “puras” de maneira científica, criando graus entre as raças; a possibilidade da morte como fator imunitário, para garantir a sobrevivência da raça, etc... Na biopolítica de Foucault todos esses mecanismos se encontram presentes e são importantes dispositivos geradores e mantenedores da soberania e da subseqüente sociedade de controle.

47 FOUCAULT, 2017, p. 264

1.2 Biopoder e soberania

Nesse cenário, o trabalho de Foucault demonstra com bastante precisão a trajetória dos corpos e dos poderes em seu mútuo enfrentamento que move a história humana, que delimita as investidas de uns sobre os outros, mas que, apesar de todo o aparato genealógico envolvido, deixa em aberto – ou, ao menos, simula em inúmeras respostas – a importante pergunta: como “uma política da vida ameaça sempre transformar-se numa obra de morte?”⁴⁸ Em outras palavras: como a política que absorve vida animal se torna uma política do devir morte? Ao que parece, essa é uma leitura política que consegue descrever bem as estruturas sob as quais grande parte do mundo vive atualmente ou, ao menos, essa é a conjuntura política que se desenha e que se erige, seja no centro do capitalismo, seja em sua periferia, seja no centro do poder soberano, seja na proximidade de seus limites.

No mundo contemporâneo criou-se um tipo de “homem político”, esse ser sobre o qual incide uma política que diz respeito à sua vida de ser vivente, e vemos que sua existência mesma passa a ser entendida como um fator social, político e econômico de importância capital para a formação dos poderes estatais constituídos. A invenção de uma nova variedade de mecanismos e aparelhos sociais ligados à vida individual e à manutenção da sociedade em si, leva Foucault⁴⁹ a perceber que: “a velha potência da morte em que se simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida,” na qual o que se vê surgir é, não mais uma espécie de soberania do poder estatal, embora esta não seja descartada por completo, mas toda uma rede de poderes que visam gerir as conformações da vida animal em toda sua variabilidade; uma sociedade de controle, na qual o corpo do soberano dá lugar ao controle sutil dos desejos, dos corpos e, principalmente, do tempo de vida, através de uma regulação de tudo ao redor do vivente, de seu trabalho ao seu lazer. Grande parte do entendimento da biopolítica se baseia nessa concepção de sociedade para qual Foucault busca a genealogia na democracia helênica, nos mitos dos grandes reis medievais e, principalmente, nas relações de conquista, submissão e conciliação de povos, além dos discursos político-filosóficos, mitos fundadores e estudos diversos sobre o conceito.

De acordo com o entendimento foucaultiano, o poder não se exerce somente como oposição ou repressão político-ideológica, ao contrário, o filósofo diz “que o poder não é algo que se adquira, arrebate ou compartilhe, algo que se guarde ou deixe escapar; o poder se

48 ESPOSITO, 2010, p. 121

49 FOUCAULT, 1999, p. 131

exerce a partir de inúmeros pontos em meio a relações desiguais e móveis⁵⁰”, assim, em todo tipo de relação humana há uma relação de poder, o que, na construção do estado moderno, podemos perceber e entender como uma premissa para o entendimento das relações sociais, sempre perpassadas por relações de poder, em maior ou menor escala. O poder se situa nas relações e no “entre” de cada tipo de relação desigual. Dessa maneira toda a política sobre a vida e a morte pode ser lida sob a égide desse mecanismo de biopoder, o que salienta que toda uma série de mazelas e desconfortos sociais possam ser diretamente relacionadas a esse tipo de exploração do poder sobre o corpo. Enfim, a vida animal no mundo moderno e tudo o que diz respeito a ela é arrastado para o centro da discussão política de maneira que o surgimento de um tipo de soberania, baseada na ideia de controles sutis e bastante maleáveis toma sob seus mecanismos biopolíticos toda a base comportamental humana. Assim, a urgência e a universalidade dos discursos sobre o sexo e a violência passam a ser tratadas como mecanismos sociopolíticos capazes de modificar e de gerar embates em diversos âmbitos que, inclusive, extrapolam seus possíveis locais de nascimento e sobrevivência, incidindo sobre todo o desgastado tecido social contemporâneo.

Essa sobrevida do poder soberano no paradigma biopolítico interpenetra e se reproduz nas sociedades. Enfim, biopolítica e soberania são duas leituras complementares da forma pela qual o poder se exerce, também das maneiras pelas quais esse mesmo poder se disfarça e se regula para assim regular a sociedade ao seu redor. Sobre o poder e as dificuldades de designá-lo com precisão, Foucault⁵¹ aponta que:

Sabe-se muito bem que não são os governantes que o detêm. Mas a noção de ‘classe dirigente’ nem é muito clara nem muito elaborada. ‘Dominar’, ‘dirigir’, ‘governar’, ‘grupo no poder’, ‘aparelho de Estado’ etc. é todo um conjunto de noções que exige análise. Além disso, seria necessário saber até onde se exerce o poder, através de que revezamentos e até que instâncias, frequentemente ínfimas, de controle, de vigilância, de proibições, de coerções. Onde há poder, ele se exerce.

Faz-se necessário aguçar o olhar sobre a formação dos mecanismos de reprodução do poder para que se consiga melhor compreender essa concepção de poder descentralizado que se exerce onde existe. O que se percebe, a partir das leituras realizadas pelo pensador francês, é que os mecanismos de poder se imbricam com a produção de saber e que são espargidos pela sociedade, multiplicando-se infinitesimalmente e exercendo-se em todas as camadas e em todas as instâncias. Assim, não há organização pela qual não se possa ser exercida uma parcela de poder. Embora esse tipo de construção pareça pulverizar os mecanismos tradicionais de poder, há uma transformação ou uma atualização por parte desses para que, de

50 FOUCAULT, 1999, pp. 88, 89

51 FOUCAULT, 2017, p. 138

alguma maneira, haja continuidade de um poder centralizado, base primordial da existência de um estado-nação soberano. Sem a centralização do poder, o estado tal qual o entendemos deixaria de existir. Schmitt⁵² aponta para a centralização do poder como o principal mecanismo organizador do estado soberano:

Não existe norma que seja aplicável ao caos. A ordem deve ser estabelecida para que a ordem jurídica tenha um sentido. Deve ser criada uma situação normal, e soberano é aquele que decide, definitivamente, sobre se tal situação normal é realmente dominante. Todo Direito é “direito situacional”. O soberano cria e garante a situação como um tudo na sua completude. Ele tem o monopólio da última decisão. Nisso repousa a natureza da soberania estatal que, corretamente, deve ser definida, juridicamente, não como monopólio decisório, em que a palavra decisão é utilizada no sentido geral ainda a ser desenvolvido.

É possível entender que, mesmo sob um regime soberano, a primeira função do poder é o ordenamento do caos. O poder gera e depende desse ordenamento para ser gerado continuamente. A existência da soberania está diretamente relacionada à existência prévia de uma ordem e é somente a partir dessa ordem que é possível para Schmitt concluir que a soberania da Europa absolutista não se desfez por completo, pelo contrário, se perpetuou enquanto forma de manutenção do poder centralizado no estado moderno, sobretudo por que o ordenamento já estabelecido não sofre uma descontinuidade e o poder soberano, então, apenas desliza, existindo agora não mais sob o julgo do rei, mas sob o poder decisório da democracia liberal.

Não há contradição fundamental entre as noções de poder de Schmitt e de Foucault. O primeiro enxerga no ordenamento social a única possibilidade de existência do direito, que sempre será situacional, podendo ser alterado pelo curso da história ou por mudanças mais ou menos bruscas nas formas estabelecidas de manutenção de poder das sociedades, mas, é esse ordenamento, sob uma soberania estatal, que propicia a existência da lei. Em um caminho inverso, o segundo aponta a necessidade de se analisar as estruturas de poder, sobretudo aquelas que pertencem a certo jargão político do século 20: “classe dirigente”, “dominar”, “dirigir” ou “governar” parecem-lhe termos vagos pelo simples fato de que o controle social, sob sua visão, se dá em diversos níveis, sobretudo no nível do corpo. Pode-se perceber como, para Foucault, “o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista”.⁵³ Sob a ótica biopolítica observa-se um deslizamento do poder através do tecido social. Esse deslocamento

52 SCHIMITT, 2006, pp. 13, 14

53 FOUCAULT, 2017, p. 144

se relaciona com a sociedade disciplinar para a qual os problemas da soberania já não são os mesmos:

enquanto o problema da sociedade feudal foi o da localização dos indivíduos, de sua fixação a uma terra sobre a qual se podia exercer a soberania e da qual se podia retirar a renda, o problema da sociedade capitalista já não era tanto fixar localmente os indivíduos quanto prendê-los numa engrenagem temporal que tornasse a vida deles efetivamente sujeita ao tempo da produção e do lucro. Passou-se da fixação local à sequestração temporal.⁵⁴

Assim a sociedade que se desenha no século 20 é uma sociedade que se regula em função do sequestro do tempo e da transformação do indivíduo animalizado em um ser produtivo que dispõe de seu tempo, de sua moralidade, de sua força de trabalho em função de uma produção infinita de bens e serviços, bem como também em função de um consumo que exige cada vez mais produção, e gera cada vez mais lucros e mais desigualdade social, que por sua vez gera um contingente de pessoas incapazes de se tornarem consumidoras e que, conseqüentemente, não podem exercer uma cidadania plena.

Tanto o conceito de *soberania* de Schmitt quanto o de *sociedade disciplinar* de Foucault são encontrados em mútuo convívio no sistema de ordenação legal e política da sociedade contemporânea: ambas são parte da estrutura de poder que se desenvolve a partir do concomitante desenvolvimento da sociedade capitalista na qual nós vivemos. Pode-se perceber e afirmar o quanto o corpo é investido de poder e o quanto esse poder é pulverizado na sociedade, mas as estruturas soberanas ainda se mantêm em pleno funcionamento, acumulando, sob o controle dos mecanismos estatais, outras estruturas de poder como o monopólio da violência legado às polícias e às forças armadas, as prisões, o sistema judiciário/penal, que, entre outros mecanismos, propicia ao estado um poder soberano que se abate sobre as populações, mesmo que outros poderes estejam espargidos no interior dessas mesmas populações e também dessas instituições.

A partir da leitura/criação/observação de arquétipos que buscam compreender a natureza das instituições sociais é que Foucault, em grande parte de sua obra trata das relações de poder/saber e suas implicações sobre a vida humana como princípio biológico. Funções tidas como naturais e comportamentos arraigados na sociedade podem ser reconsiderados a partir da biologização do poder, a partir da politização da genética: a sexualidade, o trabalho doméstico, a reprodução, a prisão, o asilo são instituições cuja legitimidade pode ser repensada e cuja ideia de naturalidade se desfaz em função de sua relação político-social. Para Foucault:

54 FOUCAULT, 2013, p. 194

Não há um corpo na República. Em compensação, é o corpo da sociedade que se torna, no decorrer do século XIX, o novo princípio. É esse corpo que será preciso proteger, de um modo quase médico: em lugar dos rituais através dos quais se restaurava a integridade do corpo do monarca, serão aplicadas receitas, terapêuticas, como a eliminação dos doentes, o controle dos contagiosos, a exclusão dos delinquentes. A eliminação pelo suplício é, assim, substituída por métodos de assepsia: a criminologia, a eugenia, a exclusão dos *degenerados*⁵⁵.

Essa alusão à dissolução do corpo do soberano na república é também uma alusão ao nascimento de um corpo individualizado, que ganha espaço, que pleiteia melhorias em suas condições de trabalho, que busca forças políticas para uma melhor manutenção das cidades, que luta por sua individualidade, que pretende viver sua animalidade sob novo contexto político. É nesse corpo que se dissolve a concepção clássica de poder: soberano ou classe dirigente, nobreza ou burguesia abrem espaço para a existência de um novo tipo de poder que se situa também nos corpos individuais, mas principalmente no “entre”: nas terapêuticas, na assepsia, na exclusão que se dão entre pessoas, entre classes e entre populações através de micropoderes socialmente espargidos⁵⁶.

Entendemos que a soberania moderna, figurada na estrutura do estado-nação, unida aos mecanismos de biopoder visa manter em ação os aparelhos responsáveis pela sobrevivência da população, ou, mais necessariamente, para exercer o poder sobre a vida e a morte de indivíduos ou grupos de indivíduos dentro de cada estado. O poder é multifacetado e a violência é parte intrínseca de sua condição política, de sua condição de existência. O poder não se distribui pacificamente em momentos de trégua para a continuação de uma existência habitual e pacífica da humanidade, mas, ao contrário ele “instala cada uma de suas violências em um sistema de regras e prossegue assim de dominação em dominação⁵⁷,” de lei em lei, de disputa de forças em disputa de forças, mantendo sempre certo nível de conflito político/social que se propaga de forma rizomática pelo tecido social. Tais dispositivos não são exclusivos dos aparatos estatais de poder, mas pertencem a todo tipo de *organização* que vise adestrar ou dominar partes das populações.

Com tal dispersão dos dispositivos de poder em uma sociedade multiestratificada, é importante salientar “que o direito soberano de matar e os mecanismos de biopoder estão inscritos na forma em que funcionam em todos os Estados modernos; de fato, eles podem ser

55 FOUCAULT, 2017, p. 234

56 A partir da percepção deste contexto, surge a pesquisa de Foucault sobre a sexualidade, condensada em quatro volumes (sendo o último inacabado e lançado recentemente apesar da renúncia testamental do autor pela publicação de suas obras inacabadas) na obra *História da Sexualidade*, e parte da compreensão de que as relações tidas como naturais também eram regidas por um tipo de poder, e que, sendo assim, poderiam e até deveriam ser revistas

57 FOUCAULT, 2017, p. 69

vistos como elementos constitutivos do poder do estado na modernidade⁵⁸”, e que, para além do poder estatal constituído, relacionam-se a um sem número de organizações que, por sua vez, retroalimentam o mecanismo centralizador de poder estatal para promover sua própria segurança. Esse modelo soberano, versátil e atemporal, pressupõe o corpo político, pressupõe a vida natural em constante transformação na vida política: o homem é um ser vivente em um eterno devir em ser político.

Tal percepção nos leva à leitura do conceito de biopolítica do filósofo italiano Giorgio Agamben que insere pontos e contrapontos bastante interessantes nas concepções de biopoder desenvolvidas por Foucault. Sua leitura insiste, sobretudo, na relação entre o homem moderno e o modelo de poder soberano que segue encravado nas formas atuais de governo. Agamben visualiza na antiguidade helênica a existência de dois termos distintos para designar a vida, *bios* e *zoé*, dentre os quais o segundo seria utilizado somente para designar “o simples fato de viver comum a todos os seres vivos⁵⁹” enquanto o primeiro designaria “a forma de viver própria de um indivíduo, ou de um grupo⁶⁰” o que nos permite depreender que, nesse momento, o entendimento era de que havia uma separação entre o ser vivente e o ser político. Podemos compreender a partir da leitura que Agamben faz de Foucault que a principal transformação do ordenamento político contemporâneo se dá não na percepção dessa divisão entre dois tipos de vida, mas a partir do momento em que há uma completa politização da *zoé*, da *vida nua*, cuja existência é tragada para o interior do ordenamento jurídico/político se transformando em peça chave para a fundação de um estado permanente de exceção.

Nesse sentido, Agamben aponta para uma doutrina que compreende por biopolítico, a absorção da *vida nua*, a vida de ser vivente, pelo aparato político/econômico/jurídico. O ordenamento da política ocidental, segundo essa concepção biopolítica nasce de um permanente estado de transformação da *zoé*, a *vida nua* em vida de ser político que agencia todo o ser, que funda e regulamenta a existência em sociedade e que subsequentemente retorna à *vida nua*, como aparato político regulador. “A nossa política não conhece hoje outro valor (e, conseqüentemente, outro desvalor) que a vida⁶¹”, o que transforma o ordenamento sócio/jurídico/político em uma ordem social que se baseia exclusivamente na vida e, conseqüentemente, nos corpos que são atravessados por ela, com todas as suas prerrogativas. Essa transformação da vida de ser vivente em vida de ser político não cessa de acontecer

58 MBEMBE, 2019, p. 19

59 AGAMBEN, 2010, p. 9

60 AGAMBEN, 2010, p. 9

61 AGAMBEN, 2010, p. 17

embora exista sobre ela a soberania de um poder que a coloca o tempo todo sob sua alçada, que a retém e ordena, que a regula e que, em última instância decide sobre sua existência.

Agamben parte do pressuposto de Carl Schmitt sobre a teoria da soberania na qual este afirma que “o soberano se coloca fora da ordem jurídica normalmente vigente, porém a ela pertence, pois ele é competente para a decisão sobre se a constituição pode ser suspensa *in toto*⁶²”, ou seja, a soberania compreende um tipo de poder que se situa no interior do Estado e constitui um mecanismo paradoxal que se encontra ao mesmo tempo dentro e fora do ordenamento jurídico uma vez que pode, pelos poderes assim instituídos ao soberano, decretar o estado de exceção ou a suspensão da constituição como um todo e a aplicação de um outro tipo de ordenamento social.

Sob a concepção agambeniana do biopoder, a instituição da soberania desempenha papel importante para o ordenamento dos mecanismos de poder na sociedade. Esse poder soberano seria emanado de um centro que pode dispor do uso dos poderes, da violência e da coerção e, conseqüentemente, do uso dos corpos e que encontra no estado democrático moderno uma importância cada vez mais ampliada. O poder estatal contemporâneo e seus paralelos são capazes de gerar *zonas cinzentas* sob as quais se podem construir permanentes estados de exceção, além de se poder dispor do uso do próprio ordenamento social em detrimento dele mesmo, ou seja, o estado moderno através das estruturas de micropoder pode ser colocado à parte do ordenamento jurídico/estatal através de premissas de exceção, recriando normas e leis e impondo aos corpos todo tipo de regras que incidem sobre cada um e sobre todos. Embora a soberania contemporânea seja uma instituição de indubitável força político/social, ainda assim é possível entender que os mecanismos centralizadores de poder no estado não são os únicos que se fazem sentir no mundo globalizado: populações inteiras têm seu estamento modificado e regulado por grandes movimentações de capital ou por poderes paralelos como as facções criminosas, máfias ou milícias que detêm o poder nas favelas e periferias; a polícia que é responsável pela manutenção da ordem pública e detentora de parte monopólio da violência estatal; a segurança particular contratada por *shopping-centers*, grandes lojas, condomínios, estações de trem, museus, etc., os muros que isolam condomínios em modelos citadinos medievais com ameias, segurança e regras internas que, por vezes, se sobrepõem às regras gerais externas. Aliado a este fato, existe ainda toda uma política da sexualidade, da violência e da morte que se instituiu sobre os corpos, e é sobre eles que vai pesar, cada vez mais, o estatuto de viventes, produtores e, ainda, de agentes capazes de serem modificados pela ordem vigente.

62 SCHIMITT, 2006, p. 8

Em Agamben, ao menos dois fatores têm elevada importância para sua leitura da experiência biopolítica no mundo contemporâneo: a condição ambivalente do homem político em relação ao seu papel social e a formação de uma topologia constituída de poderes paralelos: campos de exceção que sobrevivem no interior do estado democrático. Sobre a ambivalência do homem político, esta se dá no âmbito em que este é, ao mesmo tempo, uma vida a ser defendida pelo poder estatal/soberano enquanto parte de uma população e uma morte a ser decidida pelo mesmo poder, em uma vivência repleta de violências e cerceamentos. O sujeito político agambeniano é, ao mesmo tempo, *bios* e *zoé*. Sobre os campos de exceção, pode-se dizer que o efeito imediato da criação de grupos de atuação política que agem sobre e a partir do poder, sem necessariamente estarem ligados ao Estado gera todo um conjunto de estruturas sociais extremamente complexas e entrelaçadas. Se por um lado essa potencialidade do poder traz uma série de vantagens democráticas, uma vez que grupos podem se organizar para a obtenção e o fortalecimento das instituições, por outro o contrário é também uma possibilidade desanimadora. Em qualquer plano “o pensamento de nosso tempo se encontra confrontado com a estrutura da exceção⁶³”, o que muitas vezes se torna possível pela formação de campos nos quais poderes paralelos se exercem em detrimento do ordenamento jurídico da sociedade, criando um vácuo no sistema legal que é preenchido por sua própria ordenação violenta, pura exceção.

Para Agamben, os maiores exemplos de um ordenamento de tipo biopolítico se processam principalmente nos espaços artificialmente criados dentro de uma estrutura de Estado que não mais se sujeitam ao seu ordenamento jurídico ou que o suprimem e recriam um tipo de jurisdição determinada exclusivamente pela força. Abrem-se campos de exceção nos quais o homem está sujeito a todo tipo de violência, a uma legislação gerada pela violência e pela força bruta, que pode gerar mortes que são, por vezes, indiferentes para o ordenamento estatal. No interior dessa ordem da exceção se encontra, na maior parte das vezes, o refúgio do sistema capitalista, aquele homem a quem as possibilidades foram abortadas e que cria seu próprio negócio para além da lei: um negócio que segrega, que gera um estado geograficamente interno ao Estado, mas externo à sua legislação, que no seu exercício de geração de capital também gera, conseqüentemente, a violência e a morte. A *vida nua* é o novo paradigma social que recria um ordenamento a partir de identidades que competem entre si e que se complementam na busca pelo ideal de sociedade:

A vida, no estado de exceção tornado normal, é a vida nua que separa, em todos os âmbitos, as formas de vida com relação à coesão delas numa forma-de-vida. Dessa

63 AGAMBEN, 2010, p. 32

maneira, no lugar da cisão marxiana entre o homem e o cidadão, entra aquela entre a vida nua, portadora última e opaca da soberania, e as múltiplas formas de vida abstratamente recodificadas em identidades jurídico-sociais (o eleitor, o trabalhador dependente, o jornalista, o estudante, mas também o soropositivo, a travesti, a estrela de filme pornô, o velho, o pai, a mulher), todas repousando sobre aquela⁶⁴.

O pensamento limítrofe de Agamben tende a situar todo o ordenamento social – aquela ordem que para Aristóteles visava a vida em comunidade em busca do bem-viver, ou aquela ordem que em Foucault visava a regulação das populações em todos os âmbitos possíveis – em um estado permanente de exceção no qual toda vida é passível de ser destituída daquilo que é, ou seja, toda vida se torna uma vida passível de ser eliminada em sua *zoé* interiorizada na vida política.

A leitura do pensador italiano em relação aos trabalhos de Foucault apresenta uma nova escansão na qual se prevê que a biopolítica entranhada nos corpos e na sexualidade se liga também ao estado de exceção ou, mais precisamente, entende que o campo, no sentido de topografias internas às sociedades nas quais imperam leis paralelas de exceção contínua, se torna o principal modelo do poder contemporâneo. De uma maneira semelhante à percepção foucaultiana em relação às arquiteturas de vários espaços de poder que refletiam o sistema do pan-óptico criado por Bentham, Agamben busca no estado moderno uma arquitetura na qual perdure o modelo do campo de extermínio. Seu modelo é, sobretudo, o paralelismo do poder nos mais diversos aspectos da sociedade onde, tanto o Estado quanto os poderes paralelos se tornam responsáveis pelas decisões relacionadas à vida e à morte, ou mesmo às prisões, aos isolamentos, às torturas e a toda essa série de repressões e violências cometidas interna ou externamente ao ordenamento estatal.

Aqui, complementa Achille Mbembe⁶⁵ quando aponta que “em tais instâncias o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, emergência e a uma noção ficcional do inimigo. Ele também trabalha para produzir a mesma exceção, emergência e inimigo ficcional,” gerando assim um ciclo interminável de exceções geradas e exploradas pelas comunidades investidas de poder. O que se vê acontecer é uma proliferação de campos nos quais impera a exceção, nos quais toda lei está suspensa – estado, jurisdição, policiamento – e resta apenas um poder paralelo que dita as regras sob um domínio de força bruta e ilegalidade paralela.

1.3 *Vida nua e micropoder*

64 AGAMBEN, 2017, p. 235

65 MBEMBE, 2019, p. 17

A experiência da politização da *vida nua*, da geração de bio e de micropoderes, enfim, da biopolítica, é tratada por alguns pensadores contemporâneos, entre eles Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Achille Mbembe, Jacques Rancière, Han Byung-Chul, que, na esteira de Foucault, cada qual à sua maneira apontam continuidades ou descontinuidades no pensamento do filósofo francês. Tal politização concebida pela expansão do projeto hegemônico de geração de saber engendrada pelo sistema capitalista em sua necessidade de expansão imperial culminou, ao fim da segunda grande guerra, em diversos confrontos que se prolongariam pelos próximos decênios e que tinham como base a disputa ideológica entre as potências capitalista e comunista. Conforme aponta Agamben⁶⁶: “uma redefinição da vida exige necessariamente uma redefinição da política”, o que nos leva a entender que essas novas condições contribuíram para uma redefinição dos discursos que privilegiam o sujeito e o corpo, uma vez que suas bases já estavam postas na própria conjuntura do pós-guerra. A vida fora redefinida pelos campos de extermínio, como também, a política, que se tornara uma continuação da guerra por meio da legalidade. Conforme aponta Hobsbawn⁶⁷ ao tratar da atmosfera que reinava no fim da década de 1960 e início da de 1970:

Foi também a era mais sombria de tortura e contraterror na história do Ocidente. Foi o período mais negro até então registrado na história moderna da tortura, com “esquadrões da morte” não identificados nominalmente, bandos de sequestro e assassinato em carros sem identificação que “desapareciam” pessoas, mas que todos sabiam que faziam parte do exército e da polícia; de Forças Armadas, dos serviços de informação, de segurança e da polícia de espionagem que se tornavam praticamente independentes de governos, quanto mais de controle democrático; de “guerras sujas” indizíveis. Isso se viu mesmo num país de velhas e poderosas tradições de lei e procedimento constitucional como a Grã-Bretanha, quando os primeiros anos do conflito na Irlanda do Norte levaram a alguns sérios abusos, que chamaram a atenção do relatório da Anistia Internacional sobre tortura (1975). Foi provavelmente pior na América Latina.

A criação de zonas sob a influência de uma ou de outra potência ao redor do globo, a invenção, através de doses massivas de propaganda liberal, de um ambiente de hostilidade repleto de inimigos (internos e externos), sob o qual pairava o fantasma do comunismo pronto para destruir o “mundo civilizado” ocidental gerou um momento de violências extremas no qual viu-se o surgimento de diversas ditaduras militares e/ou guerras, entre outros tantos danos. Através do grande número de mortos e refugiados, além do recrudescimento dos direitos humanos, comum a momentos de violência extremada, o corpo retorna à cena principal da política mundial. Relatos de tortura atravessam os continentes: da Coreia ao Vietnã, passando pela Argélia, Congo, Chile e, claro, pelo Brasil.

66 AGAMBEN, 2017, p. 231

67 HOBSBAWN, 1995, p. 433

Especificamente no caso brasileiro, é sob a ascensão de um governo militar – com forte apoio de parcelas civis, sobretudo, empresariais da sociedade –, que tomou o poder através de um golpe em abril de 1964 que os mecanismos de poder, ligados diretamente ao Estado, passam por um processo de hipertrofia, reestruturando os movimentos internos da relação de forças e observando a ascensão de inúmeros poderes paralelos, muitos dos quais funcionando dentro do ordenamento estatal e sob sua tutela, ainda que de forma clandestina. A criação de um inimigo interno que se disfarça e que é capaz de estar presente em todo o território, em todas as instituições dá o tom de um estado de exceção violento e repressivo.

Essa exceção repressiva se abate sobre os corpos, sua violência se propaga pelas grandes cidades e se torna um objeto cotidiano, um mal “menor” que coexiste em todos os lugares, que aterroriza toda a população, que forma uma máquina de guerra sem corpo, sem lugar fixo, mas que pode se fixar nas regiões onde o poder dominante julgar necessário. Percebe-se, cada vez mais, que há toda uma conjuntura de poderes paralelos que não necessariamente debilitam o ordenamento estatal/soberano mas que dividem com ele a ação sobre as populações em diversas e diferentes camadas. Se o poder do estado, em teoria, recai sobre todos os que estão unidos como nação – uma população –, essa mesma população pode se ver dividida entre classes, espécies ou raças que, por sua vez, podem, eventualmente, agir como contrapoderes ou como articuladores de mecanismos de continuação do estamento de poder/saber constituído.

Além da centralização do poder soberano, intensifica-se a centralização do poder do capital que segrega e impede que a maior parte da população atinja níveis de consumo suficientes para participar ativamente da “grande festa da democracia plena” ou apenas para ter seus direitos básicos respeitados, ainda que seja apenas um “espectador e não participante da ação⁶⁸” democrática, um observador, não um jogador. São muitos princípios que regem tal segregação: desde as condições econômicas até atributos relacionados à cor da pele, à sexualidade ou ao local no qual se habita. Os poderes que ordenam a sociedade e sua população, em muitas situações preveem que: “aqueles que a expansão da liberdade do consumidor privou das habilidades e poderes do consumidor precisam ser detidos e mantidos em xeque [...] ao menor custo possível⁶⁹,” para que não continuem sorvendo os fundos públicos ou, em outras palavras, para que não dependam do valioso dinheiro dos contribuintes. A essa imensa população descapitalizada que vive às margens das grandes massas de capital, que vivem entre pequenas ações extralegais, que incluem o tráfico, os

68 CHOMSKY, 2014, pp. 70, 75

69 BAUMAN, 1998, pp. 24, 25

crimes menores e, mesmo, uma vida de pobreza tal que lhe barra a cidadania, Bauman chama de “problema, refugio do capital, consumidores falhos ou objetos fora de lugar” e aponta, criticamente, como são tratados pelo poder central nas sociedades democráticas que criamos e que vimos mantendo. Há que se tratar, de alguma forma, desse refugio que gera inúmeros problemas para a parte da população que é capaz de consumir e de ser tratada como cidadã. Para Bauman, “a preocupação dos nossos dias com a pureza do deleite pós-moderno expressa-se na tendência cada vez mais acentuada a incriminar seus problemas socialmente produzidos⁷⁰,” atitude que gera, na sociedade moderna, o encarceramento em massa, a segregação dos espaços físicos sociais nas cidades, o que privilegia os bairros abastados enquanto esquece por completo das periferias, entre tantos outros problemas.

Sob tal ótica, é interessante perceber que, da mesma maneira que a cultura foi capaz de captar o espírito dos séculos anteriores, nessa sociedade caótica e imensamente desigual, a música popular, a literatura, o teatro e as artes plásticas foram grandes responsáveis por engendrar narrativas a partir da situação dada. Para o professor Karl Erik Schøllhammer, “narrar a violência ou expressá-la em palavras e imagens são maneiras de lidar com ela, de criar formas de proteção ou de digestão de suas consequências, dialogando com ela mesmo sem a pretensão de explicá-la ou de esgotar sua compreensão⁷¹,” papel que muitos artistas assumiram dialogando com a violência, a escatologia e a sexualidade, objetos que tiveram papéis culturalmente importantes no estado de exceção que prezava pela “moral e os bons costumes” na sociedade.

A confecção dos saberes e sua relação direta com o poder não pode, de maneira alguma, se isolar dos acontecimentos e da realidade que a circunda. Entendemos, dessa forma, que não nos é possível isolar a literatura brasileira produzida nos anos de vigência da Ditadura Civil-Militar de toda a história de violência e repressão sob os quais foi colocada a população, sem nos arriscarmos a perder parte substancial de nossa história e das conexões entre seus diferentes agenciamentos, nesse caso, a conexão entre o poder estatal constituído e os livros que foram, muitas vezes, objetos de censura e disputas jurídicas. Se por um lado o estado de exceção cria todo um mecanismo de suspeição e proibição a partir da centralização do poder, por outro, a parte significativa da literatura (em conjunto com as demais formas artísticas) desenha um contra-mecanismo que atua no sentido de escancarar as mazelas que o poder preferia esconder.

70 BAUMAN, 1998, p. 25

71 SCHØLLHAMMER, 2013, p. 57 de 4754

Para esse estudo, partimos da hipótese de que podemos ler toda a história da colonização e a subsequente fundação de um estado soberano como um empreendimento biopolítico por excelência: a ruptura de nível racial se dá logo na primeira metade do século 16 com a escravização de povos autóctones e com o nascente tráfico de homens e mulheres do continente africano. Sob essa lógica, podemos pensar em uma sociedade que se forma sobre os pilares de componentes biopolíticos: a racialização que tendia a separar biologicamente povos considerados inferiores aos povos brancos; a violência extremada que garantia o domínio de um número crescente de pessoas que tinham negados seus direitos políticos em função de sua etnia/raça; a dominação soberana do absolutismo europeu sobre os novos continentes; a geração de um vasto campo de implacável poder local sob os auspícios das coroas europeias; a troca involuntária de doenças entre nativos e europeus e a subsequente guerra biológica gerada para infectar as grandes cidades na América Central, principalmente com varíola, doença responsável por dizimar grande parte da população ameríndia.

Com tal contexto de violência e racialização, bem como de uso do estupro como mecanismo de geração de mão de obra e de dominação, e com as decisões sobre a vida e a morte de pessoas escravizadas ou não brancas nas mãos dos colonizadores, fatores que gestaram a pátria na qual ainda hoje vivemos, partimos da premissa que uma literatura que se desenvolveu em tal campo de trabalho – ainda que, em sua maior parte, esta literatura importe seus modelos da metrópole – carrega-se de elementos biopolíticos e os deixa transparecer em toda a construção estética que se desenvolve. Elementos como a miscigenação falsamente redimida pelo amor romântico em *Iracema* ou como o suicídio animalizado da “alforriada” Bertoleza após o enriquecimento de João Romão, n’*O Cortiço* ou como os poemas de Castro Alves que bradavam contra a escravidão serviram para construir todo um imaginário estético de uma sociedade biopolítica.

Enquanto estado moderno, nosso país nasceu como um campo – usando anacronicamente o sentido que Agamben dá ao termo, uma vez que este se baseia nos campos de extermínio da segunda guerra mundial – para o qual se deportavam cidadãos indesejados na metrópole e que possuía povos “selvagens” indesejáveis para os colonizadores a não ser que fosse como escravos, para suprir sua necessidade de mão de obra. Em uma ligação direta com nosso território, a costa africana era outro campo no qual se comprava, se vendia e onde se abastecia o mercado de pessoas escravizadas, cuja adaptação pareceu suprir de forma mais agradável os lucros dos traficantes, que pressionaram a coroa contra a escravidão dos nativos americanos. Nascemos a partir de uma história repleta de violência cuja política sempre foi ligada à dominação e à morte. Na colônia, a conversão da *zoé* ao *bios* se deu na base da

espada, da pólvora e do chicote. A partir desse histórico, entendemos que todo e qualquer movimento político, todo o aparato estatal ou soberano, todo mecanismo de saber/poder – inclusos aqui os construtos estéticos – tendem a nascer mediados pela violência colonial, pela separação racial, pela política que incide sobre os corpos cujas vidas podem ser eliminadas, cujas vontades são ignoradas, cujos direitos políticos inexistem.

Os jogos de poder político no campo/colônia foram marcados por negociatas, cessões às grandes potências, enxertos de ideologias importadas e de uma indistinção natural de nacionalismo ou patriotismo. Entre momentos de maior ou menor violência, entre golpes de estado que redefiniriam o jogo político, entre o fim tardio da monarquia e a implantação de uma república nascida de um golpe militar, entre vários golpes sofridos durante o século 20, a soberania colonial não cessou de existir, trocando a exploração direta da metrópole por uma forma de subserviência aos países cujo sistema capitalista de produção já se havia desenvolvido. Em meio a tantas incongruências políticas e, com um estado-nação sempre secundário e fragilizado em sua relação com as grandes potências imperialistas, é, em meio à assim chamada *Guerra Fria*, que o país é jogado em mais uma experiência autoritária e fortemente marcada pela violência atuante nos mais diversos campos do poder/saber constituídos: a ditadura civil-militar brasileira, iniciada após um golpe de estado em 1964.

Se admitirmos que a colonização e a conseqüente formação de um estado-nação pós-colonial funcionaram como um grande empreendimento biopolítico, nossa segunda hipótese parte do princípio que é no período ditatorial, entre 1964 e 1985, que teremos, no Brasil, o principal modelo governamental que se volta, sobretudo, para a criminalização de elementos biológicos – numa espécie de retorno da violenta biologização colonial. Dessa maneira, é comum que objetos que aproximam o elemento humano de sua animalidade, que o lembram de sua *vida-nua*, tais como o sexo e os discursos sobre sexualidade, passam a ser vistos pelos militares no poder como peças de propaganda comunista cuja motivação política seria a de destruir a família tradicional, vista como a base de uma nação, através da destruição da moral nos jovens. Viveu-se a ascensão de um estado policialesco que transformara todo o território nacional em um grande campo de prisioneiros, vigiados o tempo todo pelos cidadãos de bem, os patriotas com seu “*Deus, pátria e família*”, que estariam sempre dispostos a entregar os vizinhos “vermelhos”, uma política de morte e violência que transformou inúmeros cidadãos em párias, cuja tortura e a morte eram indiferentes para a legislação vigente.

Se, como afirmamos acima, toda nossa literatura enquanto construção de um saber é mediada pela biopolítica, a escrita desenvolvida a partir dos anos sessenta será ainda mais

fortemente influenciada pelos movimentos políticos autoritários que, então, tomaram o poder. Conforme argumenta Terry Eagleton:

A literatura pode parecer que está descrevendo o mundo, e por vezes realmente o descreve, mas sua função real é desempenhativa: ela usa a linguagem dentro de certas convenções a fim de provocar certos efeitos em um leitor. Ela realiza alguma coisa *dentro do* leitor: é linguagem enquanto um tipo de prática material em si mesma, e discurso enquanto ação social.⁷²

Nesse sentido e a partir desse modelo de poder ditatorial, os movimentos estéticos e artísticos se tornam importantes campos de poder/saber, por vezes dedicados a denunciar a violência ou simplesmente dedicados a desafiar o *status quo* através de uma estética do choque, de uma produção que busque, de alguma maneira, se colocar à margem da crítica denunciante, mas que não perde de vista o paradigma biopolítico do sistema de poder estatal que domina a nação. Assim, observamos como o romance reportagem ganha força, sobretudo por causa da censura e da autocensura dirigida à imprensa; sabemos dos inúmeros escritos censurados por causa de sua temática “imoral” cujo discurso sobre a sexualidade era o principal assunto – e a censura pesava ainda mais caso se tratasse de sexualidades divergentes; e vemos surgir uma literatura cuja temática e a linguagem se espelham em uma sociedade brutal e violenta, subvertendo os modelos anteriores e criando um modelo de literatura urbana e caótica cuja principal temática gira em torno de conceitos consagrados para uma leitura biopolítica da sociedade: o sexo, a violência, o poder.

Nossa terceira hipótese é que parte representativa da produção literária brasileira dos anos ditatoriais dialoga com a condição biopolítica, uma vez que incorpora em seu discurso os conceitos biopolíticos, mais ou menos concomitantemente à sua criação por Foucault. É sob tal hipótese que gostaríamos de ler as obras de Rubem Fonseca, em especial os livros de contos produzidos entre 1963 e 1985, buscando compreender como essa literatura atua enquanto mecanismo de poder entre outros e de que maneira ela pode ser entendida como radicalmente política sob dois ângulos diferentes; há uma conotação política imanente nos textos que se apresentam como espelho neo-realista de um mundo caótico no qual se misturam realidades diversas e personagens de várias classes e níveis sociais; há uma transcendência dessa literatura no sentido em que é apontada como um objeto capaz de subverter parte da sociedade, um objeto no qual se difundem ideias que podem “corromper a juventude” ou “atentar contra a moral” em um estado que se entende como mediador de todas as instâncias da vida particular.

72 EAGLETON, 1985, p. 178

Esse papel subversivo dos meios de cultura e comunicação no geral é bastante real no caso do golpe de estado brasileiro e do subsequente governo de exceção que se realiza sob a vigilância constante e onipotente das Forças Armadas, que ainda podiam contar com inúmeros apoiadores entre a sociedade civil, os quais variavam entre empresários, donos de sistemas de comunicação, até operários e estudantes que se uniam em torno de uma imaginada contenda contra os comunistas, alcunha impingida aos criadores de cultura e a qualquer opositor do governo. Assim, parte dos artistas brasileiros se veem sitiados por um duplo movimento encabeçado pelas Forças Armadas e seus auxiliares civis que os escolhem como inimigos e elegem determinados temas como indesejáveis.

O governo ditatorial elege o discurso sobre a sexualidade, a temática ligada à marginalidade, a violência sem punição ou sem um fim moralizante, entre outros, como aparatos políticos cuja conexão com outros agenciamentos deve ser cortada. Em uma segunda jogada, complementar e antagônica ao movimento governamental, escritores e artistas, como Rubem Fonseca, Cildo Meireles, Cassandra Rios, Ignácio de Loyola Brandão, José Louzeiro, tomam pra si essa temática, de forma geral, pelo mesmo motivo: são objetos condenados pela política de estado e se tornam também objetos caros às artes. Há um deslizamento entre objetos políticos e estéticos – uma espécie de combate entre a liberdade de criação e uma política policialesca e prisional.

Partindo desses preceitos, nossa proposta é nos utilizarmos das diversas concepções de biopoder que permeiam o contexto social brasileiro dos anos 1960 e 1970, e que, conforme nossa hipótese, são utilizadas como recursos estético-ficcionais nas obras de Rubem Fonseca por nós escolhidas, a saber: os livros de contos *Os prisioneiros* (1963); *A coleira do cão* (1965); *Lúcia McCartney* (1967); *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979).

Rubem Fonseca, com tom cidadão, se utiliza de grande referencial literário que varia dos clássicos aos modernos. A escrita do autor mineiro se ancora no modelo de vida típico da cidade do Rio de Janeiro (mas poderia ser qualquer capital brasileira, com suas respectivas idiossincrasias), na qual se passam a maior parte das histórias contadas por seus narradores que, no geral, “vivem em apartamentos e veem letreiros de gás neon pela janela.” A partir de seus contos, violentos ou eróticos, vemos surgir certo padrão de realismo que simula uma marginalidade em um arremedo de realidade que, por vezes, opta por ignorar ou normalizar a situação política do regime ditatorial brasileiro. Não obstante, vale lembrar que há um grande nível de despolarização em nossa sociedade, o que gera, assim, entre as mais diversas camadas populares, uma impressão de convivência ou, melhor dizendo, leva as pessoas a tentarem

seguir com suas vidas de maneira relativamente normal apesar do regime que as tortura e assassina paulatinamente.

Entendemos que tanto a literatura quanto o meio social no qual esta é produzida e circula são dois mecanismos de poder que, entre muitos outros, promovem a criação do ambiente político no qual e a partir do qual a escrita passa a trafegar. Em outras palavras, defendemos a ideia de que a literatura tem um papel político a desempenhar frente a sociedade, mas que sua força não está restrita somente à figura do escritor ou mesmo à escrita em si – ambos são outros dois mecanismos da grande engrenagem que chamamos sociedade. A força da literatura reside, principalmente, na tensão criada entre a escrita e outros poderes. Se, por um lado, as artes e a literatura assumiram para si parte desse discurso que se desenvolvia socialmente como uma nova forma de lidar com o corpo e com a sexualidade, por outro, a criação ditatorial de um inimigo interno da *moral e dos bons costumes* personificado na cultura e em seus objetos estéticos dá a eles ainda mais força e cria um inimigo mútuo que travará inúmeras batalhas nos campos da cultura e da política. Assim, temos um Estado que se levanta contra o corpo e o erotismo nas artes atacando e censurando suas manifestações, o que transforma imediatamente o erotismo e o corpo em ferramentas para atuação contra o estado ditatorial, criando um ponto de geração mútua de tensão entre cultura e estado.

Esse tensionamento dos discursos os coloca, de imediato, em posições, se não contrárias, ao menos bastante hostis entre si. O corpo não é bem-vindo sob o domínio da moralidade ditatorial: a sexualidade é a *Sodoma e Gomorra* revividas, é a destruição dos impérios Grego e Romano retornando, é a desmoralização do regime, o desrespeito à família, é o ataque à religião, muito maior até do que todas as violências, torturas e assassinatos cometidos em nome dessa nova fé e dessa moral: expulse-se o corpo e o sexo, censure-se o nu nas artes visuais, vigie-se a literatura e seu poder, crie-se um inimigo da civilização. A literatura, como mais um elemento pertencente à malha social e, no caso do qual tratamos, a escrita fonsequiana, não pode ser entendida como uma escrita apolítica, ainda que, por vezes, não agencie elementos ou eventos diretamente ligados à barbárie perpetrada pela ditadura em seus contos. Assim como Eagleton, entendemos que:

a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros.⁷³

73 EAGLETON, 1985, p. 24

Existem diversas formas de valoração com alta variabilidade temporal e social na maneira como a literatura, enquanto instituição, se faz perceber e entender como elemento constituído em uma sociedade determinada. Nossa discussão tenta perceber o quanto a relação de poderes que existe entre a literatura e outros diversos componentes ideológicos se complementam e, por vezes, se repelem mutuamente. Assim, é perceptível como no interior do estado de exceção vivido no período militar no Brasil, a constituição de valores sociais que partiam de pressupostos moralizantes levou à compreensão das artes como inimigas, uma vez que essas, propositadamente, vinham trabalhando com matérias ligadas à brutalidade e à escatologia, buscando no corpo, de todas as maneiras possíveis, algum tipo de resposta estética ao horror da realidade circundante. O objeto estético e o componente estatal elegeram o corpo como um instrumento político de suma importância: se a produção cultural vê nele o potencial para a confecção de uma escrita cada vez mais visceral e arrojada, o estado o enxerga como um potencial destruidor de um castelo moral construído sobre a carne e os ossos dos torturados e assassinados. Pressupõe-se dessa maneira que inexiste uma necessidade de utilização direta do jargão político-social para que a literatura possa ser interpretada sob o viés político e que toda a produção cultural, mantém essa estreita relação com as ideologias sociais e, sobre elas, cria seu mundo ficcional imbuído das mazelas sociais e de seus contrastes.

Os escritores dos anos 1960 não são os inventores dos discursos do sexo e do corpo na literatura: desde a antiguidade clássica escreve-se sobre sexo e usa-se livremente os corpos ficcionais em seu funcionamento animal, em sua vivência escatológica, em seus altos e baixos para causar efeito estético. Exatamente por lidar com corpos essa literatura se assume política. O corpo pede licença para se mostrar, para utilizar-se de uma linguagem que é só sua, para dançar e se desnudar, para se violentar e se destruir frente aos moralistas no poder. E esse corpo é político em todos os seus limites e movimentos.

Sob a escrita fonsequiana o corpo ficcional ganha lugar de destaque em sua vivência animalizada enquanto no “mundo real” da imprensa e da política ditatorial, o corpo se torna o principal elemento: o corpo em perfeitas condições em contraste com os corpos torturados; o corpo vivo em contraste com os corpos assassinados que teimavam em aparecer em locais públicos; o corpo presente em contraste com a ausência completa proporcionada pelos “desaparecimentos” consumados por militares e/ou grupos terroristas; os corpos que se oferecem no calçadão em contraste com os corpos que fazem passeatas em nome de *Deus, da pátria e da família*; os corpos de fardas reluzentes na televisão em contraste com os corpos famintos pelas ruas das grandes cidades ou com os que fogem da polícia nas periferias. A

escrita de Fonseca, nesse sentido, é radicalmente biopolítica. O que temos, é uma escrita que busca retirar o máximo proveito da vida animal, politizando sua existência sob atos de violência extrema até o limite da morte: uma escrita onde se tornam comuns atos como decapitar corpos ou colocá-los numa luta corporal na qual suor, saliva e sangue se mesclam entre lutadores que se agarram e se deslizam, que se buscam aos socos e cotoveladas para satisfazer a turba que grita fora do ringue. Tal escrita carrega em si grande apelo social e muitos trechos poderiam, facilmente, ser inclusas entre as notícias de jornais, tanto por sua linguagem despojada quanto pela verossimilhança dos fatos narrados.

Para adentrarmos na crítica à obra literária escolhida, pretendemos focalizar nesta pesquisa, duas formas sociais aparentes e fortemente enraizadas nos corpos, na sociedade e na política brasileira das décadas de 1960 e 1970: o corpo/sexualidade e o estado de exceção/violência. Entendemos que o discurso sobre a sexualidade e toda uma gama de escritos sobre o sexo e sua inserção na literatura e nos corpos ficcionais os transforma em espaços sociais privilegiados de biopoder. Corpos ficcionais enquanto objetos literários, sofrem também suas torturas, são esmagados, retalhados, moldados e destruídos por toda uma linguagem da força e da brutalidade: uma espécie de linguagem-corpo que também é uma linguagem-tortura, uma linguagem-morte e que aponta para esse repositório primeiro do biopoder como um monumento à política de morte e extermínio que surge na exceção – mas que nunca deixou de existir em todas as democracias capitalistas. O corpo/sexo também se encontra em uma posição privilegiada em relação ao poder, no sentido de haver se tornado um objeto de disputa política e social de extrema importância, tanto no quesito de ser detentor das possibilidades reprodutivas como também no sentido de ser uma potência a ser controlada e adestrada, sobretudo nos corpos femininos e nas sexualidades destoantes. O estado de exceção e o campo são estruturas gêmeas que juntas formam uma delimitação geopolítica sob o domínio de biopoderes que agem capilarmente na sociedade, de modo a engendrar violências como formas de controle. Tais violências são sistêmicas e se abatem sobre os corpos a partir de uma centralização estatal cada vez maior, formando uma sociedade de vigilância, uma espécie de modelo pan-óptico que abrange toda a forma de poder no estado de exceção.

A literatura como um instrumento de leitura irrestrita do mundo é capaz de manter, mesmo nos períodos mais difíceis e violentos, registros interessantes sobre aquela sociedade e suas particularidades. É comum que ela se modifique para se adaptar aos tempos e aos homens. Rubem Fonseca é um escritor, antes de tudo, inconformado com os convencionalismos da literatura de seus antecessores e um entusiasta da palavra solta de amarras morais que regem a sociedade, muito embora seja um leitor refinado do cânone

literário ocidental e se utilize dele com grande maestria em sua obra. Sua escrita é pornográfica, no sentido lato que ele dá à palavra: um retrato da miséria humana, da falta de instrução e da falta de políticas públicas para aqueles que mais necessitam delas. Sua escrita pornográfica se encontra com a politização da vida nua, que constitui o cerne do mecanismo biopolítico agambeniano.

Foucault entende que “o poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo... Lembrem-se do pânico das instituições do corpo social (médicos, políticos) com a ideia da união livre ou do aborto.⁷⁴” É justamente sobre um certo pânico social engendrado por uma agenda moralista, repressiva e anticomunista que a pornografia fonsequiana surge e floresce. A escrita pornográfica fonsequiana parte da premissa de que a literatura, “em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor os interditos⁷⁵,” ideia que fica clara a partir da leitura contextualizada de sua obra. A partir de escritos cuja premissa é a “desmoralização” da sociedade ou seus tabus, podemos ver impregnar-se nos corpos ficcionais de suas personagens todo tipo de violência envolvendo, eventualmente, sua sexualidade apenas para, em algum sentido, tentar contornar o discurso permitido e reforçado pelo poder. Como aponta seu escritor-personagem de *Intestino Grosso*:

as alternativas pra a pornografia são a doença mental, a violência, a bomba. Deveria ser criado o Dia Nacional do Palavrão. Outro perigo na repressão da chamada pornografia é que tal atitude tende a justificar e perpetuar a censura. A alegação de que algumas palavras são tão deletérias a ponto de não poderem ser escritas é usada em todas as tentativas de impedir a liberdade de expressão.⁷⁶

Uma sociedade saudável é aquela na qual a escrita é livre para se debruçar sobre o humano e sobre tudo aquilo que há de animal no humano se os escritores assim o desejarem e é sob esse postulado que a pornografia ‘deve’ adentrar a escrita e “liberar-se – em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei⁷⁷.”

Entendemos a pornografia fonsequiana como uma tentativa de trapacear o poder estatal, em um ponto no qual sua atuação é falha, embora, conforme avisa Foucault, “na realidade, a impressão que o poder vacila é falsa, porque ele pode recuar, se deslocar, investir em outros lugares... e a batalha continua.⁷⁸” A escrita das duas décadas do período ditatorial é uma escrita que trava batalhas culturais entre recuos e avanços do poder, ou que ataca precisamente

74 FOUCAULT, 2017, p. 235

75 DERRIDA, 2014, p. 49

76 FONSECA, 1975, p. 152

77 DERRIDA, 2014, p. 49

78 FOUCAULT, 2017, p. 235

a sua inaptidão natural para lidar com a literatura e com todas as liberdades e ambiguidades que essa suscita. A censura, elemento que, devido a seu despreparo, “golpeava a torto e a direito, sem qualquer critério de coerência cultural⁷⁹,” conforme se acreditava então, obrigara o escritor a adaptar-se, e usar de todos os subterfúgios possíveis para escapar à sua perseguição. Ainda assim, alguns artistas optaram por não disfarçar tanto as suas críticas, e, após “semear vento em suas cidades, iam pra a rua e bebiam a tempestade.⁸⁰” Em meio a essa sombria situação, a literatura enquanto construto e parte importante do edifício social, se constituiu de acordo com a necessidade de seu tempo ou, ao contrário, justamente em desacordo com os movimentos sociopolíticos sob os quais se viu subordinada. Assim percebemos o caso de Fonseca durante o período ditatorial brasileiro, que encontra em certa marginalidade – parte dela inventada por ele, parte dela vista sob seu olhar nada acolhedor de classe média –, que se estende até mesmo à sua linguagem, uma maneira de contornar os mecanismos censórios, utilizando-se de técnicas de criação de “alegorias, dos testemunhos, dos romances reportagem, *impurezas*, excrescências no universo lúdico dos artifícios linguísticos⁸¹”.

No livro *Os prisioneiros* (1963), lemos um conto de feitiço fantástico/distópico intitulado *O conformista incorrigível* no qual a escrita segue o modelo teatral, com didascálias seguidas do diálogo direto entre quatro personagens dos quais três são doutores e discutem o destino do quarto, seu paciente. Amadeus, o paciente, é o que os doutores chamam de conformista; alguém que tem a tendência a se conformar com as coisas como são, a se manter isento e satisfeito com aquilo que o rodeia, a seguir as leis em conformidade com o benefício mútuo que isso poderia causar. O conformismo, segundo apontam os doutores, se dá pela “influência perniciosa dos jornais, dos livros, dos filmes, da televisão, em suma, de todo aparato cultural da sociedade⁸²” e também do casamento e do sexo. Nesse conto, o conformista se liga ao conservador em sua defesa à manutenção das instituições tradicionais e culturais em detrimento a um suposto anarquismo paganista, iconoclasta.

Em certo ponto, o personagem Dr. Levy diz que “a base da revolução [...] é a luta contra o Conformismo; um perigoso tipo de *autoridade* que chegou ao seu esplendor em meados do nosso século⁸³” e segue pouco mais à frente, ainda explanando sobre o conformismo, que este seria “um tipo de autoridade anônima, invisível, alienada; em que

79 PELLEGRINI, 1996, p. 64

80 Trecho modificado da canção Bom Conselho, composta por Chico Buarque como parte da trilha sonora do filme *Quando o carnaval chegar* de Cacá Diegues, e gravada em 1972 no álbum *Chico e Caetano juntos e ao vivo*.

81 PELLEGRINI, 1996, p. 25

82 FONSECA, 1963, p. 38

83 FONSECA, 1963, p. 39

ninguém dava ordens – nenhuma pessoa, nenhuma ideia, nenhuma lei moral – mas todos se submetiam⁸⁴” chegando por fim à conclusão, em sua próxima fala, que “todos queriam *ser iguais* e toda cultura era influenciada por isso.⁸⁵” Doutor Levy traça um retrato que demonstra a constituição de uma sociedade para além da sociedade disciplinar foucaultiana, talvez uma sociedade do desempenho, conforme descrita por Byung-Chul Han⁸⁶, na qual é preciso se conformar com os sistemas de poder e geração de capital e buscar um maior desempenho individual, em muitas áreas diferentes – o corpo mais bonito, a melhor viagem, a casa maior, etc. A autoridade invisível, o poder enraizado nessa sociedade é totalizante e alienante: transforma pessoas em coisas, objetos cujo fatalismo leva a buscar, sempre, maior nível de desempenho em busca de ganhos pessoais sob a falsa orientação de que a melhoria pessoal se reflete socialmente.

A tendência política da pornografia literária corporificada nos trabalhos de Fonseca vai de encontro a esse movimento de se submeter a uma ordem invisível, exceto pelo fato que, a partir de 1964 não havia nada de invisível na ordem vigente. *Explorar o corpo como apenas os artistas eram capazes de fazer* era, exatamente, colocar-se contra esse conformismo moralista imposto na cultura e na sociedade. Dito isto, é preciso entender que, *Amadeus* é uma figuração do conservadorismo e que, sob a ótica irônica do conto, é sua versão de mundo que aponta certa correção. Parece haver sempre, na escrita fonsequiana, certa divergência entre a defesa de uma posição conservadora em alguns momentos contra a defesa de posições abertamente anárquicas em outros. Nesse caso, o conformismo que “mantém a sociedade em ordem através da aceitação de inúmeros instrumentos tradicionais criados pela sociedade humana” é visto como algo preferível ao horror de uma sociedade na qual todas as tradições estão sendo destruídas por um mecanismo estatal hipertrofiado. Essa dicotomia entre certo conservadorismo e certo inconformismo dão o tom de grande parte da escrita fonsequiana, e não se resolvem com um sobressaindo ao outro.

O conjunto de seus contos toma forma como a escrita de um *inconformista incorrigível* que não reconhece a legitimidade da autoridade censora e a desafia abertamente. Em sua escrita, o corpo grita e se mostra – grita sob a tortura e sob o gozo; se mostra dilacerado e se mostra lânguido e sadio. A linguagem busca acompanhar o corpo, precisa gritar e se mostrar com ele, como parte dele. Se a sexualidade e a pornografia são assuntos interditos, a escrita político-corporal de Fonseca rejeita a interdição, a repressão, a censura e a autocensura. Em meio à repressão política da que vinha sendo operada entre os militares conservadores que

84 FONSECA, 1963, p. 39

85 FONSECA, 1963, p. 39

86 Conferir *A sociedade do cansaço*, p. 23 e seguintes.

havia assumido o poder, e, justamente, contra essa repressão, a literatura inconformista se levanta.

Explicam-nos que, se a repressão foi, desde a época clássica, o modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade, só se pode liberar a um preço considerável: seria necessário nada menos que uma transgressão das leis, uma suspensão das interdições, uma irrupção da palavra, uma restituição do prazer ao real e toda uma nova economia dos mecanismos do poder; pois a menor eclosão de verdade é condicionada politicamente⁸⁷.

O que essa literatura tenta fazer é nada menos do que suspender as interdições, ao menos em seus artificios, e dentro de suas possibilidades, ou seja, no texto. Fonseca abusa da irrupção das palavras em toda sua potencialidade para trazer à tona uma demonstração de como a vida animal prevalece na subestrutura social, à parte de toda a repressão política. Ainda assim e principalmente por isso, suas personagens são políticas: são corpos animalizados vivendo uma vida na metrópole sob a cotutela da pornografia, uma vida animalizada e política. Sua palavra é condicionada politicamente, mas ela não se deixa levar pelo conformismo e pela censura. Seus contos não são gratuitos: o ringue de vale-tudo onde secreções e palavrões se juntam quase na mesma quantidade; os ladrões que matam e estupram ‘grã-finos’ em uma festa de fim de ano; o homem que cobra a sociedade através de diversos crimes contra pessoas ricas; o homem rico que atropela pessoas como *hobby*; o escritor pedófilo em seu apartamento; as amantes que assassinam seus parceiros, etc.: em cada um desses contos a violência e a sexualidade são usadas como fatores de transgressão da ordem, de desafio ao poder, como um jogo de tensões sobre os interditos. Dessa maneira, a escrita fonsequiana se inscreve na política, como objeto de extensão de um mecanismo de poder que coexiste com outros mecanismos na sociedade. Entre seus conceitos de arte e literatura está a ideia de que existem coisas que só podem ser exploradas e, conseqüentemente, apreendidas através do objeto estético: *explorar o corpo como apenas os artistas são capazes de fazer, esmiuçar o funcionamento do animal*, ou seja, há, na escrita, um tipo de saber que apenas pode ser conquistado ou apreendido através dela, e, como entendemos, o saber é outra faceta do poder.

A escrita política de Rubem Fonseca compreende esse saber que se ata à animalidade dos corpos, à ficcionalidade de suas existências e à possibilidade de explorar a sociedade de uma maneira que lhe é particular. Corpos ficcionais são objetos de biopoder. A ficção se debruça sobre os mecanismos biopolíticos da sociedade e sobre sua composição através da pornografia, conceito que se divide em duas facetas distintas: a sexualidade aguçada como um

87 FOUCAULT, 1999, p. 11

ponto-chave e a violência decorrente da miséria como outro ponto. A exploração do biopoder através da pornografia está gravada nos corpos ficcionais e, sobretudo, em seu desmembramento, em sua sujeição completa a um sistema que os transforma em objetos prontos a sofrer todo e qualquer tipo de violência.

Daí a pornografia, daí a violência, daí toda a condição de escrita que internaliza a vivência de animal ainda contida no humano e que se aproveita dela como instrumento político, criando uma “relação entre sujeito como corpo sensível e a cidade como realidade estética que um confronto e uma simbiose novos se concretizam⁸⁸.” Aqui a escrita se assemelha ao narrador do conto *O desempenho*, que, sobre o ringue de luta livre, suado e sangrando, olha para a plateia que torce por seu adversário e, entre saliva e sangue, cuspidas nos baldes e, eventualmente, na plateia, quer dar àqueles que observam sua derrocada um gostinho do que é estar em seu lugar. Como este narrador, esta literatura também busca expor o corpo e seus fluidos, intenta esfregá-los na cara dos conformistas, que querem apenas sobreviver seguindo as regras impostas, seguindo as receitas dos jornais, com seus gritos de vivas e suas vaias.

88 SCHØLLHAMMER, 2013, p. 1739 de 4754

Capítulo II – Sobre a função política da pornografia

O conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais. Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza; uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma.

Jacques Rancière

Sob diversos aspectos, a década de 1960 no Brasil foi bastante conturbada: a construção da nova capital federal simbolizando os planos de aceleração do progresso econômico-social; as mudanças de costumes trazidas pela revolução sexual e a resistência a elas; o aumento populacional das cidades e de sua importância na correlação geopolítica da nação; a ebulição política/militar a partir da qual se desenhava um golpe de estado, planejado há tempos pelas forças armadas; os aparatos culturais que buscavam se renovar; a popularização dos meios de comunicação de massa; a mudança na geopolítica mundial que alterava a importância dos países em desenvolvimento, etc. Percebe-se uma grande fermentação cultural e uma movimentação voltada para uma conscientização de classes inédita no país, o que leva a política “a deixar de ser privilégio do governo e do Parlamento; o país inteiro envolvia-se com a política⁸⁹,” de forma que surge um grande embate entre, ao menos, duas principais vertentes contrárias, cujos pensamentos se baseavam em ideais bastante precisos, tendo, de um lado, o desejo de independência real do imperialismo estadunidense e, de outro, o de um “crescimento conjunto” com alianças entre explorado e explorador. Assim, conforme observa a historiadora Heloísa Starling, “a produção cultural do período não poderia ficar de fora desse debate. A necessidade de uma arte participante que conduzisse ao processo de conscientização colocava-se na ordem do dia⁹⁰.” De forma similar ao movimento de construção, de politização e de independência de classes trabalhadoras e estudantis, a reação das classes abastadas foi ainda mais apurada e, sobretudo, mais bem estruturada financeiramente para gerar engajamento e medo, promotores de uma retaliação golpista bastante eficaz. As décadas seguintes ainda carregariam consigo boa parte dessas tendências disruptivas. Em relação à cultura e costumes, romper com a tradição era um dilema social, manter-se fiel a ela também.

Entre 1964 e 1985, o país esteve sob um período de Ditadura Civil-Militar, no qual houve uma intensificação na repressão dos movimentos populares, bem como a geração de

89 STARLING, 1986, p. 23

90 STARLING, 1986, p. 23

um clima de desconfiança e de guerra intestina. A gradual redução dos direitos civis iniciada no governo do general Castello Branco em 1964 descambou em sua supressão quase total em 1968, com o decreto presidencial conhecido como Ato Institucional número 5 (AI-5). Essa tomada de poder através de um golpe executado pelos militares não foi aceita de forma pacífica, embora uma parcela significativa da população tenha se resignado e/ou sustentado o regime militar. Houve, por parte de alguns grupos da sociedade civil, uma explosão de resistências – estudantes, grupos políticos que foram colocados na clandestinidade, operários – na qual foi possível ver entrar em ação diversos movimentos que buscaram questionar a ordem imposta pelo poderio Militar.

Sob a repressão do estado de exceção e a partir do crescimento populacional das cidades e o inerente florescimento dos problemas metropolitanos, parece ‘natural’ que os elementos de cultura se voltem para os novos objetos que pululam e fervilham nessa recente conformação político-social do país. Assim, esse novo acúmulo de pessoas nas cidades foi acompanhado pelo surgimento de novas e grandes dificuldades: o crime organizado e a violência que passaram a permear as periferias e se tornaram parte de seu cotidiano, espalhando-se pela cidade como um todo; a incapacidade do policiamento de lidar com todos os problemas; o despreparo da classe política para lidar com questões urgentes de urbanização e socialização nas periferias, o que, por si, permitiu o crescimento das mazelas sociais e do crime organizado sem que se apresentassem soluções de curto ou longo prazo para elas; uma política crescente de repressão e de desumanização dessa população periférica, bem como dos “bandidos” e dos “malandros”, o que engendrou uma batalha virtualmente impossível de ser vencida, um nós contra eles infinito, cujos inimigos se entrincheirariam cada qual em seu canto – centro ou periferia, civilização ou barbárie, condomínio ou favela, cidadão ou marginal⁹¹.

Em conformidade com a sua época, a literatura busca dar conta de se manter como um aparato crítico e reflexivo sobre essa realidade. As escritas urbanas surgidas nos anos 1960 são grandes devedoras dos movimentos vanguardistas inaugurados nos anos 1920. O ciclo estético dos modernismos gerados a partir de 1922 emergiu de escritas que se formaram sob uma tradição da ruptura. Essa tradição brasileira que incluía uma simbologia nacional em sua busca por independência se apropriava dos movimentos vanguardistas europeus, que se propunham romper com o passado clássico em função de uma arte inovadora. O movimento

91 A respeito da crescente onda de violência institucional dos anos 1960, conferir: VALLE, Maria Ribeiro. *1968, o diálogo é a violência*, especialmente entre as páginas 31 e 39. A respeito das dificuldades da classe política, conferir: RIBEIRO; Darcy. *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*, especialmente as páginas voltadas para o período entre 1964 e 1971; conferir também *Estatísticas do Séc. XX*, publicação digital do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2006), disponível em <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv37312.pdf>

moderno brasileiro nasce dividido “entre a ânsia de acertar o passo com a modernidade da Segunda Revolução Industrial, de que o futurismo foi testemunho vibrante, e a certeza de que as raízes brasileiras, em particular, indígenas e negras, solicitavam um tratamento estético, necessariamente primitivista⁹²,” o que os colocava em processos de constantes rompimentos, tanto no nível do código quanto no nível ideológico.

Prenhe de mudanças, a escrita literária dos anos 1950 migra do campo para a cidade e começa a buscar novas formas de reflexão acerca do mundo urbano, ainda que em um jogo constante de tensionamentos. A vanguarda concretista lança, em 1958, o *Plano-Piloto para a Poesia Concreta*, em clara alusão ao planejamento urbano da nova capital federal, idealizado pelo urbanista Lúcio Costa no ano anterior. Um movimento poético que explora a linguagem ao implodi-la, trazendo à tona, outras camadas de material significante, como a superfície da página ou a letra, e que se volta para as vanguardas citadinas europeias como o futurismo e o cubismo. Expressão fortemente urbana, segundo a professora Glaucia Villas Boas:

A conquista do projeto concretista no Brasil foi realizar-se, em meio às várias pelejas, e alcançar romper com uma das mais fortes tradições intelectuais e artísticas do país voltada para a construção da identidade nacional. O concretismo acrescentou ao acervo brasileiro novas experiências plásticas que, certamente, se metamorfosearam e continuam a ecoar em outras obras plasmando-se em poéticas originais que se deixam surpreender pelas contingências, pelo excesso, pelo despojamento, por novas concepções de ficção e realidade, mas ainda, certamente, para conferir visibilidade a uma realidade que se tornou invisível.⁹³

Esse projeto é responsável, então, por antecipar muitos dos motivos frequentemente elencados no projeto de escrita urbana que surgirá nos anos sessenta.

Uma virada estava em curso. No conto *Intestino Grosso*, publicado no livro *Feliz Ano Novo* (1975), a personagem principal, um escritor, após inquirido sobre suas dificuldades para publicar, questiona as tendências do mercado editorial, respondendo ao entrevistador que: “eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás neon e ouvia o barulho de motores de automóveis.⁹⁴” O enredo do conto é bastante simples: uma narrativa estruturada em primeira pessoa na qual um repórter vai até o apartamento de um intrigante escritor, que exige pagamento “por palavra” para conceder entrevista. O entrevistado é um autor cujos livros haviam alcançado boa repercussão mercadológica, mas que dividiam os críticos entre aqueles que o consideravam genial e aqueles que o consideravam meramente pornográfico. Há nessa entrevista destinada a uma

92 BOSI, 1970, p. 364

93 VILLAS BOAS, 2014, s.p.

94 FONSECA, 1975, 146

revista, a síntese paródica e corrosiva de uma estética literária próxima àquela realizada por Rubem Fonseca até então e que, em linhas gerais, aponta direções que estarão presentes em toda sua obra subsequente. O escritor em questão é um homem irônico, cético e cínico que, para defender seu estilo, elenca suas afinidades literárias e as compara com aquelas que se apresentam no mercado editorial e que são mantenedoras de uma tradição literária desenhada desde o fim do século 19. Também expõe as contradições nas quais se vê envolvido ao escrever livros que buscam, claramente, escapar da tradição beletrista e alçar a linguagem literária a outro patamar.

Ao apontar para as dificuldades contraditórias entre escrever sobre o ambiente rural/regional enquanto a vida transcorre, em sua maior parte, nas grandes cidades, repletas de histórias, de pessoas e de problemas, o escritor dá a entender que há uma mudança de referencial geográfico no estatuto da literatura brasileira, o que corresponde também às proposições de Fonseca: morar em um apartamento de frente para outros prédios, onde se ouve apenas sons de automóveis, cria uma referência imediata com o espaço urbano e com o tempo presente. Escrever sobre e a partir de certa tradição campesina da nossa literatura não parece o estilo mais acertado para um mundo onde o urbano já se fazia sentir como paisagem dominante e, portanto, escrever a partir do contexto urbano se torna algo mais palpável para essa literatura. A mudança na paisagem é sentida também na mudança da temática literária cujo cenário de edifícios e favelas se torna o principal pano de fundo da ação. Conforme a proposição do crítico e professor Jaime Ginzburg: “a reflexão crítica sobre um sistema cultural não ocorre fora do sistema, por um olho observador externo. Toda crítica cultural ocorre de dentro do sistema criticado e, portanto, traz contradições. A enunciação crítica se pergunta a respeito da própria perspectiva que formula.⁹⁵” Assim, percebemos que, os “anúncios coloridos em gás neon” e o “barulho de motores” remetem a uma realidade temporal atual: escreve-se sobre o agora, que é o tempo no qual o estado havia sido tomado pelas forças armadas que impunham um estado de exceção usando o aparato estatal para violentar cotidianamente o cidadão. Uma escrita interna a um regime de exceção não pode se furtar às contradições que nela apareçam.

A escrita de Rubem Fonseca é carregada de fortes traços metaliterários, de forma que é comum encontrar em seu interior, definições do seu próprio fazer literário, através de recursos que colocam na voz das personagens ou no desenvolvimento dos textos, comentários e explicações sobre o ato de escrever que, no geral, condizem com o seu fazer literário. Fonseca, como se sabe, foi um escritor bastante recluso e optou por manter-se longe dos

95 GINZBURG, 2012, pp. 161,162

holofotes, de entrevistas e palestras, e por isso, são raros, se não praticamente inexistentes, os registros de comentários do autor sobre sua escrita. Há, entretanto, um livro de crônicas intitulado *O romance morreu* (2004) no qual o escritor desnova fatos referentes à de sua vida pessoal e à sua profissão de escritor, embora se furte de falar sobre seus tempos na polícia ou como diretor da Light e do IPÊS.

A voz de alguns personagens por muitas vezes pode ser percebida como a voz do próprio escritor cujas ideias aparecem travestidas sob a máscara ficcional. Não apenas a voz das personagens ecoa sua voz, mas muitos contos remetem, alegoricamente, ao trabalho de lapidar a palavra ao qual todo escritor se dedica. Conforme o personagem escritor do conto *Intestino Grosso*: “sempre achei que uma boa história tem que terminar com alguém morto. Estou matando gente até hoje⁹⁶”, a assertiva da personagem engloba os dois significados de lapidar: a boa história passa pela lapidação da palavra em sua exatidão para que esta se torne limpa e clara dentro do texto; aos mortos ficcionais, resta a lápide erguida tanto aos que vem sendo mortos na escrita quanto à própria forma da literatura que vinha se modificando sensivelmente, encontrando um fim e um novo recomeço.

Assim, explorar o presente através das “janelas do apartamento” é um recurso metaliterário que remete diretamente à hipertrofia da paisagem urbana no cenário literário que passa a exigir do escritor e do mercado editorial que renovem seu repertório, cada um à sua maneira. É perceptível também uma visão de mundo baseada na sensação de imediatismo inerente à contemporaneidade, e, sobretudo, inerente à necessidade de se buscar no presente as respostas para os problemas do próprio presente. Retratar a urbanidade em suas contradições, diretamente do centro da metrópole, é também mais um artifício utilizado na tentativa de reformular um estilo literário cujos grandes exemplos se constituem de textos “dos sertões” ou da travessia entre o rural e urbano, como se nota no *Romance de 30*. Essa ligação direta entre o mundo barulhento e violento constitui um dispositivo de escrita que se apresenta e pode ser lido na maior parte da obra de Fonseca, ao trazer à tona todo um submundo de vozes que se confundem com o barulho rascado de motor, de pessoas que se misturam na turba que preenche as calçadas e se veem, também, presas a esse cotidiano de violência presentificada, de morte que ronda as esquinas e os becos, os prédios e os automóveis. Dessa forma, vemos um retrato daquele período, como que estivesse sendo visto e ouvido pela janela do apartamento no centro, uma moldura que expande e delimita ao mesmo tempo: expande porque permite que o burburinho do mundo externo, seus odores e sons penetrem e preencham o interior e, limita porque é uma moldura através da qual a visão

96 FONSECA, 1975, p. 146

do mundo externo é sempre parcial, feita de pequenos trechos selecionados a partir de um ponto de vista emoldurado.

Ariovaldo Vidal, em uma abordagem na qual trata, sob uma visão panorâmica, dos cinco primeiros livros de contos de Fonseca, nota que:

Nos primeiros livros do autor, prevalecem temas correlatos ao enclausuramento dos personagens, tais como solidão e tempo. Junto a esses – mas de forma menos crítica –, estão presentes outros que mais tarde, à medida que o narrador for mudando, virão para o primeiro plano da narrativa, alargando a natureza das tensões. Desse modo, o movimento de ampliação da consciência acaba por criar situações emaranhadas de determinações e com maior contundência: são temas da vida em sociedade, ocorrendo agora com uma voz narradora mais consciente das articulações que configuram a cena histórica: dependência cultural, exploração econômica, massificação da cultura, anonimato e violência nas grandes cidades convivem com os primeiros temas da intimidade, formando na obra um colorido mais vivo, ainda que por vezes aberrante⁹⁷.

Essa leitura de Vidal é bastante precisa em relação ao movimento interno da obra fonsequiana da qual se trata: os três primeiros livros apresentam temas mais intimistas e, eventualmente, descolados da realidade cidadina, apresentando uma metrópole um tanto idílica, ainda que recheada de contrastes, o que permite que se enxergue a cidade apenas de forma nebulosa por trás da visão mais íntima das personagens. Já os dois últimos livros dessa leva⁹⁸ aparecem como grandes marcos da violência e da pornografia, buscando representar a cidade de forma nova e gritante, com personagens que externalizam toda a potência desumana de suas intimidades em uma explosão de fatos, diversos e corriqueiros, correndo nas veias da metrópole, por suas vielas e becos ou encravados em seu coração cobrindo o centro e os bairros nobres. Assim, a cidade escondida sob a intimidade neutra das personagens nos primeiros livros, as encobre com suas mazelas nos últimos, tornando-os parte da intimidade da própria metrópole, que ganha ares de personagem ou de objeto central no qual circulam inúmeras figuras, perdidas e desoladas.

Dessa interpenetração mútua do externo no interno, surge um retrato comumente considerado realista, ainda que não coloque em primeiro plano a excepcionalidade política do período, mas que opte por retratá-la sob um manto de normalidade ou a partir de seus efeitos e de sua percepção nos diversos meios sociais. A pergunta silenciada é: podemos considerar “normal” uma sociedade violenta, empobrecida, desigual e sob um regime de exceção? A resposta escancarada seria um não.

97 VIDAL, 2000, pp. 20, 21

98 Quando digo os três primeiros livros, refiro-me aos livros *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965) e *Lúcia McCartney* (1967). Quando aponto os dois últimos, refiro-me a *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979)

Por trás dessa normalidade das cenas ficcionais fonsequianas, encontramos, por vezes, diversas considerações sobre o papel do escritor e, conseqüentemente, da construção do universo fictício nos discursos de outras personagens. Tais discursos, conforme já dito, mostram uma concepção literária que se confunde ou que, como preferimos acreditar, propositadamente se coadunam com o estilo de escrita de Fonseca. O escritor Gustavo Flávio, personagem protagonista do romance *Bufo e Spallanzani*, por exemplo, ao classificar os escritores e sua profissão disserta que: nós, escritores “duvidamos de tudo sempre, inclusive da lógica. Escritor tem que ser cético. Tem que ser contra a moral e os bons costumes. Propércio pode ter tido o pudor de contar certas coisas que seus olhos viram, mas sabia que a poesia busca a sua melhor matéria nos *maus costumes*⁹⁹”, apontando assim um método de escrita o qual lhe permite atuar na contramão daquele tipo de moral cristã imposta socialmente e bastante aceita nos meios sociais, inclusos os meios culturais e jornalísticos. Gustavo Flávio deixa clara sua preferência por uma escrita que prioriza o corpo, a interação animal do homem e apoia-se em uma espécie de ceticismo das relações sociais embasadas em qualquer tipo de moralidade subjacente que possa, eventualmente, impedir o ser humano de continuar existindo como um animal e possa atentar contra a manutenção de uma escrita realmente livre. O termo “livre” pode parecer um tanto vago nessa construção, mas é importante perceber que a liberdade de escrita é uma constante no texto e no subtexto fonsequiano, sempre acionada como ferramenta essencial para a boa escrita que, por respeito a si mesma e ao seu público, deve evitar a autocensura, ainda que o resultado final venha a ser a censura por parte do aparelho do estado.

Gustavo Flávio, o personagem, ainda completa: “a poesia, a arte enfim, transcende os critérios de utilidade e nocividade, até mesmo o da compreensibilidade. Toda linguagem muito inteligível é mentirosa¹⁰⁰,” e assim, exime-se, e aos escritores no geral, da eventual culpa de serem mal interpretados ou mesmo de não poderem ser interpretados, o que leva também à retirada de toda a responsabilidade por aquilo que se escreve ou pelas ideias que se possa vir a divulgar através da literatura. A escrita é um exercício de eterna criação da orfandade, de forma que o texto e o que se diz através dele não deve ser “responsabilidade” dos escritores que poderiam usar suas palavras para expressar todos os tipos de situações e ideias, mesmo aquelas das quais discordam diretamente.

O debate sobre as possibilidades infinitas da escrita é comumente lançado na obra de Fonseca, muitas vezes através da pergunta essencial: o que pode o escritor fazer diante de uma

99 FONSECA, 1985, pp. 147, 148

100 FONSECA, 1985, p. 148

sociedade que, sob o discurso de moralização social, vai sendo impedida, gradativamente, de exercer sua liberdade de escolhas ou suas liberdades pessoais em todos os âmbitos? A resposta se encontra na criação de uma estética realista que busca refletir e criticar a sociedade, embora haja uma sensação de impotência, de impossibilidade estética permanente, e “diante dessa impotência, uma das opções é escolher outros temas e objetos ligados a tudo o que é excluído e proibido em nossa cultura — não só o sexo, que hoje já não recebe o mesmo estigma cultural, mas a miséria, a violência, a loucura e a morte¹⁰¹,” escolhas que parecem óbvias ao se ler as obras de Rubem Fonseca no período ditatorial.

A ascensão das forças armadas ao poder dá início ao período ditatorial, o que gera como resultado imediato, o engajamento de parte da classe artística fortemente crítica aos mecanismos de repressão – mecanismos estes que ganhavam força indefinida e que ameaçavam, cada vez mais, as instituições, inclusive as culturais. Diversos são os relatos de atentados como o impedimento pela polícia de se representar a peça *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, no Teatro Opinião, em 1967; o atentado à bomba ao mesmo teatro em 1968; a depredação do cenário da peça *Roda Viva*, no teatro Ruth Escobar, em 1968; a batalha da Rua Maria Antônia, em outubro de 1968, entre membros do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) conjuntamente a alunos pró-ditadura do Mackenzie e à polícia contra estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, o que resultou na morte de um jovem uspiano; todos episódios demonstrando o poder da máquina censora/repressora estatal, hipertrofiada no regime de exceção,¹⁰² embora ela contasse com muitos aliados civis. Dessa forma, teatro, artes visuais, literatura e música popular foram dispostos na trincheira de uma guerra de narrativas na qual, de um lado havia a criação e manutenção do medo de um comunismo invisível e crescente que destruiria o mundo civilizado, além de todo tipo de ataque direto a tudo que fugisse de certo padrão de moralidade e, do outro, uma atuação, por assim dizer clandestina, de intelectuais, músicos, atores, artistas e escritores que se aproveitavam de sua liberdade criativa para denunciar o autoritarismo do Estado ditatorial. Os discursos produzidos por essa contraofensiva cultural foram diversos e abrangentes, pautando, por vezes as mazelas sociais, como a violência e o crescimento do crime organizado e a falta de infraestrutura básica, mesmo no coração das grandes metrópoles brasileiras, a supressão das liberdades individuais, as torturas e os casos absurdos de violência acobertados pelo

101 SCHÖLLHAMMER, 2013, p. 1654, 1662 de 4754

102 Essa cronologia foi retirada do livro *Aos trancos e barrancos* de Darcy Ribeiro.

regime, o que contrastava, em absoluto, com o ufanismo estatal baseado no crescimento econômico dos anos 1970.

Nesse período, destacamos pelo menos três objetos literários sobre os quais parece haver um tom mais forte de politização: em primeiro lugar, vemos surgir uma escrita neorrealista cuja linguagem é mais direta, quase jornalística, na qual há certa brutalidade intrínseca a partir da qual se desenvolve uma temática que tenta abordar todo tipo de violência urbana e de falta de estrutura social comum às grandes cidades brasileiras; em segundo lugar, há o surgimento do romance-reportagem, escrito que mescla fatos conhecidos e ficcionalização, cuja temática principal se relacionava com assuntos e crimes que se tornaram espinhosos para o governo ditatorial militar, valendo sua censura nos meios de comunicação, como é o caso do romance *Araceli meu amor* (1976), de José Louzeiro, que tem por objeto o sequestro e assassinato de uma criança no estado do Espírito Santo, crime ligado a apoiadores influentes da ditadura e que, por isso, teria ficado impune; e, por último, escritos eróticos, sobretudo, aqueles que lidavam com sexualidades divergentes, os quais eram entendidos pelos censores como produtos capazes de influenciar a juventude, colaborando para a destruição dos valores familiares e a subsequente ruína da pátria. Muitos desses objetos literários estão povoados de personagens que sobrevivem em meio à violência geral que assola a metrópole e, por isso mesmo, se tornam escritos de enfrentamento ao estado de exceção, em parte pelo fato de terem sido vitimados pela censura oficial, em parte pela polêmica causada por sua forma inovadora de lidar com uma realidade urbana efervescente e complexa.

Entendemos que a produção cultural de uma comunidade é parte essencial de seu contexto sócio-histórico e que a história não pode ser contada em sua completude sem que se faça uma leitura crítica dessa produção, calcada em sua época. É comum que a produção cultural reflita parte das realidades que a cercam, compartilhe (ou não) dos valores perpetuados em seu tempo, retrate e critique a estrutura social sob a qual floresce. No caso específico da Ditadura Civil-Militar brasileira, o que vemos, é que há um uso consciente da arte, por parte de vários criadores, como objeto privilegiado de crítica social ou de contestação do regime de exceção.

Enquanto objeto estético de contestação do regime, a literatura se volta pra um plano neorrealista ou neonaturalista no qual a ficcionalização cede aos poucos seu lugar a um tipo de cena fotojornalística, cuja importância se dá no destaque do fato e da ação em detrimento da estética e da linguagem. É preciso, pois, se levar em consideração o importante papel de contestação que a escrita representa nesse contexto, além de buscar compreender as diversas soluções e agenciamentos que podem funcionar aquém desse movimento.

Essa literatura neorrealista que parecia uma instância fadada a rápido desgaste devido ao movimento da contracultura, que internacionalizava as aspirações de uma juventude pujante, se torna uma vertente cuja durabilidade ultrapassa o período ditatorial e cria discursividades filiadas a ela. A urgência do estado exceção, com toda sua carga de opressão e exílio faz surgir um tipo de expressão literária também urgente e que “arma o indivíduo em face do Estado autoritário e da mídia mentirosa. Ou, em outra direção, dissipa as ilusões de onisciência e onipotência do eu burguês, pondo a nu seus limites e opondo-lhe a realidade da diferença.¹⁰³” A escrita parece ocupar o papel de informar e de tecer críticas na medida certa ao aparato estatal ditatorial uma vez que a imprensa não é livre para noticiar e se vê obrigada a se autocensurar, entre pedidos e ameaças governamentais, e os críticos são sistematicamente calados, quando não se veem na situação de precisar deixar o país para viver em exílio.

Se aceitarmos a premissa de que a literatura desse momento aposta em um estilo neorrealista, faz-se necessário observar a perspicaz argumentação da professora e crítica Flora Süssekind, a qual propõe que a estética realista está presente em toda a história literária brasileira, funcionando como uma ideologia neonaturalista da qual a literatura nacional se investe em maior ou menor grau de acordo com as demandas de cada período. Segundo a professora, no plano estético, a “ideologia naturalista funciona assim como uma espécie de *band-aid* de uma sociedade cujas divisões estão patentes, mas encontram soluções nostálgicas, como a busca de um José Lins de seus *verdes anos*, ou teleológicas, como as utopias revolucionárias de um Jorge Amado.¹⁰⁴” Dessa forma, se dá uma recusa em se manter um olhar historicamente crítico sobre o presente em função da busca idílica de um passado campesino ou de um futuro idealizado. Em todo caso, é de se esperar que a bandagem ideológica do neonaturalismo retorne com força redobrada no período em que o país está submerso em um estado de exceção. Mas, no caso dos anos 1960, a bandagem neorrealista não busca redenção no passado idealizado, mas se espelha no presente para expor as contradições estruturais sobre as quais se busca erguer a nação, sobretudo o conservadorismo antiquado e o militarismo exacerbado que servem como ideologia de estado.

A ruptura democrática ocorrida nos anos sessenta, juntamente à invasão dos movimentos de contracultura e da revolução sexual, geraram demanda para uma produção intelectual mais voltada para o realismo como os modelos neorrealistas de romance não ficcional, reportagens ficcionalizadas ou de romances policiais de escrita mais seca e factual. Para Süssekind:

103 BOSI, 1970, p. 465

104 SÜSSEKIND, 1984, p. 174

Como nos naturalismos do século passado e dos anos Trinta, também na década de Setenta a produção romanesca se faz em analogia com um saber privilegiado. Não é a biologia. Não é a economia. Quem está em jogo não é uma “história” ou uma sociedade a ser medicalizada. Não é um senhor de engenho sendo substituído por um proprietário burguês numa sociedade passando por grandes transformações econômicas. A questão agora é uma “sociedade entupida”, um país onde a circulação de informações e a ação política se encontram impedidas. Quem passa a falar então? Quem possui um saber capaz de restabelecer tal circulação, quem detém as ciências da comunicação?¹⁰⁵

Essa sociedade entupida pede por informação. As receitas culinárias nas páginas dos jornais davam o tom e uma amostra dos acontecimentos do período. Como preencher esses vazios culinários? A quem recorrer para que a informação pudesse circular e chegar até as pessoas? Essa circulação de ideias e informações vai ter sua representação maior nessa parte da literatura neorrealista que se propõe retratar a sociedade em sua imundície habitual, em seu funcionamento selvático, no qual os animais se devoram mutuamente e no qual a vida animal se desenvolve no caos da cidade.

O “escritor pornográfico” de *Intestino Grosso* deixa clara sua preocupação com uma escrita que resvala no real, com a exploração do “corpo em seu funcionamento animal” e também demonstra seu cuidado em relação à sociedade que o cerca, ao apontar e questionar a administração do poder em suas macro e microformulações. Percebemos nele também a percepção de que o funcionamento animal existente no humano emerge como um importante objeto literário nessa sociedade cujo governo promove uma política disposta a deflagrar uma verdadeira guerra contra o corpo, contra a sua animalidade representada pela sexualidade, contra o corpo revolucionário que marcha e luta nas ruas em protestos por liberdade. O corpo é um dos grandes inimigos do regime e deve ser combatido em todas as instâncias.

Em uma passagem de *Intestino Grosso*, o personagem escritor, ao ser questionado sobre sua escrita, assinala que:

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 corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento de animal e todas as suas interações.¹⁰⁶

O escritor ficcional faz eco a uma série de estratégias já fartamente adotadas por Fonseca em sua escrita: desexcomungar o corpo pode ser entendido como trazê-lo de volta ao foco principal da ficção e apreendê-lo em um movimento de retomada de seu funcionamento animal que havia sido minimizado na escrita após o naturalismo de fins do século 19. A

105 SÜSSEKIND, 1984, pp. 179, 180

106 FONSECA, 1975, p. 155

excomunhão citada pelo escritor é justamente esse apagamento da vida nua, da vida animal na literatura, mas, também é a percepção de uma moral religiosa detentora de poderes de censura e repressão, crescentemente elevada ao patamar político-social. Assim, ao retomar o corpo humano em sua animalidade, o escritor assume uma posição contrária ao uso dos corpos como objeto de violência estatal e o percebe e o assimila como objeto de resistência às várias formas de repressão perpetradas pelo estado, pela igreja ou por uma parcela conservadora da sociedade civil. O corpo animalizado pelo autor busca o regozijo de sua vivência na abundância biológica que lhe é oferecida através do sexo e da suspensão da lei. Nada pode lhe acontecer. Não há, nessa ficção, espaço reservado à censura estatal: faz o que tu queres é a regra geral. Mas, não obstante essa grande liberdade, os corpos também aparecem como objetos que sofrem a dura vigília do estado policialesco, também operam na ilegalidade sempre com o pesar do medo de, por isso, sofrerem as penalidades, no mais das vezes também ilegais, que o estado reservava aos pobres e pequenos bandidos.

Se os corpos ficcionais buscam gerar um retrato mais ou menos fiel da sociedade, também, por vezes, as personagens se mostram, não apenas como retratos ficcionais, mas como porta-vozes de uma sociedade silenciada ou de pessoas, como o caso do próprio escritor. Dessa forma, podemos entender o escritor personagem de *Intestino grosso* como um alter ego de Rubem Fonseca, atuando como um duplo que responde e pergunta a si mesmo sobre seu fazer literário. É justamente essa a linha analítica de Deonísio da Silva, para quem o artifício de entrevista no qual tanto o entrevistador quanto o entrevistado falam em primeira pessoa permite ao:

escritor fazer perguntas para ele mesmo responder. E não é difícil supor que faça perguntas que lhe interessem responder. Isto é tanto mais significativo quando se trata de um autor arredio a qualquer tipo de entrevista ou publicidade. É mais significativo ainda se compararmos as perguntas que a si mesmo faz, com aquelas que comumente são feitas a seus companheiros de ofício aí pelos jornais da pátria.

107

Os procedimentos estéticos adotados nesse conto revelam uma faceta do próprio autor através de perguntas e respostas ácidas que questionam desde o cânone literário brasileiro até o fazer literário em tempos de exceção, passando ainda pela crítica mordaz ao mercado editorial e suas preferências. Não é difícil ligar a personalidade desse escritor personagem aos escritos de Fonseca e à sua forma de se apresentar ao mundo através de sua escrita. Silva parte ainda do pressuposto de que se podem encontrar muitos traços autobiográficos no conto em

questão, o que corrobora com sua defesa do conto como uma entrevista do tipo “Fonseca por ele mesmo”. Silva¹⁰⁸ aponta ainda que:

A declaração final é uma espécie de desabafo, de ponto final em sua recusa de adotar um dos modelos que lhe foi sugerido. Não é só porque não quer, que não escreve à maneira de Guimarães Rosa, mas porque não pode. Porque outro é o Brasil que aprendeu a ver, primeiro com seu olhar inocente de menino mineiro que troca Juiz de Fora pela mui leal e valorosa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, e depois com seu olho armado de ficcionista irreverente, sarcástico, demolidor, irônico, mas lúcido.

A leitura de Silva coloca em perspectiva a função autoficcional na escrita fonsequiana. Segundo sua análise, temos um conto que emula duplamente o autor: primeiramente, através da série de comentários críticos em relação à produção textual que coincidem com a produção de Fonseca; em segundo lugar, cria uma relação autobiográfica ao aludir pontos coincidentes entre a trajetória da vida de escritor com suas dificuldades em penetrar o mercado editorial ou sua pertinácia em inventar histórias trágicas desde a tenra idade de treze anos. Um terceiro ponto de interesse no conto se dá na narração inevitável do presente citadino, com suas personagens e seus inúmeros problemas, também citada por Silva como um motivo autobiográfico que acompanha a mudança do escritor de uma cidade do interior de Minas Gerais para a cidade do Rio de Janeiro, uma metrópole que o acolhe e que é por ele acolhida em sua ficção.

Para Ariovaldo Vidal o conto *Intestino Grosso* poderia funcionar como uma inversão do título do conto “*Agruras de um jovem escritor*”, contido no mesmo livro, e ser chamado de “*Agruras de um velho escritor*” no qual o escritor, já calejado de sua vivência no universo editorial, revive sarcasticamente sua trajetória e desnuda suas dúvidas e certezas frente ao leitor. Aqui o escritor desfia suas ideias sobre a literatura que produz, induzindo e enganando seu entrevistador em uma conversa recheada de sarcasmo e ironia quase infinitos. Vidal escreve que o conto realiza um afastamento do passado e esse:

é um momento significativo desse processo, pois nele a ficção está raleada, de certo modo reduzida apenas a algumas frases iniciais e finais. A matéria narrada passa a ser o discurso conceitual, a discussão de ideias, fazendo assim o encurtamento de distância entre ficção e realidade; ou de outra forma, negando ao texto a imersão no passado, matéria-prima do narrador.¹⁰⁹

Esse afastamento do passado em direção a um presente se realizaria de forma exemplar nesse conto através da possibilidade de discussão do conceito de literatura fonsequiano. Tal discussão presentifica a escrita trazendo à tona o ambiente censório vigente no país durante o

108 SILVA, 1993, p. 28

109 VIDAL, 2000, p. 158

período de exceção, questionando assim o papel da escrita e da arte em um presente político de repressão. Vidal também compreende o conto como um momento em que o escritor se utiliza de seus artifícios para falar o fazer literário, mas diferentemente de Silva, cuja leitura perpassa um momento idílico no qual o pretérito é passado a limpo em uma espécie de confissão, aqui entende-se o jogo como uma narração metaliterária por excelência e como uma discussão conceitual sobre a sociedade, a literatura, o papel do escritor e do mercado editorial. Assim:

o que mais importa, contudo, é o título estar relacionado a um aspecto corporal “baixo”; o escritor cria uma poética de “desexcomunicação” do corpo – para atingir o conhecimento “em todas as suas interações” – reprimido por séculos de moral burguesa e cristã. A contrapartida disso é a transformação do corpo em matéria-prima industrializada¹¹⁰.

Esse agenciamento do uso dos corpos em suas partes baixas, do jogo escatológico e violento como uma maneira de se atingir plenitude e conhecimento que só podem ser apreciados através desse tipo específico de escrita, só é conceitualmente formulado nesse conto que desmonta o mecanismo e o demonstra sob a ótica de seu autor: eis o corpo, aquele mesmo corpo que venho dissecando e está aqui o motivo de dissecá-lo sob seus olhos, caro leitor, veja e aproveite, busque e entenda que o que se faz não é só para chocá-lo em sua mediocridade pequeno-burguesa, mas é para ensinar e aprender sobre o homem, esse animal, e suas interações animais em uma sociedade de cultura na qual ele esconde tudo aquilo que ainda lhe resta de sua “vergonhosa” animalidade. É isso que se abre a seus olhos, é isso que temos que tentar enxergar e apreender e, “entretanto para desexcomungar o corpo e palavra, será necessário viver a literatura como desencanto, *uma doença*, remexendo o inconsciente e as verdades oficiais; por isso, o único conselho possível ao *jovem escritor* é a imagem sartreana das *mãos sujas*¹¹¹.” O escritor personagem não escreve porque encontra algum prazer nisso, ao contrário, tem um vício, a doença de insistir em compor tragédias nas quais continua, desde os doze anos de idade, matando suas personagens, sujando suas mãos, dando sua cara (ficcional) a tapa em sua escrita realista baixa e suja.

Pode-se considerar que o conto *Intestino Grosso* emula uma entrevista na qual o escritor Rubem Fonseca toma para si o papel ficcional de entrevistador e também do escritor entrevistado, encontrando através desse artifício, uma forma de lidar com questões de cunho conceitual no interior da sua escrita, utilizando-se da ferramenta da ficcionalidade para registrar uma defesa apaixonada, ainda que irônica, pela ‘doença’ que é o ato de escrever e por

110 VIDAL, 2000, p. 159

111 VIDAL, 2000, p. 160

todas as possibilidades que a escrita encerra em si. De fato, o entrevistador do conto em um dado momento aponta ao escritor que: “outros também já disseram que o livro não passa de um pirão de vulgaridades gratuitas, erotismo cru e ações grosseiras, desnecessárias e fúteis, temperado por uma mente suja¹¹²” o que engata uma conversa sobre pornografia. A descrição do livro que o escritor segura em suas mãos poderia, facilmente, ser feita ao *Feliz ano novo* de Fonseca que, efetivamente, foi um livro que atraiu muitas críticas e chegou a ser censurado exatamente por toda a matéria antimoral que continha. Seu erotismo cru e suas ações grosseiras geraram inúmeros apontamentos sobre sua maneira de tratar da sociedade e da criminalidade corrente nesta.

Aproveitando-se do mote sobre a simbologia de uma literatura imoral, a conversa recai sobre o livro *O anão que era negro, padre, corcunda e míope*, que o escritor traz na mão e no qual, descobre-se na conversa, não existe, efetivamente, um anão e: “mesmo assim alguns críticos afirmam que ele simboliza Deus, outros que ele representa o ideal de beleza eterna, outros ainda que é um brado de revolta contra a iniquidade do terceiro mundo¹¹³”, o que expõe a ironia como importante recurso metaliterário que permite compreender muitas das escolhas do autor em sua obra. Da mesma forma que o anão inexistente pode ser deus ou um ideal de beleza, a entrevista contida no conto pode ser pura ironia e enganação, pode ser apenas um objeto sarcástico, uma crítica irônica sobre a própria atividade crítica – uma metacrítica – que tanto se importa com aquilo que o autor tem a falar. Consequentemente, é importante levar em consideração que esse *alter ego* do escritor, embora teça comentários muito pertinentes à forma de fazer literatura de Fonseca, deixa também subentendido que tudo o que está escrito pode ser falseado, pode até mesmo ser inexistente, como um anão que é deus e que não existe, como um escritor que se esconde atrás de um personagem que pergunta e responde a si mesmo e exagera no tom de suas respostas, que aponta suas próprias formulações em contos de fadas e em escritores que elege como seus predecessores, como Joyce ou Ovídio.

A sentença “já foi dito que o que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita¹¹⁴” demonstra como o escritor-personagem compreende a ligação da literatura com a verdade ou a própria possibilidade da formulação de verdades somente, ou principalmente, através da escrita, ainda que estas não sejam, necessariamente, verdades. Essa fala aparece no momento em que o escritor personagem resume a trama de seu livro *Cartas da Duquesa de San Severino* enquanto, em sua mão, segura um volume que, ao ser pego pelo entrevistador, revela, na verdade ser um livro intitulado *O anão que era...*, demonstrando de

112 FONSECA, 1975, p. 153

113 FONSECA, 1975, p. 153

114 FONSECA, 1975, p. 149

imediatamente como a formulação de verdades escritas é somente uma condição gerada pela relação de orfandade do texto.

A formulação do escritor personagem dá a entender que literatura não é apenas uma tentativa de representação da realidade social, e sim um sistema de significados, com inúmeras relações entre seus elementos verbais e extraverbais que a configuram como um fenômeno que transcende a sua matéria, a palavra e a esfera da realidade, tornando-a um fim em si mesma e sua própria e única realidade ainda que demande para si uma chave de leitura baseada na realidade circundante. Conforme aponta Mikhail Bakhtin:

A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato – a natureza e a humanidade social – *enriquece-as e completa-as, e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza, compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem.*¹¹⁵

Através da formulação estética, o escritor pode colocar seu sistema de significados em função das inúmeras ideologias que compreendem e alimentam a sociedade como um todo multifacetado e também das suas próprias crenças. Através das estruturas de falseamento largamente utilizadas pelo autor nesse conto, imputa-se ao escritor personagem uma desconfiança em toda a sua construção narrativa e conceitual, uma vez que sua verdade é sempre e absolutamente relativa à sua própria escrita. A escrita, nesse conto, pretende ser um movimento de criação de uma verdade, não de sua exposição: o escritor não abre sua caixa de ferramentas e mostra suas opções de trabalho enquanto criador e, sim, inventa seus artifícios no mesmo momento em que os apresenta, da mesma maneira que a personagem faz com o livro que apresenta ao entrevistador. Dessa forma, a partir de uma leitura retrospectiva de sua obra é possível elencar os elementos dos quais ele se apropria e colocar sua escrita dentro da perspectiva criada nesse conto. Não pretendemos, com isso, afirmar que o escritor personagem esteja falseando todos os elementos incorporados por Fonseca em sua obra, mas percebemos que ele os cria e, no ato mesmo de sua criação, os coloca em, retroativamente, foco nas publicações precedentes, em detrimento de diversos outros elementos que acabam por se ofuscar.

Um bom exemplo desse artifício seria o livro *A coleira do cão* (1965), cujos contos, no geral, possuem um traço mais intimista, embora tenham momentos esporádicos de violência e erotismo. No conto homônimo que é o último do livro, narra-se uma história de policiais investigando algumas mortes e o envolvimento de gangues comandadas por bicheiros nesses

¹¹⁵ BAKHTIN, 2010, p. 33

crimes. É um conto quase bucólico, no qual a intimidade do delegado Vilela é dissecada enquanto transcorre o trabalho. Apesar de ser um conto de cunho fortemente intimista, a violência gerada pela situação acaba se sobressaindo ao final no qual se apresenta um combate entre os policiais e bandidos, onde um policial é abatido. A leitura dessa violência, comum à cidade do Rio de Janeiro, pode ganhar novos contornos após a percepção de que ela é o tema principal que o conto tematiza, uma vez que ela é parte da pornografia, reivindicada pelo escritor em *Intestino Grosso*: a pobreza do aparato policial e suas condições ridículas de trabalho, a miséria que empurra os moradores da favela a atuar no crime e a morrer imersos nele, a batalha sem sentido nenhum que se trava, tudo isso, pode ser relido como material pornográfico. Assim a leitura do conto *A coleira do cão* (1965) ganha novo vigor e sua percepção tem grande incremento temático a partir desse conceito adotado na publicação de *Feliz ano novo* (1975).

Observa-se, nesse momento, uma batalha discursiva na qual os conservadores e o governo ditatorial vão criar sanções e levantar duras críticas, ainda que sem embasamento teórico, ao uso de palavras de baixo calão, ao abuso da sexualidade e da erotização e ao culto da violência como objeto literário, enquanto, por outro lado, veremos uma proliferação de corpos nas artes e na literatura, através de uma linguagem que, por si mesma, já busca violar a linguagem artística em voga. Não é gratuita a afirmação do escritor personagem de *Intestino Grosso* ao dizer que “o uso de palavras proibidas é uma forma de contestação antirrepressiva¹¹⁶”, afinal, esse uso é execrado diariamente pelos defensores da família, é censurado em peças e livros, mas não deixa de correr à boca miúda na fala cotidiana da população. Talvez seja esse um dos principais motivos pelos quais se assistiu ao ressurgimento do interesse artístico pelo sexo e pela violência, acompanhados por uma tentativa de criação de um novo tipo de estética literária a qual tem o papel de “denunciar os mecanismos sociais por trás da violência e, portanto, a responsabilidade implícita do Estado autoritário através de uma exposição nua e crua de uma nova realidade do crime e da violência que às vezes continha certo romantismo em relação ao banditismo, tanto no campo quanto nas grandes cidades.¹¹⁷”

A resposta estética à perseguição ao corpo se dá, em parte, através do desenvolvimento de um tipo de neorrealismo que investiga a natureza animal da vida humana, em suas violências, em suas secreções, em todas as possibilidades de inscrever no corpo ficcional os

116 FONSECA, 1975, p. 152

117 SCHÖLLHAMMER, 2013, p. 674 de 4754

estigmas que os corpos reais vêm sofrendo nas metrópoles onde, aparentemente, reina o caos. Para Schøllhammer¹¹⁸, devemos entender que “crucial é a importância do próprio corpo, que já foi o campo de batalha para a estética do abjeto e do desgosto, tematizando tudo aquilo que ameaça a integridade do corpo por meio de dissolução, penetração ou desmembramento”, o que demonstra uma conjugação entre sexualidade, violência e política que será parte do repertório dessa arte que ousou tecer para o corpo e para a linguagem toda uma história que se constrói em paralelo à história oficial.

Percebemos assim o acirramento de um embate sobre um tipo de discurso que vinha sendo excluído da sociedade fosse através de sua linguagem, fosse através do estrito silenciamento de seus objetos. A construção do saber é um dos alicerces para a constituição dos poderes, e esta construção, por vezes, molda a forma como o mundo é visto e entendido como o construto cultural que é. Em suas definições referentes aos objetos literários enquanto objetos políticos, Rancière trabalha com a seguinte hipótese:

A partir de agora chamaremos literariedade ao conjunto dos discursos e das práticas definidos pelo desvio da escrita em relação a ela mesma. Diremos que existe um fenômeno de literariedade em todo lugar em que a escrita faz mais do que a materialidade de seu traçado; onde ela encena um saber ou significa sua falta; onde ela metaforiza seu sentido ou sua função, onde ela traça uma divisão das atividades do corpo e desenha, em positivo ou em negativo, a alma dessa divisão.¹¹⁹

O mesmo traçado sobre o qual o filósofo francês define a escrita e seu estatuto político comparece na escrita fonsequiana sobre a forma da encenação de uma diversidade de saberes e também de suas faltas. O desenho em negativo do espírito de um tempo surge fortemente metaforizado sob o manto ficcional de sua materialidade. O resultado dessa escrita é um saber, que, sendo verdade ou não, está implícito em todos os seus movimentos de dramatização da vida real que se prefigura nas notícias de jornal. O personagem escritor de *Intestino Grosso* aponta que “basicamente a pornografia que ainda existe hoje é resultado de um latente preconceito antibiológico da nossa cultura.¹²⁰” Em sua percepção, existe uma negação direta da natureza animal do homem, sobretudo nos elementos de cultura. Para gerar um tipo de saber é preciso desexcomungar o corpo e lidar com sua animalidade de uma forma que somente os artistas podem, sem os inconvenientes do método científico, sem a patologização dos comportamentos não padronizados, sem o prejulgamento do homem marginalizado por sua classe ou sua cor, sem a moralização cristã e sua censura secular.

118 SCHØLLHAMMER, 2013, pp. 2331, 2340 de 4754

119 RANCIÈRE, 1995, p. 109

120 FONSECA, 1975, p. 152

O resultado da pesquisa desse tipo de produção poética pode ser visto em uma ficção que retrata temas inerentes à sociedade cujo Estado havia sido tomado pelo autoritarismo e que se exprime através de uma mistura precisa entre a linguagem popular e a erudição para gerar uma escrita que busca tratar de um conteúdo bastante original, uma espécie de poética da marginalidade e da animalidade. Essa escrita pode tomar diversos rumos diferentes: primeiramente podemos pensar em uma divisão dual entre uma escrita de protesto e uma escrita cuja ideologia condiz com o pensamento vigente estatal. Tanto a escrita de contestação quanto aquela ideologicamente conivente podem trazer inovações formais, podem buscar se aprofundar esteticamente e valorizar-se como “boa literatura”. Ainda assim, o regime, com sua máquina censora em pleno funcionamento, possuía critérios bastante difusos para considerar qual escrita tomaria para si palavras de ordem que a colocariam na mira de um policiamento dos costumes e de todo tipo de comunicação política, através de uma escolha que transcende todos os critérios do autoritarismo. A escrita, então, ao mesmo tempo que se preocupa com a estética e aponta para as mazelas sociais, seja de forma direta, seja de maneira indireta que possa gerar algum tipo de reflexão crítica sobre o presente, poderia ser considerada política, e como tal, enquadrada no universo da censura.

O escritor-personagem de *Intestino Grosso* defende que a literatura pode e deve sempre se pautar pela liberdade estética como sua única garantia, de forma que nenhuma censura lhe deva ser infligida. Enquanto disserta sobre as benesses da pornografia como instituição social, ele busca, novamente, apontar para a importância da arte, não como uma instituição educacional ou moralizante, mas como um exercício estético da autonomia.

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 o poder coativo da censura, exercido sob alegações de segurança ou de bem-estar público¹²¹.

Essa defesa da escrita aponta para um interessante caminho de raciocínio sobre seu papel na sociedade, uma vez que demonstra um entendimento de que a função da arte não é moralizar ou ensinar pela lição. Por outro lado, deixa implícito que ela deve refletir sobre o papel do homem como ser social e sobre como a sociedade se mobiliza através de diversos princípios, seja o sexo e a reprodução, seja a moral e a religião, instrumentos (entre tantos outros) que perpassam o ordenamento social e ajudam a criar esse mesmo ordenamento. Essa reflexão sobre o homem e seu papel social parecem gerar uma percepção de que há um ideal de produção de verdade e de circulação de poder entranhado no discurso ficcional produzido

121 FONSECA, 1975, p. 154

no período. Sobre essa relação de poder que se repete e reflete nas instituições, Foucault¹²² aponta que:

em uma sociedade como a nossa, mas no fundo em qualquer sociedade, existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social e que essas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. Não há possibilidade de exercício do poder sem certa economia dos discursos de verdade que funcione segundo essa dupla exigência e a partir dela. Somos submetidos pelo poder à produção da verdade e só podemos exercê-lo através da produção da verdade. Isso vale para qualquer sociedade, mas creio que na nossa as relações entre poder, direito e verdade se organizam de uma maneira especial.

Enquanto literatura, a verdade é criada com a escrita. Seu poder reside em sua crítica e em sua capacidade reflexiva sobre os princípios que regem o ordenamento social. Se alguns desses princípios são condenáveis e deletérios e outros não, é apenas uma questão circunstancial; assim, a arte tem seu papel também circunstancialmente demarcado e se ela é pedagógica ou contestadora, cabe sempre entender seu contexto. O que é inadmissível para o escritor personagem – e é também algo que se reflete por inteiro na obra de Fonseca – é que assuntos-tabu cerceiem a liberdade criadora dos artistas e provoquem situações de autocensura no ato mesmo de criar.

Não é exclusividade do escritor a preocupação sobre os motivos e os efeitos da literatura – sobre seu poder. Tal preocupação é explicitada em toda a formação do estado autoritário e de seu aparato censório, tanto é que centenas de obras literárias sofreram algum tipo de censura, sendo integralmente proibidas de circular ou sendo-lhes exigidos ajustes e correções. A escrita é tomada como um artifício político nos discursos de muitos agentes do governo, como exemplifica o estudo do jurista Ronald Rebelo que, em 1975, apontava que “as conotações políticas do problema são óbvias. Na guerra psicológica e revolucionária adversa, os inimigos se utilizam de todas as armas, como a literatura imoral,” segundo ele, tal guerra cultural havia gerado uma “misteriosa onda internacional de pornografia e de degeneração quanto aos costumes” e, o governo ditatorial, com seu “decreto-lei não visava obter um clima de puritanismo exacerbado, mas preservar o Brasil” e assim, “manter um clima de ordem e tranquilidade sociais quando o mundo se agita em desordem e desassossego.¹²³” Tal visão, como aponta Marcelino, era bem aceita entre muitos missivistas e integrantes das forças armadas, que entendiam que esse tipo de literatura tinha por função e intenção a destruição da

122 FOUCAULT, 2017, pp. 278, 279

123 MARCELINO, 2011, p. 50

família tradicional e dos valores da juventude através do implemento dos “maus costumes” na vida cotidiana dos leitores.

Esse tipo de afirmativa sempre leva a questionar a real capacidade transformadora da escrita em uma sociedade. Poderia a literatura ser uma demolidora dos bons costumes ou uma criadora de novos costumes capazes de impactar a totalidade de determinada realidade social? Impõe-se à literatura uma responsabilidade que parece estar muito além de sua real potencialidade, embora não se possa discordar que, em tempos de exceção e autoritarismo, toda arte se torna objeto político, ainda que opte por se alhear ao momento no qual se insere. Conforme aponta Eagleton, toda linguagem é “um campo de luta ideológica, não um sistema monolítico. Os signos eram, na verdade, o próprio veículo material da ideologia, já que sem eles não poderiam existir valores ou ideias.”¹²⁴

Nesse contexto, não é de se estranhar que as obras de cunho neorrealista dos anos 1960 e 1970 tenham sido perseguidas pelo autoritarismo e moralismo vigentes. Para tal discussão é importante lembrar que nosso entendimento parte da mesma premissa defendida pelo escritor personagem de *Intestino Grosso*, que compreende a literatura como um objeto estético, o qual não necessariamente tem a obrigação de ser ético ou moralizante, podendo discorrer sobre qualquer tipo de assunto e em qualquer tipo de circunstância, da forma que melhor lhe aprouver, sem que, com isso, possa ou deva ser responsabilizada por algum tipo de desvio comportamental em nível individual ou social. Concordamos também com o crítico Afrânio Coutinho que dissera que apesar da sua linguagem erotizante e brutal e de seu senso de realismo e apesar de se utilizar de ampla gama de recursos disponíveis, a literatura “não condena, [pois] não é essa a função da arte; [ela] expõe. Se são feios os seus quadros, a culpa não é sua, mas de todos nós da sociedade que não soubemos ainda liberar das mazelas, que alguns julgam inerentes à natureza humana”¹²⁵.

Dois fatores são importantes nessa definição: o primeiro diz respeito à instituição literatura e à sua possibilidade de “dizer tudo”, à maneira derridiana¹²⁶, sem ser condenada por isso; o segundo diz respeito ao papel social da instituição literatura enquanto reflexo da sociedade na qual ela é constituída. Em relação ao primeiro fator, concordamos em absoluto que a literatura (assim como as artes no geral) deve ter total liberdade de criação, ainda que para tanto, seja possível que ela propague ideias contraditórias e que não há motivo para se condenar e/ou culpar a escrita por deturpar os costumes dos jovens. Nos anos de 1960, a

124 EAGLETON, 1985, 176

125 COUTINHO, 1979, p. 28

126 “O espaço da literatura não é somente o de uma ficção instituída, mas também o de uma instituição fictícia, a qual, em princípio, permite dizer tudo.” (DERRIDA, 2014, p. 49)

própria juventude já havia mudado seus padrões comportamentais, sobretudo no quesito sexual e também em sua ânsia por liberdade e em sua participação política. O segundo fator pode parecer um tanto controverso: conforme o trecho citado, e nisso estamos de acordo, a literatura possui uma função mimética e, como tal, ela reflete o mundo, ela se utiliza de diversos elementos da realidade circundante para se constituir como escrita de cunho realista. Embora Coutinho trate essa função mimética como algo inerente à literatura como um todo, entendemos – e acreditamos que também ele entendia – que há modelos de escritas bastante determinadas que se utilizam da função mimética em maior grau que outras e que essa função não é um pré-requisito da literatura como um todo.

É bastante comentada e criticamente aceita a filiação de Fonseca a um tipo de neorrealismo, a uma tentativa de mimetização do movimento citadino e da vida das pessoas que residem nas metrópoles.¹²⁷ Conforme aponta Vidal:

Por trás do movimento caótico, portanto, persiste uma consciência que pensa o mundo, tendo como referência o conhecimento dos livros e dos homens. Violência, prazer e aventura aparecem “historiados” em sua obra, ou seja, pressupondo intervalo entre relato de experiência vivida, ainda que o narrador tente muitas vezes elidir essa distância. Daí porque haverá o constante jogo paródico, o resgate das formas romanescas, que acabarão traindo a angústia dessa consciência em querer encontrar na vida rebaixada do real o modelo forjado na leitura e na escrita.¹²⁸

Há um jogo mimético na escrita fonsequiana que não se distancia do referencial livresco, do pensamento crítico sobre o mundo, sobre a natureza humana e sobre a construção artística. Pensar e indagar o mundo e a natureza do animal humano é algo que se encontra abundantemente nessa escrita e sob esse ponto de vista tem um papel importante, não exclusivamente de contestação do *status quo*, mas também, e principalmente, da criação de uma estética que possa se identificar com as questões sociais contemporâneas a fim de trazê-las à tona.

No conto intitulado *** (*Asteriscos*) publicado no livro *Lúcia McCartney* de 1967 desenvolve-se também uma forte crítica social recheada de questões metaliterárias. *Asteriscos* é um conto sobre a montagem, direção e representação de uma peça de teatro, o *Guia dos Telefones*, pelo diretor José Henrique, reconhecido no cenário nacional por levar ao palco adaptações de Beckett e de Sade. O conto é composto por diferentes gêneros textuais, numa espécie de montagem de recortes que buscam demonstrar a natureza da peça sob diversas

127 Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira* (1970), páginas 464 – 466; CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios* (1989), páginas 207 – 214; SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* (1984), páginas 174 – 198; COUTINHO, Afrânio. *O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca* (1979).

128 VIDAL, 2000, p. 44

ólicas: há, no início, uma pequena entrevista com o diretor, depois um roteiro de um programa de TV, com didascálias e pedidos de aplausos, a seguir o programa da peça no qual consta uma minibiografia do autor e uma sinopse da peça, um relato epistolar de um censor e, por fim, três trechos de críticas da peça confeccionadas após sua representação. José Henrique, que é um duplo quase exato do escritor entrevistado do conto *Intestino Grosso*, é um personagem sarcástico, irônico e cético que se aproveita tanto de suas falas quanto de sua peça para desfilar suas opiniões sobre arte, teatro e sociedade. O roteiro de *Guia dos Telefones* é, na verdade, uma lista telefônica na qual consta apenas a parte de endereços. Esse conto pode ser considerado, da mesma forma que *Intestino Grosso*, como uma alegoria para as condições de escrita do autor e sua forma de lidar com elas sob um regime governamental ditatorial.

Na carta escrita pelo censor, este demonstra bastante perplexidade diante do roteiro recebido e conta que convocara o diretor para lhe pedir esclarecimentos em uma entrevista, de onde segue a seguinte narração: “não vejo nenhuma fala na sua peça; a peça não é minha. Nem a cidade é minha”; nesse ponto, José o teria levado até a janela e continuara: “Vê a cidade lá embaixo? Ruas, pessoas empilhadas morrendo, copulando, fingindo, nascendo, matando, comprando, roubando, vendendo, sonhando.¹²⁹” Este trecho dialoga diretamente com o escritor personagem de *Intestino Grosso* que escreve em um apartamento no centro da metrópole e que, portanto, tem necessidade de escrever sobre a cidade e seus acontecimentos. José Henrique não é e não tenta ser um cronista de seu tempo: é um homem que busca demonstrar todas as vicissitudes ocultas pelas cortinas da cidade, como a desnudar cada edifício de suas paredes e adentrar, como um observador, na vida comum de cada cidadão, e, em cada uma dessas vidas encontrar uma gama de histórias, nem sempre inéditas, nem sempre boas, quase sempre deslumbrantes e carregadas de uma realidade impossível. É essa literatura que é reivindicada por Rubem Fonseca, que fala através de muitos de seus personagens escritores, diretores ou pintores: Franz Potocki, Gustavo Flávio, José Henrique e o escritor personagem de *Intestino Grosso*.

Aqui, tal reivindicação se dá em um palco ficcional e pode ser lida no trecho em que a crítica busca contar, resumidamente, o que acontece:

A luz se acende. O imenso palco está dividido em três níveis. Cada nível está dividido em linhas verticais. Dentro de cada linha acontecem, entre outras, as seguintes coisas: um homem nu espanca uma mulher nua com um chicote de sete tiras, em cujas pontas estão pedaços de metal, enquanto a mulher solta gritos horripilantes; um velho sem dentes, numa velha cozinha, coloca com mãos trêmulas enormes pedaços de goiabada na boca, como se estivesse se matando; um homem

129 FONSECA, 1967, pp. 92, 93

gordo, sentado numa privada, lê o Jornal do Brasil, levanta-se, vira as nádegas para plateia e limpa o ânus laboriosamente com pedaços do jornal; três jovens bem vestidas espancam furiosamente com martelos e barras de ferro um homem caído de cujo corpo saem borbotões de sangue. [...] E os sons? Buzinas, máquinas de escrever, hinos, explosões, batuques, sinos, silvos, campainhas, motores, turbinas, serras...¹³⁰

Em linhas gerais, a peça é um apanhado de acontecimentos possíveis de uma metrópole que mimetiza seus sons cacofônicos e suas belezas e tristezas, sem pudores, com um realismo escatológico que vai desenhando interações e criando um tensionamento no discurso que cada vez mais busca confrontar a moral vigente através de cenas “cotidianas”. Tais cenas inventadas e escolhidas para figurar na peça *Guia dos Telefones* poderiam usar como palco as páginas dos jornais de grande circulação ou a literatura de forma quase similar e, assim, gerar ao menos dois efeitos distintos: o primeiro e mais imediato é a sensação de enfrentamento ao estado de exceção através de um discurso inflamado que escancara com seu grito as mazelas sociais; o segundo foi elaborado por Flora Süssekind¹³¹:

se pensamos, no entanto, no próprio jornalismo dos anos setenta, vemos que uma das áreas menos afetadas pela lei da censura prévia foi a crônica policial. Pelo contrário, quanto mais “individuais” parecessem os casos de violência, melhor para um regime pautado numa violência política bem mais ampla.

Assim, a crônica policial seguia seu rumo nos jornais e a literatura que a ela se assemelhava tinha, também, livre circulação social, apesar do fortalecimento dos aparelhos de censura. Embora esses dois efeitos pareçam contraditórios, é bem possível que ambas as hipóteses estejam corretas e façam parte da sobrevivência das artes nesse período. Por um lado, a violência a-histórica e individualizada dos contos que, em geral, expõem casos que poderiam ser inseridos nos cadernos policiais dos jornais de todo dia e que poderiam muito bem passar por simples violências individuais com sua cota de conformidade com situações cotidianas, por outro, a desconstrução da linguagem literária e sua reconstrução através de um linguajar popular já havia também se mostrado um caminho de contestação do regime de exceção, atacando, sobretudo, a moral corrente da “família, da religião e dos bons costumes.

No já citado conto *Intestino Grosso*, em um dado momento da entrevista, o escritor personagem diz que para que se possa entender a natureza humana, “é preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo, investiguem, da maneira que só [os artistas] sabem fazer, ao contrário dos cientistas, as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas suas interações¹³².” O corpo ficcional assume,

130 FONSECA, 1967, p. 94

131 SÜSSEKIND, 1984, p. 181

132 FONSECA, 1975, p. 155

na obra de Fonseca, claro papel biopolítico ao se apresentar como uma instituição passível de ser explorada enquanto animal vivente em um ambiente que lhe é hostil. É importante entender que essa escrita do corpo existe e espelha uma sociedade:

onde os aparelhos do poder são tão numerosos, seus rituais tão visíveis, e seus instrumentos tão seguros, [...] que, sem dúvida, foi mais inventiva do que qualquer outra em mecanismos de poder sutis e delicados. Por que essa tendência a só reconhecê-lo sob a forma negativa e desencarnada da interdição? Por que reduzir os dispositivos da dominação ao exclusivo procedimento da lei de interdição?¹³³

No caso, na ficção de Fonseca, não há interdição para os dispositivos de poder, ao contrário, as personagens são, no geral, completamente livres para utilizar os micropoderes a elas delegados, em um espelhamento dos dispositivos sociais. Mas há, sem dúvidas, grandes discussões sobre os limites impostos à arte, à escrita ou, simplesmente, à vida, pela sociedade através de seus mecanismos sutis de dominação e interdição. Escrever se torna um ato que visa, no geral, extrapolar a interdição, jogar com as palavras e as ideias proibidas para além do limite. Assim, o palavrão, a escatologia, o sexo e a violência não são apenas tabus sociais, mas também linguísticos. O escritor personagem de *Intestino Grosso* deixa clara sua posição em relação à interdição:

Essas restrições ao chamado nome feio são atribuídas por alguns antropólogos ao tabu ancestral contra o incesto. Os filósofos dizem que o que perturba e alarma o homem não são as coisas em si, mas suas opiniões e fantasias a respeito delas, pois o homem vive num universo simbólico, e linguagem, mito, arte, religião são partes desse universo, são as variadas linhas que tecem a rede entrançada da experiência humana¹³⁴.

Esse libelo em defesa da escrita como elemento social de liberdade incontestável, é, na verdade, uma constatação de certo uso da linguagem cuja escrita de Fonseca havia tornado comum, embora não sem sobressaltos da crítica e da censura. É nesse universo simbólico que é possível explorar as “obscuras relações entre corpo e mente” humanos, bem como, as obscuras relações sociais entre os cidadãos e suas classes, e, ainda, e sobretudo, a relação entre o homem e o poder – o que é de suma importância na obra de Fonseca, uma vez que praticamente todos os seus contos trazem à tona as mais diversas relações entre micropoderes e suas capilaridades. A escrita traz, ainda, uma imensa possibilidade de uso simbólico do poder. Como afirma Pierre Bourdieu:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação

133 FOUCAULT, 1999, p. 83

134 FONSECA, 1975, pp. 150, 151

sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização social, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário. [...] O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras.¹³⁵

A escrita detém poder simbólico e capacidade de ação direta sobre a sociedade. Assim, importante perceber que a exploração do corpo ficcional que se dá através da linguagem tem como consequência uma concomitante exploração da escrita para que ela possa também extrapolar os limites que lhe são impostos. Explorar o corpo de forma nova exige que se explore a linguagem em sua complexidade. De fato, a forma sofre modificações de acordo com o conteúdo proposto: criam-se neologismos, inversões de sentido, adaptam-se as variações linguísticas e as falas regionais ou misturam-se todos esses tipos de artifícios para melhor se representar um simulacro da realidade. Busca-se, entretanto, não se perder ou subverter a legitimidade da escrita, nesse processo de contestação: para que ela mobilize parte da sociedade em seus limites é preciso que se mantenha em um limite plausível em sua iconoclastia.

Na ficção de Fonseca, sua escrita se estende das expressões de baixo calão e diversos socioletos falados nas ruas entre a marginália até as citações latinas que pertencem ao jargão forense e ao jurídico. Ainda é comum a mescla desses socioletos com uma linguagem erudita na qual se incluem a citação direta de clássicos da literatura, o que, por vezes, é feito de forma paródica e que recebe um certo grau de pasteurização juntamente aos palavrões, ou seja, surgem nos textos com o mesmo tom prosaico e cotidiano que a linguagem violenta. Nessa ficção, a linguagem se torna violenta e pornográfica para poder retratar de forma mais realista aquilo que o autor chama de pornografia. De acordo com a professora Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em concordância com a relação entre poder e simbologia de Bourdieu: “a palavra é uma arma mais eficaz do que qualquer outra, porque é através dela que se comete a violência primeira, ou seja, a interpretação que se impõe a outra interpretação, numa cadeia infinita que só faz esconder mais e mais a verdade buscada.”¹³⁶

É nesse sentido que a professora busca desenvolver sua crítica à obra de Fonseca: partindo da compreensão de que a violência elencada como conteúdo dos textos é também trazida para a própria forma, transformando a linguagem do construto literário em uma linguagem na qual abunda a violência através do uso de vários artifícios, tais como a

135 BOURDIEU, 1989, pp. 14, 15

136 FIGUEIREDO, 2003, p. 30

incomunicabilidade das relações que se traduz em personagens que apenas falam e nunca escutam ou como a violência racial e de gênero contida na própria escrita e destacada em palavras pejorativas como “putas, veados ou crioulos”, retiradas das falas populares e utilizadas de maneira acrítica e a-histórica, apesar de suas marcas indeléveis de violência histórica. Da mesma forma, a linguagem é usada para relativizar todo tipo de violência através de mudanças constantes de pontos de vistas, o que leva a um emaranhado de construções ficcionais que se autorreferenciam, desconstroem lugares-comuns sobre a violência e questionam a “própria validade da categoria de verdadeiro”. Essa construção é violenta em forma e conteúdo e, assim, pornográfica, segundo os termos de Fonseca. É fácil, então, de se compreender como a violência, a miséria, o sexo e a escatologia se tornam objetos de grande importância na economia da obra fonsequiana e como mantém uma aproximação ou como se mesclam em seu conceito de pornografia, que se aproxima bastante da ideia de biopolítica.

Em uma passagem do já citado conto, *Intestino Grosso*, dá-se o seguinte diálogo: “Já ouvi acusarem você de escritor pornográfico. Você é? Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes.¹³⁷” Cria-se aqui, para o escritor, um conceito de pornografia que ultrapassa o senso comum enquanto o entrevistador utiliza a palavra no sentido que comumente lhe é atribuído, ou seja, como a descrição ou a representação de cenas e objetos considerados obscenos, de caráter sexual com a intenção de provocar excitação. O próprio escritor personagem disserta um pouco mais à frente: “a maioria dos livros considerados pornográficos se caracteriza por uma série sucessiva de cenas eróticas cujo objetivo é estimular psicologicamente o leitor – um afrodisíaco retórico¹³⁸,” o que demonstra, de acordo com sua fala anterior sobre marginais sem dentes, que há uma ideia diferente de pornografia sendo empregada/criada por ele em sua escrita.

Há uma clara subversão do termo ‘pornografia’ na obra de Fonseca que condiz com os termos do escritor de *Intestino Grosso*. Aqui o termo pornografia agrega em seu significado toda uma carga metafórica que o retira da concepção dada pelo senso comum e o transforma em um conceito que, na obra em questão, se liga aos problemas sociais dos marginalizados, dos famintos e dos sem dentes. Pornográfico não carrega apenas o cunho erótico-sexual, não é apenas “afrodisíaco retórico”, mas um conceito que tenta capturar mecanismos sociais ligados ao sexo e à miséria humana, à marginalia que sobrevive nas grandes cidades, ao refugio social que transita pelos centros urbanos, sem uma função definida, sem uma cidadania garantida, sem participar ativamente da rede de consumo que movimentava o sistema e que,

137 FONSECA, 1975, p. 147

138 FONSECA, 1975, p. 153

consequentemente, te faz “humano”. É pornográfico tudo aquilo que remete à pobreza e à violência, tudo aquilo que consegue demonstrar essa faceta social que se esconde nas periferias, onde se violenta e se mata sem que haja qualquer tipo de lei que lhe regulamente, que vira manchete de jornal, por vezes, com fotos explícitas, mas que não causam comoção alguma e que apenas aparecem como um lado longínquo e diferenciado do mundo moderno. Esse mundo escondido dentro da cidade, seria uma nova versão do exotismo ou do pitoresco em uma virada conceitual, uma tradução do “belo-horrível”, oximoro que Fonseca entrevê em um incêndio, ainda criança, ou em sua paixão infantojuvenil pela beleza dos cataclismos, dos raios e dos trovões.

O escritor personagem de *Intestino Grosso* em um dado momento diz ao entrevistador que vai falar de pornografia e conta, então, resumidamente o conto de fadas de *João e Maria*, ao que é replicado pelo entrevistador que se tratava, justamente, de um conto de fadas. Como resposta o escritor diz:

É uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despuerada, suja e sórdida. No entanto está impressa em todas ou quase todas as línguas do universo e é tradicionalmente transmitida de pais para filhos como uma história edificante. Essas crianças, ladras, assassinas, com seus pais criminosos, não deviam poder entrar dentro da casa da gente, nem mesmo escondidas dentro de um livro. Essa é uma verdadeira história de sacanagem, no significado popular de sujeira que a palavra tem. E, por isso, é pornográfica.¹³⁹

Nessa passagem, o escritor personagem subverte uma fábula infantil em conto pornográfico ao observar sua moral a partir de um ponto de vista mais humanista, que compreende, de forma intempestiva, a existência de diversas violências e desumanizações que, no geral, não são colocadas em pauta na leitura da fábula. Pornografia aqui é o conjunto de injustiças, violências e desumanizações que geram a marginalidade, numa conjuntura cuja pobreza e a indigência se mostram como mecanismos de poder que são e colocam sempre a população em disputa com uma parte de si mesma. Se por um lado as crianças são ladras e assassinas e seus pais são criminosos que as pretendiam abandonar na floresta para que morressem, por outro, a velha bruxa é, ainda, um ser humano tão assassina ou marginal quanto cada um dos outros personagens, embora sua vida não possua o mesmo valor que as outras em questão na leitura feita sob sua moral tradicional. Ao fim, o que vale é o que a escrita se permite mostrar ou opta por ocultar – a verdade da escrita: se as crianças são assassinas (e, sim, elas são), o narrador não menciona, propositalmente, o fato de que a velha bruxa comia crianças e as manteve presas por semanas, sendo, não menos cruel que João e Maria e não menos marginal que seus pais. A verdade na escrita, sob essa ótica, é aquilo que é

¹³⁹ FONSECA, 1975, pp. 149, 150

contado menos aquilo que está sendo deixado oculto. É pornográfico que se escolha entre os “criminosos” aquele cuja vida tem menos valor e sua perda é um *bem moralizante* para a sociedade.

O uso de um conto de fadas como objeto pornográfico é uma escolha bastante feliz, sobretudo, quando este faz também uma crítica ao governo ditatorial que cresceu sob o discurso moralizante, apesar de toda a violência que cometeu (ou que foi cometida) em nome dessa suposta moral governamental. Pode-se ler o conto de fadas como uma alegoria na qual sua ação moralizante é colocada em xeque devido à criminalidade das personagens, que não os diferencia daqueles que são escolhidos como inimigos dos bons costumes.

É sob essa ótica que a marginália ‘sem dentes’ aparece nos contos e romances do autor: são credores de uma sociedade mau pagadora, que os deixa a esmo para que possam morrer, preferencialmente, sem incomodar, aparecendo, vez ou outra, como figuras exóticas nos *close-up* das câmeras da televisão nos estádios de futebol. Enquanto credores, vez por outra, surge um cobrador, que espalha suas ações pela sociedade, conforme sua própria fúria e necessidade e, assim, da mesma forma que o profissional liberal se sente à vontade para cobrar por seu trabalho, o *Cobrador* resolve cobrá-lo por suas dívidas:

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. [...] 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. [...] Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora só cobro!¹⁴⁰

Ainda que credores, os marginais não deixam de ser, como as crianças João e Maria, figuras depravadas que estão sempre prontas a mostrar seu lado mais desumano: podem ser assassinos e proxenetas, prostitutas e estupradores, suicidas e pedófilos, médico-legistas e advogados, que dividem entre si a extrema falta de moral e de ética, além da possibilidade de tudo fazer, sem qualquer tipo de medo de consequências legais. Quando se fala da população pobre, é comum que esperem sofrer consequências ilegais por seus atos, no geral, ligadas à tortura ou à execução sumária com toques de extremo sadismo. Ainda que sejam pornográficos e depravados, essa marginália apenas se diferencia daqueles que comandam o país por estarem numa escala mais baixa de concentração de poder. Esses seriam os seres pornográficos que preenchem as páginas de Fonseca: bandidos em todas as esferas do poder, se utilizando de algum tipo de moral torta para justificar suas violências e desmandos,

140 FONSECA, 1979, p. 12

cometidos através de um mecanismo que desorganiza e desorienta a ordem vigente através de sua fixação nos corpos ficcionais que optam por destoar, por escapar de todo tipo de ordenamento.

A pornografia fonsequiana é uma instituição biopolítica: ela se instaura nos corpos dos sujeitos ficcionais, abusa de sua sexualidade e de suas potencialidades relacionadas à vida animal, explora o corpo, a mente e as misérias da sociedade de uma maneira que só através da literatura poder-se-ia fazê-lo. Não há meio termo, tudo é levado aos extremos: a violência assassina, o sexo escancarado, a escatologia. Tudo é escrito e descrito de forma crua. Contos como *Almoço na serra no domingo de carnaval*, no qual corpos seminus de pessoas ricas e bem resolvidas se misturam ao cardápio e que se encerra com um estupro sem sentido; *74 degraus* onde heranças, violência assassina, corpos e cavalos se misturam em uma trama de amor, sexo e assassinatos; *Pierrô da caverna*, onde o escritor cinquentão seduz a criança de doze anos (embora use o texto para tentar comprovar que fora seduzido por ela); ou *O Campeonato*, o qual, num futuro distante, o sexo se tornara esporte e o campeonato de coitos, proibido por lei, mas acontece de forma clandestina em um hotel, sob patrocínio de entusiastas, são contos que apontam nesse caminho. A violência vai sendo retraduzida em vivências absurdas e em experiências que transbordam da realidade para a ficção, ou, ao contrário, que parecem sair da ficção diretamente para a realidade das páginas policiais dos jornais.

Essa reverberação do poder e da vida animal no corpo humano, que tem como consequência diversas tentativas de repressão por parte do Estado, atua no corpo ficcional como uma espécie de biopoder, no qual o elemento-chave é a pornografia que, para o escritor personagem de *Intestino Grosso* “está ligada aos órgãos de excreção e de reprodução, à vida, à funções que caracterizam a resistência à morte – alimentação e amor, e seus exercícios e resultados: excremento, cópula, esperma, gravidez, parto, crescimento. Esta é a nossa velha amiga, a pornografia da vida.¹⁴¹”

A pornografia da vida, da cidade sem paredes, que já havia sido colocada no palco fictício sob os auspícios do diretor José Henrique com a representação de seu *Guia de Telefones*. O diretor não cita diretamente a expressão *pornografia da vida*, mas era isso que ele apresentava sobre o palco ao colocar uma infinidade de sons e de movimentos aleatórios, carregados de violência e erotismo, que representavam metonimicamente, parte da cidade, buscando assim representá-la por completo. “O homem sofre limitações na sua capacidade de perceber e conceitualizar. Mas o mundo é colocado dentro do molde das nossas percepções.

141 FONSECA, 1975, p. 155

Eu arrebento o molde, entenderam?¹⁴²” Essa função da escrita é explicitada aqui como um movimento individual do diretor, mas conforme já dito, é parte integrante dos conceitos de obra e escrita fonsequianos. Ao tentar a arrebentar o molde, a escrita vai se embrutecendo e emprega cenas absurdas, não por seu teor de fuga da realidade, mas, justamente, por elas reclamarem para si um realismo que teria lugar na sociedade falida – e também em quase qualquer sociedade contemporânea – da qual esses escritos fazem parte. Esse molde apontado pelo diretor ou pelo escritor personagem é um molde moral, hipocritamente originado nas diversas instituições sociais que designam a si mesmas como guardiãs dos bons costumes. Elas criam o molde, o oferecem sob uma máscara de tradicionalidade, normalidade e moralidade e se impõem como suas defensoras, sem se importar com a própria podridão que se deixa sentir por entre as brechas desse sistema, em suas margens, no lugar onde estas instituições não atuam ou, se atuam, fingem não perceber os inúmeros desvios para não se arriscarem a ver ruir todo seu castelo de cartas morais e higienistas.

Tem-se, no conto *O caso de F. A.* publicado no livro *Lúcia McCartney* (1968) um bom exemplo sobre a falsidade moral e a pornografia generalizada. F. A. é um homem rico que se apaixona por uma jovem prostituta que, ao que tudo indica, estava sendo forçada a se prostituir. F. A. contrata um advogado, corrupto e imoral, conhecido como Mandrake, – ao mesmo tempo um *bon vivant*, galante e mulherengo –, que se infiltra nessa rede de prostituição se utilizando de inúmeras ilegalidades para proteger seu cliente e raptar a jovem. Nessa narrativa, desfila toda a pornografia da qual o escritor personagem de *Intestino Grosso* nos fala: um homem casado e rico que se envolve com prostitutas, uma cafetina, um expolicia matador de mendigos. Flashes de corpos são mostrados nas relações entre o advogado Mandrake e suas tantas mulheres e conquistas, sempre prontas a lhe servirem sexualmente: “O pareô dela era todo aberto na frente, não estava preso na cintura, estava amarrado no rabo, aliás genial. O rabo.¹⁴³” Essas construções permeiam o conto ao lado de cenas escatológicas, como a conversa que ocorre no banheiro do escritório, entre o advogado e o cliente no momento que este defecava, pois: “quando estava apavorado ele ficava cagando horas e horas seguidas.¹⁴⁴” Em cenas rápidas e escrita bastante sucinta vemos “bundas sendo mordidas”, “rabos geniais”, “veadetes alvoroçados” além de uma história fabular que não encerra em si nenhuma moral final, apenas sua própria imoralidade quase total. Se a fábula de *João e Maria*, para o escritor personagem de *Intestino Grosso*, é um modelo de pornografia ao trazer “crianças ladras e assassinas” para o centro do enredo e apresentá-las como inocentes, a

142 FONSECA, 1967, p. 91

143 FONSECA, 1968, p. 66

144 FONSECA, 1968, p. 73

antifábula cidadina de Fonseca que encena uma tragédia à moda de *Romeu e Julieta*, nada mais é que um emaranhado de pessoas cujas existências se dão na zona cinzenta da lei, no entre-lugar que existe em meio à vida regrada, moral e legal e toda uma vivência animalizada que prima pelo infralegal, que se resolve nos corpos, no sexo e na infração. Tudo gira em torno do corpo: prostitutas, proxenetas, cafetinas, mulheres, veados e grandalhões cujos corpos representam sua animalidade em público, seja enquanto transam, seja enquanto defecam.

A pornografia fonssequiana se constitui em uma espécie de ficcionalização que contribui com um engendramento da politização da vida nua, o que “assinala uma transformação radical das categorias político-filosóficas do pensamento clássico,¹⁴⁵” e que se reformula no pensamento político do mundo moderno, através das diversas formas de discursos que exercem, por sua vez, seu papel político dentro do contexto social. Os corpos ficcionais que surgem nos contos e romances de Fonseca no período ditatorial (e se mantém em muitas de suas obras posteriores a esse período), estão recobertos por uma camada espessa disso que vemos seu escritor personagem chamar de pornografia.

Dessa forma, as muitas definições de literatura, de sua função enquanto instituição político-social e dos artificios por ela utilizados para atingir seus fins, contidas na obra de Fonseca, demonstram que há uma importância muito grande na descrição/representação da vida nua e, conseqüentemente, de sua politização em um contexto social fortemente repressivo. A vida nua, a vida do animal aqui também sofre uma transformação radical e é repensada, reescrita e repolitizada a partir do mecanismo pornográfico, não apenas no nível de sua atuação sexual, mas no sentido mesmo de apontar e problematizar os diversos mecanismos de poder que se espraiam pela sociedade através dos corpos. O molde está colocado e é exterior à escrita; para arrebatá-lo seria preciso uma literatura marreta, uma literatura bomba que, de dentro pra fora, implodisse suas bases repressivas, apontasse a vida nua que transcorre livre e pornograficamente solta de toda repressão.

145 AGAMBEN, 2012. p. 12

Capítulo III – Corpo ficcional e biopolítica

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.

Guy Debord

Uma trágica sequência de erros e decisões impróprias, como em um movimento de dança no qual os pares vão sendo trocados enquanto giram no salão, cumprindo passos não ensaiados, enquanto seus corpos rodopiam. São setenta e quatro movimentos nos quais as duplas ou os trios têm suas falas e/ou pensamentos sempre expostos em primeira pessoa. Conversas rasteiras que escondem ou explicitam as reais intenções das quatro personagens: ódio, ira, desprezo, displicência. Uma quadrilha onde as personagens não se amam, embora haja amor envolvido. Pedro ama os cavalos herdados por Tereza e quer se casar com ela por conta deles. Tereza odeia os cavalos, os homens, a sua posição social de viúva, as pessoas pobres que trabalham para ela e as pessoas hipócritas e ricas que fazem parte de seu círculo de convivência. Elisa ama Tereza. Daniel despreza as mulheres. Pedro morre. Daniel morre. Elisa e Tereza matam. O corpo de Pedro, inerte, fica guardado numa grande mala, o de Daniel o acompanharia em seguida. Contramovimentos de dança, degraus que são, aos poucos, galgados. Tereza e Pedro: “Anda, me fode, eu disse, você não sente desejo por mim? e ele respondeu que era contra seus princípios, mas que por mim cometia qualquer torpeza.¹⁴⁶” Há todo um jogo de interesses: ela “precisa” se casar de novo para prestar satisfação à sociedade, ele precisa agradá-la, seja como for, para angariar os favores que espera para si mesmo; mas, para Pedro, apenas os corpos dos cavalos de Tereza eram bonitos, ela, ao contrário “tira o vestido, fica de meias pretas, calcinhas pretas, sutiã preto e sapatos pretos, ridícula, me dá vontade de rir.¹⁴⁷” Pedro é um jovem moralista e pobre, desertor do exército, criado numa fazenda de cavalos, Tereza, uma viúva rica e desiludida que sabe que seus pretendentes apenas querem usufruir de sua fortuna e que ela é um mero inconveniente nessa equação. As cenas são retiradas do conto *74 degraus*, publicado no livro *Feliz Ano Novo* (1975).

Corpos, é disso que se trata: vivos ou mortos. Vivos, são animais que se buscam e se repudiam mutuamente; mortos são um fardo, um objeto de lida difícil. Se por um lado Pedro vê os cavalos como animais superiores ao homem, por outro, as vivências humanas são, em certa medida, animalizadas. Bichos que se encontram em atos instintivos. Por duas vezes,

146 FONSECA, 1975, p. 139

147 FONSECA, 1975, p. 139

Pedro é testado por Tereza: a primeira em evento anterior ao momento em que acontece a ação do conto, ao montar Lord Jim, cavalo que na maioria das vezes refuga um cavaleiro diferente, e a segunda ao se deparar com sua seminudez exigindo dele um envolvimento sexual. Em ambos os testes, é um instinto animal que grita, é também uma perfídia que escorre sobre as situações. O cavalo havia aceitado Pedro, que, em sua moralidade torta, refuga Tereza. Ela já havia percebido que estava sendo negada e continua insistindo, forçando uma situação sexual que a desagrada tanto quanto ao próprio Pedro. O fim da discussão se dá no quinquagésimo primeiro degrau: “Pedro me agarrou pelo pescoço com suas mãos grandes e brutas e eu fui perdendo o ar. Ela se debate nas minhas mãos como se fosse uma boneca de pano.¹⁴⁸” As ofensas se dão após o corpo de Tereza estar ridiculamente seminu, após a genitália de Pedro estar ridiculamente despreparada, mas o que realmente parece ofender o homem é o fato de ela desdenhar dos cavalos, dizendo que os venderia para uma fábrica de salsichas. Nesse momento a explosão de violência e os corpos podem ser vistos como são: ridículos, flácidos, feios, inexpressivos e inúteis se não cumprem a função a qual se espera deles.

Sexo e amor são mecanismos separados pelas tramas sociais empreendidas em todo o conto e para seus personagens. Para Tereza o sexo é uma moeda usada para se autoavaliar e se vender como uma boa mulher rica; Pedro usa o sexo para se mostrar como um homem de boa moral; Elisa e Tereza passaram a vida casadas com homens que não amavam por motivos sociais diversos ou pelo fato da não aceitação social de sua homossexualidade; Daniel tem no sexo o *status* de homem do qual a sociedade se orgulha: casado, resolvido e maduro, embora acredite que todas as mulheres lhe são inferiores. Corpos e seus elementos são destacados nesse conto ao se colocar o corpo individual como detentor a-histórico das muitas das mazelas sociais. O valor de classe social é debatido em diversos momentos, também sem uma ligação histórico-crítica ou sem um aprofundamento maior do debate.

O sexo e a sexualidade estão impregnados no corpo ficcional e se desenha a partir deste e a partir de modelos de socialização difundidos sob uma moral específica, embora haja certa quebra do modelo padrão. Dessa maneira, o desejo sexual da mulher e sua sedução são ridículas frente ao homem. A mulher é reduzida a coadjuvante social que necessita de um homem ao seu lado, como provedor. No conto, o desejo sexual das mulheres foi escondido durante suas vidas por casamentos que obedecem a um padrão de heteronormatividade social. Essa sociedade cria e sustenta seus padrões, construindo e destruindo pessoas com toda sua

148 FONSECA, 1975, p. 140

limitação. Corpos ficcionais assumem e quebram papéis que lhe são destinados socialmente. Nessa ficção eles podem ser tudo.

Outro conto, *Almoço na serra no domingo de carnaval*, outra sequência de gestos e erros, outros corpos: um homem atormentado por um sentimento que não consegue definir, enquanto sobe para um almoço na serra de Petrópolis no domingo de carnaval, recusa uma carona para alguém que, enquanto via ao longe e se aproximava, ele pensava ser uma mulher. Ao parar o carro se depara com a frágil figura que avistara: “Vai subir? Voz de falsete. Dentes ruins. Batom vermelho brilhante. Tinha qualquer coisa numa das vistas, ligeiramente fechada e remelenta. Pestanas pintadas de rímel.” A ilusão da figura feminina fora desfeita pela proximidade. “Não, desculpe, disse acelerando o carro. Se fosse uma mulher eu a teria levado comigo. Vergonha de dar carona para um travesti? Medo do travesti? Ele era tão frágil e eu tinha medo dele? Era isso?¹⁴⁹” Roupas femininas, corpo masculino, voz em falsete, conjunto que, para a personagem, serviu para ludibriar e aumentar sua inquietação e retirar suas esperanças de encontrar no caminho uma pessoa que pudesse o levar para outro lugar que não aquele para onde estava indo e que sabia, desde antes, que não lhe agradaria. Ao chegar na casa que havia pertencido à sua família, o homem chora, sem entender o porquê. Ali, na casa que agora é dos pais de sua namorada, uma recepção para cem convidados se desenrola: insistem para que ele entre na piscina, o sogro parece feliz com sua recepção, andando no meio das pessoas, dando ordens, oferecendo bebidas, sorrindo e festejando. Em um passeio pelo bosque da propriedade, o conto tem seu desfecho da seguinte maneira:

Deita, eu disse. Não meu bem, por favor. Agarrei os ombros de Sônia e sacudi seu corpo. Por favor, você está me machucando. Obriguei-a a deitar-se. Arranquei seu biquíni. Vira de costas, anda. Você acha que é assim que um homem trata a mulher que ele ama? Cala a boca, eu disse, agarrando-a com força. Quando acabei, levantei-me e fui embora sem olhar para trás. Entrei no carro.¹⁵⁰

Após o estupro o homem desce a serra chorando, “pela segunda vez no mesmo dia”, sem entender exatamente o que o levou a esse grau de irritação, algo que o leitor também só pode deduzir a partir das muitas pistas deixadas na escrita. Ao que tudo indica, sua família abastada foi à bancarrota e precisou vender o sítio. Há certo apego sentimental pelo local no qual se desenrolara grande parte de sua infância e por seus habitantes, como o lagarto preto e amarelo que habitava as proximidades do riacho e que fora abatido por amedrontar a nova dona do terreno. Em uma atitude de revanchismo, de reconquista ou de vingança, o protagonista conquista, através do estupro da filha do novo dono de sua casa da infância, uma

149 FONSECA, 1979, p. 169

150 FONSECA, 1979, p. 173

vitória imaginária sobre seus inimigos também imaginários. Devolve para o corpo individual a batalha já perdida da manutenção de seus privilégios, insere no ato de violência sexual a batalha por um mundo que se esfacela, por um lagarto que fora morto a mando do novo dono do sítio, por uma condenação que já de antemão havia sido confirmada.

Nada mais é necessário após o golpe final, que não o silêncio e o fim da festa para o homem que desce a serra chorando, sem coragem de se jogar num precipício. Ato consumado, crime cometido, uma mulher violentada em nome do vazio e do poder social revestido nos corpos ficcionais masculinos em detrimento de todos os que lhe diferenciam. O travesti em sua fragilidade feminina, a mulher em sua figura frágil, são, ambos, símbolos dessa doença social que *gamifica* o poder como um jogo de manutenção, superação e resistência.

No conto *Livro de ocorrências*, as três pequenas fatalidades de uma rotina policial se desenrolam em uma pequena série de erros e de corpos: uma mulher espancada pelo marido cuja própria constituição física é a principal preocupação; um corpo de criança cuja cabeça fora esmagada por um ônibus dirigido por um motorista magro de compleição doente; um suicida enforcado no banheiro de casa. Corpos que se desfazem, que se despedaçam, que são despedaçados de dentro para fora até que nada sobre deles, até que sejam apenas uma sujeira no paletó do delegado, uma mancha no assoalho da viatura. Corpos cuja doença maior é a vida: “eu conheço esse tipo, disse Azevedo, quando não aguentam mais eles se matam depressa, tem que ser depressa senão se arrependem¹⁵¹”, fórmula que, por vezes, parece atingir a maior parte dos corpos elencados na escrita fonsequiana; todos possuem uma doença que é a vida insignificante e vazia que precisam levar. Se uns possuem dinheiro de sobra, não têm nada além disso, nenhum afeto ou relação positiva, o que os torna céticos e amargurados, outros nada possuem de material, além de também não terem afetos o que os torna cruéis. Suas figuras não são, entretanto, correlatas. Toda a empáfia que a possibilidade quase infinita de se safar de todos os problemas e crimes preenche as figuras abastadas, enquanto as figuras marginais são, no geral, tratadas de maneira estereotipada, como figuras limítrofes entre o grotesco e o violento, quase como animais em um curral em suas disputas por poder e território.

Toda a série de erros e pequenas tragédias contidas na escrita fonsequiana constitui-se como parte da construção de determinado *saber* enquanto mecanismo intrínseco da afirmação ou da negação de certo *poder*. Seu projeto de realismo se liga diretamente a certa ideologia conservadora que é compartilhada por muitos indivíduos em vários espectros daquela sociedade que vivia sob um regime ditatorial. A respeito do realismo, Rancière aponta que:

151 FONSECA, 1979, p. 138

A autoafirmação do real enquanto real é a tradução artística da visão burguesa segundo a qual o mundo da sua própria opulência é um mundo estável. Faz parte do processo ideológico que transforma determinações sociais e históricas em factos naturais. A atestação do real assegurada pelo objeto supérfluo expressa a confiança burguesa na eternidade do mundo burguês.¹⁵²

Na sociedade brasileira, a mesma burguesia que, em grande parte, havia chancelado o golpe de estado que levava o país a uma escalada de repressão e violência, entre eles o próprio Rubem Fonseca, pairava num certo limbo uma vez que se via alijada de poderes que havia imaginado que teria. Dessa forma, a escrita parece refletir uma realidade que se aventura a tentar mostrar o vazio de uma existência que a classe média, em algum sentido, compartilha com os demais cidadãos uma vez que esta, sobretudo, se viu colocada em uma posição de pouco valor político ou moral para os governantes. A escrita fonsequiana busca, conforme se aponta, livrar-se do elemento supérfluo para tratar apenas da cena crua em si, mas, é o supérfluo que, no mais das vezes, dá o tom dessa escrita, trazendo elementos dispensáveis para a economia do texto, como a mulher que tenta cruzar a faixa policial para “encomendar a alma do anjinho” em *Livro de Ocorrências* ou a incompetência de Tereza para preparar um café em *74 degraus*: cenas que nada dizem a seus roteiros mas que agregam fatos inúteis que demonstram certo espírito da sociedade. A lógica do realismo na escrita fonsequiana perpassa sua própria condição de homem branco, classe média orgulhosa de sua descendência europeia, que vê certo exotismo na pobreza e na violência que crescem paulatinamente na cidade do Rio de Janeiro. Dessa forma, de maneira nada discreta, o jogo de esconde e mostra de sua escrita realista, acaba por mostrar muito mais do que esconder e tende, na maior parte das vezes, a autoafirmar sua classe e, talvez, seu desconhecimento desse mundo profundo que se esconde nas periferias e favelas, cujas pessoas transitam em sua variedade cultural e racial, em busca de sobrevivência, mas, também, de mais que isso: de plena cidadania e de condições já atingidas pelas classes mais abastadas e que lhes é negada até mesmo na criação cultural que os trata de forma caricata.

Bakhtin percebe que a escrita, como componente social, assume responsabilidades e transita entre os mecanismos geradores de poder/saber:

Toda manifestação verbal socialmente importante tem o poder, às vezes por longo tempo e um amplo círculo, de contagiar com suas intenções os elementos da linguagem que estão integrados na sua orientação semântica e expressiva, impondo-lhes nuances de sentido precisas e tons de valores definidos: deste modo, ela pode criar a palavra-slogan, a palavra-injúria, a palavra-louvor, etc.¹⁵³

152 RANCIÈRE, 2011, pp. 42, 48

153 BAKHTIN, 2010, p. 97

A criação de uma classe pobre violenta e pitoresca na escrita fonsequiana e a anistia tácita ao governo militar e às suas violências, ajudam a promover a inversão do ciclo de violência no qual o país estava afundado. Como movimento político, sua escrita se define como mantenedora de certa ambiguidade em sua relação com o poder constituído e nenhum cuidado com as classes menos abastadas que, como animais, são desenhadas e ridicularizadas, talvez, menos apenas que os intelectuais e os artistas. Sua manifestação é socialmente importante porque faz uma caricatura das classes empobrecidas, na qual exagera suas promiscuidades e apenas esboça levemente as mesmas situações que se escondem nas classes médias e abastadas, além de buscar obliterar o envolvimento desta na situação política do país.

Se, por um lado, a palavra amoral está na ordem do dia, por outro, é preciso que se promova a barbárie realista do cotidiano para que se esqueça a barbárie do terrorismo de estado que vinha acometendo o país. Se a violência periférica é o grito do homem-refugio e a violência da classe média é seu refúgio frente ao vazio e à futilidade de suas vidas, a violência espetacular do governo e de seus braços armados nas polícias, esquadrões da morte, institutos e grupos terroristas, é meramente um atributo dos tempos, um movimento comum de um mundo em guerra contra as ameaças comunistas. A violência a-histórica da periferia é espetáculo e escândalo: produz entretenimento gratuito que figura no jornal, que movimenta multidões de curiosos, que ajuda nas exortações dos pastores e dos combatentes do “terrorismo de esquerda”, ajudando, assim, a tapar as lacunas deixadas pelas receitas culinárias nas primeiras páginas dos jornais de grande circulação.

Alain Badiou, ao tratar do escândalo, aponta como este se faz necessário “não, de modo algum, como revelação do real, mas como encenação de um pedacinho do próprio real no papel de uma exceção ao real. A única força do escândalo reside, assim, na teatralização de um minúsculo fragmento do real enquanto denegação desse mesmo real.¹⁵⁴” Essa exceção do real na escrita escancarada do escândalo ajuda a construir uma rede de saber sobre e a partir do real. Sua teatralização com seus cortes precisos e movimentos dirigidos em cada passo mínimo, compõem cenas de padrão redundantemente violento e as politiza exatamente ao retirar destas toda sua conotação política e sua ligação histórica com a violência gerada pelo sistema de produção, pela colonização e outras tantas situações responsáveis em maior ou menor grau pela geração nada espontânea dos nichos de pobreza dominados pela violência sem regras. Tais violências e sua formação histórica, nunca são, de fato, relatadas, apenas seu fruto mais vistoso é trazido à mostra: o escândalo, a falta de moral, a autoafirmação burguesa

154 BADIOU, 2017, p. 261

que busca garantir que a história apenas segue seu curso e que, fatalmente, nada se pode fazer a respeito de tais minimidades. Se a violência atinge os corpos, é neles, e não na história que ela deve ficar.

Corpos virtuais são criados e sevidados frente aos olhos do leitor. Seu uso espetacular não se limita à virtualidade, podendo mesmo estar em qualquer página de ocorrência policial dos jornais do dia. Há um uso que busca extrapolar a condição de virtualidade do ficcional e se entranhar na memória do real, penetrar de maneira insidiosa os limites de uma realidade que beira, por si mesma e pelo estado excepcional da nação, o real circundante.

Rompendo o círculo vicioso da virtude, importa pensar o virtuoso (ou virtual) como uso, ou seja, como algo que está além da dicotomia entre ser e práxis, entre substância e ação. O virtuoso (ou virtual) não se opõe ao real; pelo contrário, ele existe e está em uso sob o modo da habitualidade; não é, porém, imaterial, mas, enquanto não cessa de desdizer e desativar o ser-em-obra, devolve continuamente a *energeia* à potência e à materialidade.¹⁵⁵

Agamben, ao discutir as várias formas possíveis para o uso dos corpos na sociedade grega e sua correlação com a contemporaneidade abarca as possibilidades da virtude e do virtual. Por virtude, compreende-se um hábito operativo que faz com que se passe da potência à ação benevolente, em lugar da ação má que poderia ser escolhida pelo ser humano, pendente entre esses dois polos. Sua virtuosidade/virtualidade não se encontra em uma posição à parte da realidade. Assim, certa virtualidade é constantemente criada e recriada pelas artes através dos séculos, em figuras de corpos *seminus* da estatuária de deuses gregos, ou dos quase eróticos santos das telas barrocas, até esses distantes, embora tão próximos, torturadores, assassinos ou mesmo ricaços fúteis e vazios: são todos entidades virtuais figuradas em sociedades que não se enxergam e que pouco se conhecem. Essa virtualidade toda segue existindo e reescrevendo o viver, ajudando a repensar a cidade em sua construção habitual, em sua realidade potencial em meio a tantas possibilidades.

O virtual *fonsequiano* é bem pouco virtuoso em suas referências, ou, na verdade, opera como um inversor da virtude, relativizando e explicitando comportamentos amorais. Parte-se assim para a inversão de um ideal de escrita “*dulce e utile*” para ser uma quebra explícita de padrões ficcionais. Se isso forma novos padrões, conforme muitas acusações críticas em artigos e jornais ou se isso é apenas um jogo de imitações dos padrões subterrâneos já vigentes nessa comunidade, não vem ao caso. O importante é que essa virtualidade é um objeto que se constrói socialmente, que se utiliza dos corpos para atingir objetivos estéticos nos quais se investem altas doses de pornografia, violência e miséria, desalinando-se do

155 AGAMBEN, 2017, p. 88

ufanismo patriótico dos moralistas segundo o qual a “felicidade devia desabar sobre os homens, por quê ninguém mais tinha o direito de ser infeliz.¹⁵⁶”

Se na literatura há uma real noção de virtualidade devido à própria natureza ficcional do texto literário, os corpos não deixam também de se virtualizar sob o estado de exceção em diversos quesitos “questionáveis” do regime. O texto literário se apresenta como um objeto pertencente à construção ideológica de qualquer cultura e como tal, não pode ser dissociado desta, muito embora possa ser compreendido fora do momento e do lugar de sua construção/criação. Desta forma, a escrita pode ser tomada, de fato, como uma representação de uma realidade potencial ou de algum tipo de realidade que só existiria dentro de sua própria ideologia em confronto ou conformação com alguma das ideologias vigentes no mundo “real”. Conforme aponta o professor Jacyntho Brandão, não se pode opor o “virtual a real, porque o virtual é, ele também, real – exibindo, muitas vezes, graus extremados de realidade, na qualidade do que está além dos fenômenos.¹⁵⁷” A virtualidade literária pressupõe e presença de corpos, de lugares, de perspectivas que podem ser totalmente afinadas ao mundo no qual a escrita nasce e transita.

Poderíamos dizer, portanto, que a literatura é um discurso “não pragmático”; ao contrário dos manuais de biologia e recados deixados para o leiteiro, ela não tem nenhuma finalidade prática imediata, referindo-se apenas a um estado geral de coisas. Por vezes, mas nem sempre, ela pode empregar uma linguagem peculiar como se quisesse tornar evidente esse fato – para indicar que se trata de uma maneira de falar sobre a mulher, e não sobre alguma mulher da vida real em particular. Esse enfoque na maneira de falar, e não na realidade daquilo de que se fala, é por vezes considerado como uma indicação do que entendemos por literatura: uma espécie de linguagem *autorreferencial*, uma linguagem que fala de si mesma.¹⁵⁸

De acordo com essa definição de Eagleton, a escrita é uma instituição que agencia temas e conteúdos e os virtualiza nessa “maneira de falar” sobre determinado assunto e não na “realidade” daquilo que se fala. Se a realidade está fora – e ainda assim segue como centro da escrita – o que lhe sobra é a virtualidade. Essa linguagem peculiar, essa maneira, esse trato ideológico, essa ficcionalidade, essa autorreferencialidade são sintomas, são artificios de uma criação virtual sobre um objeto que tanto pode se encontrar no real, como pode ser uma invenção total, gerada a partir de partículas da própria realidade.

Assim, se considerarmos que toda realidade ganha contornos de virtualidade, sobretudo devido a fatores externos à literatura, como as políticas que levam à censura sofrida pela

156 Citações de *Menina, amanhã de manhã* e *Dodô e Zezé*, canções compostas, respectivamente, por Perna e Tom Zé e por Odair Cabeça de Poeta e Tom Zé e gravadas por Tom Zé nos álbuns *Se o caso é chorar* (1972) e *Todos os olhos* (1973).

157 BRANDÃO, 2015, p. 9

158 EAGLETON, 2006, pp. 11, 12

imprensa e à pressão sofrida pelos órgãos relacionados aos direitos humanos, entendemos que tais fatores, entre tantos outros, geram uma espécie de negação da real violência cometida por parte do estado e, nessa negação do real, cria-se uma situação bastante complexa de aumento da dificuldade de confirmação de denúncias de desaparecimentos e torturas, dificuldade de justiça em geral e pode-se pensar em um agenciamento de uma onda de virtualidade: crimes virtuais, corpos virtuais desaparecidos, uma felicidade virtual com o crescimento econômico, a virtude como planejamento de estado. Teles¹⁵⁹ aponta como:

o corpo passa a ser fundamental para a ação do regime. Se a sala de tortura tem como resto de sua produção um corpo violado e se o assassinato político produz o corpo sem vida, o desaparecimento de opositores fabrica a ausência do corpo. No caso do desaparecido político, sabe-se da existência de um corpo (desaparecido) e de uma localidade (desconhecida).

Até os corpos reais ganham contorno virtual: desaparecidos – voltarão? Estão vivos? Que tipo de esperança se pode ter? Há um cadáver? Há alguma maneira de identificar os restos? Há restos? Toda essa violência escondida nas receitas culinárias nas páginas de jornais encontra um resquício de voz na literatura, espaço ficcional no qual podem vir à tona. A escrita representa o ritual de retorno deste corpo escondido e vilipendiado nos porões, um ritual que busca reavivar, ou, ao menos, representar partes do interdito promovido pela política amnésica do estado de exceção. Através desse retorno, poder-se-ia gerar um sentimento de completude da subjetividade coletiva em tempos de exceção. De acordo com Maria Rita Kehl, as formações do inconsciente ultrapassam a experiência dita individual do sujeito, “porque o sujeito não é um indivíduo, no sentido radical da palavra; é dividido desde sua origem, a partir de seu pertencimento a um campo simbólico cuja sustentação é necessariamente coletiva.¹⁶⁰” Essa consciência coletiva foi fendida por lapsos de esquecimento e ocultamento, fortemente implantados pela violência mascarada em virtude, pela desumanização mascarada em patriotismo e pela cisão entre inimigo interno descartável e família cristã a ser protegida. O corpo ficcional é um produto desse meio.

É preciso ter em mente que esse retorno ritualizado do corpo através da violência explícita pode ser completamente destituído de sentido histórico, conforme aponta Sussekind¹⁶¹: “quanto mais individualizada a violência, a marginalização, menos óbvios ficam os mecanismos generalizados de opressão. Explica-se assim por que logo as páginas de polícia se tornaram páginas de ficção.” Dessa maneira, os corpos ficcionais não virtuosos têm um espaço razoável para retratar seu ritual de violência ressurgida no meio da sociedade. Sua

159 TELES in TELES, SAFATLE, 2010, p. 6641

160 KEHL in TELES, SAFATLE, 2010, p. 2632

161 SUSSEKIND, 1984, p. 181

historicidade está anulada e suas operações não mostram, necessariamente, aquilo que se pretende manter interdito.

Embora pareça paradoxal, esse comportamento da escrita nos soa bastante coerente: por um lado há uma série de interditos relativos ao estado de exceção, por outro, uma violência palpável e crescente, que se liga diretamente ao mecanismo de poder centralizado nas forças armadas. A maior parte das denúncias diretas sofreu perseguições contínuas e/ou foram censuradas. Dessa forma, os interditos poderiam ser contornados através de tentativas que fugissem ao silenciamento forçado, através de retratos e recortes do real. Sobre os recortes, Kehl afirma que “sabemos que nem tudo, do real, pode ser dito; o que a linguagem diz define, necessariamente, um resto que ela deixa de dizer. O recorte que a linguagem opera sobre o real, pela própria definição de recorte, deixa um resto – resto de gozo, resto de pulsão – sempre por simbolizar.¹⁶²” Assim, o duplo movimento da ficção de demonstrar e esconder, em um jogo onde o recorte traz à tona muito menos do que deixa na sombra. Se esse retorno do corpo através de rituais de violência pode estar alijado de historicidade, ele está, ao mesmo tempo, adentrando um mundo de interditos através da antivirtude que exprime. O corpo vem à tona em conjunto com a violência. Os acontecimentos do porão saem dos bastidores e se desenrolam sob o holofote, na frente da cena. Embora surjam à frente da cena, é problemático notar que apenas a ação inumana se repete enquanto os agentes se modificam por completo, gerando uma leitura anêmica de uma realidade abundantemente sangrenta.

O retorno ao corpo e à violência faz uma releitura do real. O conto *74 degraus* traz alguns elementos que modificam sensivelmente sua leitura. Sob a voz de Elisa no septuagésimo terceiro excerto, temos a seguinte situação;

Pergunto a Tereza o que vamos fazer com os corpos, e ela me diz que vamos colocar no carro de Daniel e deixar tudo numa praia deserta. Depois voltamos para casa, jantamos, e mais tarde eu começo a telefonar para hospitais, para a polícia, dizendo que o meu marido não veio me apanhar na casa da minha amiga.¹⁶³

74 degraus é um conto que formalmente é dividido em setenta e quatro pequenos fragmentos de texto, nos quais duas ou três pessoas interagem, seja com falas e gestos, seja em seus pensamentos, sempre em primeira pessoa. A história gira em torno de Tereza, viúva de um criador de cavalos e campeão olímpico de hipismo que recebe três pessoas em seu sítio: Elisa, com quem tivera um romance infrutífero em algum momento de seu passado e por quem ainda nutre algum sentimento, o que é recíproco; Pedro, um homem pobre e rústico que

¹⁶² KEHL in TELES, SAFATLE, 2010, p. 2654

¹⁶³ FONSECA, 1975, p. 144

tem a pretensão de se casar com Tereza por causa de seus cavalos; e, Daniel, marido de Elisa que vai buscá-la no sítio.

Embora haja certo ar de trivialidade no conto, exceto pela violência – ou mesmo com essa, pois não há um tratamento diferenciado para os atos violentos que ocorrem, não há uma crítica das mortes por parte dos assassinos, não há nenhum tipo de criticidade aparente a nenhum ato sofrido ou realizado pelas personagens – há também alguns elementos bastante interessantes em sua leitura. As personagens assassinas têm certeza de que nunca serão descobertas por pertencerem a uma classe social abastada e por não “terem cara de assassinas¹⁶⁴”, o que nos coloca uma questão de suma importância para no desenrolar da obra de Fonseca: qual é o estereótipo social do marginal e como ele é trabalhado dentro dos meios culturais? Voltaremos a essa pergunta mais à frente. Aqui é importante destacar como havia uma classe dominante que estava certa de sua impunidade por todos os crimes que cometesse ou que viesse a cometer, que eram os integrantes das forças armadas e empresários próximos a esses, que auxiliavam a manutenção do golpe. As duas mulheres abastadas não se preocupavam com sua possível culpabilização pela justiça que, de certa forma, existe para se conformar à vontade de gente como elas, para se dobrar a elas.

Os espaços do conto são interessantes referências: o sítio e a praia deserta. Uma leitura que se interesse pela historicidade pode depreender desses locais as referências aos Centros de Detenção e Tortura, clandestinos ou não, que tiveram larga existência durante o período ditatorial, ou da “ponta da praia”, espaços comumente utilizados para a tortura e o desaparecimento de pessoas contrárias ao regime de exceção. Segundo Baretta¹⁶⁵:

Um Centro Clandestino de Detenção e Tortura pode ser definido como um lugar físico utilizado de maneira clandestina pelo Estado autoritário no combate aos seus opositores. Estes poderiam ser casas, sítios, fazendas, espaços isolados ao ar livre, etc., ou seja, poderia ser qualquer lugar onde os agentes do Estado julgassem adequados para manter pessoas sequestradas, para torturar, para cometer assassinatos e para desaparecer pessoas sem deixar quaisquer vestígios desta atuação.

No conto, os assassinatos ocorrem num sítio pertencente à Tereza, isolados da sociedade e de quaisquer olhos indiscretos, uma vez que a proprietária havia dado folga aos seus empregados, fazendo do local o perfeito espaço para a consumação discreta de atos violentos ou libidinosos. Tereza esperava por Pedro, ao que tudo indica, para seduzi-lo (ou ser seduzida por ele), uma vez que palpita nela o sentimento de que deveria se casar de novo, principalmente com alguém que pudesse cuidar dos cavalos que herdara, como numa forma

164 FONSECA, 1975, p. 144

165 BARETTA, 2017, p. 112

de dar satisfação à sociedade. Em uma de suas falas a personagem deixa clara a exigência de novo casamento, em uma espécie de paródia de Penélope, importunada de forma insistente, por anos a fio, por seus pretendentes, que exigiam dela aquilo que lhes era direito:

Quando Alfredo morreu todos os amigos dele deram em cima de mim, mas com displicência, com pouco-caso, como se desincumbindo de um dever penoso. Quando eu dizia não, eles nem insistiam, nenhum queria ter o trabalho de me seduzir, sofrer a chateação de amar uma mulher adulta e viúva, potencialmente carente de carinho e atenção.¹⁶⁶

Essa obrigação também parece ser algo do qual ela quer desincumbir-se sem muita vontade, com o mesmo pouco-caso que a sociedade lhe reservou. É no meio daquela que parece ser a última investida possível, que se registra então o final do conto, no qual, primeiro a personagem recebe a investida de Elisa, sua amiga, que, ao que tudo indica, já havia sido sua amante ou ambas nutriam um desejo mútuo; e, por fim, a investida de Pedro, desertor procurado pela Polícia do Exército, pobre, filho de um administrador de uma fazenda em Minas Gerais, moralista, aficionado por cavalos. Pedro tenta matar Tereza por ela zombar dos cavalos e de sua disfunção sexual. Tereza e Elisa matam Pedro com pancadas na cabeça.

Nenhuma peça se encontra fora de lugar nesse desencontro: o sítio, a praia, a classe social, os corpos que se misturam. Toda a trama parece concorrer para individualizar fatos que são cotidianamente escondidos nas páginas censuradas dos jornais. Uma classe dirigente que entende que toda a justiça trabalha a seu favor, desaparece com pessoas, as arrasta para cativeiros escusos, as tortura e assassina, abandona seus corpos mortos em terrenos baldios, no mar, em praias desertas ou em cemitérios clandestinos.

Parece-nos que a trama funciona como uma ficcionalização desses interditos ao se apropriar de muitos de seus elementos e reconfigurá-los em elementos do cotidiano. Nesse cotidiano já deveras violento, o aparecimento de corpos ou o desaparecimento de pessoas não mais toca ou modifica seu movimento. Assim, os interditos são expostos por aquilo que não são: pessoas que vivem, morrem, matam e saem intactas, sem responderem às penalidades previstas em lei. Pessoas cujas culpas são escondidas e que vivem tranquilamente no meio da sociedade, sem cobrança por seus atos espúrios. Baretta¹⁶⁷ aponta que as ações de desaparecimento e tortura tinham como finalidade:

a quebra individual dos sujeitos, além de promover a neutralização e desmobilização social. Esta era uma prática eficaz para o sistema repressor porque além de eliminar o inimigo de forma direta, espalhava seus efeitos psicológicos sobre a população, conformando um poder anônimo e onipresente. Isto possibilitou ainda, a preservação

166 FONSECA, 1975, pp. 137, 138

167 BARETTA, 2017, p. 112

do Governo em relação às denúncias de violação de direitos humanos, ou seja, facilitou a impunidade dos crimes cometidos pelo Estado durante a Ditadura.

Se, por um lado, as ações de terrorismo de Estado visam o efeito pedagógico de instruir a população através do medo exemplar, prática que se configura desde os espetáculos de justiça medieval¹⁶⁸, por outro, a ficcionalização dos elementos desse terrorismo se introduz como uma maneira de trazer à tona essa situação que se pretendia manter submersa. Embora este tipo de ação devesse estar oficialmente interdita, era necessário que sua existência pudesse atingir as pessoas, que pudesse se fazer sentir entre os grupos populares possivelmente envolvidos em atividades de insubordinação à ordem vigente. Elementos similares são repetidos em diversos contos: a praia deserta como local de desova está em *O Cobrador*, no romance *O caso Morel*, o sítio ou local isolado ainda que interno à cidade aparece em *Almoço na Serra no domingo de Carnaval*, na casa assaltada de *Feliz Ano Novo*, no sítio em *Henri* ou o casarão de *Nau Catrineta*, para ficarmos em alguns exemplos. O elemento amalgamador de todos os outros é o corpo violentado, o corpo desaparecido, o corpo que sofre torturas e que é despedaçado e, sobretudo, escondido. Há no ato de esconder uma vontade de igual importância de tornar público: a morte/tortura/destruição deve ocorrer de forma particular, mas a praia deserta, o rio (no qual muitos moradores de rua da cidade do Rio de Janeiro apareceram mortos nos anos sessenta), os terrenos baldios, conseqüentemente, os jornais, são essenciais para que o ciclo seja finalizado e o público venha a saber da execução, exceto nos casos de desaparecimento programado. Mais importante ainda: que os mecanismos de imprensa façam a divulgação, mas deixem o Estado de fora.

A escrita ficcional, tenta transformar um jogo de esconde-esconde em um jogo de esconde e mostra, lidando com muitos elementos cifrados, escancarados embora invisíveis, sem nenhuma alusão à exceção, ainda que, neste momento, não fosse mais preciso citar o regime político sob o qual se vivia para que este estivesse implícito na escrita que se queria realista. Assim, corpos escondidos em malas e desovados em praias já não eram novidade. Assassínatos cometidos por uma parcela sempre impune da sociedade também não traziam nenhum tipo de choque. Corpos ficcionais apagados em locais escusos se juntavam ao rol de corpos reais desovados pela cidade, desfigurados e inidentificáveis. Não há novidades nesse realismo a-histórico: a individualização de histórias cuja centralidade está no regime político as retira de um patamar de ataque direto ao regime e as concilia à censura instituída, permitindo sua circulação.

168 Cf. FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*, 2014, Cap. 2 “A ostentação dos suplícios”, p. 35 a 69

A criptografia metafórica tão utilizada na música popular, como no samba *Apesar de você* (1978), composto por Chico Buarque cujo refrão diz que “apesar de você, amanhã há de ser outro dia”, e cuja temática é, claramente, a política de exceção, embora toda a letra possa ser lida como um desenlace amoroso do eu lírico que busca superar aquele amor que lhe fora prejudicial, ou, na áspera *Palavras* (1973) composta por Luiz Gonzaga Júnior que afirma que “cantar, nunca foi só de alegria, em tempo ruim, todo mundo também dá bom dia”, fazendo alusão clara ao regime político de exceção e seu tempo ruim, embora também trabalhe com a ideia de um desfecho amoroso malsucedido do eu lírico, pode ser encontrada, também, nos escritos onde a temática resvala em histórias amorosas e desfechos trágicos.

Em *74 degraus*, conto de 1975, lemos uma história de amor e desgosto passada em dois tempos diferentes: primeiramente, num passado afastado, duas mulheres optaram por não assumir sua homossexualidade, sobretudo, por causa da sociedade que repudia corpos que não cumprem o papel heteronormativo a que todos deveriam se dobrar, e, em seguida, no presente por uma cobrança social que exige que a jovem viúva abastada procure um novo marido para cuidar de seus cavalos, o bem mais precioso deixado pelo marido falecido. A malfadada história de amor entre Elisa e Tereza é o mote. Seus corpos se negam e ainda se buscam. “Dou um beijo de leve no rosto de Tereza – nossos lábios quase se tocam. [...] Eu vim hoje pensando que tudo poderia ser como antigamente.¹⁶⁹” História de amor entrecortada por dois casamentos, pelo pretendente final que chega na cena, pelo marido de Elisa que se apresenta depois. Um conto cifrado onde o tema se esconde.

Duas mulheres que almejam uma relação amorosa são interrompidas por um ex-militar violento que, por fim, acaba morto por elas e por um marido classe média-alta que as exclui, por seu gênero, das garantias de classe que guarda para si mesmo. O traçado se confunde com a história recente da jovem democracia liberal-burguesa brasileira, golpeada pelas forças armadas em conluio com parte da sociedade civil, reprimida violentamente e traída por militares que excluem cada vez mais as classes média e média-alta das decisões político-sociais. Solucionados os problemas, tudo pode voltar a ser como antes, corpos podem voltar a se comportar como querem: amanhã há de ser outro dia.

Arantes¹⁷⁰ aponta com precisão esquemática o roteiro ditatorial:

O golpe avançara o derradeiro sinal com a entrada em cena de uma nova “fúria” – para nos atermos ao mais espantoso de tudo, embora não se possa graduar a escala do horror: a entrada em cena do “poder desaparecedor”, na fórmula não sei se original de Pilar Calveiro. Depois de mandar prender, mandar desaparecer como política de Estado, e tudo que isso exigia: esquadrões, casas e voos da morte. Essa

169 FONSECA, 1975, pp. 128, 129

170 ARANTES in TELES, SAFATLE, 2010, pp. 4401, 4407

nova figura – o desaparecimento forçado de pessoas – desnorteou os primeiros observadores. A rigor, até hoje. Ainda no início dos anos 1980, um Paul Virilio perplexo se referia às ditaduras do Cone Sul como o laboratório de um novo tipo de sociedade, a “sociedade do desaparecimento”, onde os corpos agora, além do mais – e sabemos tudo o que este “mais” significa –, precisam desaparecer, quem sabe, o efeito paradoxal do estado de hiperexposição em que se passava a viver.

Não só os corpos precisavam desaparecer, as escritas sobre os corpos precisavam se enterrar sob as metáforas do amor traído, do romance malfadado, do abandono, da dor da solidão, da felicidade forçada. Ninguém mais tem o direito de ser infeliz, cantaria Tom Zé. Ninguém mais tem o direito de ser invisível, a menos que o Estado queira. Para o regime, o momento é de mostrar a cara dos terroristas (mas não de todos, aqueles ligados à direita, ao Comando de Caça aos Comunistas e às forças armadas devem ter seu sigilo garantido), o momento é de apontar culpados (mas não se eles forem de classe alta, ainda que assassinos ou estupradores), o momento é de expor todos aqueles que não amam o Brasil, mas não querem deixá-lo. Os escritores, antes de caírem na autocensura, precisavam esconder numa mala ficcional os corpos desaparecidos, as patentes dos militares, os desmandos da classe média sob a ótica retorcida de assassinos cruéis, mas que preferiam que os esquadrões da morte cumprissem com seu “dever” de sumir com os corpos inconvenientes.

A personagem de Pedro, o corpo escondido na mala, se encontra em uma situação bastante interessante. Ele surge como um pretendente que seria, supostamente, membro de uma família de criadores de cavalos em Minas Gerais, um homem pertencente à mesma classe social de Tereza. Mas há algo falso em seu gosto e em suas maneiras: “não gosto da comida que ela me dá; é muito salgada, um monte de bolinha preta miudinha, que Tereza diz ser ova de peixe. Logo vi.¹⁷¹” Ele se trai nos detalhes, mas seu moralismo tacanho o empurra, nesse périplo, a chegar até a verdade sobre si mesmo. Pedro conta a Tereza que é um ex-militar, um sujeito pobre que trabalhava em uma fazenda na qual o pai também trabalhara a vida toda e que havia desertado das Forças Armadas, o que o tornava um foragido. A disputa de poderes entre as classes está dada: os militares tentando dar um golpe na classe abastada ao retirar dela todo poder que exerce no estado de exceção que ajudaram a montar, mas sempre serão despreparados e ignorantes diante da autodeclarada sofisticação burguesa. O militar é visto como um subalterno à burguesia, alguém que já cumpriu seu papel e que agora pode se retirar para que “as coisas voltem a ser como eram antes” ou pode ser largado para apodrecer numa praia abandonada, ironicamente, o mesmo mecanismo que tanto utilizaram contra seus inimigos vermelhos e/ou pobres.

171 FONSECA, 1975, p. 135

Embora personagens de classe média sejam frequentemente representados como assassinos na escrita fonsequiana, é comum que se indique, direta ou indiretamente, que eles não costumam ter *cara de assassinos* ou, ao menos, não conseguem ver em si essa tal equivalência. É comum encontrar nessa ficção diversos ecos de uma divisão classista ancestral da sociedade, agenciada propositadamente nas falas de suas personagens e nas definições dadas pelos narradores e pelas próprias marcas da escrita. A marginália é basicamente formada por “miseráveis sem dentes”, dos quais os livros estão repletos, fazendo, assim, com que a desidentificação imediata das classes abastadas à marginália comum esteja estampada em seus corpos: na cor, nos dentes, na saúde, no cuidado, na educação, na suposta sofisticação, no eurocentrismo. Tal estrutura classista e racista permeia a obra fonsequiana em sua busca por um realismo: se a sociedade é, no geral, classista e racista, é com tais tonalidades que o autor pintará seus quadros, ainda que ouse fortalecer seus tons e mesmo utilizá-los como modelos na construção de sua escrita. Em uma crônica na qual fala de sua adolescência, o autor mostra o garoto José, narrado em terceira pessoa, e seu hábito de entrar no cinema sem pagar a entrada, o qual costumava ser seguido por outros moleques que tentavam a mesma proeza. A maneira de José lidar com o lanterninha e a forma como enxerga a si mesmo e às outras crianças que são tratadas como invasoras são repetidas na empáfia de Tereza e Elisa na certeza por elas cultivada de não terem “cara de assassinas” e de que logo sairiam impunes de seus crimes.

Tendo sido rico a maior parte da sua curta vida — só recentemente entrara na categoria dos pobres —, ele ainda tinha cara de rico e se comportava com a segurança deles. Algumas vezes acontecia que outros meninos, vendo-o penetrar no cinema daquela maneira incômoda, faziam o mesmo e eram sempre postos para fora ou porque tinham cara de pobre — eram meninos negros e malvestidos —, ou porque ficavam nervosos e se denunciavam.¹⁷²

Tais noções não são passíveis de críticas nessa escrita: o racismo e classismo não parecem ser parte da estrutura do conceito de pornografia fonsequiano e operam apenas como um artifício de linguagem que busca se encontrar com a realidade circundante. Ao comentar a interpenetração das personagens de baixo nascimento no romance realista nascente de Sthendal, Erich Auerbach percebe que há, no paradigma realista, uma relação importante entre os seres ficcionais e o mundo que os cerca.

Os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuais estão, portanto, estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. As suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real como jamais ocorrera anteriormente em nenhum romance, aliás, em

172 FONSECA, 2007, pp. 2039, 2045

nenhuma obra literária em geral, a não ser naquelas que se apresentavam como escritos político-satíricos propriamente ditos.¹⁷³

Corpos ficcionais estão diretamente ligados às condições sociais e políticas dos tempos nos quais são levados a existir. Se, como aponta o crítico alemão, Sthendal, com o seu *Le Rouge et le Noir*, dava os primeiros passos na direção do realismo clássico, inventando seus índices, atuando na criação de uma forma ficcional e ideológica que marcaria a literatura de sua época e atravessaria tempos e oceanos para ser empregada na literatura dezenovista, com retornos no século vinte no Brasil, podemos identificar alguns de seus modelos sendo utilizados na retomada do realismo brasileiro das décadas de 1960/70. As condições políticas e sociais do estado de exceção brasileiro se encontram fortemente enredadas na ação e nos corpos ficcionais de forma que estes se apresentem como sintomas de uma sociedade adoecida ou como prisioneiros de uma impossibilidade real: ame-o ou deixe-o.

Há nos corpos uma degeneração que não é só doença, não é só a felicidade “metendo medo, fechando a roda e não deixando saída, desabando sobre eles¹⁷⁴”, compulsória e implacável. Há, na realidade de exceção, algo que suga sua vitalidade, algo que não é essa felicidade compulsória. “Chamei um dos guardas e mandei trazer o preso. No caminho da Delegacia olhei para ele. Era um homem magro, aparentando uns sessenta anos, e parecia cansado, doente e com medo. Um medo, uma doença e um cansaço antigos, que não eram apenas daquele dia.¹⁷⁵” A citação é do conto *Livro de ocorrências*, publicado no livro *O cobrador* (1979) no qual desfilam corpos violentados pela sociedade capitalista na qual estão presos. A sensação de impotência e de vazio diante da impassibilidade oriunda de um regime político de exceção sustentado por um pilar econômico de produção, consumo e, sobretudo, de exploração da classe trabalhadora se faz presente nos corpos. *Livro de ocorrências* é dividido em três pequenas ocorrências de um delegado de polícia. A forma como são contadas demonstra uma certa monotonia da violência cotidiana, certa indisposição do homem comum a se chocar com os males que permeiam a cidade e que ocorrem em sua rotina. Mas não é apenas o delegado que não se espanta mais com a violência, toda a cidade parece não se abalar: personagens secundários se mostram indiferentes, até mesmo incomodados com questões que parecem ser muito maiores do que o empilhamento de corpos sem vida, dividindo, assim, com a população real o desprezo pela violência cotidiana e por aqueles que fazem parte dela.

173 AUERBACH, 2004, p. 408

174 Citação de *Menina amanhã de manhã* composta e gravada por Tom Zé (1972)

175 FONSECA, 1979, p. 137

O clima de banalização da violência como um mal recorrente, normal até, que permeia toda relação de poder social e que se sobressai, seja no motorista do ônibus que acidentalmente atropelara uma criança e é tratado como bandido, no conto supracitado, seja no marido abusador tratado com indiferença pela esposa agredida e pela própria polícia, que vê a violência doméstica como algo menor, que sequer vale o tempo do detetive. Todo cidadão é potencialmente um agente e um paciente da violência geral que tomou a cidade. A pergunta de Hannah Arendt¹⁷⁶ sobre a maneira como a sociedade viabiliza seus males parece-nos bastante pertinente ao caso: “podemos aplicar o mesmo princípio que é aplicado a um aparato governamental em que crime e violência são excepcionais e marginais a uma ordem política em que o crime alegado constitui a regra?” A eventual tentativa de resposta à sua pergunta nos forçaria a abordar nossa situação sob uma ótica bastante interessante, uma vez que nossa sociedade vivia sob um regime excepcional que havia tomado o poder de forma ilegal e subvertido as leis para delas se servir. Assim, o crime como instituição estatal se mistura às demais ilegalidades já largamente praticadas na sociedade civil e, sob a vista da exceção estatal, torna-se banal que homens e mulheres possam ser violentados e virtualmente destituídos de sua humanidade. Essa desumanização parece se tornar padrão numa certa literatura de cunho realista que aposta num culto à banalidade das mazelas sociais e da capacidade humana de causar o mal.

Em sua análise sobre a banalidade do mal, Diniz¹⁷⁷ aponta que:

o abandono à necessidade e o afastamento da realidade se reforçam então, um ao outro e preparam o caminho para o mal tão banal e tão abominável que cometem os indivíduos mais comuns. A ausência de pensamento desses indivíduos vem ainda facilitar sua sujeição, que os torna incapazes da menor resistência ao mundo em que a ideologia designa. O estado de não pensar ensina as pessoas a se agarrarem solidamente às regras de conduta, quaisquer que sejam, de uma sociedade e de uma época dados. O que elas mais se habituem então, é menos ao conteúdo das regras, onde o exame rigoroso as mergulharia na perplexidade, do que a posse das regras, nas quais pode-se fazer entrar os casos particulares.

O estado de exceção, em seu esforço para manter o alheamento social relativo à sua própria imoralidade, à sua excepcionalidade e a toda a violência que vem promovendo, distorce e desinforma, permitindo e até incentivando que as pequenas violências sociais, desligadas de sua história, ou seja, alienadas, se tornem comuns e sejam banalizadas. Uma vez que a violência estatal ou popular contra mendigos, ladrõezinhos e vagabundos em geral é aceita como algo normal, torna-se regular também o desaparecimento do vizinho suspeito, o surgimento de cadáveres sem identificação nas pontas das praias, nos rios, nos terrenos

176 ARENDT, 1999, p. 315

177 DINIZ, 1995, p. 113

baldios, torna-se comum e banal que o vizinho policial seja parte de um esquadrão da morte, pronto para “justiçar” garotos envolvidos com o tráfico ou jovens punquistas dos centros urbanos.

Essa real possibilidade da existência de um mal comum, banal, que atravessa toda a sociedade e se impõe como regra social indistinta em um estado de exceção, que por sua simples existência é, já, um governo “fora da lei”, é também a mesma possibilidade ficcional da “escrita para além da lei” que deposita sobre os corpos a sua irracionalidade banal: profanar a escrita e as personagens se torna uma espécie de banalidade que vem se juntar com as violências comuns do cotidiano. Corpos, noticiários, jornais, revistas, literatura, artes plásticas: representações que são profanadas diariamente sob um regime violento e sob uma nova e indefinível modernidade de velocidade e violência. “Etimologicamente, a profanação significa, segundo Agamben, a liberação do objeto do templo do estético (pro-fanum) e a reinvenção de sua utilidade perdida¹⁷⁸,” o que nos leva a perceber em como corpos podem e puderam ser profanados e violados sob o domínio da exceção e sua estética moralizante e como “eliminada a fronteira entre o sagrado e o profano, entre o aurático e o não aurático, entre o estético e o não estético, entre o encenado e o obscuro, entre a arte e a cultura estetizada geral, as condições para uma intervenção artística se transformam radicalmente¹⁷⁹.” E essa transformação radical da estética busca se passar por uma mera banalidade, uma transformação, uma retomada do estilo realista que no passado serviu para escandalizar¹⁸⁰, mas que agora, visto sob os novos parâmetros, após duas grandes guerras, após a existência de campos de extermínio, de lançamentos de bombas atômicas sob a população civil de duas grandes cidades, e após toda a violência gerada pelas infinitas guerras subsequentes, tal radicalização apenas arranha alguns padrões morais e, eventualmente, choca por sua crueza linguística.

A banalização da violência e a tentativa de quebra de sua aura estão presentes na literatura fonsequiana, estão presentes nos corpos ficcionais invocados e criados por sua escrita. Corpos inventados surgem aos montes, mas há também uma invocação de certo padrão corporal típico dos anos 1960/70, como os de mendigos mortos ou o das prostitutas do *calçadão* de Copacabana. Os corpos invocados da realidade funcionam da mesma forma que os locais e as atitudes frente à vida e à morte, assim como a banalidade da violência. Eles estão referidos tanto no interior da escrita quanto no exterior, ecoam no mundo ficcional como

178 SCHØLLHAMMER, 2013, p. 198 de 4754

179 SCHØLLHAMMER, 2013, p. 198 de 4754

180 Cf. BULHÕES, Marcelo M.. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. p. 28 e seguintes.

sombras ampliadas de uma realidade dissimulada, muitas vezes, apenas perceptível por seus interditos, por aquilo que deixa de mostrar. Ao fim, todo corpo é elevado à categoria radical, posto que pode ter seu direito à vida arrancado e sua dignidade negada, sendo impelido, assim, à pornografia, à miséria, à tortura e, em última instância, à morte. Ao mesmo tempo, toda essa radicalidade é dissolvida em uma aura de normalidade institucional, o que nos leva a nos perguntar sobre o real papel exercido aqui pela escrita que se impõe como brutalmente radical e controversa. Schøllhammer¹⁸¹ aponta que:

Ao mesmo tempo havia, nessa literatura, um elemento que radicalizava a expressão das motivações políticas do momento, numa tentativa de compreensão de uma realidade social excluída, que procurava representar a reação da classe média urbana às ameaças criadas pelas crescentes desigualdades sociais: assaltos, sequestros e assassinatos. Nessa perspectiva, a ficcionalização literária da época pode ser compreendida em termos de ressimbolização da violenta realidade emergente dos confrontos sociais no submundo das grandes cidades. A recriação literária de uma linguagem coloquial “chula”, desconhecida pelo público de leitores, representava a vontade de superar as barreiras sociais da comunicação e, ao mesmo tempo, imbuir a própria linguagem literária de uma nova vitalidade para poder superar o impasse do realismo tradicional diante da moderna realidade urbana.

Essa radicalização da representação apresentava, então, algumas diferenças ideológicas de acordo com o meio ideológico no qual circulava: a desumanização da marginália e a normalização da violência policial, por exemplo, embora vistos com horror pelas personagens de classe baixa, instituía uma normalidade quando aplicadas contra essas mesmas classes, sob a ótica das classes médias. A imoralidade pornográfica, se era bem-aceita entre algumas classes, formava um cenário absurdo e antigoverno nos círculos militares. Assim, entendemos que o agenciamento dessa “compreensão da realidade social excluída” tornava a escrita uma instituição que tanto condenava quanto normalizava a violência, tanto desumanizava personagens através de uma visão caricata de muitas das figuras que infestavam as ruas dos subúrbios cariocas quanto dava a entender que essas personagens também tinham, ou deveriam ter uma voz. Sua expressão política se fixava nos interditos e na moral, seus corpos ficcionais se abriam à infinita e banal violência cotidiana.

Na segunda ocorrência do *Livro de ocorrências*, o delegado é chamado para a cena de um atropelamento no qual uma criança tivera sua cabeça esmagada “deixando um rastro de massa encefálica por alguns metros” sob os pneus de um ônibus. Uma pequena multidão já estava aglomerada atrás do cordão da polícia que esperava pela perícia e a retirada do corpo. “Separado no meio da rua, o cadáver parecia ainda menor. *Ainda bem que hoje é feriado, disse um guarda, desviando o trânsito, já imaginou isso num dia comum?*”¹⁸² Enquanto o

181 SCHØLLHAMMER, 2013, pp. 706, 714 de 4754

182 FONSECA, 1979, p. 136 – Grifo nosso

delegado projeta um tom de desgosto e busca humanizar a figura da criança morta no meio da rua, há na fala do guarda um tom da mais completa indiferença em relação à morte. Vida e morte são reduzidas a acontecimentos banais que podem melhorar ou atrapalhar o bom funcionamento da sociedade. Esposas espancadas são apenas trabalho extra para a polícia que, no geral, sob uma perspectiva machista compartilhada socialmente, entende que elas não se importam e não vão levar à frente sua denúncia. A mesma banalidade pode ser vista na conversa entre o advogado Mandrake e um informante que lhe falava de um vigia de um prostíbulo, no conto *O Caso de F. A.*, em *Lúcia McCartney*: “Foi tira. Expulso. Andou matando mendigo. Lembra? - Lembro [...] Foi a única coisa boa que fez na vida. Fora disso só fez maldade. Não fica de costas pra ele.¹⁸³” Tal cena, se liga diretamente ao caso dos recorrentes assassinatos de moradores de rua na cidade do Rio de Janeiro nos anos 1960¹⁸⁴. A vida não é nada de mais, apenas mais um recurso que pode ser ganho ou perdido a esmo, mas, na situação pornograficamente miserável que todos se encontram, vidas pobres ou marginais valem tanto quanto aquilo que têm. Também os corpos, reais ou ficcionais, estão impregnados pela ideologia dominante que se permite exterminar, torturar e transformá-los em objetos para os quais é importante que se distinga cor, gênero, contribuição social e renda. Um marginal periférico é menos humano que assassinas ricas, criadoras de cavalos, em um sítio em Teresópolis.

Corpos são retirados e empilhados: na terceira ocorrência o delegado e um perito vão retirar o corpo de um suicida do banheiro. A casa cheira a mofo. O perito e o delegado fazem seu trabalho. Retiram o corpo da corda da forca e o colocam no chão. “Um homem franzino, a barba por fazer, o rosto cinzento, parecia um boneco de cera. Ele não deixou bilhete nem nada¹⁸⁵”, era apenas mais um corpo que se consome como todos os outros, um corpo doente de uma doença que não é só física. Corpos adoecidos de uma subsistência vil em uma sociedade que não lhe permitia se mover para além de seu círculo de misérias e que, ainda, buscava lhe retirar o direito de ser infeliz através dos hinos ufanistas do “pra frente Brasil”, do “país tropical abençoado por Deus” e do “país que vai pra frente¹⁸⁶” sem oferecer, contudo, verdadeiras políticas públicas de distribuição de renda e de trabalho digno, além, claro, de um sistema político democrático e não repressivo. Assim era “esse tipo que quando não aguenta mais se mata depressa”, conforme o legista afirma. Não que isso fosse um problema para ele,

183 FONSECA, 1967, p. 71

184 Cf. ANTONIO, C. D. *A “Operação mata-mendigos” e o jornal Última Hora (Rio de Janeiro, 1961-1969)* in *Vozes, Pretérito & Devir (UFPR): Ano VI, Vol. IX, No I (2019)* p. 85-105

185 FONSECA, 1979, p. 138

186 Trechos das canções: *Pra frente Brasil* composta por Miguel Gustavo e Raul de Souza e gravada em 1970; *País Tropical* composta por Jorge Ben Jor e gravada por Wilson Simonal em 1969; *Este é um país que vai pra frente* composta por Heitor Carillo e gravada pelo grupo Os Incríveis em 1976.

que, ainda com o corpo no chão, sem nenhuma emoção minimamente humana “urinou no vaso sanitário. Depois lavou as mãos na pia e enxugou-as nas fraldas de sua camisa¹⁸⁷,” numa continuidade de movimentos comuns em um mundo que simplesmente continuava a girar e no qual aquela morte em nada influenciava. Não há maldade nesse caso, mas há uma banalização da vida que a transforma em outro pequeno contratempo cotidiano: se os vivos atrapalham bastante, que não atrapalhem quando mortos, seja por sua própria mão, seja por suas infrações ou violências.

É no corpo que a vida transcorre. Os corpos ficcionais absorvem a vida e buscam espelhar uma sociedade violenta e suja. Nessa sociedade:

A vida biológica, forma secularizada da vida nua, que em comum com esta tem indizibilidade e impenetrabilidade, constitui, assim, as formas de vida reais como formas de sobrevivência, restando nelas não provada como a obscura ameaça que pode ser atualizada repentinamente na violência, na estranheza, na doença, no incidente. Ela é o soberano invisível que nos olha por trás das máscaras estúpidas dos poderosos que, dando-se conta disso ou não, nos governam em seu nome.¹⁸⁸

Essa vida nua retratada de forma crua através de todas as violências cotidianas, de sua estranheza ou de seus incidentes é a mesma vida nua que cessa infinitamente de existir sob a exceção ditatorial. E como tal, ela é parte integrante desse movimento, independente do tipo de morte ou de vida que ela venha a esboçar. A escrita de Fonseca, conforme observamos, usa de vários indícios, como os locais ou as classes sociais, em sua crítica desse mundo que ela busca espelhar para tentar enxergar por trás das máscaras do poder ditatorial. Sua escrita se amplia em movimentos que abarcam partes díspares da sociedade através da vida nua, buscando dizer o indizível sob cada uma dessas existências possíveis. Escrever é um ato de resistência, mas esconder os índices biopolíticos na escrita é um trabalho de ourivesaria. Em *Livro de ocorrências*, a banalidade da vida se mistura ao descaso dos poderosos em relação à humanidade, apontando sempre para o “milagre econômico”, para a felicidade geral do tricampeonato mundial de futebol, para o “pra frente Brasil” e para o “ame-o” como relações unilaterais, cujo amor não é correspondido, cujo milagre não foi sentido, cujo movimento para frente não podia ser acompanhado por todos. Assim, a felicidade dessa “gente amiga e tão contente” parecia não corresponder ao duro reflexo de realidade que a escrita insistia em esboçar: a vida era pesada e triste e não havia amor pela nação que a tornasse menos opressiva. A “doença e o cansaço antigos” ficam impregnados no “povo unido, de grande valor, que canta, trabalha e se agiganta¹⁸⁹” até que estes não “aguentam mais e se matam

187 FONSECA, 1979, p. 138

188 AGAMBEN, 2017, p. 236

189 Trecho da canção *Este é um país que vai pra frente*, gravada pelo grupo *Os Incríveis* em 1976

depressa”, ou consumam de forma rápida uma morte que já estava impregnada em cada um e em todos. A essa *vida nua*, corresponde também uma morte que ronda cada movimento, espreitando e esperando o momento certo do golpe, vigiando e interpelando cada pensamento, radical ou não, insistindo em penetrar em cada aspecto da vida, mas permitindo que a pornografia da miséria e da violência gerais se manifeste onipotentemente.

A *vida nua* se desenrola nos contos e se reproduz nos corpos ficcionais. Os corpos ficcionais querem ser o espelho de uma realidade atroz. A literatura se faz biopolítica em seu uso dos corpos. Existe um contradomínio discursivo do poder excepcional que busca dominar as narrativas sobre a realidade, e, que, caso sinta necessidade, vigia e pune, indiscriminadamente. Vigia, pune e inventa suas próprias narrativas e seus inimigos: sua palavra é a lei; seus interditos estão repletos de corpos e de cicatrizes. A invisibilização de seus malfeitos é uma estratégia que perpassa pelos corpos reais e, eventualmente, reaparece nos corpos ficcionais, através da onda da escrita pornográfica e da narrativa-reportagem. Corpos de mulheres brancas, ricas e bonitas são feitos para o casamento tradicional e a manutenção do ordenamento social tradicional que a escrita busca quebrar: mulheres que se amam se tornam assassinas. Corpos de pessoas pobres nas periferias são apenas corpos: uma mulher que apanha do marido, como tantas outras, um garoto que morre atropelado, como tantos outros, um motorista de ônibus esgotado, um homem esgotado e levado ao suicídio, um delegado e guardas que não se espantam mais com a morte e com a violência, tornadas banais entre cidadãos e marginais.

Capítulo IV – Da escrita como resistência.

O escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade, mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público.

Antônio Candido

Uma escrita imposta através de um modelo realista que expõe, na frente de conformistas e moralistas, os rasgos e desgastes do tecido social, ainda que, em uma leitura mais superficial ela pareça postar-se à parte da história, é uma escrita biopolítica cuja forma e conteúdo se entrecruzam com elementos de um cotidiano metropolitano repleto de micro e macro-violências advindas das diversidades de micropoderes capilares que o compõem e dos poderes centralizados que o dominam. A pornografia, essa união de miséria, sexo e violência, instalada sem nenhum pudor pode ser vista e sentida ao redor e bastante próxima de todos. A cidade é o outro do homem, seu duplo imoral, seu Mr. Hyde pronto para todo tipo de ato absurdo e grotesco. Faz-se necessário que aqueles que tomaram para si uma função-de-poder sejam instados a observar a realidade e a trabalhar para que ela possa ser modificada através da resolução de seus problemas. Mas, cobrar do poder político estatal é uma via de múltiplas mãos, onde algumas detêm muito mais poder de barganha que outras, e as necessidades e desejos das pessoas são muito diferentes e agenciam subtextos que, por vezes, são sinônimo de liberdade para alguns e podem ainda significar maior opressão para aqueles que se encontram no limiar do capital e do consumo. A escrita não cobra, mas aponta problemas e caminhos, ergue-se como um dedo em riste que direciona os olhares. Mas, não confundamos, este é apenas um de seus atributos entre tantos outros.

A metrópole em seu cotidiano tem suas ruas sempre apinhadas de gente que sobrevive apesar de toda opressão cotidiana da violência e da miséria. Misturam-se pessoas comuns entre punguistas, prostitutas, mulheres e homens de classe média que se acham superiores aos demais, trabalhadores braçais, artistas, policiais entre os pregões, as pequenas lojas de departamentos, os cinemas pobres e as praças. “Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo,” a figura do Cobrador, misturada à multidão, tem consigo a nítida sensação de que todo o sistema é falho, embora, em sua percepção, esta falha recai individualmente sobre as pessoas. Nesse trecho do conto *O Cobrador*, primeiro do livro

homônimo publicado em 1979, o narrador caminha pelas ruas apinhadas de gente, e demonstra como uma linguagem da violência se consolidou na escrita fonsequiana e como a própria linguagem foi tornada em uma forma de violência: “estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita¹⁹⁰.” Quem “deve” a ele é o estado, o monstro capitalista, o leviatã, o sistema cuja distribuição histórica de renda e de produtos o manteve sempre à margem, pobre e marginalizado, mas é da população, generalizada e sem nome, de todos aqueles que têm aquilo que ele não tem ou nem mesmo teve oportunidade de pensar em ter, seja o dentista, profissional liberal que trabalha na periferia, seja o milionário em suas festas, mansões e carros de luxo, que ele cobra essa dívida, sem piedade e sem retorno financeiro. Por isso grita, embora seu grito seja um silencioso arroubo de ódio e violência gratuita.

Se no conto *Intestino Grosso* o escritor personagem se mostrava adepto de uma linguagem literária menos purista e erudita e mais voltada para a coloquialidade, para o corpo e para todas as formas de desexcomunhá-lo, o Cobrador é um homem para quem a linguagem e a morte são exercícios supremos de poder. Sua linguagem se permite escapar da tradição literária vigente e embarcar na onda de violência urbana desencadeada pela ditadura e por sua sanha censora. Foucault a esse respeito aponta que numa sociedade como a nossa: “conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo, em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não poder falar qualquer coisa.¹⁹¹” É contra essa interdição que se retorce a linguagem e que se busca seu extremo na violência crescente. Se não se pode falar tudo, se a linguagem é objeto sobre o qual viceja o silêncio condescendente do poder, se nela mora o apagamento inevitável da violência, se nela vive a insustentável ocultação de corpos, se nela reside a desumanização da marginália, se por ela se transmitem os discursos moralistas do poder, é inevitável que ela se torne alvo.

Barthes aponta a inelutável confusão entre servidão e poder presente na linguagem. “Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e, sobretudo, a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado.¹⁹²” Se a linguagem humana não tem um fora, todo possível enfrentamento ao poder passa por um enfrentamento concomitante da linguagem, por sua subversão, seja no conteúdo, seja na forma. É preciso

190 FONSECA, 1979, pp. 12, 13

191 FOUCAULT, 1996, p. 9

192 BARTHES, 1978, p. 16

subverter a linguagem e revirá-la contra a interdição, devolver o silêncio compromissado com poder transformado em grandes arroubos de violência amoral, sem compromisso nenhum. A linguagem fechada em si pode não encontrar um fora, mas pode sair de seus próprios interditos que a obrigam dizer tudo de determinada maneira e optar por dizer o que bem quiser, no formato que melhor lhe aprouver. A escrita é uma forma de poder: ela pode ser porta-voz daqueles que o detêm em maior escala ou daqueles sobre o qual ele se exerce. Pode ser enfrentamento ou concordância, grito ou silêncio.

No conto *O Cobrador*, lemos uma narrativa em primeira pessoa executada pelo próprio Cobrador, que apresenta suas aventuras terroristas para o deleite e horror do leitor. Inúmeras anedotas violentas se desenrolam sob a pena do poeta do caos: um tiro gratuito em um “dono de uma Mercedes”, o assassinato de um vendedor de armas, o estupro de uma mulher rica em seu apartamento, o assassinato extremamente violento e a sangue frio de um casal rico e a paixão por Ana que lhe convence a melhorar seus métodos e a direcionar seu ódio contra o “inimigo” de forma mais consciente.

O Cobrador é um poeta que escolhe a linguagem e a sociedade como inimigas e que desenha, através de sua poesia, sua paixão pela morte, pelo gozo e pelo caos. Nos trechos recitados de sua poesia, que aparecem em alguns momentos, o Cobrador faz uma ligação entre a palavra e o terrorismo que ele propõe: sua poesia é repleta de sangue e morte, assim como sua vida e sua *missão*: “Não se fazem mais cimitarras como antigamente/ Eu sou uma hecatombe/ Não foi Deus nem o Diabo/ Que me fez um vingador/ Fui eu mesmo/ Eu sou o Homem-Pênis/ Eu sou o Cobrador.¹⁹³” Há no cobrador a mobilização de uma poética do terrorismo na qual a linguagem e o homem se fundem e se tornam o instrumento de terror social: a hecatombe que sacrifica a linguagem purista de uma literatura já “ultrapassada” em nome de uma busca pelo novo, que se liga aos tempos de exceção e ao terror que emana de suas entranhas.

Assim, ao mesmo tempo em que eclode uma escalada nos poderes repressivos e intimidatórios – com ações partindo de grupos “clandestinos”, muitas vezes, ligados às forças armadas ou acobertados por elas – na sociedade brasileira nos anos após o golpe de 1964, vê-se uma aproximação da linguagem com a violência ou um crescimento de uma violência nos mecanismos da própria linguagem literária. Alfredo Bosi havia percebido e formulado uma concepção de linguagem violenta na obra fonsequiana ao nomeá-la *brutalista* ainda em 1975:

Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala

193 FONSECA, 1979, p. 24

direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel, instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, senão obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído¹⁹⁴.

Essa perda da inocência a que alude o crítico tem uma relação direta com uma mudança de dicção anunciada por ele no mesmo texto: uma passagem que em si é também rápida e, poder-se-ia dizer, violenta, entre uma “tradição muito zelosa da sociabilidade da escrita [que] inova parcamente neste ou naquele ponto do código linguístico¹⁹⁵” para uma “obsessão do essencial [que] parece beirar a crônica, mas dela se afasta pelo tom pungente ou grotesco que preside à sucessão das frases e faz de cada detalhe um índice do extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem¹⁹⁶.” Há, para Bosi, uma clara mudança na dicção da literatura como um todo, em uma necessária busca por renovar a linguagem literária que parecia estagnada em um mesmo ponto intransponível. Tal mudança reflete o capitalismo tardio bem como o terror ditatorial sob aspectos antiliterários que se aproximam do jornalismo policialesco.

Também Antônio Candido observa como escritores como João Antônio e Fonseca, além de Inácio Loyola de Brandão, teriam fundamentado a escrita brutal.

Esta espécie de ultrarrealismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que, é Rubem Fonseca (estreia em 1963). Ele também 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. Estes dois escritores [Rubem Fonseca e João Antônio] representam em alto nível uma das tendências salientes do momento, que se poderia chamar de “realismo feroz”, de que talvez tenham sido os propulsores.¹⁹⁷

Tanto a alcunha de realismo feroz quanto a do brutalismo surgem ainda nos anos 1970 e ambas tentam abarcar um momento literário cuja proximidade crítica ainda surgia carregada pelo espírito da época e por uma visão parcial e um tanto quanto emaranhada com seus próprios problemas em sua relação com o período ditatorial. Ante a ferocidade daquele cotidiano e o medo constante impregnado nos intelectuais e nos produtores, tais críticas partilhavam ainda o mesmo espectro ditatorial em sua constituição, sendo, por isso, geradas sob uma situação de proximidade sobre a qual Candido se permite fazer a seguinte ressalva:

194 BOSI, 1975, p. 18

195 BOSI, 1975, p. 15

196 BOSI, 1975, p. 16

197 CANDIDO, 1989, p. 211

Isto leva a perguntar se eles [escritores do realismo feroz] não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco.¹⁹⁸

Tal observação não diminui o que havia de extraordinário na expansão do universo literário que estava sendo constituído sob a alcunha de feroz ou brutal, apenas busca contemporizar a proximidade do crítico diante do novo e de seus aspectos mais espetaculares. Se, por um lado a apresentação de situações de violência explícita nos atos e na linguagem performavam uma espetacularização até então nunca vista na literatura e geravam consigo todo um engajamento crítico em sua ânsia por algum tipo de escrita-provocação em torno do regime ditatorial, por outro, as periferias e as figuras que nela trafegavam, poderiam ser vistas sob a ótica do exotismo para se tornarem espetáculo diante de uma classe média isolada cuja experiência com tais personagens apenas se dava através dos vidros de seus carros nos sinais das grandes cidades e, quase diariamente, nas páginas policiais.

Dessa maneira é possível enquadrar o realismo feroz em todos os níveis do comportamento: “guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social — tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado.¹⁹⁹” O realismo de então assume-se como espelho da sociedade e apropria-se de influências canônicas da literatura brasileira, seja para bem levá-las adiante naquilo que lhe interessa, seja como um gosto peculiar por parodiá-las. Assim, a figura de Pérsio usada como na epígrafe de *A coleira do cão*, segunda coletânea de contos de Fonseca, serve bem para esta escrita que, embora tenha se livrado de seus grilhões, ainda arrasta a corrente atrás de si: o realismo brutal ou feroz, embora busque quebrar padrões e expectativas, arrasta, inevitavelmente, consigo uma linha da tradição literária desenvolvida nos trópicos.

Interessa-nos tentar identificar a escrita de Rubem Fonseca como uma força que se assume “terrorista” ao intentar contra a moralidade e as interdições que passam a vigorar com o estado de exceção, sobretudo através do uso dos corpos ficcionais de suas personagens. Entendemos que, em sua linguagem, há uma passagem entre um movimento mais intimista e alegórico nos dois primeiros livros para o ataque direto nos dois últimos. O tempo de sutilezas acabou, escancarou-se para o leitor e para o mundo o que há tempos já era sussurrado à boca miúda: o regime, o sistema, o poder estatal massacram o homem comum, ignoram sua

198 CANDIDO, 1989, p. 213

199 CANDIDO, 1989, p. 212

linguagem, o percebem como marginal e nada esperam dele, a não ser, talvez, um aparecimento pitoresco no telão do cinema, com seus dois ou três dentes, enquanto a turba ao seu redor comemora o gol de seu time.

Se entendemos que a literatura de Fonseca, conforme aponta Coutinho, “é a representação da vida tal como ela é. [ela] não existe para ser corretora do que está ocorrendo na sociedade na qual surge²⁰⁰,” podemos depreender também que o aparecimento de novas formas de interação e violência geram uma escrita na qual problemas estruturais que assolam a realidade cidadina são ainda mais realçados em função de uma vontade potencial de desobediência civil. O uso dos corpos ficcionais e da linguagem como uma afronta ao moralismo é uma opção estética que busca se impor às interdições promovidas pelo governo autoritário e por parte da sociedade que o apoia. Essa é uma opção deliberada da literatura fonsequiana, que ganha tonalidades diferentes mesmo entre seus próprios escritos do período ditatorial: seus dois primeiros livros, a saber, *Os prisioneiros* (1963) e *A coleira do cão* (1965), embora já explorem os corpos e uma linguagem fortemente ligada ao socioleto citadino, sobretudo através de uma representação realista, embora um tanto caricata, da marginália, são ainda tímidos em relação à virada protagonizada nos dois últimos, *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979). Publicado entre eles, *Lúcia McCartney* (1967) media a mudança trazendo alguns temas já recorrentes à baila e buscando inovar em outros. Interessa buscar entender como se opera essa virada para a violência nos contos.

O livro *Os prisioneiros*, publicado em 1963, inicia-se com o conto *Fevereiro ou março* que traz a primeira aparição de um halterofilista chamado José – nome que apenas será revelado em sua última aparição no conto *O caso de F. A.* de *Lúcia McCartney* em 1967 – personagem que continuará surgindo em outros contos, em diferentes circunstâncias. Neste conto temos uma trama simples na qual o narrador é um halterofilista que conta, em primeira pessoa, suas proezas em um período de carnaval. O motivo que assume maior importância na narrativa é a existência da condessa de Bernstroff e seu marido, o conde, com suas intrigas familiares. Duas histórias menores são usadas para se narrar a chegada ao ponto principal da trama: o bloco carnavalesco dos homens da academia e o seu encontro com uma mulher na rua. A princípio, encontra-se o halterofilista José no sábado de carnaval “castigando o corpo” na academia na qual participa dos combinados para a saída de um bloco de homens, travestidos em mulheres, cuja ideia de diversão seria espancar “bichas e acabar com blocos de crioulos”, ou seja, atralhar o carnaval daqueles que brincavam em blocos de rua e desagradavam aos homens da academia. O narrador acompanha o bloco e, logo após uma

200 COUTINHO, 1979, p. 35

briga, encontra uma mulher drogada de lança-perfume que se insinua para os homens. José a retira do meio deles de forma violenta e a obriga a ir embora. Após esses desencontros, surge a condessa com quem o narrador mantém um rápido contato afetivo-sexual, cena que domina o último ato da narrativa.

Embora o conto se passe em período carnavalesco, não há nenhum tipo de ligação externa explícita entre suas personagens e o momento histórico do país, exceto, talvez, por alguns motivos que se deixam transparecer. Primeiramente o conto traz impregnado em suas narrativas uma ideia de falsidade que permeia as personagens de maneira geral: a condessa poderia ser falsa (ao que tudo indica, não era), pois, a parte que lhe cabe na narrativa é contada a José por ela mesma, e esta se mostra uma narradora não confiável vivendo em uma realidade paranoica na qual homens (e animais) ao seu redor tramavam sua morte; os homens da academia se travestiam para seu falso bloco de carnaval; o próprio carnaval soava falso já que no momento no qual o narrador atinge um bairro da elite, nada há de diferente nas ruas e, por fim, o conde era um homem que tramava “por amor aos esquemas e ao dinheiro, o seu crime²⁰¹”, o que gera uma situação de desconfiança geral. A condessa é a maior alegoria de poder do conto: tanto poder político e financeiro quanto poder moral, ainda que suas atitudes em relação ao conde, seu marido, sejam de desdém e que o adultério lhe pareça algo comum; José não questiona sua inclinação a uma moralidade infalível, e a mantém na posição do bem e do belo superiores que se espera de pessoas nobres e, sob a perspectiva do narrador, ele se encontra diante de pessoas de uma estirpe superior; conde e condessa europeus, ricos e finos. Tal sensação de superioridade é muito nítida se pensamos na forma como o narrador trata de maneira violenta a jovem drogada no carnaval, por causa de sua promiscuidade, mas cede à condessa seu consentimento ilimitado, ainda que seja, também, promíscua.

A segunda ideia que perpassa o conto é um clima acirrado de violência social que ainda se apresenta um tanto quanto incipiente e até aparece de forma meio “inocente”, ainda que marcada por certa divisão de gênero e classe. Aqui a violência surge como uma brincadeira de carnaval: “O povo cerca a gente pensando que somos bichas, nós estrilamos com voz fina, quando eles quiserem tascar, a gente, e mais vocês, se for preciso, põe a maldade para jambrar e fazemos um carnaval de porrada pra todo lado²⁰²,” era o plano da personagem Fausto para o “bloco da academia” no qual os homens bonitos se fantasiavam de melindrosa e os outros, entre os quais se incluía José, ficavam ao lado, como auxiliares para alguma necessidade na hora de “acabar com tudo que é bloco de crioulo, no pau, mesmo, pra valer²⁰³”. O texto se

201 FONSECA, 1963, p. 11

202 FONSECA, 1963, p. 12

203 FONSECA, 1963, pp. 12, 13

vale de um jogo de inversões carnavalescas no qual a própria suspensão da lei, vivida no carnaval, é suspensa pelo bloco da academia que entra na brincadeira com suas fantasias para depredar e destruir. De resto, invertem-se os altos e baixos, suspende-se a moral de acordo com a vontade do narrador, recupera-se a lei suspensa também de acordo com sua vontade. A violência surge gratuita e é tratada como brincadeira, sendo para o narrador algo tedioso, o que o faz se retirar do bloco com a mulher drogada para, de forma rude, mandá-la embora em uma região da cidade onde “não havia carnaval, só edifícios grã-finos e silenciosos.”²⁰⁴

Em terceiro lugar, ao lado da violência corria um outro ideal importante que se ligava diretamente aos movimentos históricos de então: da moralização dos costumes. Os homens da academia saem para espancar “bichas e crioulos”, toda essa massa imoral que circulava pelas ruas formando blocos carnavalescos e atentando contra os “cidadãos de bem” e sua inabalável moral cristã. O narrador, em uma ação que parodia a passagem bíblica do livro de João, na qual o Cristo, após ficar desenhando no chão, indiferente ao que se passa, salva a mulher adúltera de ser apedrejada e a manda embora pedindo que não peque mais, opta por retirar a mulher que se oferecia e tentava a todos os homens com pedidos de “me fode, mas não me maltrata, com meiguice” e “se agarrava na gente, metia a unha no braço da gente”²⁰⁵, leva-a consigo, após vesti-la e jogar fora sua lata de lança-perfume. Então, depois de apertar seu braço “pra ficar marcado por uma semana”, ele a manda de volta para casa com a promessa de “se eu te encontrar zanzando por aí eu te quebro os cornos”²⁰⁶ num arremedo paródico do “vai e não peques mais”²⁰⁷ bíblico, e continua a observando até que o bonde desaparece de sua visão levando-a embora. Esse mesmo arremedo de moral não se aplica, claro, aos homens, no geral, ao narrador em particular e àqueles cuja superioridade é clara: seu encontro com a condessa é permeado de promiscuidade. Ela é uma mulher casada e, mesmo ciente de sua condição, o narrador a acompanha em uma jornada sexual à qual se junta outra mulher e, embora ele não se lembre do ocorrido por ter se embriagado no caminho, não há um julgamento moral de sua parte, nem da condessa, nem de si mesmo. Seu julgamento moral será usado para o conde que, segundo a condessa em seu mundo paranoico, planeja uma forma de se livrar dela e ficar com seu dinheiro.

Por último, parece-nos de suma importância que o conto se encerra em uma expectativa de um golpe que tem sido preparado na surdina, entre o conde e pessoas não nomeadas, um golpe cujos segredos e meandros já circulam subterraneamente pela casa entre os inimigos da

204 FONSECA, 1963, p. 15

205 FONSECA, 1963, p. 14

206 FONSECA, 1963, p. 15

207 JOÃO 8, 11

condessa. E ela, embora seja a personificação do poder financeiro da relação e também seja uma narradora de cuja confiabilidade se deve desconfiar por viver em um mundo de tramas e paranoias, permite que seu inimigo trame e mantenha suas armas apontadas para ela, dentro de sua casa com todo o conforto, pronto para, a qualquer momento, realizar o golpe final, desaparecer com ela, assumir o seu lugar de ilusório poder e ir-se para uma terra idealizada que ainda lhe povoa a mente. Tais atos se relacionam com a visão moralista da sociedade sobre o matrimônio, o qual, embora de fachada, nem mesmo ela que ver finalizado.

Em vários contos dessa primeira coletânea, temos personagens cujas expectativas são frustradas por causas diversas: seja a resistência do homem frente ao médico sádico em *Duzentos e vinte e cinco gramas*, seja a história de amor não correspondida de *Gazela*, seja o reencontro com o passado em *O inimigo*, são todas elas histórias cujos personagens não encontram alívio para suas mazelas pessoais e seus infortúnios, sejam eles presentes ou passados, sejam eles reais ou funcionem como argumentos fictícios dentro de seus respectivos contos. O ano de publicação do livro é 1963, período no qual o país derrapava, política e socialmente, e passava por uma série de crises que culminariam no golpe em março/abril do ano seguinte. Apenas no âmbito do governo federal havia-se passado por uma eleição em 1960 e o presidente eleito e empossado, Jânio Quadros, havia renunciado após seis meses de um governo curto, mas cheio de expectativas quebradas por sua tentativa de reatar relações com Rússia e China e sua recusa a apoiar a expulsão de Cuba da OEA. Com sua renúncia ainda em 1961 o país entrou numa crise política gerada pelas Forças Armadas apoiadas pela elite financeira que queriam proibir o vice, João Goulart, de assumir o cargo vago. Entre disputas internas nas FAA's e movimentos legalistas, Goulart chega à presidência sob um regime parlamentarista que seria revogado em 1963. O clima geral era de disputas políticas acirradas e de expectativa por uma resolução, ainda que através de um golpe dos problemas governamentais e, também de forte propaganda anticomunista promovida pelos institutos IPES e IBAD.

Dessa maneira, a escrita fonsequiana transita por toda essa agitação social descolando-se dela em sua superfície, mas se mantendo atenta em segundo plano. Da mesma forma que tal agitação sociopolítica costuma apenas resvalar nas vidas periféricas com seus problemas mais prementes, como sobreviver à miséria do cotidiano, também na escrita fonsequiana as vidas seguem um padrão de normalidade sem necessariamente parecerem se preocupar com golpes e contragolpes políticos no geral. Aqui, alegoricamente, a dança do poder e a expectativa de golpe entre a condessa e o conde de Bernstroff, seus enganos e paranoias aparecem como problemas de primeira grandeza, embora não modifiquem em absoluto a vida de José: sua

escolha final é o afastamento, a não escolha, a permissão para que o poder seja ou não assumido por qualquer um dos lados, embora não esteja disposto a sequer ouvir o conde. Se, por um lado, a condessa é a detentora legítima do poder, por outro, ela parece não saber como se utilizar dele, despendendo de suas premissas mais básicas, abusando de sua potencialidade ao trazer um estranho para casa ou ao tomar amantes para si sob as vistas do marido, homem que, embora o leitor seja levado a ver como um inimigo, um golpista, um usurpador, aparece como um sujeito sereno, calmo e ponderado, frente a inabilidade de sua esposa. Alegoricamente, inabilidade, frustração constante e indeterminação poderiam ser lidos como uma perspectiva comum a boa parte da mídia liberal e dos empresários descontentes que tentavam, através da propaganda e de certa doutrinação, despertar na população. Para estes, a proposta que melhor se daria era o golpe final (que aconteceria no ano seguinte), a deposição do poder da insensatez da condessa pelo poderio militar do conde.

Em 1965 publicou-se no livro *A coleira do cão*, o conto *A força humana*, que trazia como personagem principal e narrador o mesmo halterofilista José, ainda sem nome nesse momento. Nesse conto, narra-se a história da preparação frustrada de José para um concurso de fisiculturismo o qual João, o dono da academia, havia ganhado anos antes e que traria sucesso e fama, não somente para o narrador como também para a academia. É também a história de como há toda uma força mística indefinida, um poder que mantém diversas pessoas imóveis em frente a uma loja de discos, se balançando sem conseguir sair de um estado letárgico. É também a história de diversas pequenas disputas vazias e inúteis entre José e as pessoas que lhe são próximas, entre elas, João, o dono da academia, Leninha sua namorada e Waterloo, homem negro, encontrado próximo à loja de discos e alguém cuja definição muscular e certa falta de vontade própria acabam por angariar para si o lugar de substituto de José como preferido de João para o título do concurso.

A força humana é um conto cujo narrador parece ter se movido em relação às disputas de poder que presenciara em *Fevereiro ou março* sem por elas ter sido atingido, e se encontra em uma zona neutra na qual lhe é indiferente que as coisas mudem ou que elas continuem as mesmas. Enquanto no primeiro conto, José toma partido da condessa de Bernstroff em sua disputa pessoal de poder e em sua paranoia, aqui, ele simplesmente parece tentar se ausentar de si mesmo para não precisar disputar. Ele opta deliberadamente por não optar, escolhe não agir e apenas parar e esperar que as coisas aconteçam. Se no conto anterior havia nele uma vontade de “viver como os banqueiros ou os amanuenses de carreira” que tinham uma vida organizada, aqui sua vida parece, finalmente, ter se organizado de alguma maneira: ele recebe dinheiro suficiente da academia para não precisar vender sangue, João o prepara para ganhar

um campeonato e Leninha, sua namorada, lhe cede dinheiro suficiente para que viva bem. Embora tudo pareça correr bem, há uma insatisfação geral sobre a qual ele não consegue se pronunciar, algo que não sabe nomear mas que o impede de seguir em frente com sua vida e o retém imobilizado entre aquelas pessoas que escutam música em frente à loja de discos sem conseguir se explicar senão de forma vaga.

Seguindo a linha do primeiro conto, não encontramos ligações externas das personagens de *A força humana* com o momento sociopolítico do país: o conto retrata um momento curto na vida de poucas personagens, mas, diferentemente do primeiro, se aprofunda no íntimo da personagem principal, criando um clima de interioridade que contrasta com seu aparecimento nos outros dois contos, o que, nos parece, cria uma ligação com seu título e com essa força que parte do interior de cada homem, que se transforma no cerne da disputa entre José e Waterloo, seu adversário.

Se na primeira aparição do halterofilista existe uma clara disputa de poderes externos à sua pessoa e sobre os quais ele prefere não se envolver, nesse conto é sobre sua pessoa que recaem as extravagâncias das disputas de poder. Waterloo se torna seu adversário na academia, Leninha se torna um problema inexplicável, João acaba por ser também um dos alvos de suas alterações e, à sua maneira, é sempre com o corpo que ele responde: se em sua torrente de pensamentos tudo lhe soa difícil e inexplicável, externamente é seu corpo que responde de forma rápida, autoritária e violenta. O animal presente nele responde de forma animalesca. Mas, essa violência ainda lhe é contida e resolvida de forma mais calma em todas as situações: sua disputa com João se resolve com um pedido de desculpas, com Waterloo tudo se resolve com uma queda de braço e com Leninha, seus problemas terminam em um sexo feito “como um operário em seu ofício²⁰⁸”, totalmente diferente dos dois animais que se fundiam e faziam loucuras.

Se, no primeiro conto, a expectativa de um golpe imperava, aqui não existem mais expectativas: o conto gira em torno de uma espécie de organização de um mundo externamente caótico cujas lutas internas teimam em manter estacionário. Aqui o narrador não espera nada, apenas age de forma a entregar pacificamente, ainda que não sem algum conflito ordenado de acordo com sua própria moral e sempre com vitórias internas – que podem também ser vistas como derrotas aos olhos das outras personagens – suas posições. Esse clima de vitórias que são derrotas, ou o clima de indefinição está presente na maioria dos contos do livro.

208 FONSECA, 1965, p. 35

Vale lembrar que quando o livro foi publicado, já se havia passado um ano desde o golpe que substituíra o governo democraticamente eleito e muitas coisas vinham mudando na política brasileira: atos institucionais regulamentavam a nova forma de governar. O terceiro desses atos impunha o bipartidarismo com uma oposição bastante frouxa que servia como o verniz democrático do golpe, e segundo Darcy Ribeiro: “daí em diante, todo deputado que se opõe efetivamente à ditadura tem seu mandato cassado. Sai quem tem dentes, ficam os que mordem com as gengivas. Eram os partidos do sim e do sim senhor²⁰⁹.” Politicamente não havia mais nenhum tipo de resistência legal, não se lutava e/ou se venciam batalhas plenárias entre ideias diferentes e diferentes composições de mundo: toda organização havia sido rejeitada, a queda de braços havia sido vencida e os opositores não saíram ganhando nada, apenas mantiveram sua “honra” mais ou menos intacta. Lido pela via alegórica, pode-se pretender que *A força humana*, como ambiência, aponte para esse caminho de derrota das expectativas que *Fevereiro ou março* traziam: o golpe dado foi uma queda de braços – não se partiu para a resolução violenta através de uma guerra civil de resistência, conforme alguns postulantes esperavam. Isso não alterou a vida do narrador – mesmo que ele diga que a história da condessa tenha acabado mal, não há detalhes que permitam que se saiba de nada mais – e ele apenas segue, com sua inconstância, ainda que tenha alguma perspectiva em vista, mas se posiciona sempre de forma indiferente, até mesmo adversa às suas vontades, cedendo seu protagonismo futuro sem lutas reais, apenas com uma honra simbólica que lhe permite se perceber vencedor e seguir em frente. Estranhamente seus impulsos violentos são todos reprimidos nesse conto por sua consciência que o apazigua e o mantém relativamente sereno em todos os momentos. A personagem funciona com seu próprio “código de condutas para um determinado tipo de ações (que pode ser definido por seu grau de concordância ou de divergência em relação a esse código)” e, dessa forma, possui “diferentes maneiras de [...] se conduzir moralmente, diferentes maneiras para o indivíduo, ao agir, não operar simplesmente como agente, mas como sujeito moral dessa ação.²¹⁰” Dessa maneira, percebe-se que José quis lutar, mas apenas recuou e, ainda assim, levou os prêmios imaginários que inventou para si através de uma queda de braços – seu lugar ficou com Waterloo, seu namoro acabou: vitórias com gosto de derrota. Em outra via, o governo de João Goulart havia caído frente a uma queda de braços, mas interpôs-se um aparelho de censura e uma interdição violenta a muitos movimentos culturais das classes médias, além de seu paulatino alijamento dos rumos políticos do país: vitória com sabor de derrotas.

209 RIBEIRO, 1985, s/p., trem,k cho 1857

210 FOUCAULT, 2017, p. 206

Em 1967 o livro *Lúcia McCartney* traz publicado o conto *O desempenho*, no qual vemos a penúltima aparição de José que será figurante de passagem no conto *O caso de F. A.*, no mesmo livro. *O desempenho* é um conto de desesperança, mas com um imaginário completamente diferente dos anteriores nos quais José havia aparecido. Se, anteriormente, não se encontrava uma forma de alívio para suas dificuldades, e mesmo “castigar o corpo” com os exercícios na academia ou ficar ouvindo música em frente à loja de discos não aparecem como solução ou satisfatório alívio. Aqui, José encontra outra forma de escape para suas angústias: o espetáculo e a violência.

Se num primeiro momento a “violência como brincadeira de carnaval” nada resolve e acaba sendo abandonada e num segundo a alienação se dá noutra ponto e a violência é mediada por disputas inócuas – uma queda de braços real e outras simbólicas, como forçar o pedido de desculpas de João, o término do namoro com Leninha ou a disputa com o cliente no restaurante – que evitam a violência enquanto “resolvem” os problemas, nesse terceiro plano a violência se torna o cerne de todas as questões, o espetáculo é seu palco. Todo o conto *O desempenho* se passa sobre um ringue de vale tudo onde José se mostra em situação inferior a Rubão, seu adversário, que desde o primeiro *round* o deixa já bastante desgastado. Há uma expectativa de derrota em cada frase, em cada xingamento, em cada soar de gongo que anuncia o novo *round* que começa. Mas, há algo mais: para o narrador, o desprezo do público que sempre havia torcido para ele e agora torciam para Rubão é algo que lhe toca e o deixa ainda mais nervoso.

Se a estabilidade do conto anterior parecia algo incômodo e se o narrador não encontrava um motivo para ser famoso ao vencer o concurso de fisiculturismo, aqui sua situação parece ter virado e ele encara a vida estável como uma luta que pode ser perdida por um golpe de sorte, ou do azar:

parto pra cima dele pra ver se acerto uma cabeçada no seu rosto – Rubão se desvia, me segura entre as pernas, me joga fora do ringue – os chupadores deliram – tenho vontade de ir embora – se fosse valente ia embora, de calção mesmo – pra onde! – o juiz está contando – ir embora – há sempre um juiz contando – automóvel, apartamento, mulheres, dinheiro – sempre um juiz – pulley de oitenta quilos, rosca de quarenta, vida dura²¹¹

A vida regrada de amanuense ou bancário não cabe na vida de animal do lutador que digladia coberto de sangue e suor para o delírio da plateia, mas que, ainda assim, consegue perceber as nuances que perfazem sua vida, as regras quase ocultas que mantêm a estrutura social na qual ele se encontra no momento. Mais uma vez o conto parece bastante alheio à

211 FONSECA, 1967, p. 14

realidade sócio-histórica do período, exceto, talvez, pela virada violenta que existe dos primeiros para esse terceiro. Se nos dois outros a violência nunca aparece como uma solução para as questões mais complexas da vida e, até, é vista como diversão de carnaval, aqui o narrador se encontra mergulhado na violência espetacular, ainda que seja mediada pelas regras do ringue e pelas regras morais próprias do narrador. Há uma espetacularização da violência como um modo de vida, até mesmo como uma forma de correção das injustiças: toda a narrativa é feita de forma a transformar o narrador anti-herói em objeto de afeição do leitor que o vê sofrer em uma luta que lhe é desfavorável, enquanto a torcida também espera pela vitória de seu adversário. Em uma virada rápida na última página do escrito, o narrador retém Rubão em um golpe imobilizante e, num momento catártico, extravasa sua raiva que é, não tanto do adversário, mas da sua situação como um todo: “a chave de braço, grita o Príncipe – Rubão me oferece o braço pra acabar com o sofrimento, para ele poder bater no chão desistindo, desistir na chave é digno, desistir debaixo de pau é vergonhoso – os chupadores e putas fizeram silêncio, gritem! – Rubão fecha os olhos, cobre o rosto com as mãos²¹²”. Não há trégua possível após uma luta que havia sido desigual desde o princípio. Ele continua, em tom um tanto mais cruel: “Rubão deve estar rezando para desmaiar e acabar tudo, já viu que não vou lhe dar a chave da misericórdia – corja – minhas mãos doem, bato nele com os cotovelos – o juiz se ajoelha, Rubão desmaiou, o juiz me tira de cima dele²¹³” e assim se encerra a luta com o narrador ovacionado pela plateia que torcia contra ele e sobre a qual ele havia proferido muitos xingamentos que, a seus olhos, se encontra redimida e pronta para receber os beijos que ele lhe envia.

Podemos compreender que há uma divisão em três momentos de tomadas de poder e reviravoltas no conto: num primeiro momento, Rubão, o adversário, se mostra superior e ataca de forma sistemática e impiedosa; num segundo momento, após muita hesitação do adversário, um golpe que visava encerrar a luta em seu favor é revertido em favor do narrador que inicia o terceiro ato, curto e violento, no qual ele impõe a Rubão alguns momentos de tortura antes que esse, finalmente, desmaiasse vencido. Em uma leitura alegórica podemos identificar elementos que remetem aos eventos sociais de anos anteriores; um golpe de estado seguido de violência e tortura. (Ainda sobrevive no Brasil atual, apesar de todos os indícios históricos em contrário, a ideia de que o golpe militar que iniciou o período ditatorial que duraria vinte anos teria sido um contragolpe ao governo “comunista” de João Goulart.) Há todo um imaginário criado, sobretudo, pela propaganda anticomunista advinda de grupos e

212 FONSECA, 1967, p. 15

213 FONSECA, 1967, p. 15

institutos patrocinados por grandes empresários, de que as propostas de reformas do governo eleito seriam grandes golpes que atentavam contra a democracia: reforma agrária, urbana, educacional, tributária, administrativa, universitária e bancária. A princípio, tais reformas contavam com o apoio popular, embora fossem malvistas em muitos setores cujo poder político e financeiro era mais exacerbado: esse setor conservador toma para si o papel de atuar na defesa da família brasileira e de ser o defensor da moral e dos bons costumes. Nosso narrador halterofilista é, como já se percebera nos contos anteriores, um moralista: retira a mulher embriagada e a manda embora no carnaval, se ofende com o homem que cumprimenta Leninha no restaurante, ignorando que ela esteja acompanhada por ele, clama em pensamento por Leninha, tratando-a por puta e sempre xinga a plateia com xingamentos de cunho moral/sexual, termos como “engolidores de porra, chupadores, cornos, veados, marafonas.” Se no primeiro conto em que José aparece existe a possibilidade de um golpe do conde sobre a condessa, uma tomada de poder financeiro e político em termos relacionados ao casamento e à nobreza, n’*O desempenho*, o cenário de luta traz termos cuja semântica foi também capturada pela política e que se encaixam bem em um contexto sócio-histórico. O lutador bonito e popular entre a torcida ensaia seus golpes que, embora surtam efeito devastador sobre o adversário moralista, não são suficientes para derrubá-lo e, assim, num golpe do acaso, o adversário que clama pela família – Leninha, sua puta – e pela conservação da vida como é – apartamento, automóveis, mulheres, *pulley* de oitenta quilos – vira o jogo em um golpe, mas não se satisfaz, e esse ponto é importante.

Para nossa leitura, é importante entender que fica muito claro em vários pontos do conto que existem regras morais para além de todo o regramento normal de uma luta livre: há uma força que os mantém e regras não explícitas que os mobilizam e que parecem ser conhecidas pelos lutadores. Assim fugir pelas cordas ou agarrar-se nelas ou “desistir debaixo de pau” seriam comportamentos indignos e vergonhosos, mas não sob uma chave de braço. No momento final da luta e do conto, quando o golpe inesperado acontece, entra em vigor a regra infrarregulamentar de que perder na chave de braço é algo honrado. É quando Rubão, percebendo que não havia mais como ganhar a luta, oferece o braço para a chave e para uma saída menos dolorida e honrada, o que é percebido e ignorado pelo narrador que opta por manter seu adversário sob tortura até que ele desmaie. São poucos segundos entre a percepção de que o narrador havia montado e, conseqüentemente, ganhado a luta e o fim com o desmaio de Rubão, mas são segundos nos quais a opção de José é de manter o adversário já vencido sob um espancamento indefensável, por causa da posição na qual este se encontra, em vez de lhe dar uma finalização rápida e indolor; em suma, são segundos de tortura: seu ódio é

redirecionado da torcida para o homem caído na lona. A tortura entra no ringue como um operador importante para controle final do derrotado e para a manutenção da posição do vencedor: o desmaio é a vitória final e única possível, uma fuga involuntária, um desterro do próprio corpo.

E, ainda assim, embora esse conto represente uma virada narrativa nos escritos de Fonseca, sobretudo, no quesito do uso da violência e da tortura como reparadoras de uma ordem perdida, entendemos que há, ainda, todo um regramento social implícito nas regras da luta, que, apesar de violenta ao extremo, não deixa de ser um equipamento de entretenimento: a violência não foge às regras ou, inversamente, a regra é a violência.

No mesmo livro veremos a última aparição de José, o halterofilista finalmente nomeado em uma pequena aparição para defender o advogado Mandrake em uma incursão para retirar à força uma prostituta de um bordel de luxo no conto *O caso de F. A.* Esse conto traz um elemento bastante interessante em relação à sua intromissão na realidade sócio-histórica: enquanto planejava a invasão ao bordel, Mandrake é informado que o vigia do local “foi tira. Expulso. Andou matando mendigo²¹⁴.” Esse episódio da matança de mendigos é um bom exemplo de como a sociedade lidava com suas mazelas, com sua pornografia cotidiana, uma onda higienista que assolou a cidade do Rio de Janeiro desde 1962, tendo durado até aproximadamente 1974, através do desaparecimento de diversos moradores de rua, fato fartamente noticiado, principalmente no jornal *Última Hora*. Segundo Antonio²¹⁵: “em 30 de janeiro de 1963 o jornal salienta que o número de cadáveres encontrados desde janeiro de 1962 já somaria 22, e apresenta a descrição sucinta de diversos corpos e suas guias junto ao Instituto Médico Legal, apesar de incerta a constatação de serem todos *mendigos*.” Esse terrorismo ganha destaque nos jornais e se torna parte do cotidiano citadino trazendo consigo grande ambiguidade: a sensação de terror que se torna algo comum junto com um aumento da insegurança e com a possibilidade de uma insurgência e a sensação de “limpeza,” “higienização” promovida pelo estado ao livrar a cidade daqueles seres humanos indesejados. Assim, o choque das notícias não devia parecer assim tão grande, mesmo quando se saiu do nível da especulação, tornando-se caso confesso: “uma quinta viagem resultando na morte de outros 6 moradores de rua não identificados seria confessada em 11 de fevereiro por Pedro Saturnino dos Santos, totalizando 20 moradores de rua assassinados (19 por afogamento e 1 por espancamento no SRM)²¹⁶”, e sendo incorporado ao já violento cotidiano da cidade. Esse tipo de situação tende a se banalizar na medida em que a década avança e avança o regime de

214 FONSECA, 1967, p. 71

215 ANTONIO, 2019, pp. 89, 90 (cf. *Última Hora*, 30/01/1963)

216 ANTONIO, 2019, p. 91 (cf. *Última Hora*, 12/02/1963)

exceção no qual se intensificam os casos de abuso de força policial, as torturas e os desaparecimentos, não mais “apenas” de moradores de rua, o refugio da sociedade capitalista, mas também, e principalmente de jornalistas e de supostos comunistas, engolidos pela arma apontada para os verdadeiros e notáveis comunistas colocados na clandestinidade.

Feliz ano novo e *O cobrador*, publicados respectivamente em 1975 e em 1979, são o marco de uma reviravolta narrativa, de uma escansão na linguagem e na forma. Os contos *Feliz ano novo* e *O cobrador* que abrem as coletâneas homônimas trazem um novo grau de interação com a violência e com a constituição dos poderes na sociedade, transportados de forma ainda mais crua e direta para a ficção. Também o grau de interação com a realidade, com o mundo exterior, tem um aumento e um exagero para que se possa melhor representar suas mazelas. Candido aponta “que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.²¹⁷” Essa internalização do externo se dá, sobretudo, no aumento da violência e dos elementos absurdos, ligados a uma realidade cujos acontecimentos também beiram ao absurdo.

O que está em curso é uma virada no nível da escrita sobre a qual queremos nos debruçar uma vez que ela rendeu, em 1976, a interdição de *Feliz ano novo* pelo mecanismo de censura do governo militar e gerou uma disputa judicial que perdurou pelos próximos treze anos. Entendemos que esse livro representou um marco no qual se concretizou um aumento nos níveis de violência, tanto interna quanto externa, a partir da qual se pode perceber certa flexibilização do sentido da ficcionalidade, ao aproximar-se o seu realismo de uma defesa da liberdade de criação artística em detrimento de qualquer poder censório e, ainda, ao se transformar esse mesmo realismo em um instrumento manuseado em função dessa libertação, atacando diretamente os moralistas por detrás das canetas da censura, reproduzindo diretamente as iniquidades de uma sociedade torpe e desmoralizada cujos poderes constituídos buscavam, através das inúmeras interdições, esconder suas próprias contradições, sua pornográfica indiferença à pobreza, à miséria, à violência e à desigualdade social que se alastrava, como doença, pelas metrópoles, e, sobretudo, pelo Rio de Janeiro com seus morros e favelas nos quais faltava o básico, seus grandes edifícios à beira-mar com fachadas em granito e seus condomínios de luxo e carros importados.

Sob o clima de desconfiança geral e de descontentamento de parte da população, sobretudo aqueles que foram atingidos diretamente pelas medidas autocráticas pós 1964, a produção cultural se viu na encruzilhada de se manter neutra apesar da barbárie anunciada ou

217 CANDIDO, 1965, p. 4

de se rebelar, da forma como era possível, contra o regime. Sobre esse momento da escrita brasileira, Antônio Candido aponta que:

Pelo dito, vê-se que estamos ante uma literatura do contra. Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia.²¹⁸

A leitura sóbria de Candido condiz com uma série de problemas que vêm sendo apontados sobre a literatura desse período, embora haja algumas contradições em relação a alguns de seus pontos. Essa literatura do contra se utiliza de um tipo de realismo que o próprio Candido aponta como hiper-realista, uma vez que ela exagera nos termos de sua própria convencionalidade realista, pintando cenas com cores densas para que apareçam ainda mais radiantes frente ao espectro acinzentado do momento político-social brasileiro. Outra questão interessante é a consideração de que há uma negação da ideologia em sua conformação, mantendo, sempre de forma implícita suas ligações ideológicas. Nesse sentido, Flora Sussekind também reitera que “quanto mais individualizada a violência, a marginalização, menos óbvios ficam os mecanismos generalizados de opressão. Explica-se assim por que logo as páginas de polícia se tornaram páginas de ficção.²¹⁹” Também se explica assim como transparece uma escrita apartada de ideologias, embora estas não estejam completamente afastadas em um segundo plano de leitura.

A opção por esta escrita do contra, toma forma ainda mais absurda e violenta nos escritos do fim dos anos 1970, nos quais percebemos a passagem de uma neutralidade (não absoluta) dos primeiros livros, conforme nos esforçamos por demonstrar aqui, para um realismo de maior enfrentamento nos últimos escritos do período ditatorial. Embora ainda se mantenham ideologicamente neutros na superfície, esses escritos buscam conciliar certo conservadorismo, ao se afastar de sexualidades divergentes e ao manter certo padrão machista, racista e classista da sociedade, com uma anti-moral cujo embate com a ditadura é imediato. De acordo com o crítico Silviano Santiago²²⁰:

Rubem Fonseca optou por enfrentar a fera sem as máscaras das feras. Não quis aceitar a transposição animal, mecanismo próprio da linguagem crítico-moralista tradicional, e nisso cometeu a sua maior ousadia: quis desmistificar os recursos da ficção (isto é, os efeitos propriamente literários de fingimento, mascaramento e metaforização de que se vale o romancista ao construir o seu texto) no momento

218 CANDIDO, 1989, p. 212

219 SUSSEKIND, 1984, p. 181

220 SANTIAGO, 1982, p. 58

mesmo em que esses recursos, como estamos salientando, podem ser utilizados e são plenamente justificados. Sabemos que trabalhar com o fictício, sobretudo se este fictício se nomeia a si mesmo como fictício, é sempre menos perigoso do que trabalhar com as formas do ficcional que se dão como reais.

O crítico salienta a maneira como a escrita fonsequiana, em momento de repressão no qual se justificaria o emprego da fabulação como forma de se defender, opta por uma aproximação da realidade através da escalada da violência que acompanha, na escrita, os índices e acontecimentos sociais. Tais acontecimentos, embora não estejam devidamente historicizados, contribuem para a visão imediata de um estado de violência que se pretendia, nos círculos governamentais, que já tivesse sido sanado, uma vez que o militarismo deveria estar pronto para tais enfrentamentos – na verdade, mostrou-se pronto a enfrentar as mídias e meios de informação, tentando, assim, negar que a situação estivesse fora de controle. Silviano Santiago salienta que essa escrita é um mecanismo de desmistificação dos recursos da ficção, através de uma transposição realista que visava ocultar os efeitos literários através da construção de textos de feitiço quase jornalístico. A forma ficcional que se pretende próxima do real, renega a fabulação, neste caso, renega mesmo a moralidade fabular, gerando uma antimoral ao se negar ao julgamento dos atos violentos de suas personagens e, mesmo, ao colocar em xeque a moral de uma fábula como *João e Maria*, ao apontar as crianças como ladras e assassinas.

A aproximação com o real que se dá na estética fonsequiana tem como padrão um mecanismo de desmonte dos recursos da ficção, em um esgarçamento do pacto de ficcionalidade, abusando de dados e fatos cotidianos, que, por vezes, poderiam estar presentes em qualquer página policial dos jornais. Esse esgarçamento do plano ficcional se torna mais visível quando a exploração da violência cotidiana é escancarada e/ou repensada através de contos metalinguísticos que buscam, de alguma maneira, apontar sua máscara ficcional, para, através desse recurso, se aproximar de uma realidade repleta de brutalidade.

Feliz ano novo é um conto onde o clima de violência exacerbado é explorado de forma fria e, sob o ponto de vista dos detentores momentâneos de micropoder, assegurado pelas armas e pela violência a que se predispõem, ainda que percebam que há mais poder concentrado nas mãos daquelas pessoas ricas que resolvem assaltar na festa de ano novo. O principal motivo do conto é o absurdo roubo de violência proporcionado pelos marginais como algo inevitável e narrado sob uma ótica despolitizante, uma vez que se trata de uma parcela “naturalmente” marginalizada da população que se aventura a cometer atos criminosos, os quais, são popularmente percebidos como casos de polícia, não de política. Não se questiona os porquês das estruturas sociais tão desiguais – jantares suntuosos em

mansões como contrapartida de pessoas que esperam pela farofa servida como oferenda – apenas se retrata um momento de embate no qual seus poderes são momentaneamente invertidos pela lógica da violência e da força bruta.

A partir do ano de 1969 passa a valer o ato governamental que seria a abertura para um reforço da violência, o Ato Institucional de número 5 (AI-5) a partir do qual, conforme se sabe, houve um aumento exponencial nos índices de violência policial e de insegurança pública, além de aumentar também o número de acusações de tortura e as perseguições políticas. O depoimento de um tenente das forças armadas colhido por Elio Gaspari, aponta para essa responsabilidade governamental sobre a violência vigente:

As altas autoridades do país foram as primeiras a tirar o seu da reta. [...] Todos os agentes do governo que escreveram sobre a época do regime militar foram muito comedidos. Farisaicos, até. Não sabiam de nada, eram santos, achavam a tortura um absurdo. Quem assinou o AI-5? Não fui eu. Ao suspender as garantias constitucionais, permitiu-se tudo o que aconteceu nos porões.²²¹

O caos social que seguiu crescendo a partir de 1969 tinha relação com a suspensão das garantias constitucionais que, basicamente, autorizavam que as forças armadas e as polícias agissem com extrema violência contra todos os cidadãos, “terroristas” e contra a marginalia em geral. Nesse sentido, o conto mimetiza essa realidade através da fala da personagem Zequinha sobre seus companheiros e conhecidos:

Para falar a verdade a maré também não tá boa pro meu lado, disse Zequinha. A barra tá pesada. Os homens não estão brincando, viu o que fizeram com o Bom Crioulo? Dezesseis tiros no quengo. Pegaram o Vevé e estrangularam. O Minhoca, porra! O Minhoca! crescemos juntos em Caxias, o cara era tão míope que não enxergava daqui até ali, e também era meio gago – pegaram ele e jogaram dentro do Guandu, todo arreventado. Pior foi com o Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torresmo.²²²

Repare-se que não há referência a qualquer crime cometido por essas personagens que foram brutalmente assassinadas pela polícia, apenas se sabe que são parte dessa marginalia que povoa as periferias do Rio de Janeiro e que, dessa forma, recebem tratamento indiferenciado das forças policiais locais, além de completa indiferença dos poderes constituídos. Ricardo Lísias, sensatamente, aponta que:

O que a obra de Fonseca faz, a despeito de sua enorme relevância, é colocar em primeiro plano, entre os vários conflitos da crescente sociedade urbana, a violência. E aqui, como vimos, a dimensão preferida é a da ausência de contextualização, preterida pela crueza das imagens e o reforço dos clichês que assombravam a população. A ausência de razão clara para os crimes e a preferência pela explicitação

²²¹ Tenente Marcelo Paixão de Araújo in GASPARI, 2002, p. 24

²²² FONSECA, 1975, p. 11

de uma dicotomia que tornaria, como queriam os responsáveis pela nova política de segurança pública, vítimas de um lado e culpados de outro. No meio deles uma enorme população que precisaria ser protegida.²²³

Essa ausência de contextualização histórica permite que o esteriótipo do marginal violento, grosseiro e semianalfabeto seja repetido inúmeras vezes nesse jogo que induz sempre ao nós contra eles, dessa forma, tomando como necessários e até bem-vindos os abusos policiais, numa visão higienista, pautada pelo terror infundido na classe média. Ainda que suas personagens assassinas não estejam necessariamente na classe baixa, os tratamentos entre assassinos pobres e ricos é bastante diferente. Em outro artigo, Lísias mais conclui que:

desumanizar de forma radical a figura do bandido, tornando-o o mero animal selvagem dos contos *Feliz ano novo* e *Encontro no Amazonas*, por exemplo, não só ajudava o discurso repressivo que os militares pretendiam instalar, como acabou sendo útil depois, no fim oficial da ditadura, quando o aparelho de tortura seria transferido da polícia política para a regular.²²⁴

Tal é o movimento que vemos acontecer: uma animalização da marginália que, sob a visão de parte dos produtores de cultura e também do governo militar no geral, poderia ser, sem nenhum tipo de problema, expurgada da sociedade. Na fala da personagem Zequinha, é necessário ainda se perceber que não se trata de enfrentamento à criminalidade ou de conflito armado, apenas de assassinatos frios e cruéis: tiros na cabeça, espancamento seguido de afogamento, estrangulamento e incineração. É importante ainda que se destaque que os atos perpetrados pelos policiais não é um pretexto para os acontecimentos que têm sequência no conto: não há justificativas para que nenhum dos grupos, polícia ou marginália, tome as ações que acabam por ocorrer, embora, socialmente, conforme Ricardo Lísias afirmou no comentário acima, a animalização do marginal o coloca como um mal que pode, até deve, ser extirpado da sociedade, em nome de um “bem maior”. Há um retrato, estereotipado por certo, de um grupo de assaltantes bastante desequilibrados que aparentam a mais completa calma frente aos atos violentos que cometem na festa dos *grã-finos*. Tal quadro desenha o retrato de uma sociedade policialesca e doente para a qual não existe cura imediata, nem sequer algum tipo de paliativo.

Vale entender que tanto uns quanto outros – polícia e marginália – vivem sob um sistema que é, aparentemente, violento para todos os que estão nesse mundo periférico e que permite que sejam vistos de forma muito similar. Gaspari resume a situação das forças

223 LÍSIAS, 2019, p. 89, 90

224 LISIAS, 2017, p. 49

policiais de forma bastante precisa – sua descrição se aproxima das personagens de muitos contos de Fonseca:

À falta de um sentido político que inibisse as práticas ilegais e as operações semiclandestinas da máquina de repressão, os militares que nela caíram se aproximaram daquela área cinzenta onde a “meganha” e o crime se confundem em personagens que vivem da delinquência num mundo de folclore cafajeste. À pobreza do pensamento político do regime viria se somar a vulgaridade de sua guarda pretoriana.²²⁵

A área cinzenta que mistura, através da violência desregrada, a marginália e seus combatentes, entre polícias e forças armadas, aparece captada nos contos sob a forma desse “folclore cafajeste”, que poderia ser o “malandro” revivido e, no geral, poderia abranger a existência de qualquer cidadão comum. De forma geral, as personagens fonssequianas estão sempre nessa região onde a criminalidade é apenas um ponto de vista, uma opinião ou um modo de agir e falar. É nesse sentido que *Feliz ano novo* representa uma virada narrativa: um momento na escrita fonssequiana no qual a pornografia se torna objeto máximo, não somente de dissecação do corpo, mas também de contestação do regime através de pontos que são importantes para este: a família e a moral. Para o professor Ettore Finazzi-Agrò, a escrita pornográfica toma a forma do:

Livro “obsceno” então, no entender dos censores, como todo livro tentando dar conta, de modo integral, duma realidade histórico-social moralmente degradada, em que o diálogo entre as classes é substituído por relações de força que atingem tanto o lado orgânico (ou bio-político) quanto o lado psicológico (ou psico-patológico) de uma humanidade aparentemente sem rumo. O “estado de exceção” (determinado pelo AI-5) em que os contos são compostos e em que eles acabam por ser implicados, representa, nesse sentido, não apenas um pano de fundo, mas a própria razão de ser deles.²²⁶

Assim, a narrativa surgida sob o estado de exceção se torna, também, uma narrativa da exceção, tornando a opção pela degradação um pano de fundo de uma realidade que se mostra violenta e degradante por si mesma. O uso do mecanismo da violência realista e quase jornalística se mostra uma jogada ousada e complexa na disputa discursiva que essa escrita biopolítica proporciona. Coutinho²²⁷ aponta que os contos de Fonseca:

[...] oferecem, sobretudo, um quadro da atual sociedade carioca, e acredito que se possa dizer brasileira, em estado de crise. O momento que vivemos realmente deixa preocupado qualquer observador menos superficial. Não é um quadro lisonjeiro o que nos oferece todos os dias a imprensa escrita, falada ou televisionada. Tem-se a impressão de um mundo em transição: de um lado uma sociedade que desmorona, cujos valores ninguém ou quase ninguém mais respeita e do outro uma juventude

225 GASPARI, 2002, p. 188

226 FINAZZI-AGRÒ, VECCHI, 2007, p. 68

227 COUTINHO, 1979, p. 35

que repele esses valores, mas não conseguiu ainda criar novos valores para orientar e normalizar sua vida.

Esse quadro realista da sociedade carioca opta, claramente, por trazer à vista objetos que se opõem, de imediato, à super-moralização do estado, proposta e explorada pelo governo de exceção. Mesmo que em seu parecer de defesa do livro *Feliz ano novo*, em função do processo que o autor moveu contra a união, o crítico Afrânio Coutinho tenha se esforçado ao máximo para provar a tese de que a literatura não deveria ser considerada como um instrumento capaz de modificar a sociedade, apenas como um espelho que refletiria tanto seus pontos positivos, quanto os negativos e, no caso, cada escritor poderia optar por dar a ver um fragmento diferente do cotidiano, percebemos que há certa intencionalidade dos autores ficcionais fonsequianos em desafiar as regras, em impor seu ceticismo, sua pornografia, sua cidade sem paredes apresentada de forma crua sobre o palco das palavras. Os temas de violência cotidiana não são gratuitos, ao contrário, entendemos que são escolhidos a dedo para chocar, para se contrastar cada vez mais com o regime vigente. Se levarmos em consideração esse tipo de intencionalidade, perceberemos como a violência cresce no livro *Feliz Ano Novo* cujos contos se relacionam com ela de forma mais íntima.

Assim, ao mesmo tempo que Zequinha denuncia a violência policial absurda cometida contra seus companheiros de marginália, não há entre ele e seus comparsas nenhum tipo de problema moral em cometer atos de violência até mais extrema do que esses que denuncia, como numa retroalimentação do estado de violência: atacam-nos de lá e devolvemos de cá, afinal de contas, se a polícia capturar algum deles, eles já sabem os tipos de sofrimentos que lhe serão perpetrados e já sabem também que sua morte, provavelmente sob tortura, é certa. Assim, não há escolha senão a violência. Não há motivos para que não se seja cruel e violento nesse mundo que se finge maniqueísta, mas é apenas um espaço repleto de pessoas de índole cruel e capaz de inúmeras violências. Ainda assim, faz-se necessário precisar que o aparelho de terrorismo estatal independia da violência urbana, muito embora, se aproveitasse de sua própria incompetência para combatê-la, para bradar publicamente contra ela em defesa de um estado cada vez mais repressivo. Sobre a máquina terrorista montada no interior do mecanismo de estado, Gaspari sintetiza com precisão que:

Dez anos depois da saída do marechal Castello Branco de sua casa de Ipanema para o palácio Laranjeiras, o general Ernesto Geisel preparava-se para ocupar a Presidência da República. Receberia uma ditadura militar que apoiara, sabendo que dentro dela estava montada uma máquina de extermínio das lideranças esquerdistas. Não havia mais guerrilha, muito menos terrorismo. Sobrara a máquina.²²⁸

O estado estava disposto a manter seu sistema de terror e, ainda assim, não conseguia controlar a violência urbana, talvez, de forma contrária, ajudava a alimentar o sentimento de insegurança, uma vez que era o responsável direto por desaparecimentos, torturas e ataques terroristas a sedes de entidades de imprensa, a teatros, igrejas, etc. O professor Antônio Pierucci aponta como o problema da violência urbana pode engendrar sentimentos de profunda insegurança para as camadas sociais médias:

O sentimento generalizado de insegurança, que é autofágico, vem produzindo em certas camadas sociais o surgimento de discursos sobre os males do mundo que brotam de uma lógica absolutamente protofascista, por um lado, e por outro ancorados nos fatos. São os fatos, experimentados ou narrados, que dizem que a insegurança aumenta, é crescente, não pára de se concretizar em mais um fato a cada momento. A experiência da violência criminal é inseparável da experiência da narrativa dos fatos de violência. Há uma espécie de jogo entre discursos e práticas, entre os fatos e suas narrativas sucessivas, no qual um lado confirma o outro, generalizando o medo para todos os pontos da cidade e todos os lugares do social.²²⁹

A violência urbana, uma verdade incontestável, ganha um contorno narrativo que a eleva ao patamar da ubiquidade. A narrativa fonsequiana mergulha profundamente nessas águas, apontando e mantendo, acriticamente, as estruturas de micropoder social relacionadas à raça, classe e gênero, além de impugnar os atos de violência ao momento presente, sem historicizá-los.

Dessa forma, a violência que se presencia em *Feliz ano novo* apresenta-se em novo nível que não era visto nos livros anteriores, ainda que se possa afirmar que a violência é o principal ponto de ligação dos contos fonsequianos escritos até então. Segundo Ricardo Lísias, há um afastamento gradual de Fonseca do regime que ele, como diretor e roteirista do instituto IPES, teria ajudado a elevar ao poder ao criar conteúdo para audiovisuais e impressos de forte cunho anticomunista e contrário ao governo instituído²³⁰. Sabe-se que sua primeira publicação se dá na editora de Gumercindo da Rocha Dorea, notório integralista e membro ativo do IPES.

Pode-se entender, dessa forma, sem se pretender cair numa espécie de biografismo, que o escritor possuía laços ideológicos com o regime que se instalara no poder em 1964 e dessa forma, sua literatura inicial não quer gerar um confronto em campo aberto aos ideais do regime. Assim, a pornografia conceituada pelo escritor personagem de *Intestino Grosso*, ou seja, as desigualdades sociais, a imoralidade escondida atrás de discursos moralistas, o banditismo crescente e as mazelas sociais tão fortemente materializadas em *Feliz Ano Novo* e

229 PIERUCCI, 1987, p. 32

230 Cf. LÍSIAS, Ricardo. *A grande arte de desaparecer: Rubem Fonseca e os documentários do IPÊS*. Rev. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 43-54, jul.-dez. 2017

O cobrador são muito mais voláteis e imateriais nos tomos lançados anteriormente. Se o escritor personagem de *Intestino Grosso* pondera que havia começado a escrever ainda adolescente, fato que também se dá na vida do escritor Rubem Fonseca, engendrando um conto no qual morria uma personagem e desde então “vinha matando gente”, não há, efetivamente, grandes arroubos de violência ou uma sequência de crimes tão cruéis e tão abjetos como os que são praticados pelas personagens de *Feliz Ano Novo* em nenhum dos livros anteriores. Se devemos a um corte parcial dos laços ideológicos comuns ao regime, essa nova empreitada ou ao simples fato de que a própria escrita anterior já estava se saturando, não é algo que nos cabe entender, mas cabe-nos perceber que esse corte existe e que a partir dele a recepção crítica do escritor passa a percebê-lo como um agente contrário ao regime. A ditadura tem papel importante nessa mudança de posicionamento ao censurar *Feliz Ano Novo*, gerando assim o cenário ideal para a criação dessa personagem que luta contra o sistema ditatorial desde que você possa ler as entrelinhas corretas nos contos anteriores ou as entrelinhas que o escritor personagem de *Intestino Grosso* cria como leitura ideal.

Ao passar pelos contos anteriores podemos perceber, então, que *Feliz Ano Novo* subverte propositalmente a ordem pública ao transcrever uma série de crimes sob o ponto de vista dos criminosos que não fazem nenhum tipo de julgamento moral de todas as suas atitudes. O latrocínio e os estupros cometidos na festa de ano novo dos ricos é, sob a ótica do narrador, apenas um trabalho como outro qualquer; Zequinha, Pereba e o narrador agem como operários que cumprem sua jornada de trabalho para quem matar ou estuprar equivale a bater o ponto e a apertar parafusos na esteira de produção de uma montadora. Eles são apenas uma engrenagem em um sistema e, no caso, sob a ótica de quem narra, um sistema que sempre esteve contra eles e que sempre dependeu de sua manutenção na posição marginal para que sua existência não fosse questionada. Assim, a violência generalizada é um apoio à manutenção, inclusive, da exagerada força policial, das torturas e dos assassinatos. É perceptível certa ambiguidade nessa escrita: por um lado ela ataca, diretamente, a tacanha e farsesca moralidade cristã adotada pelo regime ditatorial; por outro ela desumaniza ainda mais a marginália periférica.

É importante perceber que é somente a partir desse livro cujos contos atingem novos patamares de violência e escatologia em relação aos primeiros, que a escrita de Rubem Fonseca se destaca, realmente do regime ditatorial, sendo colocada no rol das escritas políticas, perseguidas e censuradas pelo governo, e assim, torna-se possível que seja feita uma nova leitura em retrospectiva, de sua obra édita, que auxiliada pelos apontamentos do conto *Intestino Grosso*, demonstre sua verve irônico-cética como um libelo anti-ditatorial.

Em *Feliz ano novo* são corrompidos os limites entre realidade violenta e escrita através de um acréscimo em brutalidade na narrativa já escatológica do autor. O trio é apresentado como homens miseráveis, solitários e absolutamente desassistidos pelo estado, vivendo em uma situação de sub-cidadania: são semianalfabetos, não possuem assistência médico-odontológica, não encontram emprego, não tem água no apartamento, ainda que este seja localizado em área nobre, além de serem homens negros, alvo prioritário da violência policial. Dessa forma, eles são mostrados como pessoas para quem o estado falhou ou mesmo, nem sequer cogitou assistir, como assiste em outros estratos sociais. A partir dessa apresentação que é lida e comunicada com total normalidade pelo narrador, que faz questão de dizer que é mais instruído que os outros dois, os demais acontecimentos do conto dão a impressão de uma retomada justa daquilo que nunca puderam possuir, uma vez que sua humanidade lhes vem sendo paulatinamente negada. Esse recurso da cobrança é implícito nesse conto e tem sua fórmula repetida no conto *O Cobrador*, publicado no livro seguinte, no qual ela se torna o cerne da consciência narrativa. A partir dessa situação de miséria e solidão, tudo o mais que se passa é apenas uma cobrança desses homens à sociedade que os fez tão humilhados em sua pobreza: o assalto, os estupros, a cena escatológica onde o narrador arruma a cama com lençóis de seda e defeca sobre eles. Essa abolição da lei e da ordem, essa quebra total dos limites da moral que não se encontra na consciência da marginália, tampouco da polícia, conforme os relatos do trio, são tomados pela censura como os grandes delitos político-sociais que os levam a censurar o livro, mas são também apontados no conto *Intestino Grosso* como um estilo literário que ousa escapar da autocensura em nome da liberdade de criação dos autores, para que sua escrita possa ousar falar sobre tudo.

É nesse quadro que une uma proposição de leitura em formato de conto com uma escansão no discurso violento que se dá o início do confronto político do autor ao regime. Esse confronto acontece no mesmo formato do confronto-cobrança do trio de assaltantes de *Feliz ano novo*: o escritor-bandido ataca de forma impiedosa a moral usando a escrita como sua arma para exigir do estado que respeite e mantenha sua liberdade de criar e de se expressar como bem entender. Uma vez que vários livros já haviam sido censurados, muitos deles por exibirem matéria considerada pornográfica, surge um cobrador que exige, no último conto do livro, o direito de produzir sem censura, e que abre seu livro como uma peça de violência propositadamente formulada para incomodar aqueles que defendiam os valores ditatoriais. Assim, a escrita cobra sua possibilidade de livre existência em seus termos exclusivos: suja, escatológica, pregando corpos nas paredes e defecando sobre os lençóis imaculados das belas letras ou da moralidade falseada da classe dominante.

Essa desconstrução da moral através da violência exagerada se dá numa espécie de ode à antimoral. Não basta que os contos caminhem num sentido amorfo no qual a moralidade é apenas suprimida, é preciso, a partir de certa tomada de consciência que pode ser percebida nos contos de *Feliz ano novo*, que a escrita seja constituída de uma antimoralidade, de um embate direto, um ataque bruto e aberto a esse construto social apropriado pelo regime de exceção. Se a ditadura sustém a construção de um edifício moral válido para toda a sociedade, que a escrita possa confrontá-la o máximo possível. Autores cujos livros traziam grande dose de erotismo/pornografia, sobretudo que lidavam com sexualidades divergentes, como muitos da escritora Cassandra Rios, sofreram censura política, por serem desajustados em relação à moral social. Marcelino aponta um movimento duplo que se desenvolvia socialmente nesse momento:

Havia, portanto, pelo menos dois processos distintos naquele período: a adoção de novas posturas comportamentais por parte de uma parcela mais intelectualizada da juventude, que rejeitava muitos dos padrões morais e culturais tradicionais a partir da desilusão ou da busca de confrontação com a ordem política vigente; e o consumo, em grande escala, de um erotismo sem preocupações de natureza ideológica, pautado na expansão de um mercado de bens culturais dessa natureza em planos diversos (como o literário, o televisivo e o cinematográfico, mencionados antes). Esses dois processos, apesar de não se confundirem, chocavam-se com a moral defendida e apregoada pelos governos militares, mas também ressoavam de modo diferenciado no interior de suas diversas correntes: enquanto determinados segmentos, como a “comunidade de informações”, associavam, diretamente, o “aumento da exploração da sexualidade” com as atividades políticas de setores “subversivos”, outros que atuavam, igualmente, dentro do Estado, como o Serviço de Censura de Diversões Públicas, estavam mais preocupados com as questões próprias à mudança acelerada de costumes²³¹.

O desenvolvimento desse processo, não duplo, mas multifatorial, por envolver também toda uma internalização de movimentos culturais estrangeiros, como o movimento estudantil francês de maio de 1968, a primavera de Praga ou os movimentos hippies estadunidenses, culmina com um forte movimento estudantil que também em 1968 se armará de seus ideais e tomará as ruas. Esse processo aponta para um rompimento de costumes e busca uma nova moralidade a partir de uma renovação. Essa renovação, politizada pelo regime, se torna alvo dos órgãos censores e também de ataques permanentes de generais, políticos e proselitistas conservadores nas redes de comunicação do país.

Rubem Fonseca opta deliberadamente por “demolir a parede” da moral através de sua linguagem a partir de 1973 com seu primeiro romance, *O caso Morel* que conta a história de um escritor suspeito do assassinato de uma das mulheres com quem mantinha um romance sadomasoquista de proporções mortais. O escritor em questão monta uma comunidade na qual

231 MARCELINO, 2011, p. 25

vivia com várias mulheres com as quais mantinha relações amorosas e todo o desenrolar da história policial, da busca pela verdade em relação ao assassinato, está ligado a essa comunidade, à vida que levavam nela, às relações de cada mulher com o escritor e com as outras e, ainda e principalmente, aos espancamentos comuns entre o casal. Tal situação já se coloca na posição contrária aos bons costumes. Embora, no interior do romance, ocorram julgamentos pessoais e pontuais, sobretudo por parte das personagens dos policiais que tiveram acesso ao diário da jovem assassinada no qual ela relatava suas perversões com o escritor, de forma geral o tom da escrita não busca condenar nem a situação poliamorosa (antimoralista e antifamília tradicional por natureza) nem mesmo o assassinato em si. Todas as perversões estão automaticamente perdoadas. Todas as imoralidades são apenas uma parte comum da sociedade. Tudo pode ser aceito sem nenhum tipo de problema para a escrita ou para o escritor que, mesmo preso após se entregar, não deixa de levantar dúvidas, e compartilhá-las com os leitores, sobre sua culpa.

Se *O caso Morel* inaugura essa nova perspectiva, *Feliz ano novo* a eleva: “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 fodida, mal paga. Limpei as joias. A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas²³².” O narrador não tem nenhum indício de piedade pelas mortes das mulheres ou pelo estupro, pelo contrário, para continuar em sua tarefa e cumprir seu trabalho, arranca o dedo do cadáver da velha para levar um anel que não queria sair. Se Paul Morel ainda tinha alguma dúvida sobre sua culpa, se ele se entregou por acreditar ter cometido um assassinato, ainda que ele indique, nas pistas que dá, que tenha sido um acidente – apenas um espancamento de um casal sadomasoquista que fugiu ao controle, devido ao próprio aumento da violência entre eles –, para Pereba a ideia de culpa parece nem mesmo existir: “Cadê as mulheres”, pergunta o narrador “Engrossaram e eu tive que botar respeito²³³” e assim dois cadáveres são deixados no andar superior da casa para impor respeito. Ninguém se importa. Não há culpa. Tudo é parte do jogo. Esse jogo é jogado dentro e fora do livro. Dentro ele dá o tom violento, ele desumaniza a marginália, ele cria a ideia de confronto violento entre gente de bem, rica e bem-vestida e pobres prontos para qualquer ação absurda, como animais monstruosos em suas favelas, em seus edifícios sem água e em condições insalubres. Fora do livro o jogo escancara uma situação já quase corriqueira na cidade: a violência crescente apesar de toda a repressão e da maior liberdade para ações homicidas da polícia – talvez por causa delas – e ainda começa uma queda de

232 FONSECA, 1975, p. 15

233 FONSECA, 1975, p. 15

braços com a turma do “deus, pátria, e família” que temia a destruição de seus valores. Não é gratuito que em informação do Serviço Nacional de Informações (SNI) de junho de 1975 se possa ler que:

Tem-se observado que está proliferando, em todo o país, a venda de livros erótico-pornográficos, altamente atentatórios à moral e aos bons costumes. As aberrações e inversões sexuais e a pregação subliminar de dissolução da família, constantes dos conteúdos dos livros em questão, ao narrarem, crua e detalhadamente, relações sexuais entre pais e filhos, ou entre estes, dão a impressão de que a “ideia-mãe”, que norteia esse gênero de literatura, está em lançar o caos e a degradação na célula básica da nação – a família. É sabido que, dentro da tática comunista de conquista de um povo, está a desagregação do mesmo, através do incentivo, não só à corrupção e aos tóxicos, como, primordialmente, da deturpação das normas básicas sociais e morais que regem a família, o que é conseguido pela exploração do sexo²³⁴.

A ideia-mãe que norteia essa escrita não é lançar o caos, mas confrontar o estado de comodidade e conformismo dos autointitulados conservadores, cuja falsa moralidade pretende ser o padrão social, que existe atrelado à imensa desigualdade social. A marginália aparece para cobrar. A escrita aparece para afrontar da mesma forma que o trio: entra na casa da classe média e traz consigo assassinatos espúrios, estupros, mutilações. Mas, diferente da fábula de *João e Maria*, considerada pornográfica e imoral ao ser contada pelo escritor personagem de *Intestino Grosso*, essa antifábula moderna não esconde sua imoralidade atrás de crianças inocentes frente a uma sociedade maniqueísta, ao contrário, ela explora possibilidades ao tratar o horror com a naturalidade de alguém que bate o ponto para iniciar um dia de trabalho. Não há culpa, não há problema, não há julgamento. “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 sofá²³⁵.” Não há comoção alguma. Apenas essa segura de narrativa. Para o trio, não há questões morais envolvidas em seu trabalho, é tudo, apenas, parte de mais um dia. Que Zequinha e Pereba estejam “atrasados” e queiram se refestelar com as mulheres da festa, é um problema social, não deles e, a elas, cabe o papel de aceitar.

As duas narrativas sobre a possibilidade de uma escopeta grudar um homem na parede também são dois bons exemplos de como não há nenhum tipo de problematização da moralidade dos atos cometidos pelo do trio:

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 pra colocar um panetone. Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma. [...] Zequinha atirou. O

234 Informação n. 351/75, da DSI/MJ, originada na agência central do SNI, 5/6/75 in MARCELINO, 2011, p.

215

235 FONSECA, 1975, p. 18

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.²³⁶

Essas situações não apenas são violentas, mas absurdas, assim como muitos acontecimentos na vida das grandes metrópoles acabavam seguindo na mesma linha. Desaparecimentos, mortes e torturas já eram pauta censurada do dia nos jornais que se viam obrigados, diuturnamente, a preencher reportagens censuradas com receitas culinárias. Esse exagero parece cumprir ao menos duas funções importantes na economia dessa escrita: em primeiro lugar, o conto *Feliz ano novo* funciona como uma fábula invertida que dialoga diretamente com o último conto do volume, *Intestino Grosso*, no qual a fábula de *João e Maria* é apontada como imoral e pornográfica. *Feliz ano novo* se utiliza de situações absurdas para normalizar o poder bélico e as decisões sobre vida e morte na sociedade: o trio de bandidos é, aqui, comparável às crianças, ladras e assassinas (conforme narrado em *Intestino Grosso*) da fábula, que assassinam a bruxa em um caldeirão de óleo fervente e roubam seus pertences – cometem um latrocínio – para voltar a viver em paz com seus pais que haviam planejado matá-las. Não há julgamento para os atos das crianças. O trio de bandidos simboliza toda a “maldade” da fábula sobre a qual descansa sua moral final: são assassinos impiedosos como as crianças, são abandonados pelo estado, são frutos desprezados da sociedade que encontram nos ricos a sua *bruxa má*. A partir daí, tudo é absurdo como o próprio fato de duas crianças assassinares uma velha em seu caldeirão de óleo fervente. Esse jogo de disparates baseados na inversão fabular é também um jogo de inversão moral: ao fim não há moral, não há arrependimento, há apenas a barbárie. Em segundo lugar o conto parece apontar para a própria realidade como um espaço propício a acontecimentos grotescos: desde a violência descabida e onipresente das forças armadas no cotidiano ditatorial como na existência de inúmeros casos de assassinatos de mendigos, a existência de esquadrões da morte atuando em grandes cidades, atentados, sequestros, proibição de divulgação sobre uma epidemia de meningite, etc... Cada uma dessas situações kafkianas era tão real quanto poderia ser qualquer escrito ficcional. Cada uma das personagens envolvidas era tão culpada ou inocente quanto se poderia pensar em culpados e inocentes na fábula de *João e Maria* analisada em *Intestino Grosso*. Nenhuma moral é escondida, nenhum lugar-comum da violência é cifrado: tudo está na superfície.

Pode-se, então, se “indagar a partir de que pressupostos éticos podemos avaliar a violência em suas diferentes formas de manifestação, a partir de que princípios podemos dizer

236 FONSECA, 1975, p. 17

o que é ou não um crime²³⁷,” o que leva à ideia de que, sob um regime violento e criminoso, até mesmo a escrita poderia ser criminalizada e retirada de circulação por causa de seu conteúdo subversivo, mas todo conteúdo denominado subversivo deveria passar pelo crivo de sua produção sob um estado ilegal de exceção: não nos parece incorreto se levantar contra um governo que, ilegalmente, tomou de assalto a democracia e sobre ela construiu seu castelo de cartas morais. É sobre esse conteúdo subversivo que Fonseca passa a trabalhar de forma cada vez mais consciente como um fabulista invertido, criando tipos, gerando antimorais. Conforme aponta Santiago²³⁸:

Os fabulistas – antigos ou modernos, mas sempre inúmeros nos regimes autoritários – foram os primeiros a descobrir isso na pele, e, com justificado receio da raiva dos fortes e poderosos do tempo, criticavam as respectivas sociedades mascarando os homens e suas intenções mais recônditas com corpos, conversas e sentimentos de animais.

No caso de *Feliz ano novo*, a fábula não foi disfarçada com o uso das máscaras animais, das bruxas ou das florestas, ela foi invertida e camuflada sob a máscara do cotidiano citadino, teve sua moral virada do avesso e transformada numa antimoral que pretendia retirar as máscaras daqueles que andavam se fingindo de moralistas. Se há receio dos poderosos, há também um desafio explícito às instituições comandadas por estes.

Se em *Feliz ano novo*, a escrita de Rubem Fonseca encontra seu ponto contrário à moral imposta e, conseqüentemente, contrário ao estado de exceção através de contos anti-fabulares repletos de violência gratuita e, por vezes, absurda, em *O cobrador* a vertente pornoterrorista, cuja ideia já havia sido mencionada no conto *Intestino Grosso*, toma forma no conjunto de contos do livro. *O cobrador* foi publicado em 1979 e segue uma linha parecida com o livro anterior, no qual a violência e a pornografia se tornam assuntos principais.

O conto *O cobrador* traz a história de um homem que anda pela cidade, armado, cobrando da sociedade tudo aquilo que a sociedade, em sua cabeça, lhe devia. O personagem é um poeta e terrorista que, em algum momento, percebeu que o grande abismo social que separava ricos e pobres era parte de um sistema que impedia, propositalmente, que homens como ele alcançassem algum tipo de melhoria social. Ao cobrar os débitos sociais, o Cobrador não distingue estado de pessoas que possuam bens e descarrega sua violência sobre todos aqueles que lhe pareçam ricos, de forma indistinta, até o aparecimento de Ana, mulher branca e rica, moradora do prédio de mármore em frente ao mar, que vem a se tornar sua amante, orientadora e parceira nos atos.

237 FIGUEIREDO, 2003, p. 87

238 SANTIAGO, 1982, p. 57

O cobrador abole de vez a anti-fabulação e se abre ao terrorismo, explicitado pela personagem que, além de manusear armas e produzir dor e violência, também manuseia as palavras para produzir poesia, boa ou má, não importa, apenas poesia que ressignifica suas potencialidades assassinas, transformando-as em criação literária. O poeta reivindica sua existência através do terrorismo: sua arma é a palavra.

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.²³⁹

A linguagem é o local da disputa pelo poder, é também aquilo pelo qual se luta. O conto busca encarnar a pornografia terrorista, a qual havia sido aludida em *Intestino Grosso*: “por falar em segurança, existe uma pornografia terrorista? Existe, e, ao contrário das outras pornografias, ela tem um código anafrodisíaco, em que o sexo não tem nem glamour, nem lógica, nem sanidade – apenas força.²⁴⁰” A pornografia retornada ao contexto aludido pelo escritor personagem, lida como um conceito que engloba a pobreza, a depravação moral e estética e a violência é fartamente explorada pela força do cobrador. Em sua saga, tudo é anafrodisíaco: a beleza, a pobreza, o sexo, a riqueza, o estado... Tudo é pornográfico e ele tira o máximo de proveito da força e da destruição que pode causar nesse mundo injusto.

O terror do Cobrador não traz mais nenhum tipo de sensação dúbia de injustiça, ao contrário, aponta para estas e resolve cobrá-las, o que difere bastante de *Feliz ano novo* cujo trio marginal desperta, ainda, alguma compaixão. O Cobrador é terrorista convicto que tem a sociedade como sua inimiga, que vê o estado como seu algoz. Mas, não é aí que se encontra a mira de sua arma: não há nenhum tipo de pensamento crítico sobre a história do capitalismo ou sobre como a constituição histórica do país jogou na pobreza a grande maioria da população negra, há apenas o casuísmo, apenas o retrato momentâneo de um país desigual e violento no qual a marginália pode, a qualquer momento, servir como agente de destruição. A mira da arma está, mais uma vez, longe do sistema de violência e silenciamento estatais e apontada para a moralidade: o cobrador é um assassino, estuprador e terrorista que encarna uma espécie de *Robin Hood*, não que tire dos ricos e distribua, mas porque tem pelos pobres uma compaixão que não guarda para ninguém da classe média em diante. Ele não quer, não pede, não busca nenhum tipo de empatia para sua figura, como se pode, eventualmente, ter

239 FOUCAULT, 1996, p. 10

240 FONSECA, 1979, p. 154

pelo trio marginal de *Feliz ano novo*: ele busca reconhecimento por ser um assassino vingador/cobrador conforme à sua natureza. “Salve o Cobrador! Dei um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente. Onde eu passo o asfalto derrete²⁴¹.” Há, diferentemente da forma pensada em *Intestino Grosso*, uma exploração da animalidade no homem, uma inversão de valores humanos e animais: o Cobrador se sente como um predador que ataca e mata suas presas, mas não há uma função concreta para suas mortes. Ele cobra, mas não leva. Cada assassinio, cada estupro, cada ato terrorista não lhe rendem os frutos de sua cobrança: educação, saúde bucal, comida e dinheiro, nada disso é preenchido em suas incursões. Resta apenas o vazio do animal que mata sua presa e a abandona sem se alimentar de sua carne. Nesse sentido, aquilo que há de animal no Cobrador não remonta à natureza selvagem, ao contrário, é absolutamente humano e remonta às inúmeras séries de violências cometidas pela barbárie humana em sua história. A citação do filme no qual se decepa a cabeça de um búfalo com um único golpe de facão, gesto que ele tenta imitar em um homem, é uma cena de *Apocalypse Now* (1979), filme dirigido por Francis Ford Coppola que retrata, de forma bastante fria, as barbaridades cometidas pelo exército estadunidense na guerra do Vietnã. É uma cena ritual inserida em uma guerra catastrófica na qual um coronel se autointitulava uma espécie de semideus entre os “selvagens” cambojanos. A selvageria animal não tem relação com a potência animal, e sim com a potência humana em gerar conflitos e destruição. Este é o papel do Cobrador: gerar destruição em busca de uma vingança que nunca se concretizará.

O terror do Cobrador é um reflexo exagerado do terrorismo (de esquerda, exagerado pelo governo militar e de direita, acobertado pelo mesmo governo) que afluiu no país e um reflexo minimizado do terrorismo estatal que assolou a população. O primeiro era responsável por assaltos a bancos e sequestros de figurões políticos e embaixadores para troca por prisioneiros políticos. O segundo, através de seu braço armado nas polícias militares e de grupos paramilitares, caiu como um flagelo sobre mendigos e prostitutas, sobre suspeitos de comunismo em geral, realizando uma série de desaparecimentos, prisões, torturas, depredação e espancamentos. Ninguém podia se dizer seguro. Bastava a suspeita de atividades subversivas e sua respectiva denúncia para que um cidadão tivesse que responder por suas atitudes a uma força policial cada vez mais violenta e mais livre para cometer suas violências.

Embora o Cobrador jogue a carta da violência desenfreada e se proponha um ativista selvagem, não há nenhuma reivindicação pública de sua parte por um lado qualquer do sistema, apenas uma luta de sua pobreza esquecida e subjugada contra uma riqueza que ele

241 FONSECA, 1979, p. 21

considera parasitária e preguiçosa. Há uma cobrança, mas não há uma identificação política em seus atos: sua “vingança” é regada a ódio pelos ricos, um ódio que poderia ser considerado de classe, uma vez que ele trata bem seus iguais, embora sempre os veja como pobres coitados – a dona Clotilde que lhe aluga o quarto do sobrado, o “crioulo” sem dentes na praia, a coroa cujo corpo lhe é repulsivo embora mantenham contato sexual – o que os deixa como inferiores, não como iguais, mas não se encontram elementos que possam caracterizar seu terrorismo como político. É, ainda, irônico que seu “amor”, que “sua alma gêmea” que a única figura que ele consiga considerar como sua “igual” seja uma mulher branca oriunda das classes abastadas com pensamentos tão destrutivos ou mais que os seus.

Esse movimento apolítico do Cobrador pode ser percebido na escrita fonsequiana no geral. Seus ataques se dão no campo moral, mesmo nos atos do Cobrador, que é um assassino, mas antes de tudo um imoral: comete estupros; assassinatos sem motivação alguma, crimes que parecem lhe oferecer um prazer, um alívio pornográfico. Schøllhamer aponta que:

a literatura constitui um meio de comunicação social particularmente interessante por ser um híbrido atuando entre a comunicação pública e a privada. Passa livremente de temas que pertencem à esfera privada para temas de interesse universal, e com isso tem tradicionalmente o papel de “educar os sentimentos”, nas palavras de Flaubert. Mas também mistura livremente o imaginário individual com o imaginário coletivo e, por isso, consegue operar no limite entre a ficção e a realidade.²⁴²

Essa passagem do privado ao universal, parece-nos, é tratada ao contrário nesse conto, passando-se de um universal (a luta de classes) para o privado (a “vingança” do Cobrador) sem se religar à história, formando assim uma ilha apolítica, que se religa à anti-moral, deixando toda a questão histórico-universal como uma passagem anedótica

Assim, vemos que a percepção de uma mudança de direcionamento na obra de Fonseca fica bastante clara entre os cinco primeiros livros publicados, os quais escolhemos trabalhar por terem sido publicados no período ditatorial, menos o primeiro que ainda data do governo de Goulart, temos uma mudança clara entre os dois primeiros, o terceiro e os dois últimos, conforme nos esforçamos por demonstrar nesse capítulo. Concordamos com os apontamentos do professor Luís Alberto Alves que:

a partir de *Lúcia McCartney*, a crítica não hesitou em afirmar que ele se juntava ao experimentalismo predominante em vários gêneros artísticos. No entanto, o escritor interessado em quebrar as convenções não coincidia com o primeiro Fonseca (*Os prisioneiros* e *A coleira do cão*), muito mais contido nas manobras com o código e menos inventivo no que diz respeito às tramas. O segundo Fonseca era quem brilharia como estrela de primeira ordem na nova narrativa brasileira, posição que alcançou em meados da década de 1970, principalmente após a publicação de *Feliz*

242 SCHØLLHAMMER, 2013, p. 1972 de 4754

ano novo (1975), coletânea de contos perturbadores, em que a violência se destaca em todos os lugares, nas mais variadas formas e em situações inusitadas.²⁴³

Há, obviamente, alguns elementos que têm sua permanência mantida com destaque para o conto realista, a exploração do corpo humano em sua animalidade e a temática metropolitana.

O primeiro Fonseca, presente nos dois primeiros livros é menos violento e explora menos o realismo citadino, desconsiderando quase por completo a ambientação. Nesses tomos, a cidade do Rio de Janeiro está sempre circunscrita a pequenas realidades quase amorfas, na qual nenhuma outra realidade interfere, apenas aquilo de que se tratam os contos, e estes tratam de problemas humanos, liberados de qualquer acontecimento histórico ou, no máximo, com uma inclusão jocosa ao comunismo ou de um “inconformismo” risível, sobre o qual pesa uma ironia favorável ao conservadorismo e à formação da “pátria e da família”. O livro intermediário, *Lúcia McCartney*, parece ser também intermediário na própria evolução da escrita do autor. Ali começa a se desenrolar um quadro de maiores violências e o realismo metropolitano tende a deixar perceber que algo complexo se passa na cidade. Há miséria e pornografia, há sexo, dinheiro, luxo, morte e vida. Os dois últimos livros são abundantemente violentos e, parecem querer, pela primeira vez, explorar a natureza humana em um Rio de Janeiro menos onírico e nebuloso e mais real, cujo estado de exceção se faz sentir em todas as camadas. Ainda que se possa sentir as personagens pairando em uma atmosfera nebulosa de violência e degradação, a exceção política pouco ou nada aparece em primeiro plano, sendo tornada a regente das vidas que nela se passam e que sob sua tutela, se constroem.

Assim, *Feliz ano novo* e *O cobrador* inauguram uma atitude antimoral ou pornográfica, no sentido que lhe é dado no conto *Intestino Grosso*, do autor que se eleva ao patamar de escritor político, não por se ligar a uma tradição de escrita contrária ao regime, mas por atacar de forma quase tão terrorista quanto o Cobrador, a pseudo-moral cristã defendida pelo regime de exceção. Embora, por vezes, a individualidade acrítica e a-histórica de seus contos os mantenham como situações anedóticas e de pouco enfrentamento direto no campo da exceção, seu ataque à moral é sistemático e insistente, a ponto de levar uma obra a ser censurada e recolhida das livrarias. A natureza humana em sua animalidade é suja, é escatológica, é repleta

243 ...de Lúcia McCartney en adelante, la crítica no dudó en afirmar que él se sumaba al experimentalismo predominante en varios géneros artísticos. Ahora bien, el escritor interesado en romper las convenciones no coincidía con el primer Fonseca (*Os prisioneiros* y *A coleira do cão*), mucho más contenido en las maniobras con el código y menos inventivo con respecto a las tramas. Fue el segundo Fonseca el que brillaría como estrella de primer orden en la nueva narrativa brasileña, posición que alcanzó a mediados de la década de 1970, sobre todo después de la publicación de *Feliz ano novo* (1975), una reunión de cuentos perturbadores, en los cuales la violencia despunta por todos lados, en las formas más variadas y en situaciones inusitadas. (ALVES, 2014, pp. 18, 19) – Tradução Nossa

de secreções e, se a moral vigente quer assepsia, a ela só é oferecido o gozo, a energia sexual, a força e a violência, num jogo de escrita biopolítica repleta de uma pornografia anafrodisíaca, mas recoberta dessa política da vida, que desregula corpos ficcionais e espíritos e os coloca no caminho contrário à moral.

Capítulo V– Sexualidade como mecanismo de poder simbólico/social.

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado.

Giorgio Agamben

“A pele do ânus de Sofia era negra, mais escura ainda do que os profusos cabelos que lhe cobriam o púbis e continuavam pelo rego das nádegas até às costas. Eu gostava de olhar e passar o dedo em todos os desvãos de seu corpo, e ela fazia o mesmo comigo...” Sofia, a personagem do conto *Pierrô da Caverna*, publicado em *O cobrador* (1979), tem doze anos, enquanto a personagem que narra a trama é um escritor de meia idade, algo entre os quarenta e cinco e cinquenta anos. Um homem fascinado por histórias relacionadas à pedofilia e por rinha de galos. Apenas mais um personagem de Fonseca que segue a linha homem branco de meia idade, classe média, ligado às artes: nesse caso, um escritor que, ao que tudo indica, já não tem mais grandes inspirações ou aspirações para escrever e, pedófilo, participa de um caso de abuso infantil de sua vizinha de apartamento, que culmina em um aborto. Sexo aqui é abuso, ainda que consentido, ainda que a menina, vítima do abuso, tenha se entregado de livre vontade, ainda que o homem se declare apaixonado, se mostre romântico ou declare constantemente seu amor pela criança em questão. O sexo é poder e, em muitos casos na obra fonsequiana, o sexo é usado como instrumento e mecanismo de poder, interno e externo à própria obra: um conto no qual o narrador tenta justificar e normalizar seu ato de abuso infantil e sua pedofilia (um pouco à maneira de Nabokov em *Lolita*), embora com maior afínco, ao buscar casos literários ou não de relacionamentos pedofílicos.

À maneira de Humbert, professor universitário abusador que mantém com Dolores (*Lolita*) uma relação extremamente abusiva, mas que busca justificar seu amor como algo quase normal, a personagem de Fonseca encarna o defensor da pedofilia atrás de um projeto sutil que busca desmistificar as relações entre homens adultos e idosos com crianças do sexo feminino, transformando esses abusos em relações de afeto – da mesma forma que busca normalizar a rinha de galo como uma luta entre animais que se odeiam e que são fortes e imbatíveis e não animais criados para sofrer e morrer em uma luta inútil e cruel gerada pra lucro e entretenimento sádico de seres humanos. Violência e abuso, naturalizados como partes

de uma “natureza humana” muito específica que, conforme se depreende nos contos fonsequianos, habita a cabeça da classe média brasileira.

Percebemos assim como a obra de Rubem Fonseca destina grande parte de sua construção textual ao sexo e à sexualidade e desde suas primeiras publicações há um poder impregnado nas relações entre sexo e sociabilidade. O sexo é uma instituição de poder e seu domínio é escolhido como um campo de batalha discursivo entre os representantes do estado de exceção e muitos dos escritores do período ditatorial. Escrever sobre sexo, expor sexualidades divergentes do modelo heteronormativo, ou, mais simplesmente, abordar a sexualidade de forma não-convencional na ficção é adentrar um mundo de problemas e falsas associações de ideias que, sob a visão conservadora e histriônica do governo militar, passam pela luta do comunismo para a dominação cultural até o fim de grandes impérios clássicos, sem contar o ataque ao modo de vida civilizado da comunidade ocidental. Sexo é poder.

A má-fé em relação aos componentes histórico-culturais é tão grande que a sexualidade, essa instância que deveria ser “natural”, embora tenha sofrido grande investimento médico-político desde o início do século 20, passa a ser vista como um problema civilizacional e como um objeto de exceção sobre o qual não se deve, sob nenhuma hipótese, mencionar em público ou se utilizar de suas formas que escapam ao padrão heteronormativo e moralmente cristão. Marcelino²⁴⁴ aponta que “determinados trechos de pareceres demonstram como os censores, muitas vezes, viam o erotismo presente nos livros do período como indicadores de uma suposta exploração da pornografia em escala mundial.” Na maioria das vezes a pornografia dos censores não diferenciava o erotismo velado de cenas explícitas e, sobretudo, não aceitava sexualidades divergentes, o que os colocava direta e moralmente contrários a grande parte da produção dos anos 1960 e 1970 que surge à luz da “revolução sexual” e, assim, Marcelino conclui que o diagnóstico dos censores “não discrepava completamente da realidade [...] a não ser pelo conservadorismo moral que marcava as concepções dos censores, que tendiam a encarar qualquer representação do ato sexual como pornografia²⁴⁵. É importante demarcar que, embora houvesse uma real emergência da sexualidade nas publicações literárias do período, o modo como isto era encarado nas instâncias políticas do regime ditatorial beirava à teoria conspiratória e apelava para mitos da corrupção moral como causadora de retrocessos civilizacionais, tais como as quedas de grandes impérios como o Helênico ou o Romano.

244 MARCELINO, 2011, p. 138

245 MARCELINO, 2011, p. 138

Pode-se perceber a importância dada à sexualidade no período ditatorial, sob a duvidosa moralidade cristã defendida pelos grupos que se uniam em torno do lema “Deus, pátria e família” e pelos grupos elevados ao poder pelo golpe de 1964 através do movimento censor sofrido pelas escritoras Adelaide Carraro e Cassandra Rios, por exemplo. “Carraro tornou-se uma *escritora maldita* para a crítica literária e para o poder constituído porque abordava temas que poderiam subverter a ordem social e moral desejadas²⁴⁶,” o que a levou a ser:

a primeira autora censurada e a terceira com livros mais apreendidos pelo regime militar porque escrevia temas fortes e polêmicos ligados a questões sociais, classe, moralidade e sexualidade. Por um lado, sua obra classificada pelos censores federais como pornográfica não passou despercebida de alas sociais mais conservadoras e coadunadas com os ditames do regime militar.²⁴⁷

Carraro era ainda uma escritora que transformava seus envolvimento com as altas classes políticas paulistanas em tramas romanceadas em seus livros que buscavam sempre mostrar “a verdade, somente a verdade.” Cassandra Rios, por outro lado:

dedicou-se ao projeto de re(a)presentar vidas e subjetividades *gays* e lésbicas, apesar de todos os confinamentos e dificuldades. Durante toda sua carreira, Rios escreveu mais de 40 romances de grande sucesso que lidam com o tema da homossexualidade. Enquanto adereçava uma variedade de assuntos e problemas sociais, como a inflação, a violência, a brutalidade policial, o sincretismo, a corrupção etc., se poderia dizer que a descrição da homossexualidade em cenários urbanos é a linha central e recorrente que permeia toda sua obra. Num contexto em que a ideologia dominante trabalha para esconder, assim como naturalizar, a construção social de certos fenômenos de dominação, tais como a heteronormatividade, a ficção de Rios assume um papel significativo que se opõe ao paradigma dominante, subvertendo-o²⁴⁸.

As duas escritoras tiveram muitos títulos censurados, de forma geral sob o pretexto guarda-chuva de atentar contra a moral e os bons costumes. Essa generalização de uma moral cristã e de algumas ideias sobre o que seriam “bons costumes” parte da premissa de um estado guardião daquilo que poderia ou não circular entre sua população. Mas não se deve deixar enganar sobre o viés político que se esconde sob tais argumentos: toda a censura, sendo seu objeto a pornografia, o erotismo ou a violência nada mais é do que uma escolha no âmbito da política do estado de exceção. De forma geral, muitos escritores elevaram a sexualidade como uma temática importante e trabalharam nela com afinco.

Nesse sentido, a obra fonsequiana parte do princípio da transformação da sexualidade em uma ubiquidade literária: tudo em seu universo de ficção se reveste de pornografia, uma camada de miséria e secreções que inunda as personagens e as animaliza em seus instintos

246 VIEIRA, 2019, p. 10

247 VIEIRA, 2019, p. 12

248 SANTOS, 2003, p. 18

mais primitivos, lembrando sempre ao homem tudo aquilo que ainda o liga ao animal e, conseqüentemente, tudo aquilo que ainda lhe é vergonhoso em um mundo de racionalidade. Seu universo literário se recobre de pornografia, justamente por essa ainda ser um tabu, ainda se relacionar diretamente com questões políticas. Em uma crônica sobre a pornografia, Fonseca aponta que:

O conceito de pornografia tem variado no tempo e no espaço, mas sempre subordinado ao corpo humano, sua nudez e suas secreções e excreções — esperma, fezes, urina —, refletindo o preconceito antibiológico presente, em maior ou menor grau, em quase toda a história da civilização. É comum ouvir-se, hoje, de maneira lamuriante na maioria das vezes, que esse tabu milenar não existiria mais, principalmente nas sociedades urbanas, depois que a ciência e os meios de divulgação se encarregaram de desmitificá-lo. [...] O critério de moralidade, dizem, teria sofrido profundas modificações, e pornografia (como sinônimo de obscenidade) não mais se aplicaria ao corpo e ao sexo. O surgimento de “novas pornografias” — a da morte, a da violência, a da miséria — comprovaria esse ponto de vista. A liberdade sexual teria sido afinal conquistada²⁴⁹.

No texto, o uso do futuro do pretérito demonstra a descrença nessa conquista da liberdade sexual, ou nas efetivas mudanças e quebras de tabus e paradigmas morais que a modernidade deveria ter trazido consigo. Ainda que se tenha herdado, no sul global, a revolução sexual almejada no norte, herdou-se muito antes disso a moralidade cristã, trazida pelos colonizadores. Se na escrita de Caspar Barlaeus, o **pecado ao sul do Equador era algo inexistente**, teoria que justificava toda a concupiscência e também toda a violência cometida nos trópicos, e no canto de Chico Buarque²⁵⁰ gravado em 1973 toda essa libertinagem era invertida de sua negatividade atávica em uma simbologia de nossas potencialidades, para Fonseca essa tão sonhada revolução teria sido desejada e até mesmo esperada, mas junto a ela, ancorou-se no país o falso moralismo radical da cúpula religioso-militar soberana. A moralidade é nossa velha conhecida, e não poderia ser melhor simbolizada do que pela primeira missa realizada no território tão logo os europeus aqui chegaram e, junto dela, essa moral regula políticas culturais durante os séculos de existência do país e, pelo mundo, também muito se investiu nessa instituição. A pornografia fonssequiana é sexual, mas é, principalmente, uma pornografia da morte, da violência e da miséria e, também, da força. Sexo é poder e força e, sobre ele, paira sempre, o fantasma da censura, sobretudo aquela gerada pelo estado.

A censura não deve ser encarada apenas como a ação reacionária e obscurantista de certas agências e agentes do Estado. A censura é um subsistema cultural (e ideológico) que serve para preservar os valores que uma determinada cultura considera ameaçados. O agente do Estado não passa de alguém que “trata do

249 FONSECA, 2007, pp. 154, 163

250 Cf. *Não existe pecado ao sul do equador* canção composta e gravada por Chico Buarque em 1973.

negócio por conta alheia”, ainda que exorbite, muitas vezes — e quanto mais autoritário o Estado, mais oportunidade têm o agente e a agência de desviarem-se da norma. Mas não é preciso que se excedam “os justos limites da regra” para reprimir o comportamento individual ou a manifestação artística. Os piores censores são aqueles que obedecem estritamente à norma do sistema cultural dominante. A literatura, evidentemente, não tem escapado dessa ação repressiva.

É sob os auspícios de uma censura estatal fortemente arregimentada que a literatura de Fonseca busca transformar a pornografia de todo dia em uma escrita cada vez mais repleta de secreções e de pornografia. A censura é um sistema complexo e muito anterior à ditadura civil-militar brasileira, mas, nesse momento, era um dos símbolos desse regime. Dessa forma, o sexo se torna objeto de construção literária que vai se mostrar potência escrita de contestação do regime.

Fonseca joga com o sexo em uma frente muito interessante, criando uma mistura de violência e sexo que não podem ser separados. Literariamente, seu sexo é poder e também é pretensamente não erótico na maior parte das vezes. Há uma confusão proposital entre sexo e estupro em muitos momentos: entendemos que sexo é uma proposição consensual na qual duas pessoas se relacionam de forma a produzir o prazer erótico, enquanto o estupro seria o poder absoluto sobre o corpo do outro, comparável à tortura e ao assassinato. Assim, é comum que encontremos personagens e contos nos quais o estupro ou sua tentativa se torna uma constante: a personagem principal d’*O Cobrador* comete um estupro em uma mulher na zona sul (tão me devendo boceta), e ainda narra sua percepção de que a mulher estuprada havia gozado durante seu ato; o trio de personagens assaltantes de *Feliz Ano Novo* comete dois estupros durante seu assalto, enquanto o personagem narrador, que faz questão de se apontar como um homem minimamente letrado, se recusa, peremptoriamente, a participar desses abusos; a personagem de *Almoço na serra na manhã de carnaval* estupra a própria namorada, aparentemente, sem nenhum motivo para isso, exceto, talvez, a frustração de seu fracasso financeiro ao retornar ao lugar onde teria crescido como criança abastada. Encontramos também outros casos nos quais se mescla o sexo e o poder também como o campeonato de coitos no conto futurista *O campeonato*, no qual o sexo havia sido restrito aos campeonatos profissionais; nas diversas prostitutas que são retratadas, cada qual à sua maneira específica, com o sexo comprado e, sobretudo, em sua diferenciação com o afeto, como no caso de Leninha, namorada de José, o halterofilista dos contos *A força humana* e *O desempenho*; Lúcia McCartney, a prostituta apaixonada cujo afeto é incomunicável no conto que leva seu nome; a golpista Miriam-Elizabeth-Laura que se finge de tímida e recatada, embora trabalhe em um prostíbulo, para conseguir conquistar o afeto e, com isso, ter acesso ao dinheiro do rico

F. A. no conto *O Caso de F. A. E.*, por fim, os desregramentos com o conto *Pierrô da Caverna* cujo tema é a normalização da pedofilia e do abuso infantil, quando uma menina de doze anos é abusada pelo personagem narrador, que tenta justificar e normalizar seus atos, sob uma performance de romantização de seus abusos.

Há um tratamento não erótico do sexo na maioria dos contos, um sexo que se revela tabu, que se revela como algo ruim. *Sexo de exceção*. É sob a exceção que o sexo cresce de forma abundante nessa escrita. Apesar de apontar, mais de uma vez para a pornografia da morte e da miséria, é no campo do erotismo/não erotismo que muitos dos contos de Fonseca vão se destacar e, sobretudo, se contrapor socialmente ao regime de exceção. São Sebastião do Rio de Janeiro é uma cidade na qual paira a permissividade e a lascívia e em suas ruas, em seus becos, tudo é possível. Mesmo que a morte, a violência e a miséria sejam termos pornográficos importantes, Fonseca trata como uma de suas temáticas mais fortes o sexo propriamente dito, e isso é bastante importante em sua construção de cenas e objetos e em uma percepção da literatura enquanto um modelo de objeto biopolítico.

Assim, ao trazer o sexo para a superfície do discurso, ao retirá-lo da profundidade, entendemos que se trata de interrogar “uma sociedade que desde há mais de um século se fustiga ruidosamente por sua hipocrisia, fala prolixamente de seu próprio silêncio, obstina-se em detalhar o que não diz, denuncia poderes que exerce e promete liberar-se das leis que a fazem funcionar²⁵¹,” e, apesar disso, lida de forma censória e retrógrada com qualquer tipo de experiência sexual, sobretudo aquelas que girem em torno de eixos divergentes. Entre as divergências, Fonseca escolhe a dedo aquelas com as quais está disposto a lidar: a prostituição e as violências em torno da sexualidade heteronormativa são, talvez, seus temas mais caros. Ainda que a sociedade para a qual escreve tenha muito mais dificuldades com a aceitação da homossexualidade (temática que levou Cassandra Rios a ser a autora mais censurada do período de exceção), essa, parece-nos, seria a escolha mais simples e, talvez, a que se ofereceria como mais fácil de lidar em termos de contravenção, afinal, bastava um romance lidar com homossexuais vivendo suas vidas de maneira natural para que estivesse enquadrado como *escrita de exceção*.

Fonseca busca, deliberadamente, fugir dos estereótipos e dos facilitadores, tratando sua escrita como objeto pelo qual perpassam fragmentos da exceção, ainda que subtraídos de forma minimalista de uma realidade abundantemente pornográfica. Realidade essa que transborda uma política de exceção para a qual a única resposta plausível é uma literatura de exceção, um jogo de espelhamento, cujo espelho é assimétrico e recortado por uma lente que

251 FOUCAULT, 1999, p. 14

foca em pequenas porções do cotidiano e as coloca em evidência. Essa evidência se movimenta de maneira contrária ao que se convencionou chamar moral. Essa moral, nada mais é do que um mecanismo de poder cuja mecânica: “encrava-o nos corpos, introdu-lo nas condutas, torna-o o princípio de classificação e de inteligibilidade e o constitui em razão de ser e ordem natural da desordem. Exclusão dessas milhares de sexualidades aberrantes? Não, especificação, distribuição regional de cada uma delas²⁵²,” e, no nosso caso, para além de toda a interiorização e normalização desse mecanismo de poder, há, também, a permanente tentativa de silenciamento por parte do estado, calcado em valores da parte elitizada da sociedade.

Fonseca, conforme já dito, não se interessa por facilitar o assunto, mas opta por lidar com questões que não fogem ao padrão aceito socialmente – o da heteronormatividade – e, mesmo em sua violência, mantêm-se, na maior parte das vezes, adepto da violência praticada contra o gênero feminino, situação vista, sob muitos ângulos, em nossa sociedade machista, com certa normalidade. Embora sejam assuntos de suma importância e, a maneira como eles são apresentados na obra mostram uma faceta um tanto conservadora do autor, esses detalhes não diminuem a força ou o efeito que a literatura antierótica fonsequiana busca transmitir. Em sua função não erótica, parece que se tenta “tirar o sexo das alcovas para exibi-lo em praça pública [o que] é, paradoxalmente, não o libertar, mas fazê-lo regredir aos tempos da caverna, quando, assim como os macacos e os cães, os casais ainda não haviam aprendido a fazer amor, só acasalar²⁵³.” Essa animalização que se forma e que é rechaçada no pensamento conservador de Llosa, condiz, em partes, tanto com o pensamento conservador do estado de exceção quanto com a intencionalidade da exposição pornográfica. Da mesma maneira que o conservadorismo tacanho de Llosa busca atacar qualquer tipo de exposição do sexo e das sexualidades, animalizando-o, no Brasil da ditadura entendia-se que o sexo deveria ser assunto de alcova, nunca mostrado em ambientes públicos ou textos literários e se fosse o caso, que seguisse camuflado, escondido. Ao escancarar o assunto, ao assumir a pornografia da morte, da miséria e do erotismo, Fonseca busca na animalização, no ato de “acasalar”, naquilo que lembra o parentesco do homem com o macaco e com o cão, um estatuto político de enfrentamento público ao regime. O “preconceito antibiológico” a que nos referimos pode ser escancarado sobre esse comentário de Llosa: o sexo, se explicitado, nos torna animais, nos iguala ao cão ou ao macaco que acasalam em qualquer espaço público. Parece-nos que a intenção desses escritos não é outra senão animalizar o homem, devolvê-lo a um estado tal

252 FOUCAULT, 1999, p. 44

253 VARGAS LLOSA, 2013, p. 95

que ele possa se lembrar de sua natureza, de sua biologia, ainda que com a mediação da palavra escrita, mas sem a autocensura da moralidade cristã.

Não há meio termo possível: o homem é um animal e se descobre animal a cada vez que precisa se voltar para sua escatologia. Dessa forma a escrita de Fonseca se pretende uma escrita de animalização, uma escrita biopolítica, quando aborda a sexualidade e a pornografia. Uma espécie de anticura para a moral absurda que assolava o corpo da nação. Jacques Rancière aponta que Balzac, um dos notáveis escritores do romance realista na França do século 19, “escreve um romance moral para mostrar que não são os romances morais que curam a doença do romance, mas outra escrita: escrita do engenheiro que traça na carne das coisas o equivalente ao olhar do padre.²⁵⁴” De forma similar e contrária, parece-nos que Fonseca busca, com sua escrita imoral, demonstrar que a moralidade não cura a escrita ou a sociedade, e assim, o autor prefere escrever contos imorais para demonstrar que a moral que se vira contra a carne, enquanto mecanismo de poder do estado, nada mais é que uma falsidade retórica e que apenas a escrita amoral pode se levantar contra ela. Dessa forma, a escrita vai ganhando ímpetos pornográficos e vai se politizando, se movendo em posição contrária ao estado de exceção. Segundo Bourdieu²⁵⁵:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados”.

No caso de Fonseca, a estrutura simbólica da qual ele se utiliza, visa, nesse momento, assegurar certa movimentação entre aqueles que se encontram sob a dominação de um estado de exceção, um movimento anticensura que fosse capaz de se aperceber, justamente, a maneira como a relação do estado com a moralidade buscava assegurar a dominação da população: uma dominação abusiva, desenhada, então, há poucos anos, por outros instrumentos que buscaram assegurar o medo de um comunismo inexistente para garantir a dominação militar que agora excluía a classe média que a apoiara, eliminando suas possibilidades de crescimento real frente àquela situação.

Embora a escrita fonsequiana seja geralmente ligada à brutalidade e seja vista como uma escrita direta que dribla as sutilezas em sua construção, sabemos bem que a leitura se faz, sempre, em mais de um plano de compreensão e que há muitos detalhes colocados sob a camada de palavras de baixo calão e sob o estado permanente de violência languageira. Há

254 RANCIÈRE, 1995, p. 98

255 BOURDIEU, 1989, p. 11

inúmeras marcas que demonstram as tomadas de posição de sua escrita, sua identidade política que, se por um lado tenta se separar e romper seus vínculos com o regime que ajudou a idealizar, por tantos outros há uma firme manutenção de posições que fariam uma ligação direta com os moralistas. Sua escrita não se filia àquelas que lidam com as sexualidades divergentes, podendo assim, se passar facilmente como uma escrita isenta, alijada de problemáticas atuais, diferente daquela de Cassandra Rios, na qual a representação de realidades gays, lésbicas e transsexuais era constante, bem como a censura política sobre sua obra. Sutilmente, Fonseca demarcava sua posição nessa frente com passagens curtas e descontraídas, mas habilmente construídas, no meio de sua escrita.

Sempre existe uma contraposição entre a escrita sutil e a escrita direta quando se trata de demonstrar posições sócio-políticas, ainda que não estejam diretamente atreladas ao autor e sim as suas personagens. Discursos claros e diretos cedem espaço a concatenações sutis que se afastam e se aproximam do objeto central, buscando em figuras periféricas à economia dos contos, um apoio para a transmissão de ideias e ideologias. Em meio a essa relação, encontramos personagens masculinos nada sutis que repetem comportamentos viciosos em diversos contos. Eles são, em geral, bonitos ou, ao menos, atraentes e capazes de conquistas quase imediatas das mulheres que lhes interessam; ricos ou bem-sucedidos sendo assim remediados e dados a pequenos luxos da classe média ou a grandes luxos da classe alta; machistas o suficiente para perceberem as mulheres à sua volta como objetos sempre prontos a servir seus apetites, seja sexuais, seja de dominação serviçal; intelectuais ou exímios conhecedores de algum assunto ou ofício que lhes garante passagem pela cena cidadina sem muitas dificuldades; guiados por uma moral própria repleta de filosofias populares e/ou eruditas que buscam guiar seu pensamento e demonstrar sua pseudo-profundidade. Podemos encaixar aqui Mandrake, personagem de vários contos e de alguns romances do autor, um competente advogado imoral, cínico, mulherengo, extremamente machista; Carlos personagem do conto *Relatório de Carlos*, advogado, conquistador e alcoólatra; José o halterofilista de três contos, moralista, calado, bonitão; o agente do conto *Encontro no Amazonas*, culto e filosófico, moralista e machista etc... Não é difícil perceber esse padrão!

A escrita de Fonseca se filia, nesse sentido, aos valores machistas de sua época, sem buscar, de maneira alguma, contradizer a moralidade dominante no quesito heteronormatividade. Encontramos em seus personagens vários exemplos de como, por exemplo, a homossexualidade é absolutamente rejeitada em sua escrita. O detetive Mandrake em sua primeira aparição no conto *O caso de F. A.* é direto em sua fala, mas é um trecho bastante curto e de pouca importância no conto:

Às oito horas estava em frente ao Odeon. A essa hora o número de veados ainda é pequeno. Mesmo assim um parou perto de mim e começou a suspirar; eu fingi que não vi. Depois chegou um amiguinho dele e os dois começaram a desfilar na minha frente, de um lado para o outro, cochichando e soltando risinhos²⁵⁶.

Embora sua escrita não seja cruel e apenas “retrate” uma cena comum nas grandes cidades brasileiras, a prostituição de homossexuais, a forma como Mandrake verbaliza seu incômodo demonstra certa dose de desprezo por essas personagens: um desprezo que é “comum” entre a parte masculina da população e que trata pessoas como essas como cidadãos de segunda classe, que são capazes de incomodar apenas por sua presença nos espaços públicos.

Conforme o momento, o mesmo tratamento na linguagem pode ou não ser dispensado às prostitutas e às mulheres de forma geral. Configura-se assim uma linguagem que demonstra popularesca e que mantém muitos dos preconceitos correntes na sociedade e que, embora se queira desafiadora à instância moral vigente no poder militar do golpe, tenta, também, se manter fiel a uma base heteronormativa e machista, como forma de manutenção de seu poder simbólico, como forma de falar diretamente a uma parcela da população e obter, de imediato, sua aceitação entre as classes mais conservadoras.

Há uma recusa à sexualidade desviante e à prostituição, ainda que a segunda seja um assunto recorrente, que parece usada de forma proposital para fidelizar o leitor mais conservador, aquele adepto da violência e das provas de exacerbada masculinidade, mas que se recusa a se ver igualado em sua complexidade e em sua civilidade com “putas e veados”. Vemos como, nesse sentido, os contos seguem, no geral, o estereótipo do homem conquistador que vive através de um código de honra – ainda que esse código seja atravessado de inconsistências morais, como o assassinato, o adultério ou a violência em larga escala – que o conectam a uma parcela da sociedade que, por vezes, ainda que concorde com o regime ditatorial, consegue se ver espelhada nesse estereótipo, nessa figura nada exótica que mata mendigos, que faz justiça com as próprias mãos, que espanca *veados*, *crioulos* e *putas* nos carnavais, mas que não dispensa a companhia dessas últimas, caso queira. Entendemos, conforme Theodor Adorno, que a linguagem é repleta de conteúdo ideológico e que são muitos os mecanismos de poder aos quais é possível se filiar ou se desafiar através de detalhes contidos no interior das narrativas.

Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um

256 FONSECA, 1967, p. 79

processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo: a disseminada sublitteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance.²⁵⁷

Percebemos como a primeira pessoa, que é maioria entre os narradores fonsequianos, se torna um objeto de confusão ao dar a entender que sua voz é sempre o eco da voz do escritor ou, em outra instância, o eco de uma voz externa. Em muitos detalhes, por vezes irrelevantes para a economia dos contos, é possível encontrar o aparato ideológico que guia essa escrita que se faz pretensamente contrária ao estado de exceção, mas que conversa com seu conservadorismo em muitos pontos de confluência. Os narradores em primeira pessoa permitem entrever em suas facetas a misoginia, o racismo e anacronicamente a homofobia, além de boa dose de anticomunismo, de higienismo e de paternalismo – onde o estado e a sociedade no geral são bastante benevolentes com aqueles bem-nascidos ou novos-ricos. Percebemos como a sexualidade heterossexual, incrustada nos narradores, não é um incômodo, não se posta em nenhum ponto contrário à moral do regime de exceção, ao contrário, se abraça com esta, se envolve em um mesmo mecanismo de poder hipertrofiado pela militarização da vida comum.

Afirmações como a de Mandrake em *O caso de F. A.* “Eu amo seis mulheres. Sete, incluindo a crioula. [...] Amo mesmo. Amo qualquer mulher que vá para a cama comigo. Enquanto dura o amor, amo como um doido²⁵⁸,” estão conectadas a uma parte relativamente grande da sociedade por seu apelo ao machismo estrutural e ao seu pertencimento a um ideal de masculinidade dessa época, além de trazer consigo uma linguagem que se ajusta a certa proposição não ofensiva, a palavra crioula, ainda que seja uma palavra historicamente carregada de racismo. Esses mecanismos de poder encravados na linguagem exercem a dupla função de modular o discurso para que este, ao mesmo tempo em que se posta como contrário à moralidade vigente, ele se abre a um público-alvo que não abriria mão de seus ideais, ainda que tortos. Assim, entendemos que, se a obra de Fonseca busca na sexualidade um caminho de ataque ao regime, ela o faz ao mesmo tempo em que caminha ao lado daqueles que busca confrontar, sem o pretense confronto, ao se apropriar de seus ideais de masculinidade, de sua incensurável promiscuidade, de sua inabalável fé na violência como modo de resolução dos problemas sociais, de seu inalienável racismo com o qual nos deparamos tanto na linguagem quanto nos atos das personagens.

257 ADORNO, 2003, p. 56
258 FONSECA, 1967, p. 74

Dessa maneira percebemos que a escrita de Fonseca, sem embates maiores, sintetiza em si duas estratificações um tanto divergentes da sexualidade: em primeiro lugar ela encontra no sexo e em determinada linguagem de cunho sexual um mecanismo de poder simbólico que busca confrontar o padrão moral vigente do regime de exceção, através de uma suposta liberdade escavada nos limites da autocensura; em segundo lugar ela se permite, sem embates, se ligar à toxicidade das relações de gênero comuns à época, normalizando estupros, assédios, homofobia e misoginia sem que seja feita a devida crítica a esses posicionamentos contrários à liberdade coletiva e ao estado de bem viver.

A linguagem é transformada pela sexualidade na medida em que elas se interpenetram e começam a se tornar algo mais próximo. “Ambas as palavras, puta e pariu, derivam do palavra-chave que é foder. É evidente que, no caso, as palavras estão tendo um efeito catártico, de alívio de tensões e pressões.²⁵⁹” Tal é o caso da linguagem nos contos de Fonseca: apresentar-se como objeto de catarse, como símbolos da mais ousada iconoclastia literária que busca na palavra proibida sua verve, por vezes irônica, por vezes apenas outra voz a gritar seus desaforos contra (ou a favor) do regime. A palavra-chave é foder: usar a linguagem para foder com mecanismos de poder simbólico vigentes e para movimentar o mecanismo de poder real, conectado à moralidade cristã-conservadora. “Lembro-me de ter lido as queixas de uma escritora que receava que, de tanto ser abusada, distorcida, transformada em lugar-comum, a linguagem pornográfica acabaria deixando de ser o lado avesso da nobre linguagem da religião e do amor, e nada restaria para exprimir o fausto da obscenidade...²⁶⁰” Nesse jogo a linguagem fonssequiana busca confrontar a “nobre linguagem da religião e do amor” através da pornografia escancarada ou da quebra do que o autor chama de “preconceito antibiológico” que estaria presente na escrita em geral e que impediria – por inúmeras razões relacionadas à pureza, ao beletrismo, ao idealismo literário – a escrita de se tornar, potencialmente, uma ode à biologia humana, repleta de fluidos e de escatologia, de pornografia e de violência.

A nobre linguagem encontra seu contrário na linguagem suja da sexualidade explícita. Sexo de exceção, ribombando nas linhas da escrita, permeando as entrelinhas, preenchendo o conteúdo e a forma, infiltrando-se em cada potencialidade da escrita. Mas é um contrário extremo, é um misto de linguagem pornográfica e tendências misóginas normalizadas nessa sociedade. O sentimento é algo viscoso que se pode aplacar pelo sexo.

259 FONSECA, 1975, p. 152

260 FONSECA, 1975, p. 153

“O corpo da mulher foi virado e revirado, pesquisado. Era um corpo longo, forte, seios pequenos. Os cabelos do púbis eram claros e raros. A boca estava aberta, os dentes da frente aparecendo entre os lábios verde-roxos; um rosto duro²⁶¹.” A cena faz parte do conto *225 gramas*, publicado no primeiro livro de Fonseca, *Os prisioneiros* (1963) e é uma pequena narrativa sobre a autópsia de uma mulher assassinada a facadas, ao que tudo indica, pelo namorado. A autópsia, para além do regramento legal, é vista por um jovem empresário leigo que fora amante da morta e que havia encontrado outros dois amantes desta na sala de espera. Todo o clima é de tensão e de sadismo por parte do médico legista cujo prazer é perceptível ao pesquisar e revirar o corpo. O conto já dá mostras daquilo que se explicitaria apenas no conto *Intestino Grosso* (1975) no qual o escritor diz que aos artistas cabia a tarefa de desexcomungar e investigar o corpo à sua maneira, não sob o método científico. Em *225 gramas*, o médico legista, no papel que caberia ao técnico, é um artifício usado para a exploração do corpo pelo artista, mas não apenas do corpo morto sobre a mesa de autópsia, mas dos corpos vivos e suas tensões.

Esse conto escatológico joga, propositadamente, com um tipo de tensão sexual e prazer sádico bastante latente. Há uma sexualidade reclusa em suas linhas, em seu subtexto. Há um pouco mais que sexualidade: a cena, em seu total, é um momento de tortura. “Você aguenta?”, perguntou o legista. Um sorriso leve perpassou pelos seus lábios. Afinal, você era amigo dela²⁶²...”, os movimentos do técnico demonstram seu prazer ao antever a dor do amante da mulher assassinada enquanto ele, literalmente, rasga, corta e expõe seus interiores. O corpo nu da mulher é lavado e mostrado com seus cortes, medidos em largura e profundidade em uma cena, no mínimo erotizada, na qual “o legista enfiava o estile nos ferimentos e olhava cuidadosamente as marcas do instrumento. Parece que estou matando-a novamente, não parece?²⁶³” A ação poderia ser lida como uma violação entre as tantas que ainda ocorreriam: todos os cortes, a exposição dos órgãos e sua pesagem, cenas que servem para mediar os sentimentos antagônicos de prazer e de dor.

Nesse conto, a morte, o corpo e a sexualidade são desenvolvidos como mecanismos de poder simbólico em uma clara representação dupla de violação e tortura. O corpo da mulher é destroçado na frente de seu amante, ainda que de forma técnica, e representa, não apenas a sua dissolução completa com a retirada e pesagem de cada órgão, mas também a dissolução de sua vida pujante de amante, de mulher liberta de toda e qualquer amarra social e que, ao que tudo indica, se cercava de amantes. O médico-legista se vê como o último amante dessa lista:

261 FONSECA, 1963, p. 31

262 FONSECA, 1963, p. 31

263 FONSECA, 1963, p. 30

o homem que encontra um prazer quase sexual no cometimento da monstruosidade – para ele, apenas boa técnica, embora não consiga disfarçar seu prazer – de retalhar o corpo de uma jovem em frente ao seu amante, como se a matasse de novo, mas, e principalmente, como se a violasse na frente de um desses tantos homens que ela tomara por amante, realizando um ato de justiça pessoal e moral, um último “estupro corretivo” para essa mulher que ousou ser livre e moralmente condenável nessa sociedade que se pretendia, desde já, se libertar das inversões cometidas contra a pátria e a família.

Em sua escrita nesse período, Fonseca cria uma tecnologia de inversão bastante sarcástica do poder sobre a sexualidade, investindo nessa toda a força de sua linguagem, através da apropriação da imoralidade corrente na sociedade. Essa inversão é constituída pelo sarcasmo, que, diferente do tradicional humor pitoresco do bobo da corte – autorizado a falar verdades através do humor, sem sofrer punições por seus posicionamentos – usa de linguagem cortante e áspera para disparar uma antimoral erótica e escatológica. Essa inversão transforma a eroticidade da escrita em violência antierotismo, como se cada ato sexual contido na escrita fosse também um ato de dissecação, de violação no sentido mais completo que se pode dar à palavra. Violar os corpos, violar as palavras.

Fonseca torna público aquilo que deve se manter na esfera do privado: a dissecação de um corpo assassinado de uma jovem e o prazer em perscrutá-lo, mal-contido na excitação visível do técnico que, conjuntamente ao burocrata, representado pelo escrivão que anota suas falas para o laudo, se delicia ao cumprir seu dever, no geral, sempre reservado a si mesmo e à plateia indiferente dos outros legistas e enfermeiros, na frente de um visitante, sobretudo um ligado à vítima pela amoralidade de intimidades eróticas. A exceção vem à tona. Agamben²⁶⁴ aponta que:

Os meios puros, que representam a desativação e a ruptura de qualquer separação, acabam por sua vez sendo separados em uma esfera especial. Exemplo disso é a linguagem. Certamente o poder sempre procurou assegurar o controle da comunicação social, servindo-se da linguagem como meio para difundir a própria ideologia e para induzir a obediência voluntária. Hoje, porém, tal função instrumental – ainda eficaz às margens do sistema, quando se verificam situações de perigo de exceção – deu lugar a um procedimento diferente de controle, que ao ser separado na esfera espetacular, atinge a linguagem no seu rodar no vazio, ou seja, no seu possível potencial profanatório.

Conforme aponta o pensador, a linguagem como meio puro acaba sendo utilizada como um instrumento de uma homogeneização social por parte de diversos mecanismos alçados ao poder. Ainda assim, em muitos momentos, é possível e até preferível que ela seja usada em

264 AGAMBEN, 2007, p 76

seu potencial profanatório. “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas.²⁶⁵” A escrita fonsequiana profana o corpo e a linguagem: o primeiro ao penetrar suas separações, retirando da esfera privada ou confidencial aquilo que nela deveria ficar, a colocando sob os holofotes; a segunda ao expor sua sujeição ao poder constituído uma vez que esta aceita não debater para além dos limites impostos a ela. Assim, a autópsia, a decomposição, a escatologia, o sexo, o imoral, o ilegal e o monstruoso são formas de profanar essa linguagem já assujeitada e incutir nela a palavra jocosa ou a palavra suja do falar natural da sarjeta, do sussurrar infinito dos policiais, do latinizar nababesco dos advogados. A inversão sarcástica da linguagem do poder tende a legitimar a profanação de tal forma que as separações não mais precisam ser feitas. O mesmo poder de exceção que cerceia a linguagem e censura a escrita para que esta não recaia na imoralidade se vê impotente frente a invasão viva e profana daqueles que a desvirtuavam, especialmente daqueles que, como Fonseca, tinham conhecimento do jargão advocatício e policial, inserindo-os em seus contos, e, apesar de pregar o contrário, sabiam que havia limites a serem respeitados, entendiam que a linguagem podia ser sistematicamente usada para subverter muitas das regras do sistema, mas que ainda podia se manter dentro de um limite do aceitável. Profanar, mas não por completo. Imoralizar, mas dentro do aceitável para uma masculinidade social militarista e retrógrada.

Após os órgãos terem sido arrancados, a pele despregada com som de papelão sendo arrancado da parede, o sangue retirado, tudo medido e pesado, tudo profanado no limite, vem o grande final: “os órgãos foram todos jogados de volta, para dentro do corpo. Com uma agulha curva, o enfermeiro coseu o imenso corte. O encéfalo posto dentro do crânio, o couro cabeludo puxado pra trás e cosido também. O rosto da mulher surgiu novamente, olhos abertos, boca aberta²⁶⁶”, como quem havia passado por uma violência qualquer, o humano ressurge, como vivo, como aterrorizado, um terror que não mais sairia de sua face, uma morte convertida em vida através da palavra, através do espetáculo de sua autópsia, mostrado a quem pudesse ver. “A vida de toda carne é o sangue,²⁶⁷” expressão bíblica usada ao término do procedimento pelo legista, que denota grande ironia de sua parte, subvertendo a vida contida no sangue pela morte, uma vez que a causa da morte da jovem havia sido declarada, no mesmo momento, como sendo hemorragia interna e externa. “Porque a vida da carne está no sangue. E esse sangue Eu o tenho dado a vós, para cumprirdes o ritual de expiação sobre o

265 AGAMBEN, 2007, p 75

266 FONSECA, 1963, p. 33

267 FONSECA, 1963, p. 33 – A referência dessa citação é o livro de Levítico 17: 11

altar, pelas vossas vidas; pois é o sangue que faz expiação pela vida²⁶⁸.” Como um ritual cumprido sobre um altar o corpo morto tem suas entranhas examinadas, não para a visão do futuro como nos oráculos, mas para a busca do passado próximo da causa de sua morte. Como no altar, o êxtase do proselitista é visível. Como num altar, o fiel observa os atos, se culpa e se sente torturado por eles. Na homilia irônica, a carne morre pelo sangue, mas já parecia morta pela imoralidade com que conduziu e consumiu sua vida. Resta um sentimento escuro, viscoso e mau a permear o ambiente. Tudo profanado, é possível voltar à realidade da grande cidade, é possível compor o rosto e continuar seguindo. A separação de mortos e vivos volta a existir, nada se quebrou. Tudo foi recolocado em seu lugar e fechado: a costura aparece, é claro. A linguagem ainda é a mesma e joga a favor e contra o poder constituído: expõe aqui e ali, esconde daqui e dali.

Agamben aponta que, nos seus extremos, “a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral.²⁶⁹” Entendemos então que a linguagem, espaço da separação, pode, facilmente, assimilar esse contexto de profanação absoluta que busca, em todas as instâncias, instaurar sua quebra através de subterfúgios de espetacularização da intimidade, ou de transformação da intimidade em espetáculo à vista de todos. Essa linguagem do espetáculo, como subversão, é ainda parte de um mercado, deve, ainda, ser vendável e entrar em um sem número de regras de produção. Mesmo sua subversão pode se tornar um fetiche, uma mercadoria espetacular que visa atrair muitos olhos para si.

E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto que se distinguem valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. Se, conforme sugerido, denominamos a fase extrema do capitalismo em que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular.²⁷⁰

Dessa forma, a linguagem da escrita fonsequiana busca se redefinir em um duplo movimento contínuo de espetacularização e fetichização, que a separam e a unem como mercadoria, como objeto destinado a atender o mercado, mas também a romper com este, a

268 BÍBLIA KING JAMES ATUALIZADA, Levítico 17: 11 (Versão Online)

269 AGAMBEN, 2007, p 71

270 AGAMBEN, 2007, p 71

romper com sua já descabida linguagem asséptica e impotente para apresentar uma linguagem imunda e, ainda, impotente, enquanto objeto de consumo.

A escrita fonsequiana se aproveita da teratogenia criada e alimentada pelo poder governamental e cria (ou recolhe) seus próprios monstros em uma sociedade no qual eles florescem em cada canto. O monstro moral é a personagem principal da antifábula fonsequiana: aquele a quem nenhuma moralidade é válida e que pode fazer aquilo que bem entender em uma sociedade permissiva na qual a punição é quase nula ou pode ser a morte sob tortura. Sob o ponto de vista ético, a moral da fábula, no geral, não pode ser aplicada, como aponta a personagem de *Intestino Grosso* ao falar de *João e Maria*: crianças ladras e assassinas cujos pais são, também, assassinos e irresponsáveis.

O monstro moral é construído na escrita através do rompimento com a moralidade exigida por um governo ilegal e imoral, logo, tão perverso e ignóbil quanto aqueles por ele condenados – esses condenados haviam sido apenas tomados como exemplo ou colocados na clandestinidade por uma lei ou uma moral absolutamente antiéticas. Na antifábula fonsequiana, o monstro, no geral, é aquele que fala, aquele que conta a própria história e que, ao fazê-lo, inverte sua moral, busca apontar suas próprias falhas e seus motivos, tenta convencer através de inúmeros subterfúgios que sua monstruosidade é apenas parte da normalidade, assim como se aceita como normal e até saudável que duas crianças matem uma velha bruxa jogando-a num caldeirão de azeite fervente. É essa lógica que parece atravessar esses contos: se é possível que crianças matem cruelmente uma bruxa, que pais abandonem crianças para morrer na floresta, que madrastas mantenham enteadas sob o regime de trabalho escravo, etc., e que tais escritos possam ser considerados morais e entrar em nossas casas, parece que todo tipo de escrita pode transparecer da mesma imoralidade e continuar sendo aceita socialmente, como escrita pedagógica e/ou lúdica. Fazer entrar em cada casa essa “normalidade” fabular recheada de imoralidades. Empurrar ao regime de exceção uma série de contos antiéticos e fazê-los serem publicados. Criar monstros e situações monstruosas sem, entretanto, apelar para a fabulação convencional, sem retirar as personagens para um espaço ficcional inventando, mas sim, trazendo um retrato da cidade, dessa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, onde as personagens podiam ser vizinhos, colegas de trabalho, conhecidos e cada acontecimento poderia estar nas páginas do jornal de amanhã.

Em sua análise da criação do monstro político e moral, tecnologia de controle inventada na idade média e modificada nos séculos 17 e 19, Foucault²⁷¹ aponta que:

271 FOUCAULT, 2001, p. 124

Os dois temas, interdição sexual e interdição alimentar, ligam-se com muita clareza nessas duas grandes primeiras figuras de monstro e de monstro político. Essas duas figuras pertencem a urna conjuntura precisa, embora também retomem temas antigos: a depravação dos reis, a libertinagem dos grandes, a violência do povo. Tudo isso são velhos temas; mas é interessante o fato de terem sido reativados e reatados no interior dessa primeira figura do monstro. Isso por um certo número de razões.

A relação entre a criação do monstro foucaultiano e a continuidade do uso dessa categoria no século 20, sobretudo no senso comum, é bastante clara. Homens que cometem crimes terríveis em nossa sociedade ainda são comparados a monstros, como se fossem seres externos à sociedade em que vivem, menos que humanos embora demasiadamente humanos. O monstro contemporâneo comete atrocidades, comete atos terroristas e se esconde em cavernas, invade escolas e salas de cinema armado de rifles e disparam contras pessoas, comandam países com mãos de ferro sob ditaduras ameaçadoras. Mas, em sua genealogia, o monstro é uma figura mais complexa, embora se coloque em duas instâncias diferentes e opostas; o soberano e o povo são, respectivamente, monstros. Desses, o primeiro se encontra fora da lei por completo: é preciso lembrar que o soberano é aquele que possui em si a premissa de se colocar fora e acima da lei ao decretar o estado de exceção. Esse tipo de construção, conjuntamente ao poder que exerce sobre a população torna esse ser monstruoso, ainda que não seja um tirano; há, no corpo social, uma justiça que se faz em seu nome, como uma vingança pessoal que visa suplantar o crime através do cometimento de uma justiça criminal violenta e vingativa. O segundo, o povo, como corpo social e como parte adjacente ao corpo do soberano, vive constante e profunda busca por sobrevivência em um mundo de pobreza e hostilidade, atravessando o sistema legal e moral com suas necessidades, com sua moralidade torta. Mas, mais do que isso, o monstro medieval era, muitas vezes, o hermafrodita, a mulher cuja genitália apresentava alguma anomalia – no mais das vezes essas anomalias nada mais eram do que genitálias absolutamente normais que, ainda assim, eram apontadas como suficientemente anormais para uma condenação –, os de compleição física anormal, etc. Nessa sequência:

Não demorou então para que os “monstros” trazidos dos confins da Ásia, África, América, ou do próprio interior da Europa, passassem a serem exibidos em feiras, mercados públicos, museus e circos para o deleite das multidões nas metrópoles. Nascia um rendoso negócio de diversão que se estendia à curiosidade dos cientistas da época. A exibição de corpos extraordinários, fossem xifópagos, hermafroditas, anões e/ou outros, aos poucos adquiriu o status de patologia e desde então ganhou um novo olhar dos médicos e dos juristas. Se antes o monstruoso estava relacionado ao prodigioso, a partir do século XVIII passava a ser pensado à luz das noções de anormal e anomalia, e não mais como resultado de uma mistura indevida²⁷²...

Essa rápida sequência tenta resumir o resultado de alguns séculos de pensamento sobre a monstrosidade na Europa e sua exportação para a América do Norte, mas, e principalmente, aponta a forma como essa visão do anormal acabara por gerar os zoológicos humanos e os circos de aberrações que proliferaram no “mundo civilizado”, sobretudo no século compreendido entre 1840 e 1940²⁷³. Essa construção, ao ser espetacularizada, não poderia deixar de frequentar as mais diversas formas de expressão artística. Não se pode esquecer que o monstro acaba por se tornar um objeto de grande interesse para a literatura, em especial, a partir do século 19, a partir do qual vamos encontrar personagens como o monstro de *Frankenstein*, de Mary Shelley, publicado em 1818; o deformado Frollo, no *Corcunda de Notre Dame*, de Victor Hugo, de 1831; o médico que descobre uma forma de mostrar sua parte bestial, n’*O médico e o monstro*, de Louis Stevenson, em 1886; os híbridos semi-humanos d’*A ilha do Doutor Moreau*, de H. G. Wells, em 1896; o monstro moral cujo retrato assume sua deformação n’*O retrato de Dorian Gray* de 1890; o *Drácula*, de Bram Stoker, em 1897. A partir dessa pequena listagem podemos perceber que o monstro tem seu lugar na literatura europeia de todo o século 19, assim como os *freak shows* e os zoológicos humanos.

Em seus estudos, Foucault aponta uma importante dinâmica que se passa na sua história recolhida da monstrosidade:

Como é que se pode admitir o caráter virtualmente criminoso da monstrosidade sem estabelecer ou formular a recíproca, que era o caráter virtualmente monstruoso da criminalidade? Inscreveram efetivamente a aberração da natureza na transgressão das leis e, no entanto, não se fez o inverso, isto é, não se aproximou a extremidade do crime da aberração da natureza. Admitia-se a punição de uma monstrosidade involuntária e não se admitia, no fundo do crime, o mecanismo espontâneo de uma natureza turva, perturbada, contraditória.²⁷⁴

A inversão dessa percepção, segundo o pensador, se dá no século 18, em conjunto a uma série de invenções de diversos mecanismos de poder e governança voltados para a produção e a vigilância constante da população. Apenas a partir dessa mudança no paradigma social foi possível repensar o crime e o criminoso sob a perspectiva de que estes eram, então, contrários à natureza humana, e, em resumo, monstruosos. A criação do monstro, do anormal, do exótico, uma vez elaborada e absorvida pelo direito, pela psicologia, pela medicina e pelos meios de cultura, como a literatura e as artes, passou por diversas transformações, como apontamos, gerando os circos de aberrações ou os mais diversos grupos estigmatizados que

273 No mesmo artigo de Rocha, encontramos essas datas limítrofes para o sucesso dos *Freak Shows* na América do Norte e Europa, com a devida ponderação de ser uma datação incerta, podendo este tipo de espetáculo ter tido uma vida mais longa.

274 FOUCAULT, 2001, p. 102

ainda hoje podem ser vistos refletidos em categorias morais e judiciais com as quais se condena ou se especifica grupos e/ou indivíduos que se destacam negativamente na nossa sociedade.

Há na escrita de Fonseca certo destaque ou certo gosto pela criação e/ou manutenção de monstros tanto no sentido criminal quanto no sentido físico. Já em seu primeiro livro publicado, há um conto intitulado *Henri*, que mostra um monstro criminal em ação. O conto narra uma conquista e um assassinato, o penúltimo supostamente cometido por Henri Desiré Landru, que foi um assassino francês condenado por assassinar onze pessoas, sendo dez mulheres, entre 1915 e 1919. Henri fora um monstro: um homem que havia vivido de trambiques e enganações durante a maior parte de sua vida e que decidira, num dado momento, enganar mulheres, sobretudo viúvas, com anúncios de jornais nos quais buscava mulheres para se casar. Possuidor de uma excelente oratória, de boa conversa e de capacidade exímia de enganar as pessoas, conseguia levar as mulheres para uma casa no campo e, ali, assassiná-las e queimar seus corpos num forno, de forma que o odor desagradável escapava pelas frestas e pela chaminé. Fonseca pinta o monstro com suas cores: “simples, sóbrio, tranquilo; olhos de um homem honesto; boca de um homem sensível, um intelectual talvez; educado, respeitável e pontual.²⁷⁵” O retrato de homem bom e honesto, cuidadoso com sua vestimenta e com sua aparência, um tantinho arrogante e um pouco severo com seu julgamento dirigido às mulheres: “pela manhã as mulheres são uns trapos, feias, repulsivas, amassadas pela noite, fétidas.²⁷⁶” O assassino Henri do conto é um homem culto, leitor de Pascal, que aborda a morte como uma parte inerente da vida: “a vida era uma coisa imensa, grandiosa, a maior de todas as forças, e isso ele havia destruído, naquele momento, com suas próprias mãos. Ele, Henri. Deus dava e tirava a vida? Ele, Henri, se quisesse podia fazer a morte.²⁷⁷” Esse tipo de monstro vai se espalhar pela escrita fonsequiana: Henri precede cada um dos assassinos que vão culminar no trio de assaltantes de *Feliz ano novo* e n’*O Cobrador*, talvez os dois pontos máximos da violência assassina contida em sua escrita.

Essa escrita é como um circo de aberrações, o escritor, seu dono, seu olheiro. “Você procura coisas impossíveis de serem achadas. [...] Como a pessoa que seja ao mesmo tempo anão, padre, preto, corcunda e homossexual. Isso não existe. [...] Anão, padre, preto, corcunda, homossexual e míope, de óculos. Não desisto, um dia acho, você vai ver.²⁷⁸” Essa criatura aberrante aparece pela primeira vez no conto *Os graus*, publicado em *A coleira do*

275 FONSECA, 1963, p. 55

276 FONSECA, 1963, p. 56

277 FONSECA, 1963, p. 56

278 FONSECA, 1965, p. 190

cão (1965) conforme acabamos de citar: essa é parte da conversa entre uma jovem casada com seu amante mais velho. O amante narra em primeira pessoa e demonstra seus gostos, sobretudo o gosto particular pela falta de cultura latente e pelo despojamento de sua parceira. Ela gosta de ouvir histórias e ele as conta: ficcionais, cópias ou supostamente acontecidas em suas vidas. Esse trecho da conversa se passa no momento em que eles relembram um passeio no qual sua brincadeira era “dar nota para as mulheres bonitas da praia”, como se cada pessoa ali presente existisse apenas para a apreciação de ambos, uma espécie de exposição particular de pessoas, um zoológico humano a céu aberto. Na sua recordação há um homem “aleijado, de cabelos compridos e barba” conforme a lembrança dela ou um homem que “estava na última moda; cabelos como do Búfalo Bill, barbicha, ar blasé e desfilava”, conforme a lembrança dele: sua nota havia sido um zero. A inclusão desse *aleijado* no conto, sobretudo a referência feita com o uso dessa palavra pejorativa, já é a busca por uma aberração. A comparação dessa aberração com um produtor circense estadunidense do século 19 que, em seu circo, incluía índios, mongóis, turcos e árabes, vestidos conforme sua própria cultura, nos espetáculos, não é gratuita. É nesse momento que a jovem aponta para o contador de histórias dizendo que ele busca o impossível: a totalidade da beleza ou a aberração máxima; a bela ou a fera.

Depois da busca impossível do narrador de *Os graus*, veremos a aberração na forma do anão negro reaparecer em outros momentos. O monstro físico, a aberração, o *freak* são, também, parte importante desse projeto de escrita e os encontramos sob as mais diversas formas, ainda que o vejamos se repetir na forma do “anão que era negro, padre, corcunda e míope”, usado como título para a obra ficcional do escritor entrevistado no conto *Intestino Grosso*. Tal figura reaparece personificada por José Zakkai/Nariz de Ferro no romance *A grande arte*: um anão que dizia: “percebo que o senhor está tentando me catalogar, mas não adianta, nem eu mesmo sei se sou branco ou preto, mouro ou judeu, o que aliás não tem a menor importância²⁷⁹” e que se considerava uma força da natureza em ação, capaz de traficar informação e de fazer o que fosse necessário para sobreviver. Zakkai era “um anão, mas tinha apostura de um gigante petulante, levantou-se e, virando sua enorme cabeça de cabelos encarapinhados, exibiu o perfil para mim. Seu nariz imenso, de linhas perfeitas era um pouco mais negro que o rosto²⁸⁰”, um homem cujo sorriso “mostrava gengivas violáceas e dentes pontudos como os de um cão²⁸¹”; uma espécie de monstro metido em todos os pequenos crimes tipificados no submundo, embora, a princípio, seus crimes não o tornassem um

279 FONSECA, 1983, p. 147

280 FONSECA, 1983, p. 148

281 FONSECA, 1983, p. 149

monstro. Essa escrita busca, por vezes, algumas personagens que se encaixariam bem em um circo de aberrações: o anão preto e animalesco em *Zakkai*; o preto, pobre, vesgo e desdentado em *Pereba*; o fisiculturista José e em menor escala as prostitutas e os travestis, todos unidos por essa potencialidade que é a sua própria monstruosidade, física ou moral, que os afasta da sociedade, que os coloca à margem, mas que os mantém sempre próximos o suficiente para que possam circular em meio a esse grande circo de horrores que é a cidade.

A escrita de Fonseca transita por monstruosidades como em um circo de aberrações e dá voz a elas, as deixa soltas e livres para que possam contar suas histórias. Muitas narrativas se desenvolvem em função da monstruosidade e a partir dela, para se aproximar de uma realidade curiosa e complexa. Dessa forma, é comum que as personagens de compleição física “anormal” ainda possuam “anomalias” morais, aumentando ainda sua aberração social com seu vício ou sua vida desregrada. O jogo do monstro pode ser jogado por todos.

No conto *A opção*, publicado em *A coleira do cão* (1965) vemos surgir a perspectiva medieval de monstruosidade e culpabilidade em uma trama ético-médica relacionada ao hermafroditismo de uma criança e a necessidade de sua adequação cirúrgica. Toda a narrativa se passa em uma reunião médica na qual os responsáveis pela opção se digladiam em torno de suas ideias a respeito de sua responsabilidade e da ética profissional que precisam aparentar. Há um jogo de aparências entre os médicos, uma vez que alguns não se respeitam ou não têm conhecimento profundo das questões das quais tratam, o que é explicitado pela onisciência narrativa que acessa os pensamentos deles enquanto discutem entre si.

O conto se abre com a afirmação do médico-professor Danilo: “Existem pelo menos quatro tipos de sexo: o jurídico, o anatômico, o gonádico e o psicológico. As palavras macho, fêmea, homem, mulher são meros símbolos representando uma realidade que não existe.²⁸²” Tal afirmação busca apontar, desde o início, que os dicótomos normal/anormal, humano/monstro são apenas uma ficção da linguagem, embora possam ser também uma não ficção de uma realidade que se apresenta como um problema ético-médico. A classificação da anomalia sexual, problema debatido desde muito tempo na medicina e na sociedade como um todo, anomalia geradora de condenações judiciais da idade média até o século 19 europeu, é transformada e discutida como uma questão de linguagem. “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.²⁸³” O médico-professor tenta se desvencilhar de um problema de linguagem como se dessa maneira pudesse se desvencilhar de seu problema real:

282 FONSECA, 1965, p. 113

283 FONSECA, 1965, p. 114

a opção sobre a sexualidade da criança em questão. A criança é o velho monstro reformulado: inocente, tímida, obediente, leitora com um papel de gênero ainda indefinido. Ainda assim, é sobre ela que deve pesar a decisão médica, é sobre ela que se deve fazer valer o poder da ciência, é sobre esse monstro que se deve trabalhar pra gerar uma transformação que o permitirá levar uma vida normal: homem ou mulher? O que seria uma vida normal?

Tenta-se traduzir o monstro em linguagem. O circo de aberrações dá lugar a uma escrita de aberrações, algumas mais aberrantes que outras, ainda assim, são todas parte do espetáculo, cada uma delas tem seu lugar definido, sua jaula de vidro aberta aos visitantes. Mas a língua é um reduto de poder e não se dobra facilmente à vontade do escritor. A língua é criadora, por si só, de monstros que profanam a construção da verdade e do saber. Ela serve ao poder constituído tanto quanto serve aos contrapoderes que se debatem contra ele. A escrita literária fonsequiana perverte a linguagem moral do poder. Ela a distorce e transforma em um monstro disforme e amoral, antimoral. A anomalia impregna a linguagem. O monstro é o sexo, mas é também o palavrão, o aleijado na última moda, o anão preto, o matador cruel, o canibal. A palavra surge com sua duplicidade, como o hermafrodita, e a questão que vem junto é: no que transformá-la? Homem ou mulher?

Concordamos com Barthes para quem o exercício da escrita entra em relação direta com o poder e com a construção dos saberes do homem e sobre o homem. Dessa maneira, ao referir-se à literatura, o pensador francês observa que:

O que ela conhece dos homens é o que se poderia chamar de grande *estrago* da linguagem, que eles trabalham e que os trabalha, quer ela reproduza a diversidade dos socioletos, quer, a partir dessa diversidade, cujo dilaceramento ela resente, imagine e busque elaborar uma linguagem-limite, que seria o seu grau-zero²⁸⁴.

Essa linguagem limite é aquela reativa a todo poder constituído, que subverte esse poder impregnado na linguagem a partir dela mesma, utilizando esse instrumento contra si mesma no momento em que ela “encena a linguagem, em vez de simplesmente utilizá-la, [de forma que] a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo o discurso que não é mais epistemológico, mas dramático.²⁸⁵” Ao encenar a linguagem e profaná-la, a escrita fonsequiana cria seus monstros e se direciona ambigualmente contra o poder constituído, buscando, ao fim, não optar entre o sim e o não como o pensamento de Míriam, uma estudante do caso de hermafroditismo no conto:

284 BARTHES, 1980, p. 20

285 BARTHES, 1980, p. 20

Menino ou menina? Galeria Uffizi. A Sala dell'Ermafrodita: reclinado, de olhos fechados, Hermafrodita sonha; seu rosto de cisne deita-se sobre o braço, seu corpo apoia-se sobre o joelho da perna esquerda ligeiramente encolhida. As pernas, o torso, e as nádegas são feitos de frescor e imortalidade, chegam a ter paladar e som; de sua mãe, Afrodite. De seu pai, Hermes: um falo macio e adormecido. On voit dans le Musée antique, sur un lit de marbre sculpté, une statue énigmatique d'une inquiétant beauté. Est-ce un jeune homme, est-ce une femme? Une déesse ou bien un dieu? L'Amour, ayant peur d'être infâme, hésite et suspend son aveu. Uma cópia original de Polides, diz o guia. Me olha: saberá? Menino ou menina?²⁸⁶

A escrita se faz como essa figura que sobre quem já pesa a decisão – menino ou menina? – mas que consegue se esconder sob algum tipo de subterfúgio. O monstro da dupla sexualidade ainda se esconde sob a menina que visita a galeria Uffizi e que, num curso de medicina, escuta as falas sobre uma condição que já foi a sua e que, apesar da certeza dos médicos, ainda parece uma incógnita para si mesma. A condição da linguagem fonsequiana também gira em torno dessa duplicidade, dessa dúvida perene, que, mesmo quando é mais direta, tenta manter um jogo duplo de profanação e manutenção dentro das múltiplas esferas do poder. Duplo porque questiona a moral incitada pelo poder ao mesmo tempo que se abstém de tocar nos pontos mais sensíveis a este. Duplo porque expõe genitálias e escatologias, mas não se aventura a confrontar a heteronormatividade, toca no casuísmo, mas não confronta a estrutura social. Duplo porque trata da sexualidade como espaço de poder, mas mantém a divisão de gêneros comum ao seu tempo, não ousando profanar o “sagrado masculino” – muito pelo contrário, o estereótipo do homem conquistador, malandro, machista com uma forte tendência conservadora, homofóbico é apresentado em diversos momentos sem nenhuma contestação sobre seu papel de gênero – com personagens mulheres que não sejam submetidas ao seu papel secundário. Duplo porque ousa algum enfrentamento, mas recua no enfrentamento estrutural, recua onde outros escritos foram cassados e censurados, recua nos limites de sua própria jogada contra a autocensura. Duplo porque ousa expor o sangue e os assassinatos, mas, assim como as páginas policiais dos jornais, que foram pouco censuradas²⁸⁷, opta por individualizar e estereotipar a violência e a marginalização, sem verdadeiramente confrontar ou mesmo explicitar os mecanismos generalizados de opressão, hipertrofiados pelo estado de exceção e pelo modelo de exploração capitalista vigente. Dessa forma, a linguagem monstro se duplica em sua aplicação que, por vezes, clama pela implosão dos mecanismos de poder sem necessariamente apontar diretamente para esses mecanismos, mantendo-os fora de seu escopo. Sempre uma dúvida, sempre uma duplicidade.

286 FONSECA, 1965, p. 121 – Vê-se no velho museu, sobre um leito esculpido em mármore, uma estátua enigmática de uma beleza inquietante. Seria um homem, uma mulher? Deusa ou deus? O Amor, por medo de lhe ser infame, hesita e suspende sua confissão. (Em francês no original – Tradução nossa)

287 Cf. SUSSEKIND, Flora, *Tal Brasil, Qual romance*, p. 181

O monstro não é menos monstruoso por ser uma criança – a qual psicologicamente não desenvolvera ainda um papel de gênero, devido à sua socialização mais neutra, se mantendo essa incógnita, como a estátua na Galeria Uffizzi, que não responde por si mesma, sendo ela apenas aquilo que se vê – ou uma mulher que ainda guarda em si as dúvidas sobre sua própria condição, mesmo que fisicamente seja uma mulher. O monstro da escrita é aquilo que se vê ao se olhar atentamente por todos os lados: um híbrido que mescla a rebeldia e submissão, sem necessariamente se definir, embora queira e tente se fazer passar por um bloco coeso e livre. Escrever o monstro é transformar a escrita num duplo que se opõe e se mescla com sua oposição, se confundindo, permitindo que o texto se abra a “diversas leituras, exigindo uma tomada de posição do leitor” de forma que nele delineiem-se “também as implicações sociais, políticas e culturais dessa participação ativa de um leitor crítico.” Assim, não “há por que interpretar a ausência de um engajamento político explícito ao nível do enunciado como sendo o abandono da postura crítica que sempre caracterizou o autor²⁸⁸” ao mesmo tempo que não se pode interpretar que o engajamento explícito ao nível do enunciado seja a queda de braço brutal proposta em linhas gerais no conto *Intestino Grosso*.

Esse monstro não é culpado, não como os outros. Aqui a culpa recai sobre o saber médico e, principalmente, na falta de saber – de vontade e, em menor grau, de ética – que atinge todo o grupo de discussão em sua relação com a criança-monstro, cuja urgência os leva a se esforçar por definir: “ser macho e fêmea simultaneamente é impossível se não se é personagem de mitologia grega – e aí só se verifica o aspecto erótico da dualidade – ou então ostra, ou drosófila melanogaster.²⁸⁹” A sexualidade colocada em questão como parte da inocência de um ser nascido culpado, nascido monstro, mas que não desenvolveu ainda seu erotismo, a parte daquilo que é social de seu sexo. Da mesma forma, a escrita fonsequiana parece ainda oscilar entre o assumir o erotismo latente de sua verve iconoclasta e a manutenção de seu pertencimento a um determinado viés do *status quo*. O poder pulverizado acaba por criar nichos culturais cujo pertencimento/não pertencimento permite aos produtores o embate em uma única frente ou em várias delas, eximindo de seu trabalho, outros tantos embates que poderiam torná-los proscritos. Dessa maneira, o desenho que se faz do debate sobre o monstro, a medicina, a escrita e a sexualidade na obra fonsequiana têm um recorte específico que permite seu deslocamento dentro do campo da moralidade sem que, contudo, atinja altos níveis de rejeição, seja da crítica, seja do público, seja do aparelho de censura.

288 BOECHAT, 1990, p. 106

289 FONSECA, 1965, p. 118

O imoral de uma criança hermafrodita não está na criança em si, o monstro que se produz não é o ser infantil híbrido entre homem e mulher, a culpa não está naquela criatura sob quem pesam as decisões da bancada médica: o monstro amoral aqui está no saber em construção que é, em todo o conto, apontado como arrogante e mesmo ignorante. O lugar onde se exerce o poder é monstruoso, sobretudo porque parece não possuir o saber correspondente à importância de sua posição: “voltando a Hipócrates que você não leu [...] o taquipsiquismo desse cara vai empulhar muita gente; pensarão que é inteligência [...] não citaria Sartre nunca [...] também tenho uma cultura clássica. Hum, só sei nomes e datas, mas não tem importância, todo mundo só sabe nomes e datas e epígrafes.”²⁹⁰ A decisão final, tomada à revelia da criança em questão e não informada ao leitor, é uma decisão que leva em conta somente a urgência e a inapetência de cada um para lidar com a questão, para se fazer o que é preciso que se faça.

Urgência para extirpar um “mal”, para amenizar uma condição “imperfeita”, para transformar um modelo “antiquado e incabível” em uma realidade “plausível”, enfim, urgência para matar o monstro ainda que seus assassinos não sejam os mais indicados e que seu saber seja apenas uma fachada para exercer o poder à sua própria maneira; em uma leitura alegórica pode-se reconhecer a urgência da tomada de poder e de decisões pelos militares, inaptos, incultos e violentos, mas necessários para matar o monstro do comunismo que se escondia sob o governo anterior ao golpe. Ainda que essas decisões pudessem gerar problemas futuros, parece-nos que ainda seriam preferíveis à manutenção do fantasma vermelho em posição de poder.

O monstro e sua existência transitam entre seu surgimento como ser religiosamente emblemático, como nos casos das mitologias greco-romanas até sua culpabilização medieval e sua secularização nos séculos dezoito e dezenove. Assim também se dá com a sexualidade que, de objeto natural capaz de gerar a continuidade sagrada da família e a manutenção de suas fortunas sempre na linhagem masculina – por isso o celibato feminino até o casamento e a exigência de sua fidelidade absoluta ao marido – até sua secularização e politização no fim do século dezenove. O monstro e o sexo são instrumentalizados pela política e utilizados pelas estruturas centrais de poder conforme sua demanda. O monstro é uma versão do outro, do estrangeiro, daquilo que é limítrofe. O sexo é a animalização, é o resquício de selvageria que carregamos. A política é símbolo de civilização, símbolo também de manutenção da população intacta. É a organização política de “iguais” que delimita territórios, que funda estados, que edifica nações e que mantém afastados os monstros, os estrangeiros. É ela que

290 FONSECA, 1965, pp. 116, 118, 120

representa a modernidade civilizatória que expulsa a selvageria, que leva a cultura europeia na força da espada, do canhão e da varíola ao novo mundo. A política é a submissão do animal e do monstro ao plano civilizatório. O animal deve ser contido, o monstro expulso. Essa politização da vida, conforme aponta Agamben, tem relação direta com a ideia mesma do conceito de vida, que se reveste de uma noção científica, mas que, no fundo, nunca perdeu as características políticas de seu nascimento. Conforme aponta o filósofo italiano:

O que continua, de fato, não questionado nos debates atuais sobre a bioética e sobre a biopolítica é justamente aquilo que deveria ser questionado antes de qualquer outra coisa – a saber, o próprio conceito biológico de vida. Esse conceito – que se apresenta hoje sob as vestes de uma noção científica – é, na realidade, um conceito político secularizado.²⁹¹

Contida a sexualidade ou aquilo que ainda é animalesco no humano caracterizado o monstro, é possível e até fácil transformar aquele que abusa de sua animalidade ou aquele que foge às regras da normalidade em um novo tipo de monstro. Dessa forma, todo excesso de sexualidade, toda pornografia, toda sexualidade divergente e toda noção de transexualidade se vão encontrar, em maior ou menor escala, com a noção de monstro e passar a fazer parte dela. Os monstros e os animais estão entre nós e cabe, mais uma vez à política, fazer seu papel civilizatório, na base da extradição, da privação de liberdade e da tortura.

Vida é esse instrumento político secularizado, com seu verniz científico e seus monstros antinaturais, e exatamente por ser como tal, ela pôde sempre ser disposta nas tantas guerras travadas ou pôde sempre ser retirada, privada de sua liberdade ou escravizada pelas entidades detentoras de poder, perdendo assim o lastro político que transformava o ser vivente em cidadão. Assim, sob o regime de exceção, retorna-se a vida a seu papel mais cru e primordial: todo cidadão se torna um ente político apto a ter seus direitos de cidadão, conseqüentemente, sua vida, retirados, sem que ninguém seja penalizado por isso. Essa realidade já era comum para grupos menos privilegiados que nunca alcançaram a cidadania plena em nosso país. Mendigos, homossexuais, bandidos, “terroristas”, guerrilheiros e comunistas eram colocados lado a lado em sua insuficiência moral para exercer sua cidadania, sendo dessa forma excluídos de qualquer preocupação com a manutenção de sua vida, muitos desses grupos sendo inclusive perseguidos e vitimizados pelo próprio aparelho de estado.

Se a vida é política, o monstro, por sua vez, é também uma criação política que não cessa de ser recriado e mesclado à sexualidade, essa chaga que o homem traz de seus tempos de animal, chaga adâmica cuja culpa é da promiscuidade de Eva. O velho escritor que nunca sai de seu apartamento conta à amante essa anedota:

291 AGAMBEN, 2017, p. 236

Severino Borges, quarenta e quatro anos, morador da favela Parque Alegria, em São Cristóvão, Rio de Janeiro, carpinteiro, era um homem delicado e prestativo. Não posso falar mal de Severino, disse o presidente da Associação de Moradores do Parque Alegria, porque ele sempre foi muito quieto e nunca prejudicou ninguém aqui, pelo contrário, trabalhou de graça pra quase todo mundo. Eu sabia que ele tinha essa doença, mas não sei quantos casos foram. Fiquei de longe vendo o espancamento, disse Maria da Penha, que mora na favela, bateram tanto nele que me deu pena, depois que ele caiu continuaram chutando e pisando e dando pauladas até ele morrer.²⁹²

O escritor pinta o monstro como um homem bom, uma mistura de prestatividade e bondade sobre a qual não se conseguem testemunhos em contrário. Um homem em tudo bom. Por óbvio que o escritor personagem do conto *Pierrô da caverna* tem interesse em banalizar e até normalizar o ato de Severino, tratado na narrativa que ele repete, como doença. Na sequência, uma outra testemunha aponta que: “se ele tivesse feito isso com a irmã de Lucinha, que tem doze anos, acho que o pessoal não batia nele, mas a Lucinha tem só oito aninhos. Regina ouviu tudo isso em silêncio e depois me perguntou se eu estava gostando de alguma garotinha.²⁹³” Doze anos é justamente a idade de Sofia, vizinha do escritor, por quem este já se encontrava “apaixonado” ao comentar essa anedota. Como pedófilo, ele dá ao monstro ares de bondade, até mesmo de certa abnegação.

A “metáfora ardilosa da mente fértil” do escritor se multiplica em muitas metáforas, mas nada tão ardiloso assim. Em sua ânsia por falar de Sofia com a amante, fala em pedófilos famosos da ficção ou infames das páginas policiais. Sempre os recria sob um disfarce de legalidade ou de bondade abnegada, o que, em algum sentido, talvez sirva para amenizar seus crimes e manter limpa a própria consciência. O escritor é o monstro, metáfora frequentemente repetida na obra fonsequiana. Assume o papel de tradutor de uma realidade monstruosa e, por vezes, assume para si mesmo o papel de monstro, veste sua máscara e se mostra ou simplesmente, resolve retratar o real à sua volta. Assim, figuras de moral duvidosa estão espalhadas nas páginas, pequenos monstros pervertidos cuja escrita parece pender também às suas perversões pessoais: o escritor que falsifica a carta de suicídio da namorada por fama; aquele que espanca uma das amantes até a morte em uma praia deserta; aquele que assassinou uma amante numa espécie de ritual de passagem; o futuro escritor que mata e come a namorada num ritual familiar de canibalismo; o poeta que cobra com uma arma na mão as dívidas que a sociedade tem consigo; esse que seduz uma criança que mora no apartamento vizinho.

292 FONSECA, 1979, p. 40

293 FONSECA, 1979, p. 40

Escrever é seduzir e matar, eventualmente, é matar sem seduzir. Escrever é retorcer a linguagem do amor de forma que ela se torne uma linguagem da morte e da destruição. Se o adversário escolheu o discurso da moral religiosa como seu aliado, a personagem do escritor fonsequiano é o arauto da antimoral, o disseminador de uma doutrina do poder que escolhe a inversão e a perversão dos costumes e do limite da legalidade como campo de luta. O produto ficcional dessa ficção é uma forte ligação entre o contrapoder exercido pelos meios de cultura e a moral, a sexualidade, o crime como monstruosidade social. Como nos aponta Bourdieu²⁹⁴ “o campo de produção simbólica é um microcosmos da luta simbólica entre as classes: é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nesta medida) que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo de produção.” A luta simbólica entre as classes está bem representada na escrita fonsequiana, inclusive em sua complexidade inerente: não é uma luta entre ricos e pobres ou proletários e burgueses, mas uma simulação não maniqueísta de uma sociedade carregada de complexidades inerentes a ela. O microcosmos da escrita de Fonseca serve a diversas lutas simbólicas. O monstro inserido na pele do escritor pedófilo é apenas mais uma faceta desse movimento de choque contra a moralização da sociedade.

294 BOURDIEU, 1989, p. 12

Capítulo VI – A sexualidade e o estado de exceção brasileiro

O improfanável da pornografia – qualquer improfanável – baseia-se no aprisionamento e na distração de uma intenção autenticamente profanatória. Por isso é importante toda vez arrancar dos dispositivos – de todo dispositivo – a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem.

Giorgio Agamben

A produção cultural prescindiu da criação da beleza: o bem e o belo, antes de serem uma constatação de características já existentes na criação artística, resultavam da própria criação de padrões de beleza e moralidade que vigoraram na arte europeia nos últimos dois milênios, e, conseqüentemente, foram transmitidos para as colônias americanas na era moderna.. Há, claro, inúmeros profanadores, artistas que ousaram repensar o padrão do bem e do belo, reanalisar os ideais de beleza, inverter o alto e o baixo, o sagrado e o profano, o popular e erudito em uma carnavalização da criação artística enquanto produtora de saber. Em seus apontamentos sobre a cultura e sua geração de complicações na sociedade humana criada a partir dela mesma, Freud afirma que “o gozo da beleza tem um caráter sensível particular, suavemente embriagador. A beleza não tem uma utilidade evidente, a sua necessidade cultural não é reconhecível, e, no entanto, a cultura não poderia prescindir dela.²⁹⁵” Percebe-se que a consagração de um padrão para o *belo* foi, segundo o psicanalista, um monumento essencial para a construção do edifício da cultura ocidental e também, para a padronização definitiva dos inúmeros inimigos externos e dos inimigos internos cujas existências trazem sempre consigo o risco de desmoronamento.

A vida na sociedade do bem e do belo se torna um impulso a ser controlado, uma vaga na qual os instintos primitivos de saciação e violência precisam ser dominados e acabam por tornar-se parte da parcela de inimigos internos: a beleza superior e racional não pode suportar o instinto inferior e animalesco.

Se a cultura impõe sacrifícios tão grandes não apenas à sexualidade, mas também à tendência agressiva do homem, entendemos melhor que se torna difícil para ele ser feliz no âmbito da cultura. As coisas eram de fato melhores para o homem primitivo, visto que ele não conhecia qualquer tipo de restrição a seus impulsos. Em compensação, a segurança de gozar essa felicidade por longo tempo era muito pequena. O homem aculturado trocou uma parcela de possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança.²⁹⁶

295 FREUD, 2010, p. 75

296 FREUD, 2010, p. 130

O homem de cultura trocou a possibilidade de lidar com todas as estruturas animais de sua vida nua pela vida em sociedade que lhe demanda restringir seus impulsos carnis e violentos em função dos benefícios da vida em sociedade. A profanação da ordem se torna inimiga, assim, um assunto relativo à segurança da população. É preciso defender a população de si mesma e de todas as possibilidades de decair de sua racionalidade para a animalidade inata e de, eventualmente, participar da destruição do bom e do belo, profanar a vida em sociedade, que é atacar, ao mesmo tempo, a todos e a ninguém especificamente. A cultura do bom e do belo é avessa à profanação e à carnavalização, assim, é comum que em sua defesa esteja parte da sociedade ligada ao conservadorismo e à manutenção da ordem e dos bons costumes. Assim, um governo de exceção como o que se montou no Brasil nos anos 1960 tende a concentrar-se a buscar, no interior da sociedade civil, toda a imoralidade destrutiva, mas a ignorá-la em suas próprias fileiras.

A produção cultural é, nesse momento, objeto privilegiado de profanação. Para Schøllhammer, “descrever a paisagem urbana como uma cena de crime significa denunciar um crime que aqui só se torna perceptível na ausência. O lugar do crime é o *templo* contemporâneo do passado, uma sacralização do perdido que reinscreve a morte na cultura pela figura da transgressão da lei.²⁹⁷” O crime narrado é o retorno ao primitivo, a morte da cultura, a negação do bem e do belo, criadores da estética e da moral ocidentais. Assim, o retorno profanatório do indivíduo humano a um lugar de onde ele nunca esteve realmente fora, se dá através da perpetuação e da renovação de uma heroização dos delitos e de uma nova observação sobre o mal e o feio em contraste com a moral do bem e do belo. A linguagem, constantemente profanada nas falas populares, mas ainda contida por uma tradição beletrista na literatura, recebe o aporte necessário para uma mudança brusca. O belo pode ser transformado em feio, o bem pode ser o mal. Seus papéis já vinham sendo invertidos há tempos pelos profanadores. A linguagem perfaz o caminho invertido da cultura e lança mão do primitivo hedonismo irrestrito para atingir seu papel político, numa crítica que se abate sobre a sociedade como um todo, mas, principalmente, sobre os moralistas que buscam recriar essa sociedade à sua imagem e imperfeição.

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 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.²⁹⁸

A linguagem pornográfica fonsequiana revela aquilo que há de pior na sociedade e ousa narrar cenas como esse estupro do conto *O cobrador*, publicado em 1979 no livro homônimo. Aqui, a transgressão à cultura se dá, a princípio, na natureza absurda do crime e na maneira como a linguagem se curva à sua narração, aparecendo com todas as palavras de baixo calão pertencentes ao socioleto periférico, aos momentos de intimidade e também à indústria pornográfica. Ao mesmo tempo em que se desmancha em absurdos pornográficos, a linguagem é mantida em certo padrão de formalidade com uso correto de ênclise nos pronomes átonos e imagens quase poéticas em relação aos pelos pubianos, a *pentelheira* “basta e negra”, a “floresta escura”.

Essa escrita da irrestrição dos impulsos não se configura como uma busca pela destruição dos alicerces da cultura, ao contrário, tenta inserir-se em seu aparato como objeto de valor estético, se aproveitando de uma escrita de tipo realista, que aposta na antimoral e na barbárie, em suma, na pornografia, como objetos críticos. Dessa forma, a escrita fonsequiana se coaduna com “o impasse do indivíduo urbano que não é o de saúde ou doença, sua ou da sociedade, mas o da impossibilidade de escapar da teia de violência em que se encontra,²⁹⁹” uma vez que essa teia é utilizada como recurso para a venda de mercadorias que perpassam tanto as “*terapias* quanto os *métodos de evasão*, remédios que lhe são oferecidos pela cultura como alívio para suas dores e desconfortos, não esterilizam os focos de violência,³⁰⁰” mantendo, assim, tudo como já é: um sistema que gera uma sociedade desigual e que se vende como panaceia político social, embora não avance no foco real da violência e, no caso brasileiro, seja inclusive, responsável pelo estado de exceção que mina ainda mais as garantias sociais através do terrorismo de estado, das torturas e dos desaparecimentos.

A dupla jogada da escrita que aposta na ‘não-restrição do impulso’, na pornografia, na antimoral e na anticultura, enfim, nos micropoderes emanados de uma sociedade biopolítica, talvez não seja clara. Essa duplicidade está justamente em apostar no choque causado por uma realidade desde sempre escondida pela palavra escrita, ao mesmo tempo que busca corromper essa mesma palavra escrita sob condições que levem o texto ficcional a um limite confuso entre a ficção, o jornalismo policial e o absurdo pornográfico. Dessa maneira, a imagem absurda ou pornográfica aparece em um contexto limítrofe no qual ela é, ao mesmo tempo,

298 FONSECA, 1979, pp. 21, 22

299 COSTA, 1984, p. 185

300 COSTA, 1984, p. 185

reprimida e/ou mesmo desejada, conforme o efeito social que se quer produzir. Schøllhammer aponta que:

No Brasil, a ambivalência entre ocultação e exposição oportunista da morte se reproduzia na mesma época das décadas de 1960 a 1980 na diferença entre a mídia impressa supostamente “séria” cujo alvo era a classe média e os jornais que circulavam nas classes mais populares, com características dos tabloides sensacionalistas europeus e americanos. Na primeira, a censura e a autocensura encobriam a crueldade de uma situação histórica cada vez mais determinada pela violência social e política, enquanto, nos segundos, a morte em si virou uma atração explícita que se traduzia na publicação de fotografias de cenas de morte às vezes sem nenhum contexto explicativo plausível ou justificado.³⁰¹

Também a literatura tinha seu lugar nesse jogo de esconde e mostra. Apontar o horror do estupro e do assassinato pela visão daquele que comete tais atos, sem nenhum julgamento moral, sem se buscar esconder sua barbaridade ou sua injustiça, mas também sem preocupar com a vítima, em um caso que poderia circular, repleto de imagens explícitas, em qualquer jornal popular. Assim se passa com a morte, assim poderia se passar com o sexo, caso a moral ditatorial não o tivesse escolhido como grande inimigo. Em relação à sexualidade, sob a visão do conservadorismo, “esse é um domínio privado e secreto, e deveríamos procurar fazer de tudo para que continue assim, se não quisermos obstruir uma das fontes mais intensas de prazer e criatividade, ou seja, da civilização.³⁰²” Se o sexo é objeto sagrado, que seja então profanado.

Sexo é, então, um retorno ao biológico, à animalidade, ao incivilizado, ao impulso irrestrito, mas também um movimento de penetração direta da vida nua na vivência política, um novo rompimento de uma barreira linguística e social que não cessa de se romper desde que a vida nua se viu atravessada pela vida política. É perceptível a impossibilidade de se apagar os séculos de cultura grafada sobre e a partir da sexualidade e de se requerer um retorno pleno à animalidade, sobretudo, quando se trata, novamente, de sua conformação sob a modalidade escrita, sob a literatura que pende entre o erotismo e o inconformismo, em um momento cuja política ditatorial desaconselha ambos. Apesar de todas as convenções que possam soar estranhas, o sexo pode seguir certo instinto animal:

No princípio, esse princípio era bom: nós ficávamos nus e fingíamos, sabendo que fingíamos, que estávamos à vontade. Ela fazia pequenas coisas, arrumava a cama, prendia os cabelos mostrando em todos os ângulos o corpo firme e saudável – os pés e os seios, a bunda e os joelhos, o ventre e o pescoço. Eu fazia uns mergulhos, depois um pouco de tensão de Charles Atlas, como quem não quer nada, mostrando o animal perfeito que eu também era, e sentindo, o que ela devia também sentir, um prazer enorme por saber que estava sendo observado com desejo, até que ela olhava

301 SCHØLLHAMMER, 2013, pp. 774, 783 de 4754

302 VARGAS-LLOSA, 2013, p. 97

sem rebuços para o lugar certo e dizia com uma voz funda e arrepiada, com se estivesse sentindo o medo de quem vai se atirar num abismo, “meu bem”, e então a representação terminava e partíamos um para o outro como duas crianças aprendendo a andar, e nos fundíamos e fazíamos loucuras, e não sabíamos de que gargantas os gritos saíam, e implorávamos um ao outro que parássemos, mas não parávamos, e redobrávamos a nossa fúria, como se quiséssemos morrer naquele momento de força, e subíamos e explodíamos, girando em rodas roxas e amarelas de fogo que saíam de nossos olhos e de nossos ventres e dos nossos músculos e dos nossos líquidos e dos nossos espíritos e da nossa dor pulverizada. Depois a paz...³⁰³

Ou pode ser pura violação, tomada de poder através do estupro ou da sedução de incapazes:

Não vais comer uma bacana destas?, perguntou Pereba.
 Não estou a fim. Tenho nojo dessas mulheres. Tô cagando pra elas. Só como mulher que eu gosto.
 É você... Inocência?
 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.³⁰⁴

A primeira cena resvala na ideia de animalização do sexo que se dá através de um ritual pessoal de acasalamento entre as personagens Leninha e José, no conto *A força humana*. Em seu ritual, cada animal se mostra, deixa ver em seu corpo a perfeição da espécie e, ainda, se desejam fingindo que não o fazem, se conhecem, se entendem e se querem. Despidos, são dois bichos que tentam deixar de fora de sua alcova os resquícios de humanidade e cultura dos quais, ao fim, se vão despindo em seus gestos comedidos de demonstração de seus corpos, até que sobram dois animais que se querem e que gritam e fazem loucuras pedindo a si mesmos para parar com sua fúria, com sua força, com sua troca de secreções e carícias. São bichos que copulam. Estão despídos de sua humanidade e de suas funções como partes da sociedade, agora apenas se farejam e se querem. Curiosamente, essa cena é uma lembrança de José para um momento no qual, inexplicavelmente, seu relacionamento com Leninha estava chegando ao fim.

A segunda cena é a pura exceção: homens e mulheres que festejavam a virada do ano sofrem um assalto, no conto *Feliz ano novo*. Por alguns minutos, suas vidas passam a depender, exclusivamente, da vontade dos assaltantes que fazem questão de deixar claro o quanto nenhuma dessas vidas tem valor. Homens e mulheres são mortos por uma espécie de prazer macabro – muito embora o elemento prazer não apareça em todo o conto, a ideia de trabalho monótono cai muito melhor na situação dos assaltantes. Em meio à violência mortal que havia atingido ao menos quatro figurantes até então, surge o estupro dessa figura sem voz

303 FONSECA, 1965, pp. 33, 34

304 FONSECA, 1975, pp. 17, 18

que apenas é escolhida, apanha e é estuprada no sofá, na frente de todos. Zequinha e Pereba são como dois animais descontrolados, diferença que o narrador faz questão de frisar durante todo o tempo ao afirmar que tem escolaridade, havia feito ginásio (ensino médio), o que o colocava num patamar diferente: não era supersticioso, sabia ler e fazer contas, etc., enquanto os outros dois eram semianalfabetos. Ainda moralmente superior, o narrador aponta seu desprezo àquelas mulheres, embora não veja nenhum problema no estupro ou nos assassinatos. Animais, na vida selvagem, devoram outros animais: os assaltantes sabem que, sua maneira de existir é, por certo ponto de vista, similar à selva, na qual precisam ser animais e sobreviver a partir daquilo que conseguem tomar pra si. A morte é uma consequência, o sexo é força, é poder: a violência é, talvez, a única maneira de um desvalido como Pereba (*sem dentes, vesgo, preto e pobre*), chegar a ele.

Sexo é assunto tabu e, ainda assim, se faz presente em toda a literatura fonsequiana, por vezes como elemento central, em outras como elemento responsável pelos efeitos incômodos causados pela escrita daquilo que deveria ser interdito em uma sociedade que finge calar seus tabus, mas os reproduz de forma quase ubíqua. Essa relação conflituosa entre o que se fala e o que se esconde se torna, de certa maneira, uma normalidade para nossas possibilidades comunicativas. A este respeito, Foucault aponta que:

... a sexualidade, no Ocidente, não é o que se cala, não é o que se é obrigado a calar, mas o que se é obrigado a revelar. Se houve efetivamente períodos durante os quais o silêncio sobre a sexualidade foi a regra, esse silêncio – que é sempre perfeitamente relativo, que nunca é total e absoluto – nunca passa de uma das funções do procedimento positivo da revelação. Foi sempre em correlação com esta ou aquela técnica da revelação obrigatória que foram impostas certas regiões de silêncio, certas condições e certas prescrições de silêncio.³⁰⁵

O silenciamento contínuo e constante sobre a sexualidade, exigido pelos instrumentos de poder estatal não cessa de se renovar, mesmo quando a escrita opta por quebrar com esta regra e se colocar como um vetor de certa antimoral. Ainda assim, nenhuma escrita sobre a sexualidade pode ser absoluta, assim como seu silenciamento via decreto não o pode. Fonseca busca na violência e na exceção o ponto nevrálgico de efeito em seus contos. Mas, exceção em sua sexualidade deve ser entendida somente como demonstração de poder nas relações de gênero, sobretudo nos estupros recorrentes ou nas demais cenas de violência contra as mulheres, nunca com um uso de sexualidades divergentes, embora figurem uns poucos travestis em alguns contos, e seu tratamento seja, no geral, bastante preconceituoso, este é ponto de silêncio em sua obra. Divergir o suficiente para não extrapolar, surpreender o suficiente para não escandalizar, aterrorizar o suficiente para não perder o público leitor.

305 FOUCAULT, 2001, p. 213

Se é quase impossível definir a delimitação da função social da literatura e das artes no geral enquanto objetos sociais e estéticos e, qualquer tentativa de se gerar tal delimitação é logo superada pela própria liberdade de criação artística e pela inventividade de seus produtores, ou, tal tentativa torna-se um limitante inócuo que não condiz com a realidade do objeto estético; se as artes são capazes de tecer críticas e de fluir entre os diversos assuntos recorrentes, se podem debater os problemas e os preconceitos e navegar pelos interditos, ainda que os mantenham escondidos sob uma camada superficial de leitura, e se tentam, não necessariamente oferecer respostas assertivas para as mazelas sobre as quais se debruçam, mas escancarar pontos críticos de leitura e montar sobre eles uma visão diferenciada que, no fim, se revele, ainda, uma produção com vistas a um mercado consumidor e um objeto capaz de tentar decifrar a sociedade e arejar suas estruturas de pensamento, é necessário, assim, que se compreenda que a escrita, por vezes, busca ser uma resposta – ainda que feita de palavrões e xingamentos – a algumas questões sociais de maior ou menor urgência. Sob o regime de exceção brasileiro nos anos 1960, com seus aparelhos de violência repressiva, censura e caça aos inconformados, Antônio Candido aponta que:

A ditadura militar certamente aguçou por contragolpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição, sem com isto permitir a sua manifestação clara. Por outro lado, o pressuposto das vanguardas era também de negação, como foi entre outros o caso do tropicalismo dos anos 60, que desencadeou uma recusa trepidante e final dos valores tradicionais que regiam a arte e a literatura, como bom-gosto, equilíbrio, senso das proporções.³⁰⁶

Da mesma forma que o ataque direto ou indireto se tornara rapidamente uma via bastante sugestiva de resistência intelectual, muitos movimentos ensaiaram uma rota de fuga da realidade, ainda que, por vezes, não abandonem o tom crítico a outras questões sociais. Mesmo a escrita fonsequiana, de teor fortemente combativo na década de 1970 encontrava-se em estado embrionário com seu realismo intimista da década anterior, mantendo-se relativamente afastada de polêmicas.

Nesse sentido, pode-se perceber como a escolha por um ataque por vias indiretas pareceu, então, um caminho mais tranquilo para a manutenção de uma escrita que poderia passar incógnita pela máquina da censura, ainda assim, atribuir a si mesma uma aura de inovação ao questionar o gosto e as regras vigentes, ao escamotear os ideais ligados ao bem e ao belo, enfim, ao intelecto em função da lida com a escatologia e o banditismo como objetos estéticos e, assim, escancarar seus mecanismos críticos a muitos padrões sociais.

306 CANDIDO, 1989, p. 212

A “guerra cultural” e a tentativa de controle da produção estética travadas pela ditadura ao atribuir e permitir determinados valores morais em detrimento a outros desvalores interditos abriram as portas para o contragolpe que surgia de maneira indireta, atravessando a moral política por uma antimoral que se disfarçava de isenta. A confusão entre política e moral se dá em todos os níveis, mesmo sob a tutela estatal em sua máquina de censura: é comum que obras sejam retiradas de circulação por supostamente servirem como uma peça antimoral, embora se voltem mais para questões político-econômicas e, inversamente, o mesmo caminho é trilhado. Não há uma confusão real, apenas a introjeção da política autoritária nos mais diversos níveis da vida, absorvendo a moralidade de parte influente da sociedade e se empenhando em forçá-la ao restante desta, como projeto político de controle social. Esse expediente não é novo, nem se encerrou com o fim da ditadura, ao contrário, muitas discussões de então continuam existindo ainda hoje, sob novas roupagens. Em sua tese de doutoramento, Renan Quinalha aponta que:

Ainda que o Estado não seja o único responsável por normatizar os discursos e práticas sexuais, sem dúvidas, durante a ditadura, ele se tornou um *locus* privilegiado de irradiação de regras proibitivas e licenças permissivas em relação às sexualidades, ajudando a definir as condutas classificadas como inaceitáveis. É evidente que padrões de moralidade pública não invadiram o espaço da política somente com o início da ditadura brasileira. Não foi esta que inaugurou o peso da discriminação sobre as populações vulneráveis que, há tempos, já marcava a cultura brasileira. As tentativas de enquadramento e normalização das sexualidades dissidentes remontam a períodos muito anteriores à formação do Estado brasileiro. Discursos religiosos, médicos, legais, criminológicos e de diversas outras ordens se intercalavam e se combinavam de modo a produzir uma regulação específica das sexualidades em cada momento histórico.³⁰⁷

Sexo é poder, sexo é exceção: isso é muito claro nos contos e nas ações das personagens fonsequianas e no uso dos corpos ficcionais numa dimensão na qual a violência e o sexo se misturam para gerar uma situação de excepcionalidade para essa instância que deveria ser apenas uma condição natural à biologia humana. Sexo e poder se misturam sob a cortina da biopolítica, sob a política de controle dos corpos que, aos poucos, vai se imiscuindo em todo o tecido social. A sexualidade é enquadrada sob os diversos discursos, desde o médico ao judicial, desde o religioso ao político, desde o senso comum à produção acadêmica. A política de controle dos corpos age também sobre a linguagem e a produção cultural numa busca incessante pelo controle moral de uma população que gera constantemente, todo tipo de discurso sobre a própria sexualidade.

Assim, Fonseca usa os corpos ficcionais para atuar contra aquilo que ele nomeia como preconceito antibiológico – arraigado à nossa literatura e à nossa sociedade que,

constantemente, se furtam ao debate sobre o corpo – como uma maneira de gerar uma escrita de cunho biopolítico para a qual a sexualidade e suas constantes mudanças desempenham um papel fundamental.

Assim, a linguagem violenta usada pelo autor tem uma função definida frente ao seu leitor: a de presentificar a violência de modo a que ele não tenha mais condições de questioná-la e nisso Rubem Fonseca expressa seu inconformismo perante a sociedade atual, banalizadora e seguidora da mídia (televisão, cinema, de que o conto tem tudo – roteiro, cenário, continuidade etc. – jornal, especialmente as páginas policiais, e a sociedade do espetáculo).³⁰⁸

A espetacularização desse misto inseparável de sexualidade e violência na escrita fonsequiana interpenetra a própria linguagem tornada espetáculo. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.³⁰⁹” Basicamente, toda relação político-social passa a ser mediada pela imagem: desde a pseudo-representação imagética da sociedade por seus governos até as maneiras de se governar e se noticiar ações e planos de governos. A linguagem é essa mediação inelutável. Nesse sentido, Debord ainda aponta que “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação,³¹⁰” de forma que não se pode fugir da espetacularização do mundo e que toda ação remete diretamente à sua mediação pela imagem, ou que cada ação só é reconhecida e/ou vista através de sua imagem espetacular. Dessa forma, a mediação imagética dos costumes sociais, do sexo e da marginalidade os colocam em um plano espetacular, sempre sob visões limitadas por suas próprias experiências ou por convicções ideológicas. Ao fim, sexo é poder e sua espetacularização se dá em todos os momentos que se utiliza desse elemento sob a mediação das imagens e da escrita. O espetáculo do sexo é também o espetáculo do poder: por um lado, o esforço em favor de sua interdição, de sua censura, numa tentativa de moralização da sociedade, por outro, seu uso como objeto de contrapoder, com a perspectiva terrorista. Como num símile contrário de um grande desfile militar, o regime de exceção mostra suas armas ao censurar a informação e o entretenimento, gerando, como consequência, uma onda de revoltas tanto no âmbito da ação quanto nos aparatos culturais. Mas o espetáculo da sexualidade é também um retorno à animalidade: o poder e a animalidade do sexo fonsequiano remetem, ao mesmo tempo, à *zoé* e à *bios* agambenianos, e, dessa forma, na escrita, o homem recupera sua existência animal sempre que se vê instado à cópula ou à sua exceção absoluta, o estupro e, assim, ele se remete sempre ao político quando usa de sua energia sexual para dominar, para

308 FERREIRA, 2009, p. 52

309 DEBORD, 2017, p. 38

310 DEBORD, 2017, p. 37

criar um absoluto *pornô-político* de violência e domínio sobre a vida e a morte do outro, sobre seu corpo, suas funções sexuais, sua segurança, etc.

A linguagem é o espelho do espetáculo, tornando-se assim um objeto de extrema importância uma vez que é através dela e a partir de seus entraves, de seus interditos, daquilo que ela obriga a dizer, que se busca construir esse universo cultural no qual o sexo pode se tornar uma arma contra um regime de exceção. É através de uma linguagem violenta e pornográfica que a arte pode se manter em seu papel de atribuição política de responsabilidades sobre as mazelas sociais, como uma forma de apontar as falhas em todos os níveis do processo anticivilizatório contido no modelo ditatorial vigente para o qual é prioritário o domínio moral da população. A relação constituída entre população, sexualidade e Estado torna-se um dos grandes nós do poder estatal/soberano contemporâneo, sendo que sua construção se faz, sobretudo, através do discurso que perpassa a sexualidade transformando-a em instrumento do poder ou, mais efetivamente, arrastando-a para o centro dos discursos instrumentalizados de poder. A natalidade, a mortalidade e a morbidade, as guerras, os grandes movimentos populacionais, os desastres naturais, o crescimento ou redução populacional, a produção de todos os tipos de artigos – de alimentos a bens de consumo – têm grande importância na regulação e sobrevivência das populações. Sob essas condições a sexualidade se torna objeto distinto e de vital importância; tem função regulatória e também civilizatória por poder atuar de forma efetiva no adestramento e docilização das populações. O controle da sexualidade não se limita somente a um tipo de controle populacional, é, principalmente, um meio de controle disciplinar muito mais abrangente que perpassa toda a condição civilizatória, gerando saberes que condicionam a distribuição dos poderes.

Dessa maneira “nos vemos lançados numa ficção sem parâmetros críticos de julgamento. Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força.³¹¹” Nesse quesito, a escrita fonsequiana tem bom domínio desses requisitos ao assimilar a linguagem da força e buscar impactar a sociedade leitora, até se chegar à censura, em seu trabalho de implodir e atacar a sugestiva moralidade ditatorial. Nessa escrita, “não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade.³¹²” A avaliação desses textos é tornada difícil mesmo entre os mecanismos

311 CANDIDO, 1989, p. 214

312 CANDIDO, 1989, p. 214

censores, não por causa da densidade com o trato da linguagem, mas, pelo contrário, em função de sua proximidade com uma realidade que se torna cada vez mais absurda e cada vez mais espetacular, uma vez que os jornais diários trazem tanta ou mais violência que essa ficção, uma vez que o próprio regime ditatorial reproduz uma vertente absolutamente violenta da política.

Ao historiar e discutir questões fundamentais sobre uma sociedade cada vez mais vinculada à necessidade de controle, Foucault se propõe tratar da constituição dos diversos modelos de mecanismos regulatórios e/ou discursivos que retratam a relação intrínseca dos poderes com os corpos, poderes esses exercidos também através da sexualidade e de sua influência sobre os modos de produção e no ordenamento das sociedades modernas como um todo. É no momento em que se propõe a versar sobre a existência de um suposto silenciamento e uma repressão sobre o sexo na sociedade, que o filósofo encontra, ao contrário de sua hipótese inicial, uma ubiquidade do tema que, ao menos desde meados do século 19, havia se tornado objeto de interesse praticamente em todas as esferas de conhecimento, da psicanálise à economia passando pelas tendências políticas e ações governamentais, religiosas e comportamentais.

Os mecanismos da sexualidade e suas funções na sociedade moderna são objetos relevantes no interior da temática foucaultiana, uma vez que o filósofo percebe a falsidade da hipótese de seu silenciamento no contexto sociopolítico: o sexo transformou-se em um assunto cuja abordagem é feita em função do gerenciamento e da inserção do homem em sistemas de produtividade e de utilidade. Dessa forma, o sexo deve ser discutido, interpretado, narrado, inserido em um discurso cada vez mais complexo e cada vez mais amplo, o que se torna tema de importância vital para uma sociedade que ainda busca compreender a dimensão do discurso sobre a sexualidade e que ainda impõe limites aos tipos de sexualidade que extrapolam uma recém-criada e moralmente controversa noção de normalidade.

O corpo humano, entendido como um mecanismo de produção precisa ser conquistado, fortalecido e, principalmente, disciplinado, para que não se desgaste em comportamentos insubmissos, quaisquer que fossem eles, e, também, para que não se desgaste em uma busca por uma tentativa de satisfação hedonista infinita. Nesse sentido, o discurso sobre a sexualidade, entre regulador e repressivo, gerado em torno e a partir das inúmeras funções sociais do sexo, age como um mecanismo de poder/saber que “não tem a forma da lei nem os efeitos da interdição³¹³”, ao contrário, ele perfaz um movimento de inclusão das diversas sexualidades nos corpos, seja individualmente, seja no corpo social, transformando e

313 FOUCAULT, 199, p. 47

diferenciando os padrões de normalidade/excentricidade, ambientando e organizando as variedades em nichos e grupos de atuação sócio-política. Esse mecanismo de poder/saber tem como função primordial a construção, em acordo ou em contradição com os variados tipos de discursos presentes na sociedade, de uma espécie de administração da sexualidade, um tipo de domínio que não é, necessariamente, repressivo, e sim uma espécie de infiltração de regulações infralegais no discurso dominante que se presta a diferentes formas de prescrever diversos padrões sociais. O poder que se exerce sobre e através da sexualidade é, para Foucault, uma estrutura que se estende por todos os níveis, regulamentando funções globais da mesma forma que o faz à menor das capilaridades individuais, exercendo-se de alto a baixo e também horizontalmente em uma intrincada rede rizomática, coexistindo entre todos os tipos de encadeamentos sociais. Os corpos são organizados por um poder de tipo soberano e também compelidos a se manter em estado produtivo. No sistema capitalista, se não há produção, não há utilidade e, conseqüentemente, corpos improdutivos e delituosos se tornam uma espécie de refúgio cujo nenhum-valor econômico se torna não-cidadania, não-humanidade.

A sexualidade como poder simbólico passa por um exercício de regulamentações que, devido à hipertrofia dos macropoderes políticos, pode se transformar em interdição estatal direta. Evidentemente que o estado de exceção brasileiro buscou criar sua própria realidade paralela através do poder da propaganda e do discurso, poder simbólico a serviço da violência. O Brasil do “ame-o ou deixe-o³¹⁴” era o mesmo Brasil do “eu semeio vento na minha cidade, vou pra rua e bebo a tempestade³¹⁵”: um país de enfrentamentos desiguais no qual a máquina de guerra do estado massacrava pessoas comuns, estudantes e guerrilheiros mal preparados para enfrentar o poder. Para além das batalhas reais e desiguais, culturalmente, era preciso também criar um clima de nação sofisticada e de forte desenvolvimento e, ainda, apontar para o inimigo, aquele que devia deixar a terra natal que não amava, à qual não se submetia. Assim, a batalha discursiva estava colocada sob camadas de escritas e discursos moralizantes. Na literatura que se tentava realista, crítica e ao mesmo tempo um ato de ferocidade contra todo esse sistema ditatorial, havia diversas questões estéticas a serem colocadas e resolvidas. Auerbach aponta que no realismo moderno:

O tratamento sério da realidade cotidiana, ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores a posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o esgarçamento de personagens e acontecimentos cotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do

314 Slogan criado em 1969, bastante utilizado como propaganda de adesão ao regime.

315 Trecho da canção *Bom conselho* composta e gravada por Chico Buarque em 1972.

pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno...³¹⁶

A escrita fonsequiana reproduz um tratamento sério, porém, hipertrofiado de objetos específicos da sociedade o que gera forte espetacularização da sexualidade e coloca sua escrita na mira dos aparelhos de censura. O preconceito antibiológico apontado pela via ficcional por Fonseca como um dos pilares, não somente da literatura, mas de toda a realidade estética de seu período, levanta, em sua obra, diversas questões importantes quando se opta por discutir o imperativo do discurso sobre a sexualidade e sobre a própria maneira como esse discurso aparece. A primeira questão a ser colocada é como a abordagem da sexualidade fonsequiana busca se diferir do modelo padrão e biológico, seja na linguagem, seja na forma que é quase sempre pautada pela força. O sexo em sua obra é usado como um recurso de poder, de força física e de violência/violação. Esse poder, no geral, é masculino e branco. Mesmo em situações cujas personagens principais são mulheres, o poder da conquista e do uso da força é, geralmente, empregado por homens. Mandrake, o detetive malandro figura de vários contos e de outros tantos romances, é um exemplo de personagem que vive pela conquista fácil e que se relaciona sempre com várias mulheres ao mesmo tempo, sempre em uma clara observação de poder masculino em uma sociedade machista, poder este que se mostra sempre fácil e pronto para ele. A linguagem de suas conquistas é simples quando necessária, rebuscada e enciclopédica quando preciso, mas não deixa de esconder a tensão sexual que a permeia. Os vários estupros espalhados por quase toda a obra através de uma linguagem violenta, suja e masculina, são sempre trabalhados com um tratamento diferenciado entre gêneros masculino e feminino em seu papel sexual diante da sociedade. Sexo é poder, mas poder masculino e patriarcal que deságua, frequentemente, em estupro e violência.

A segunda questão importante é a maneira como a sexualidade constante nos vários livros de Fonseca busca não se afastar de um ideal conservador, tentando manter-se fiel ao padrão masculino de poder sexual trazendo personagens homens que, embora falhos em sua moral ou em sua vida pessoal, seja ele bandido ou milionário, são homens que, sexualmente, nunca falham e sempre têm todas as mulheres à sua disposição, seja via conquista, seja via força. Essa escrita que se busca tecer críticas aos padrões sociais no geral, em sua outra face, foge ou estereotipa as sexualidades divergentes, usando, no geral, palavras de baixo calão para apresentar personagens, sempre figurantes, cuja sexualidade destoia do padrão binário homem/mulher. Homossexuais masculinos são, no geral, lidos como aberrações, e tratados

316 AUERBACH, 2004, p. 440

sob uma linguagem que se quer popular, e que carrega consigo todo um campo semântico de ofensas: “viadetes”, “bichas”, “travestis”, “marafonas”. Homossexuais femininos são personagens raras em sua obra.

No modelo biopolítico o corpo se torna objeto central de controle social e, ainda, objeto de resistência na sua intrincada relação com os mecanismos de biopoder. Este mesmo biopoder se espalha com tal capilaridade e com tal amplitude que não permite que exista um ponto de vista a partir de seu exterior. Assim toda a existência ou toda a resistência se dão no interior mesmo da estrutura do biopoder. A relação da política com os corpos pode ser apreendida a medida em que:

o homem ocidental aprende, pouco a pouco o que é ser uma espécie viva num mundo vivo, tem um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que se podem modificar, e um espaço em que se pode reparti-las de modo ótimo. Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos em tempos, no acaso da morte e de sua fatalidade: cai, em parte, no campo de controle do saber e de intervenção do poder.³¹⁷

A leitura de Foucault diz respeito, sobretudo, à questão de como o poder age sobre os corpos a partir dos princípios da sexualidade, pautada, sobretudo, pelos discursos de saber que partem da autoridade da medicina, no que diz respeito à saúde física e mental, e da segurança pública, no que diz respeito à vigilância e à punição, de forma que, ‘ser uma espécie viva em um mundo vivo’ nada mais é do que ser uma espécie animal vivendo em um mundo de cultura no qual tudo o que envolve o animal vivente é artifício, é política e essa política é inerente à sua forma de viver, à sua sobrevivência e à perpetuação de sua vida na busca pelo controle dos saberes que possam eliminar de vez, do convívio humano, a fatalidade da morte. Mas essa é uma engrenagem que pode girar para o outro lado e o controle biológico pode passar a engendrar a própria morte desta população ou de parte desta, como uma espécie de defesa imunológica.

Como modalizador da sexualidade o poder a divide em espécies, examinando e criando categorias. É importante entender a historicidade da criação de cada uma dessas categorias e também sob que aspectos cada uma delas é entendida no presente, quais são os incidentes que reforçam tal criação, de que maneira elas figuram nos meios de cultura e, por fim, que tipo de poder cria a normalidade para, a partir dela, diferenciar e identificar as anomalias. Deve se perguntar sob que tipo de violências nasce cada especificação em uma lista que cresce e tipifica classes e ainda que tipo de defesa cada classe pode especificamente tomar para si em uma sociedade de poder descentralizado.

³¹⁷ FOUCAULT, 1999, pp. 133, 134

Entendemos que o termo sexualidade perpassa também pelo ato sexual e pelo discurso sobre ele, mas o extrapola a partir da existência do uso de técnicas de adestramento, de geração de saber/poder, de perpetuação da vida, de entendimento da morte e de produção que estão a ele associadas. O alargamento desse conceito de sexualidade dessa maneira permite uma precisão maior na leitura da sociedade atual, além de criar condições para que se possa seguir, de forma mais dinâmica, suas interferências nos mecanismos de poder e sua integração na geração de capital. Em outras palavras, a sexualidade, segundo a leitura de Foucault, extrapola imensamente o ato sexual em si, sendo que a vida moderna não pode prescindir de sua intervenção, sobretudo no que diz respeito aos mecanismos de poder que parecem se construir e se perpetuar sobre as relações entre a soberania e os corpos.

Corpos são colocados em inúmeras equações durante os diferentes regimes de poder, e, assim, não é difícil se encontrar exemplos de como, no Brasil dos anos 1960/70, havia concordância sobre o fenômeno absolutamente biopolítico, relação entre a soberania e o estado de exceção, que assola a sociedade, e como houve resposta na cultura. Elio Gaspari aponta como o campo narrativo/testemunhal acaba por se tornar um espaço privilegiado para a discussão da permanência da tortura como projeto de dissolução dos corpos. Tal tortura e toda a repressão, ao mesmo tempo escondidas e escancaradas, fizeram parte do imaginário coletivo com a mesma intensidade que o discurso sobre a sexualidade.

O fenômeno ocorre em dois planos. Num está a narrativa da vítima, com seus sofrimentos. No outro, a do poder, com sua rotina e a convicção da infalibilidade do método. Para presidentes, ministros, generais e torcionários, o crime não está na tortura, mas na conduta do prisioneiro. É o silêncio, acreditam, que lhe causa os sofrimentos inúteis que podem ser instantaneamente suspensos através da confissão. Como argumentava o bispo de Diamantina, D. Geraldo de Proença Sigaud, “confissões não se conseguem com bombons”.³¹⁸

Dessa maneira, a concepção de poder daquele momento está colocada e, é sempre de dentro dessa estrutura de poder que ele pode ser modulado ou mesmo criticado. O poder soberano do estado de exceção segue firme se postando contra as formulações ficcionais ou testemunhais que, porventura, ousam levantar vozes contra sua existência da forma que ela se dá.

A concepção de poder descentralizado, fixado na sexualidade e entronizado nos corpos dá a entender, por vezes, que há uma ruptura na estrutura política do estado e Foucault precisou analisar também essa dificuldade em seu conceito, considerando assim que “uma das primeiras coisas a compreender é que o poder não está localizado no aparelho de Estado e que nada mudará na sociedade se os mecanismos de poder que funcionam fora, abaixo, ao lado

³¹⁸ GASPARI, 2002, p. 20

dos aparelhos de Estado, em um nível muito mais elementar, cotidiano, não forem modificados³¹⁹”. Essa relação entre as mudanças sociais reais frente à impotência do aparelho de estado pode ser vista em inúmeras vezes em que as estruturas sociais se modificam de baixo para cima, obrigando, por vezes os governos a repensarem seus posicionamentos e suas legislações. Para nos mantermos em um único exemplo, podemos pensar em como se deu a criminalização da homossexualidade, que tem seus defensores, sobretudo, em entidades religiosas de cunho moralizante e conservador, para se tornar política de estado no fim do século 19 e sua consequente inversão, a partir de sua aceitação social, no fim do século 20 e início do 21, quando estados passam, inclusive a aceitar a união entre casais homoafetivos. Esse tipo de construção social, baseado na sexualidade, se deu, a princípio, fora do aparelho de estado e continua sendo disputada fora e dentro dele, por instituições religiosas e conservadoras que se debatem contra o direito de pessoas exercerem sua plena cidadania e por grupos que visam ampliar os direitos de populações marginalizadas.

Compreende-se que o poder possui relações que excedem bastante os aparelhos de estado e nossa análise parte desse princípio: que o poder pode se exercer em toda e qualquer relação, inclusive está diretamente colocado nos construtos estéticos, como as artes, a arquitetura e a literatura. Ao mesmo tempo, é importante também, em nosso caso, analisar o poder estatal que só faz crescer em detrimento ao estado democrático de direito. Entende-se que o poder do estado nesse caso não é total e que as relações de poder que não dependem diretamente dele não deixam de existir ou de funcionar, muito embora, estas possam ser suprimidas pela força do terrorismo de estado ou pelo policiamento ostensivo que, hipertrofiado pela militarização do estado, se enxerga mais livre para suas ações ilegais e repressivas.

É, ainda, importante, compreender como o poder se relaciona com o sexo e com os discursos sobre sexualidade na contemporaneidade e como movimentos artísticos podem se apropriar desses discursos para se utilizar tanto como apoio quanto como contraponto ao poder estabelecido.

Na modernidade, segundo Foucault “[...] de um extremo a outro o sexo se tornou, de todo modo, algo que se deve dizer, e dizer exaustivamente, segundo dispositivos discursivos diversos, mas todos constrangedores, cada um à sua maneira.³²⁰” Há uma obstinação na sexualidade e no discurso que a envolve, como um dos principais fatores para a construção de saberes e, conseqüentemente, para a dominação e manutenção dos poderes.

319 FOUCAULT, 2017, p. 240

320 FOUCAULT, 1999, p. 34

Essa obstinação na sexualidade se faz ainda mais expressiva nos anos 1960 a partir do movimento de liberação sexual que se deu no ocidente do qual os sistemas de produção de saber e cultura brasileiros não ficaram indiferentes. A exploração do corpo e do sexo ganharam papel de destaque na escrita da mesma forma que haviam entrado com tudo na política brasileira através da *revolução sexual*, que conseguia influenciar todas as camadas da sociedade, e, praticamente, todos os níveis de poder constituído. Essa revolução de ordem sexual, ligada apenas transversalmente aos poderes constituídos, se inseriu na vivência de todas as classes sociais, fossem as conservadoras através do medo da decomposição da civilização, fosse através das camadas subversivas e da juventude que, tendencialmente, consumia os produtos gerados sob essa vertente: o cinema, as revistas, as telenovelas. Zuenir Ventura,³²¹ em livro que rememora as vivências no conturbado ano de 1968, aponta que: “os que viveram intensamente aqueles tempos guardam a impressão de que não faziam outra coisa: mais do que fazer amor, mais do que trabalhar, mais do que ler, fazia-se política. Ou melhor, fazia-se tudo achando que se estava fazendo política. A moda era politizar – do sexo às orações”, então, era comum que em todos esses produtos se pudesse observar, em maior ou menor grau, um posicionamento que tendia à ratificação de certa liberdade sexual até então subjugada pela moral cristã fortemente incutida nos poderes estatais.

A partir da *revolução sexual* houve um crescimento do discurso sobre a sexualidade na sociedade de forma preocupante para a parcela conservadora. Renata Brandão aborda o fato de que muitas publicações se dedicaram ao tema da sexualidade no Brasil, mesmo que sob um estado de exceção conservador, e muitas delas corroboraram com ideais desse estado e com a construção de um tipo de sexualidade padrão e normal – o modelo heteronormativo, defendido como único pelos conservadores. Brandão³²² relata que:

as práticas discursivas dessas revistas se formaram e se transformaram por meio de discursos polissêmicos que divergem entre si, contudo, em comum, promoveram o pensar sobre o sexo e as questões do cotidiano que envolviam as relações masculino-feminino e as práticas sexuais e afetivas como assunto da década de 1970. Ao mesmo tempo em que o corpo passa a ser exposto cada vez mais desnudado na mídia de forma geral, o problematizar do sexo, o disciplinamento e o controle dos corpos aumentavam. A proposta de uma liberdade sexual muitas vezes abordada em artigos destas revistas entrava em conflito com as próprias normas sociais instituídas e/ou reforçadas por elas mesmas, em relação às formas pelas quais os indivíduos deveriam gerir a si mesmos.

Tal afirmação demonstra que a revolução sexual surgida nos movimentos de contracultura estadunidenses e europeus nos anos de 1960 teve seu símile brasileiro, com uma

321 VENTURA, 1988, p. 83

322 BRANDÃO, 2016, p. 121

criação de novos padrões de sexualidade e de comportamentos que puderam ser amplamente discutidos em revistas, livros e outras fontes midiáticas.

A partir dessa revolução que se obstinava com o discurso sobre sexualidade, era esperado que séries de interdições e distinções fossem geradas em relação às suas funções, normalizações e desvios. Escândalos e espetáculos públicos gerados a partir de temas ligados à sexualidade salpicam a história ao menos desde o fim do século 19, influenciando a opinião pública a respeito de variedades sexuais marginais e de sua inserção no corpo social. Os micropoderes moralizantes partem das entidades religiosas para se adentrar nas famílias – esse núcleo menor de manutenção do poder social – e modificar todo o estatuto da sexualidade, fazendo com que essa preocupação seja notada e legislada pelo poder estatal. Ainda em meados do século 20, os mesmos padrões conservadores se repetiam e se faziam ouvir sobre os mesmos temas, muitas vezes, apenas repetindo ideias já aventadas desde o fim do século 19 para condenar a sexualidade e aqueles que desfrutavam de sua liberdade como destruidores de uma suposta civilização ocidental.

Chegada a “revolução sexual” no Brasil sob um regime ditatorial que tinha como uma de suas principais bandeiras a defesa da família tradicional, não é de se estranhar que haja forte implicação política da parte conservadora da sociedade em um movimento de defesa da moral social. Diversos livros de temática “amoral” foram censurados, diversos textos circularam em jornais apontando o grande problema que era a prática sexual desregrada. Dessa forma, podemos ver, por exemplo, como em novembro de 1975 o General Ferdinando de Carvalho³²³, preocupado com a sexualidade presente no discurso literário, escreve em uma coluna no jornal *O Estado de São Paulo* que:

a literatura política e a literatura pornográfica constituem veículos de grande poder de condicionamento moral para a mocidade desprevenida e inerme, sujeita a um verdadeiro assalto premeditado da degradação subversiva. Todos esses recursos estão anestesiando e esterilizando a mentalidade de nossos jovens, manipulados impiedosamente por agitadores e propagandistas profissionais, por aproveitadores criminosos que decidiram sacrificar uma geração em benefício de seus inconfessáveis objetivos.

Esse tipo de discurso foi bastante comum na imprensa brasileira dos anos 1960 e 1970. Pode-se encontrar muitos deles no livro *A censura política na imprensa brasileira* de Paolo Marconi, que os recolhe para fazer um apanhado do instrumento de censura e da ideologia moralista da qual está prenhe o regime ditatorial. Nesse trecho, percebemos que o general enxerga a literatura como um objeto essencial enquanto formador da opinião pública, capaz de alterar os rumos do país ao subverter a juventude, retirando-a do seio da família tradicional

323 CARVALHO in MARCONI, 1980, p. 18

através de suas narrativas eróticas e, ainda, faz uma distinção entre literatura política e pornográfica, o que, em verdade, não é, em absoluto, uma discussão real para os aparelhos de censura e para o governo ditatorial, que entende a depravação sexual como um ramo político cujo objetivo maior é a desestruturação das famílias e, através disso, o desmantelamento do Estado. A resposta que surge na arte é atravessada pelo corpo e suas funções sexuais e animais.

Elaine Showalter em seu livro *Anarquia Sexual: sexo e cultura no fim de siècle*, faz um extenso inventário dos escândalos e também de tensões que perpassam o fim do século 19 e, praticamente, todo o século 20 na Inglaterra, embora possamos ver seus efeitos se espalharem e seus discursos se repetirem pelo mundo ocidental, baseada, sobretudo, em questões relacionadas à sexualidade: o julgamento do dono de um bordel em 1884, o julgamento de Oscar Wilde em 1885, bem como as manchetes alarmistas nos jornais que ligavam a queda do império Romano e da cultura Helênica a uma potencial queda da nação: “se a Inglaterra cair será esse pecado e sua falta de fé em Deus que lhe trarão a ruína³²⁴”, onde a expressão “esse pecado” se referia à homossexualidade. A autora afirma, ainda, que nesse período é que se consagraram termos como feminismo e homossexualismo, para definir o movimento político de subjetivação das mulheres e as sexualidades divergentes, ainda vistas como problemas médico-sociais.

Se a sexualidade é tema constante e, paradoxalmente, um tabu social, as doenças ligadas ao sexo que assolam os períodos comparados por Showalter trazem ainda mais uma força de controle à anarquia sexual referida no título do livro que, de certa forma, tomaram os dois momentos. A tese que a ensaísta desenvolve é de que os fins dos séculos 19 e 20 veem serem repetidas as mesmas premissas que apontam para a anarquia sexual – o medo de um estado de caos social absoluto causado pelas sexualidades divergentes e pelos novos posicionamentos das mulheres com a luta feminista – como principal fator de degeneração da sociedade, onde se arrisca o futuro da civilização ocidental. A questão da degeneração é de grande valor para a tese da autora, sobretudo por que ela trabalha com duas grandes epidemias dos fins dos séculos 19 e 20: a sífilis e a AIDS, respectivamente. A sexualidade envolve o corpo não apenas pelo seu lado hedonista, mas, sobretudo pela possibilidade de degeneração social, de redução da civilização a uma nova barbárie ou, em última instância, ao seu fim, seja pela doença, seja pela fúria do deus judaico-cristão em cuja mitologia já condenara cidades inteiras por sua depravação. Aqui o corpo se torna, mais uma vez, repositório de uma sexualidade que

324 Citação atribuída a “um Clérigo” apud SHOWALTER, 1993, p. 16

não apenas o atravessa, como também o rotula: o crescente movimento de emancipação das mulheres e dos homossexuais se dá, sobretudo, através do reconhecimento de seu gênero/sexualidade e dos poderes que os atravessam. O sexo aqui se torna fator de identificação comunitária, esforçando-se por dismantelar padrões de ordenamentos também baseados em identidades formadas por diferenciação sexual.

Showalter conduz sua discussão sobre o que chama de anarquia sexual tratando tal anarquia como uma tomada de consciência das pessoas sobre a própria sexualidade, bem como uma tomada definitiva de consciência sobre as questões relacionadas a diferenciações sociais de gêneros – a saber, entre papéis masculinos e femininos na sociedade. A criação e diferenciação de novos vocábulos a fim de designar o que até então era tratado como degeneração transforma ou especifica novos gêneros, tornando efetiva a inserção da sexualidade no corpo social, nos programas e ideais formadores de uma sociedade. A condenação ou aceitação das lutas e das sexualidades divergentes se torna um gerador de discursividade e de um tipo de pensamento político que, inevitavelmente, se instala na sociedade e provoca mudanças em sua organização.

Percebe-se como as epidemias citadas pela autora tornaram-se, em seus respectivos momentos, crises muito maiores, inclusive de representação. Showalter³²⁵ aponta como as epidemias oferecem “uma oportunidade para a intervenção simbólica bem como política” sem precedentes, abarcando todo um fenômeno cultural que modifica as maneiras de se enxergar a sociedade e também a própria sexualidade: é um fenômeno biopolítico por excelência. É um fenômeno imunitário: o mal do corpo social se abate por causa de alguns seres que lhe causam a doença que pode levá-lo à ruína e à morte. A obsessão pela sexualidade e sua permanente condenação por parte de certo espectro político, encontram sempre no estrangeiro a culpa pelas epidemias, conforme a autora relata: “no ano de 1900 a maior parte da literatura francesa que tratava da sífilis era sexista, xenófoba e racista³²⁶”, o que, de certa forma, redireciona o movimento da política incidente sobre os corpos para corpos bastante específicos, criando divisões e castas sociais. Essa discussão sobre a doença e a sexualidade não é indiferente ao pensamento de Foucault em relação à biopolítica e acaba se tornando um mote para a literatura realista (feroz ou brutal) brasileira surgida nos anos 1960. É possível deduzir a partir da pesquisa de Showalter que o discurso sobre a sexualidade no fim do século dezenove cria a *normalidade* sexual concomitantemente à criação do desvio e à *doença moral*. Há, também, toda uma epidemia de discursos condenatórios inflamados dedicados às

325 SHOWALTER, 1993, p. 250

326 SHOWALTER, 1993, p. 246

sexualidades não padrão e, para uma parcela conservadora da sociedade, vive-se uma doença generalizada, e seria preciso uma resposta imunológica do estado, uma vez que a doença da sexualidade amoral estaria em vias de “matar” a civilização pautada nos valores cristãos ocidentais. Segundo Foucault³²⁷:

Através de tais discursos multiplicaram-se as condenações judiciais das perversões menores, anexou-se a irregularidade sexual à doença mental; da infância à velhice foi definida uma norma do desenvolvimento sexual e cuidadosamente caracterizados todos os desvios possíveis; organizaram-se controles pedagógicos e tratamentos médicos em torno das mínimas fantasias, os moralistas e, também e sobretudo os médicos, trouxeram à baila todo o vocabulário enfático da abominação: isso não equivaleria a buscar meios de reabsorver em proveito de uma sexualidade centrada na genitalidade tantos prazeres sem fruto?

Essa construção de um sistema de controle imunológico é encontrada na história das prisões e dos encarceramentos de loucos, contada criticamente por Foucault, mas também pode ser vista no desterro dos párias sociais para as colônias desde sua invasão e apropriação pelos estados europeus, no extermínio de povos nativos em busca do progresso exploratório colonial, na escravização de toda uma raça continental, na solução final do partido nazista, nas prisões, etc. Toda uma lógica da imunidade vem sendo construída desde o século dezesseis e tal lógica não se apagou por completo de nossa sociedade, pelo contrário, vimos emergir seu crescimento de maneira exponencial, com a ascensão dos aparatos ditatoriais, fascistas e coloniais no século vinte, e seus resquícios vigentes ainda nas prisões e nas populações carcerárias, formando hoje, os maiores pontos de controle imunológico de nossa sociedade. Tal lógica perpassa, hodiernamente, questões raciais, de gênero e de sexualidades divergentes, transformando todas as “espécies sociais diferentes” em corpos estranhos cuja manutenção da estrutura base, do corpo da cultura ocidental, precisa se livrar para se manter saudável.

Fica claro que toda essa discussão baliza o componente político e social enredando e gerando mecanismos de poder e de manipulação capazes de modificar e de reestruturar pensamentos e posicionamentos políticos. A sexualidade incorporada é colocada numa posição ao mesmo tempo, dentro e fora do poder. Explico: uma vez que os corpos se tornam imbuídos de uma sexualidade politizada, ou de uma política que atua sobre sua própria sexualidade e que os especifica e os diferencia, os torna aceitáveis ou não, os torna normalizados ou não, esses corpos desafiam a ordem social de um ponto, a princípio, externo aos mecanismos de poder, sendo imediatamente identificados como anormais, como estrangeiros às condições e aos mecanismos. Uma vez inclusos definitivamente na sociedade, principalmente através das epidemias – conforme Showalter, a de sífilis no século dezenove e

327 FOUCAULT, 1999, p. 37

a de AIDS no século vinte – tais corpos precisam ser identificados, vigiados e cerceados em sua existência mais profunda: o poder abstrato e sem rosto se volta para eles com a mesma força que se voltara para a loucura no século XVIII, encerrando-os, não em uma prisão física, mas em uma prisão conceitual tratada como uma anomalia em meio à normalidade da sociedade.

Se a sexualidade se torna objeto de poder e de disputa de poder na sociedade contemporânea, a forma como tal disputa se dá é bastante importante. Foucault nos aponta para o adestramento que visa a docilidade dos corpos e a produção de bens. Showalter aponta a maneira como esta foi tratada para especificar as divergências e como, dentro de tais divergências, criaram-se novos focos de irradiação de poder baseados em movimentos identitários e também na necessidade de obtenção de atenção governamental em relação à saúde e ao exercício da plena cidadania. Muitos serão os casos de associações diretas entre a emancipação da sexualidade feminina, a homossexualidade, os discursos sobre a liberdade sexual, etc., serem relacionados de forma negativa às políticas de estado, sobretudo em momentos de tomadas de poder estatal por conservadores ou por congregações religiosas. A sexualidade exposta por Showalter ainda deve às relações entre vida e morte, e, sobretudo, à relação com a epidemia, parte de suas perspectivas identitárias e parte de seu poder. Na contemporaneidade seus espécimes já estarão identificados e seus nichos, por vezes, definidos.

Assim, conforme os mecanismos de poder se desenvolvem na modernidade, percebemos o desenvolvimento de outras análises de grande importância para uma tentativa de compreensão de nossa sociedade. Nesse sentido, o texto de Showalter que se embasa nos conceitos foucaultianos de biopolítica e poder, o ultrapassa em outros pontos ao atentar para as epidemias e a crescente necessidade de uma especificação das sexualidades desviantes como fator significativo para um melhor entendimento da relação saber/poder em nossa sociedade. Vê-se a clara influência das teorias do discurso sobre sexualidade em sua obra, em sua maneira de perceber a política que se impregna nos corpos e na sexualidade. Showalter encontra no discurso biopolítico a matriz da transformação de sexualidades desviantes em espécies, na criação de penalidades e, conseqüentemente, de nomenclaturas que dessem conta da variedade sexual, sobretudo, por causa de duas epidemias de doenças sexualmente transmissíveis. A partir de sua ótica, a sexualidade engendra uma nova relação de saber/poder que afeta toda a cultura da época e que continua a afetar os mecanismos de poder a partir da criação de nichos específicos referentes a tais mecanismos culturais. O corpo desviante é imediatamente e previamente reconhecido como elemento político: previamente por que não

se desconheciam as sexualidades desviantes, mas havia uma convivência que, embora complexa, beirava à naturalidade; imediatamente porque tais corpos assumem o estatuto político que lhes é inerente, sendo necessário que se coloquem na defensiva dos ataques físicos e morais que sofrem, mas também se tornam ativos em sua relação com os mecanismos de poder que permeiam a sociedade heteronormativa na qual têm que viver.

É importante a percepção por parte Showalter de que os corpos em questão não são apenas tomados passivamente pela política, mas se entendem como seres políticos e se esforçam por demarcar sua própria diferença. Essa demarcação, em parte, advém de certo espectro moralizante da sociedade, mas tão logo é percebida e recebida nos meios por ela tocadas, é assumida em uma posição claramente biopolítica. Vê-se surgir grupos nos quais a vida política se exerce essencialmente a partir de sua sexualidade, o que não o deixa à parte de violências físicas e jurídicas que vem a sofrer, mas que, ao mesmo tempo, faz com que tais grupos se organizem no intuito de pleitear direitos que lhe deveriam ser garantidos dentro do estado de direito. Foucault reconhece no espraiamento do poder a possibilidade de que ele se exerça em qualquer âmbito social, Showalter indica a forma que o poder veio a ser exercido por um grupo, a partir de sua sexualidade e a partir de medidas que visavam o uso do poder do estado contra o mesmo grupo.

Para Foucault “entre o estado e o indivíduo o sexo tornou-se objeto de disputa, e disputa pública; toda uma teia de discursos, de saberes, de análise e de injunções o investiram.³²⁸” Essa discursividade criada em torno do sexo – discursividade que também cria e define uma série de padrões sexuais – o define como uma instituição que condiciona todos os corpos no interior de uma sociedade e que tem com o poder uma relação ambígua de simpatia e disputa: simpatia por que ajuda a condicionar e a disciplinar os sujeitos e disputa por que se impõe como um contrapoder capaz de ser exercido pelos sujeitos e por variadas instituições sociais. Em nosso ordenamento social, não apenas os corpos são regulados pelo discurso da sexualidade, como também todo um encadeamento comportamental em relação à produção e ao consumo, além de todos os efeitos que se relacionam diretamente ao desejo e aos prazeres: adestramento, penitências, especificação, regulação, violência, etc.

Foucault já se interessava pela literatura da lepra e da loucura nos períodos medieval e clássico como exemplos de mudanças culturais em função dos flagelos desses períodos. Showalter também se preocupa com as discursividades geradas pelas epidemias, tratando das literaturas da sífilis e da Aids em seus respectivos tempos. Para Showalter: “também a história

328 FOUCAULT, 1999, p. 29

da sexualidade é elaborada nas páginas de ficção³²⁹” que, de forma significativa, se predispõe a falar sobre as relações que a sociedade trava com sua própria sexualidade e com todas as dificuldades pelas quais a sociedade do período moderno passa para aceitar as modificações que lhe são peculiares.

Se sexo e doença, bem como a doença ligada ao sexo, fazem parte da criação de novos padrões culturais, conforme afirma Showalter, cria-se, em contrapartida, uma nova investida do poder sobre os corpos e sobre a sexualidade em sua diversidade. Roberto Esposito, nessa direção, aponta como a humanização criada através das políticas de assimilação dos corpos, gera inúmeras diferenças entre pessoas que vivem em sociedade.

Somente se existirem seres humanos assimiláveis a uma coisa, será necessário igualar os outros a pessoas. Para ser compreendido como pessoa, é necessário se revelar um traço diferencial em relação aos que já não o são mais, aos que ainda não o são ou aos que não o são de fato. O dispositivo da pessoa, em suma, é aquilo que ao mesmo tempo sobrepõe e justapõe homem-humano e homem-animal.³³⁰

O reconhecimento da diversidade é concomitante à criação da *normalidade*. Criam-se espécies diferentes de humanos de acordo com as divisões sexuais ou de gênero, de forma que se faz necessário recriar os traços de humanidade para colocar à margem aqueles que não são ou nunca foram humanos “de verdade”. A doença regenera a moralidade na política, lhe reforça as prédicas, envolve o corpo em um manto moral fora do qual a própria humanidade está em jogo. A moral recai sobre o corpo e sobre a sexualidade. A *espécie amoral*, que atenta contra deus e contra o homem, está levando a punição de Deus ao homem. Sua condenação se faz imediata. Antes das condenações individuais, discursos inteiros de condenação específica já levavam comunidades (ou grupos dentro de comunidades) a reagirem, a se unirem, unirem seus corpos contra a condenação que pesava também sobre eles, sobre seus corpos, sobre sua sexualidade.

O corpo domesticado precisa ainda de mais: precisa de disciplina, precisa se ater à normalidade, precisa ser especificado, precisa ser destituído de poderes. O poder que se estende sobre a sexualidade tem, ao menos, dois lados importantes: em primeiro lugar a percepção das sexualidades divergentes e sua desmistificação faz com que se penetre na positividade do micropoder a partir da percepção mesma da possibilidade de exercício de poder e da possibilidade da exigência de direitos e de exclusividades jurídicas condicionais;

329 SHOWALTER, 1993, p. 31

330 ESPOSITO, 2009, p. 198 - Sólo se hay seres humanos asimilables a una cosa, hará falta connotar a los otros como personas. Para contarse entre las personas se necesita poner de manifiesto un rasgo diferencial frente a aquellos que ya no lo son, que todavía no lo son o que no lo son de hecho. El dispositivo de la persona, en suma, es aquel que a un mismo tiempo superpone y yuxtapone hombres-humanos y hombres-animales – Tradução nossa

em segundo lugar gera-se toda uma força político-moral que interpenetra a sociedade e cria micropoderes que visam desestabilizar e, mesmo, na maioria das vezes, agir como forças repressoras às liberdades então atingidas. Institui-se assim toda uma série de violências que passam a ser parte integrante da sociedade moderna e de sua relação com a sexualidade como um todo.

Se se faz necessário que o corpo domesticado e normalizado precise trabalhar e se disciplinar, para atuar como coadjuvante no sistema capitalista e na *sociedade de desempenho* e que, como tal, seu funcionamento padrão deve englobar noções básicas de vida em comum, por mais que se possa alimentar a individualidade através da liberdade absoluta, e deve entender os papéis disciplinares que lhe cabem, abdicando dos interditos e tabus que tanto permeiam a linguagem como a vida urbana hodierna, também se faz necessário entender que a violência “é posta a nu, tão logo desnude seu contexto comunicativo. Seu caráter inquietante ou sórdido consiste dessa nudeza. Torturas arbitrárias ou assassinato sem sentido do outro, sem qualquer intencionalidade comunicativa, remetem a essa violência nua, sem sentido, pornográfica, sem dúvida.³³¹” Dessa forma, se o corpo circula em um ambiente de desempenho e disciplina, ele deve abandonar os tabus sociais e manter-se silencioso diante dos interditos. Se a violência é absoluta e pornográfica, sem intencionalidade comunicativa, passa para o contexto da nulidade ou do absoluto biopolítico: vidas que podem ser dispostas a qualquer momento. O poder, tal como o pensamos, caminha para outro lado e “quem quiser alcançar um poder absoluto deverá fazer uso não da violência, mas da liberdade do outro.³³²” Percebe-se que há, sempre, por parte dos poderes constituídos, um sem número de liberdades que são retiradas e outras tantas violências inúmeras vezes cometidas. Liberdade nenhuma é ou deve ser absolutizada, também nenhuma violência sob a condição de se perder as possibilidades comunicativas.

“Cala a boca, eu disse, agarrando-a com força. Quando acabei, levantei-me e fui embora sem olhar pra trás. Entrei no carro.³³³” A personagem do cono *Almoço na serra no domingo de carnaval* havia acabado de estuprar a namorada, sem motivo aparente, sem comunicação póstuma, apenas o vazio e o silêncio. No jogo da violência, mesmo a de cunho sexual, talvez não haja comunicação possível. Mas se essa violência pornográfica faz parte de todo o jogo social que regula a linguagem e se ela interpenetra a própria linguagem como forma de se fabricar objetos estéticos, pertence, totalmente, ao jogo político. E o jogo político se faz jogo sexual: moralistas erguidos por golpe ao estado democrático à posição de poder maior,

331 HAN, 2019, p. 43

332 HAN, 2019, p. 16

333 FONSECA, 1979, p. 173

apoiados por burocratas, tecnocratas e por uma pilha de guardinhas de esquina e de alcaguetes, buscam pela manutenção do sexo no espaço íntimo, ainda que através da censura política e da violência contra jornalistas, escritores e atores, como uma maneira de elevar a sobrevida dessa estranha instituição fictícia que entendemos como “cultura ocidental” da qual, como latino-americanos, somos meramente um respiro atrasado e corrompido, muito embora, o moralista se veja como seu mais dileto guardião.

No jogo no qual a política se embrenha nos corpos e busca controlar o sexo e tudo o que diz respeito a ele numa tentativa de moralização da sociedade, podemos entender que questões relacionadas à intimidade e ao exibicionismo se tornam de importância vital. Segundo a observação de Giorgio Agamben:

A intimidade torna-se aqui o que está em jogo na política, enquanto o *boudoir* substitui integralmente a *cit e*. Se o sujeito soberano  , acima de tudo, soberano sobre o próprio corpo, se a intimidade – ou seja, o uso de si como inapropriável – se torna a substância biopolítica fundamental, então se compreender  que em Sade ela possa apresentar-se como o objeto do primeiro e inconfessado direito do cidadão: cada indivíduo tem direito de compartilhar a seu bel prazer o inapropriável do outro. Comum  , acima de tudo, o uso dos corpos.³³⁴

Se a imagem do *boudoir*, um quarto íntimo feminino pode surgir como substituta da cidade, quer-se dizer que tudo o que se há para se saber pode se passar dentro da intimidade. A intimidade do quarto guarda para si os segredos do mundo. Se para Sade, que escrevera entre o fim do século 18 e início do 19 a literatura da intimidade já poderia ser seu principal objeto, parece normal que após a revolu o sexual e dos costumes de meados do século 20, já se pudesse escrever abertamente, compartilhar-se como bem se quisesse, essa intimidade. Se o uso dos corpos   o comum em uma sociedade como a nossa, ou em quase qualquer sociedade contemporânea, não se deveria estranhar a explora o do sexo, do erotismo e das sexualidades divergentes nos construtos estético-culturais. Ledo engano. A nudez, o sexo, a homossexualidade ainda são grandes tabus. Quando o tabu   trazido   frente da cena pela linguagem literária, acontece um encontro entre as forças que se aproveitam do sexo enquanto objeto e das forças que querem manter calada a intimidade sob a desculpa da manuten o da moralidade. Schll hammer observa que a linguagem literária:

...se confronta indiretamente com a proibi o excludente do regime discursivo que domina nossa sociedade e que, materialmente, se garante através de institui es, meios de comunica o, estruturas cibernéticas etc. Quando a literatura — articulando-se   procura de inova o expressiva — se depara com os limites da representa o, chega a expressar, na derrota da transgressão, a própria proibi o na sua forma mais concreta. Dessa forma a batalha se d  dentro da linguagem, num

embalo entre literatura subversiva e discurso afirmativo, definindo o que merece ser considerado “real” ou não.³³⁵

Esse embate da linguagem abarca toda a realidade que a circunda e exige dela que se autocensure para o bem de todos, embora tal censura parta de grupos específicos. A batalha interna à linguagem não tem vencedores, apenas embates que corroboram com a criação de problemas estético-sociais ao se buscar a definição como transgressão máxima em uma sociedade cuja censura é um motor importante. Mas nenhuma transgressão chega ao limite do incompreensível ou incomunicável, uma vez que ela mataria a própria ideia de escrita. Assim, deixar de lado os interditos equivale a um ataque político à moral vigente. Quando Rubem Fonseca, através de sua linguagem pornográfica, aponta sua escrita para a construção de novo mundo urbano como objeto ficcional “incluindo a denúncia e a crítica implícita de uma realidade autoritária e abandonando o *didatismo* político que até aquele momento caracterizava o realismo social mais engajado,³³⁶” ele reafirma sua verve crua e brutal que sempre “esconde a melancólica procura do objeto perdido, como o subtexto que motiva a representação afirmativa da violência urbana.³³⁷”

A escrita fonsequiana se faz nesse misto de realismo duro, de pornografia violenta como uma fuga do preconceito antibiológico apontado pelo autor em uma busca pela criação do conhecimento da natureza humana. Conforme a pertinente observação de Freud, a palavra cultura “designa a soma total de realizações e disposições pelas quais a nossa vida se afasta da de nossos antepassados animais, sendo que tais realizações e disposições servem a dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação das relações dos homens entre si.³³⁸” Dessa maneira, natureza humana não pode estar além disso que chamamos hoje de cultura. A própria ideia de “entender a natureza humana” passa pela formação de novos saberes desse mito irrealista da existência de uma natureza humana. A natureza humana é sua cultura. Talvez, seja exatamente por que “natureza” e “cultura” não possam ser desvinculadas quando se trata das sociedades humanas que a *natureza humana* apareça sob as piores máscaras ou sob a forma mais absurda de violência e pornografia nos escritos fonsequianos, como se tais relações representassem os instintos animais contidos no ser de cultura. Talvez seja por isso que é sempre preciso renovar os absurdos, como se aponta no conto *Mandrake*: “No dia seguinte os jornais já não davam mais destaque à morte de Marly. Tudo cansa, meu anjo, como dizia o poeta inglês. Os mortos têm que ser renovados, a imprensa é uma necrófila

335 SCHØLLHAMMER, 2013, p. 1654, 1662 de 4754

336 SCHØLLHAMMER, 2013, p. 1784 de 4754

337 SCHØLLHAMMER, 2013, p. 1784 de 4754

338 FREUD, 2010, p. 87

insaciável.³³⁹” A renovação dos mortos é também a renovação do instinto absoluto: tomar o sexo, tomar a vontade, tirar a vida seriam, sob essa escrita, o instinto animal de ser do humano. Algo como a lei do mais forte, imperando na cidade como, supostamente, operaria na selva. Ricardo Lísias observa que a personagem Mandrake enxerga o ódio como uma característica quase natural do ser humano, e que, dotado dessa noção, o escritor “constrói um policial que acredita no homem como dotado intrinsecamente de raiva e, ao mesmo tempo, constrói a bandidagem dessa forma. É como se ele quisesse mostrar que polícia e bandido se complementam e um serve para ilustrar o que o outro pensa.³⁴⁰” Como também se ele quisesse mostrar que a natureza humana é puro ódio, pura sujeira que, no geral, está tanto entre a população pobre que, por não ter nada a perder se encontra livre para fazer tudo quanto entre a população rica, que sabe que o dinheiro pode mantê-los afastados de quaisquer problemas legais.

Nas palavras de Sandra Reimão, na literatura de Fonseca:

... a perspectiva é um enfrentamento com um cotidiano que não tem horizonte de revolução à vista, que não tem horizonte de transformação radical à vista, há um tipo de embate com um novo tipo de realidade brasileira. [...] O povo brasileiro que aparece na literatura dele, aquilo que aparece como os tipos populares têm uma feição claramente desidealizante. O escritor vai se confrontar com a transformação da malandragem em marginalidade pesada, com o crime pelo crime, com o prazer da desforra e da vingança social, com aquilo que se chama mais genericamente de desagregação do tecido social.³⁴¹

O novo Brasil urbano não abandona as diversas mazelas do Brasil rural e ainda ganha inúmeras outras: a resolução pela violência, a jagunçagem, os crimes impunes, o coronelismo dão lugar, aos poucos, à malandragem desocupada, aos mendigos, e aos pequenos crimes que a partir da hipertrofia do militarismo começam a crescer em quantidade e gravidade. A marginalidade pesada se confunde com o próprio policiamento e ambos se complementam em violência e crueldade. Esquadrões da morte comandados por policiais, torturadores nos porões, matadores de mendigos dividem a cidade com traficantes de drogas com armamento pesado, com punguistas e prostitutas, circulando entre as pessoas pela metrópole. Apesar do esforço moralizante, tudo é imoral nesse espaço e, dessa forma, a literatura busca fugir do ideal, justamente para poder se aproximar dessa feição desidealizante, para poder mostrar através da escrita uma faceta desse “purgatório da beleza e do caos, capital do melhor e do pior do Brasil³⁴²”.

339 FONSECA, 1979, p. 106

340 LÍSIAS, 2019, p. 89

341 REIMÃO, 2011, pp. 53, 54

342 Trecho da canção *Rio 40 graus* composta por Carlos Cesar Laufer, Fausto Fawcett e Fernanda Sampaio Abreu e gravada por Fernanda Abreu em 1992

“É bem possível que o ato de escrever tal como está hoje institucionalizado no livro, no sistema de edição e no personagem do escritor, tenha lugar em uma ‘sociedade de discurso’ difusa, talvez, mas certamente coercitiva.³⁴³” Também é bem possível que haja um esforço por parte dos escritores para fugirem dessa coerção, embora, entendamos que os sistemas coercitivos são tão diversos e variáveis quanto as possibilidades de se escrever sobre qualquer tema.

343 FOUCAULT, 1996, pp. 40, 41

Considerações Finais

A literatura não é simplesmente essa zona indeterminada de discurso que estaria alojada nos vazios ou nas margens esquecidas da história da poesia e da eloquência. A literatura é uma dramática da escrita, desse trajeto de letra desincorporada que pode tomar qualquer corpo. Ela tem seu lugar nessa disjunção própria ao conceito de escrita que faz com que a própria oposição do *logos* vivo e da escrita morta só se coloque à custa de instituir o mito de outra escrita, de um escrito mais que escrito.

Jacques Rancière

Talvez a maior potência do texto de Rubem Fonseca seja o fato de ele caminhar sempre em uma zona cinzenta de contradição. Há uma contradição textual direta que sua literariedade abriga ao agenciar temáticas clássicas, latinizações do jargão jurídico e citações literárias conjuntamente a variedades linguísticas que mimetizam falas populares, aos palavrões gritados nas ruas do baixo centro e à linguagem de baixo calão falada à boca miúda em setores desassistidos da sociedade, optando por misturar variedades linguísticas de acordo com a necessidade textual. Mas, talvez sua principal contradição surja no cerne de seu discurso no qual se instala um modelo de escrita política que pende tanto para o progressismo idealista quanto para o conservadorismo histriônico, em ambos os lados, amparado por uma ideia de violência quase ubíqua na qual a sociedade parece estar mergulhada. Carregando suas contradições, não se encontra nessa escrita nenhum sinal que busque alguma resolução capaz de apontar uma direção correta, apenas indícios sempre dúbios de algum tipo de afiliação e elementos sempre certos sobre uma ideia pessoal de liberdade de criação e escrita. Dessa maneira, é comum que se encontrem críticas que o colocam em lados opostos do espectro político. Deonísio da Silva observa que, sob a pena de Fonseca:

O escândalo deixa os manuais religiosos e vem morar nas páginas literárias. Ao invés de perguntas sobre os atos menos claros do homem, a literatura fará denúncias dessas práticas. Ao invés de ouvi-lo em confissão para dar-lhe uma penitência saneadora, esses escritores tomam como obrigação e metanoia o ofício de revelar-lhe um lado obscuro, enigmático, do qual durante um certo tempo foi desaconselhado falar. Agora, fala-se o proibido, traz-se para a literatura o que andava extraviado e era proferido em surdina na penumbra dos quartos, nos divãs, só proclamado nas bocas e nas ruas. A literatura passa a nomear o inominável, começa por preencher os claros e os pontinhos que substituíam as verdadeiras palavras. Escritores como Rubem Fonseca rompem certas normas literárias que se confundem com preceitos éticos, “ofendendo a moral e os bons costumes”.³⁴⁴

O escândalo cotidiano, escancarado sob o espetáculo da literatura que agencia o escândalo para jogar com e através dele o jogo da política é visto pelo crítico como um ponto

344 SILVA, 1993, p. 94

fora da curva da interdição ditatorial, o que torna essa escrita revolucionária (ou, ao menos, a situa de um lado progressista), à medida que ela ergue sua voz contra os desmandos ditatoriais em nome de um modelo de liberdade que é pessoal, mas que tenta ler a si mesmo como universal, e que, sob tal ótica, é, por muitas vezes, formulado e discutido na própria obra, em muitos contos diferentes. Esse modelo universalizante de liberdade ganha contornos mais ou menos definidos como a defesa da liberdade criativa plena que possa empregar a violência extrema, os preconceitos e a sexualidade usando a cidade como plano de fundo para mimetizar uma realidade complexa e caótica. Na mesma linha a professora Maria Cecília Boechat, sobre a recepção crítica da obra de Fonseca, observa que:

Desde as primeiras publicações do autor a crítica foi unânime não só em reconhecer a qualidade de seus textos, como também em neles diagnosticar a presença de um forte realismo. A cada novo lançamento, consolidava-se a imagem do escritor comprometido com a denúncia das mazelas sociais e cuja obra, através de uma linguagem também violenta e perversa, teria como principal preocupação o contexto sociopolítico brasileiro. Expressões como “quadro”, “retrato”, “retratar” foram usadas e abusadas pela crítica, para traduzir o que, nas palavras de José Carlos de Oliveira, seria “um realismo contundente, para não dizer feroz.”³⁴⁵

Já o crítico Ricardo Lísias observa, por outro lado, que na escrita fonsequiana, em sua relação direta com a realidade agencia-se uma complexidade maior em outros elementos.

Se não há citações políticas muito diretas, elas estão porém ocultas na forma dos contos de Rubem Fonseca. Grande parte deles se estrutura a partir de uma oposição. “*Curriculum vitae*” coloca em contrariedade a conquista de dinheiro com o hábito de se divertir, o que se repetiria logo depois no ótimo “*A força humana*”. “*Relatório de Carlos*” cria o par amor x trabalho. É possível dizer que esse esquematismo estrutura a maioria dos contos. Ora, são pares opostos que justamente povoam a propaganda ideológica do Ipês: Estado x iniciativa privada, direita x esquerda, ordem conservadora x caos comunista. Mesmo que varie muito a natureza de seus narradores e personagens principais, que vão do policial erudito à terceira pessoa distante, dá para dizer que eles são na maioria absoluta das vezes conservadores. É como se, mesmo quando feita por pessoas repugnantes ou francamente doentias, a discussão não pudesse ser conduzida por nenhum outro espectro ideológico. É a voz do conservadorismo liberal que os textos de Rubem Fonseca elevam.³⁴⁶

O crítico faz questão de apontar, em seus artigos, a ativa participação de Rubem Fonseca no IPÊS, o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, que foi uma instituição fortemente ligada à desarticulação do governo João Goulart através de forte propaganda anticomunista produzida e veiculada com apoio de grandes empresários. Esse marco inicial da carreira de Fonseca, que era roteirista de filmes produzidos pelo instituto, permite que se entreveja seu posicionamento político em um momento de polarização ferrenha. O anticomunismo, ainda que reduzido a poucas máximas, certo gosto pelo estado policialesco demonstrado no trato profundo das

345 BOECHAT, 1990, p. 23

346 LISIAS, 2017, p. 49

personagens policiais, a ridicularização de artistas e intelectuais, a animalização da marginalia em oposição à humanização das polícias, certa aversão à homossexualidade e a objetificação e o abuso sexual repetitivo das mulheres que reforça a manutenção de sua condição de inferioridade social são elementos frequentemente agenciados na escrita fonsequiana que mantém diálogo direto com o conservadorismo tacanho elevado ao poder com as graças do Ipês. Tais elementos não são dignos de se tornarem objetos principais nos contos, mas aparecem, eventualmente, em assertivas que compõem linhas de pensamentos de personagens surgindo como frases de efeito que ajudam a emoldurar a linha de pensamento e a mostrá-la para os leitores que com ela se identificam.

Apesar do risco de se cair em uma pequena armadilha do biografismo, faz-se necessário compreender duas linhas importantes na escrita fonsequiana. A primeira delas diz respeito à forte influência autobiográfica ou bioficcional na relação traçada entre a obra e o autor. Explico: embora tenha sido um escritor recluso, Fonseca escreveu diversos relatos sobre sua vida e sobre a sua maneira de pensar que foram publicados no livro de crônicas *O romance morreu* (2007). Excertos inteiros de seus contos ficcionais condizem com a história que o escritor conta sobre si mesmo e se repetem em inúmeras analogias que se ligam a essa individualidade: escritores, fesceninos, portugueses e seus descendentes, policiais cultos, dendólatras, etc., são personagens que povoam a ficção fonsequiana e que, por vezes, dividem com ele seus ideais. O segundo ponto importante diz respeito à sua visão política conservadora e anticomunista, que já foi abordada aqui e à maneira como esta foi habilmente apagada de sua escrita bioficcional, de forma que sua obra tem uma recepção bastante positiva pelos críticos da ditadura.

Impossível dizer que a ficção fonsequiana não assuma um compromisso antiditatorial, sobretudo no quesito da moralidade, que é, ao que parece, seu ponto forte. O crítico Luís Alberto Alves, em uma leitura sobre a obra de Fonseca faz notar tal ambiguidade.

... mas Fonseca nunca poderia ter feito um apelo político de esquerda, simplesmente porque estava do outro lado, atacando seus adversários, dentro e fora da literatura. Ao assimilar em seus textos as inovações formais disponíveis, Fonseca, de certa forma, se liberta da imagem do homem de direita, do golpista. Ainda é um tema interessante a ser explorado, pois sugere certa autonomia entre a obra formal e a posição ideológica do escritor. Sem dúvida, é uma equação difícil de resolver. Mas Fonseca escapou, revelando a astúcia de um profissional.³⁴⁷

347 ALVES, 2014, p. 33 - "... pero Fonseca jamás podría haber hecho tal llamado político de izquierda, simplemente porque estaba del otro lado, arremetiendo contra sus adversarios, dentro y fuera de la literatura. Al asimilar en sus textos las innovaciones formales disponibles, Fonseca, en cierta forma, se libera de la imagen del hombre de derecha, del golpista. No deja de ser un tema interesante para ser explorado, pues sugiere cierta autonomía entre el trabajo formal y la posición ideológica del escritor; sin duda, es una ecuación de difícil solución. Pero Fonseca salió bien librado, revelando la astucia de un profesional." - Tradução nossa

A partir desses dados, entendemos que a autoficção promovida pela escrita fonsequiana se torna um importante subterfúgio para a execução do apagamento dessa figura conservadora e golpista que, junto aos empresários do IPÊS, contribuiu para a desestabilização de João Goulart em seu governo de esquerda moderada e para a criação do clima que possibilitou à extrema direita a tomada do poder e a implantação de uma ditadura. Uma vez que essa ditadura, ao se sentir fortemente consolidada, alija a classe média empresarial que lhe dava sustentação ideológica do poder, a reação imediata dessa classe é se despojar de suas culpas e de suas ideologias e “engrossar as fileiras das passeatas contra a ditadura”, ao lado dos intelectuais e artistas do espectro da esquerda que, sob sua visão, em geral soavam patéticos e doutrinados. Ricardo Lísias observa que:

Não se trata de frase de efeito, e sim de percepção contábil: todos os artistas contemporâneos e intelectuais que aparecem na obra de Rubem Fonseca até 1988 são, para dizer o mínimo, figuras esdrúxulas. Nesse caso não há nenhum tipo de transição entre o início da obra e a maturidade. Pode-se dizer, sem medo de errar, que em toda a obra de Fonseca há duas constantes imutáveis: artistas e intelectuais somos sempre uns ridículos e as mulheres serão invariavelmente objetificadas.³⁴⁸

A escrita fonsequiana, ao mesmo tempo que tangencia certa resistência, sobretudo quando se diz respeito à relação entre moralismo, censura e liberdade, reflete, por outro lado, os preconceitos de classe e raça existentes na sociedade, reforça a submissão do gênero feminino e desumaniza homossexuais enquanto abraça os papéis masculinos que se referem à força bruta, à violência, à dominação e à liberdade sexual – esta última, defendendo o direito outorgado ao homem desde sempre à não-monogamia, ao amor livre, desde que suas esposas não o saibam. A contradição chega ao seu ápice, talvez, com o processo de censura sofrido pelo livro *Feliz ano novo* (1975) que foi “censurado pela ditadura sob alegação de atentar à moral e aos bons costumes da família brasileira, [tornando-se] assunto de Estado, sendo que o ministro da Justiça em pessoa pediu informações sobre ele e o livro.³⁴⁹” Criador e criatura se desentendem de vez e se separam para que o escritor caia nas graças da crítica e do público como um homem que faz tudo pela liberdade, inclusive, processar o estado contra a censura sofrida. A escrita de Fonseca certamente é criada para atuar “contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la)³⁵⁰” e embora essa posição possa, eventualmente surgir, em frases de efeito, em recursos autoficcionais, em palavras empregadas para designar certas figuras da sociedade ou certos

348 LÍSIAS, 2019, p. 83

349 LISIAS, 2017, p. 51

350 CANDIDO, 1989, p. 212

movimentos, como o emprego de *veadetes* e *crioulos* – termos deletérios para homossexuais e negros ou *revolução* – termo que ameniza o golpe de 1964. Ainda que se possa dizer que tais escolhas não correspondem à visão de mundo do autor, elas fazem parte de seu léxico que, sob sua construção ficcional, é escolhido para causar efeitos em seus leitores, seja de identificação, seja de estranhamento.

Compreender que a escrita de Fonseca vem sendo, cada vez mais, encarada como um grito conservador, ainda que carregada de contrastes e contradições, é compreender também que o momento cultural e literário no qual ela se desenvolve é, por si, um momento que também se encontra sob o signo do contraditório. As grandes contradições de nossa nação, ao que parece, não pararam de crescer. O fato de sermos uma nação gerada sob um contexto biopolítico do encontro de pessoas brancas europeias com povos originários que foram conquistados, escravizados, enganados, trucidados e perderam o direito à sua terra – terra essa que se tornou cemitério da diáspora negra, com milhões de pessoas retiradas do continente africano e escravizadas em nosso chão. Sob tal contexto de violência e racialização, bem como do uso do estupro como mecanismo de geração de mão de obra e de dominação, e com as decisões sobre a vida e a morte de pessoas escravizadas ou não brancas nas mãos dos brancos colonizadores e de seus agentes de confiança, fatores que gestaram a pátria contraditória na qual ainda hoje vivemos, partimos da premissa de que uma literatura que se desenvolveu em tal campo de trabalho – ainda que, em sua maior parte, esta literatura importe seus modelos da metrópole europeia – carrega-se de elementos biopolíticos e os deixa transparecer em toda a construção estética que se desenvolve. A escrita de todos os cinco séculos de Brasil enquanto colônia escravagista ou república oligárquica é, toda ela, um mecanismo biopolítico que busca compreender, sob uma diversidade de visões críticas, as possibilidades que se escondem sob essa nação, sob esse território. Elementos como a miscigenação falsamente redimida pelo amor romântico em *Iracema* ou como o suicídio animalizado da “alforriada” Bertoleza após o enriquecimento de João Romão, n’*O Cortiço* ou como os poemas de Castro Alves que bradavam contra a escravidão, serviram para construir todo um imaginário estético de uma sociedade biopolítica.

Sob o pano de fundo de uma nação regida pela força através dos inúmeros planos de desigualdade (de raça, de classe, de gênero) que, apesar de muitas mudanças com o passar dos anos, ainda se mantém como elementos estruturantes da sociedade, mediados pela violência que floresce sob cada movimento político-social, os construtos estéticos, em geral, são erigidos sobre essa base biopolítica. Em nossa nação, nenhuma escrita pode esconder o genocídio/etnocídio indígena ou africano porque estes fatos estão gravados, não somente na

memória, mas, e sobretudo, na linguagem. O fantasma da violência assombra nosso presente quando lembramos nosso passado.

Quando alguém diz “eu sou”, já pressupõe uma dívida impagável com cadáveres que não cessam de voltar. A condição de possibilidade da operação identitária-ontologizante é o fantasmático, o espectral. O *cogito* só acede à presença no ato de responder a uma interpelação de um *revenant* que está presente sem estar, que é encarnação sem carne, atualização sem atualidade. Todos esses são paradoxos constitutivos da essência do fantasma, um ser desprovido de essências que só existe na medida em que volta.³⁵¹

A violência é esse elemento constitutivo que retorna todo o tempo enquanto fantasma e que recupera os cadáveres dos porões, retirando-os dos navios e os colocando nas delegacias nas mãos dos torturadores. O camburão ainda carrega muito de navio negreiro³⁵². No eterno retorno da violência com suas máscaras ou sem elas, como no caso da ditadura civil-militar brasileira, o sujeito social se torna, não somente um devedor dos cadáveres e dos torturados mas também um indivíduo sobre quem pesa a política de morte do autoritarismo à brasileira. O sujeito em estado de natureza é o elemento assujeitado da sociedade brasileira: o índio, o negro, a mulher, figuras que devem ser massacradas e escravizadas. Na versão do passado, essas figuras estavam no limite de uma vida considerada não humana, animalizada até: no período ditatorial, juntam-se a eles os mendigos e os desvalidos no geral, além dos comunistas e de todos aqueles indispostos com a violência ditatorial. Todos ingressam no mesmo lugar, a zona cinzenta da humanidade.

Estado de natureza e estado de exceção são apenas duas faces de um único processo topológico no qual, como numa fita de Moebius ou em uma garrafa de Leyden, o que era pressuposto como externo (o estado de natureza) ressurge agora no interior (como estado de exceção), e o poder soberano é justamente esta impossibilidade de discernir externo e interno, natureza e exceção, *phýsis* e *nómos*. O estado de exceção, logo, não é tanto uma suspensão espaçotemporal quanto uma figura topológica complexa, em que não só a exceção e a regra, mas até mesmo o estado de natureza e o direito, o fora e o dentro transitam um pelo outro.³⁵³

Nesse processo topológico, na complexidade atual, compreende-se que o lugar da exceção não é necessariamente no estado de natureza, mas na diferença de classe, raça, gênero, sexualidade, etc., arrastadas para a exceção, e os indivíduos tornados matáveis, sem que se compreenda que suas mortes correspondam a algum tipo de crime. O estado de exceção condensa a animalização coordenada dos indivíduos por suas inúmeras diferenças:

351 AVELAR, 2011, p. 83

352 Citação da canção *Todo camburão tem um pouco de navio negreiro*, composta por Marcelo Falcão, Marcelo Lobato, Alexandre Menezes, Nelson Meirelles de Oliveira, Marcelo Yuca gravada em 1994 pelo grupo *O rappa*.

353 AGAMBEN, 2002, pp. 43, 44

especifica e transforma espécies em “natureza”. Por natureza, nesse caso, compreendemos a ideia de animalização uma vez que, entre os animais existem aqueles cuja caça é liberada, aqueles cujo abate é normalizado, e aqueles que, domesticados e tornados dóceis e fofos, podem manter um lugar na casa. Esse “lugar de natureza” para o qual as espécies indesejadas são empurradas se situa no ambiente inóspito da “praga”, esse ser indesejado que causa, entre outras coisas, desequilíbrio em um ecossistema, que, eventualmente pode ser um parasita ou somente um ser improdutivo em uma lógica regida pelo capital e pela produção infinita de bens e serviços. Essa animalização carrega consigo, em geral, a lógica imunitária: limpar o organismo social das pragas que o infestam para que a comunidade possa viver melhor e mais saudável.

A escrita fonsequiana, entre outras surgidas sob a égide ditatorial, vislumbrou muitos aspectos dessas mudanças e, nesse caso, optou por torná-las partes fundamentais da própria escrita. A condição do humano animalizado é a condição normalizada na escrita de Rubem e é a partir dela que vigoram suas ideias de sociedade e de como essa sociedade viceja na violência herdada de sua história e reestruturada pelo estado de exceção. O homem ficcional fonsequiano é parte inerente de seu tempo e é fundamentalmente essa peça desajustada de uma sociedade que é, toda ela, também uma espécie de desarranjo que, através da força bruta, espera-se que seja consertada. Que certa ideologia conservadora via na força militarizada a solução para os problemas dos animais e inúteis da sociedade, muitos outros foram também transformados em párias e, numa sociedade que nunca garantiu o direito pleno de cidadania à totalidade de seus concidadãos. Essa escrita é, conforme dissemos, fortemente impregnada de contradições, da mesma maneira que a própria sociedade o é.

Assim, a figura do escritor consagrado por demarcar suas posições antiditatoriais em uma escrita que se utiliza de elementos como o cinismo, a ironia e, principalmente, crueza, uma espécie de narrativa baseada num realismo que dispensa os intermediários e os subterfúgios morais da linguagem para uma construção que busca, numa narrativa direta e sem pejos, mostrar o homem como o animal que ainda vaga pelas grandes cidades. Essa crueza que parece dispensar o cuidado linguístico das belas letras e trazer para dentro da escrita toda uma gama de palavras interditas à literatura, também de situações absurdas, carrega consigo uma série de sentenças relacionadas a preconceitos e dificuldade de se lidar com as diversidades humanas. Dessa maneira, a figura que se destaca como combatente cultural do estado de exceção acaba se ligando indiretamente à ideologia dominante no interior mesmo dessa ditadura.

Se as personagens marginalizadas de *Feliz ano novo* são, por um lado, figuras caricatas cuja premissa é que sejam fotogramas ou que tenham sido retiradas do meio da população pobre e sua linguagem é também uma caricatura do linguajar das periferias, seus atos absurdos e animais – no sentido de serem atos “selvagens” de homens “descontrolados” que fazem prevalecer uma “lei do mais forte” no qual os animais se devoram para sobreviver – não têm uma medida moralista, mas mantêm sua identidade de monstros que deveriam ser odiados pela sociedade e excluídos dela. O mesmo tratamento vale para o *Cobrador*: um animal assassino cujo abate seria favorável à segurança dos cidadãos de classe média-alta que são seus alvos principais. A construção estético-discursiva de Fonseca não busca produzir similaridades entre os monstros pantagruélicos de classe baixa e os assassinos de alta classe ou os agentes do estado, como o empresário de *Passeio Noturno* ou as mulheres ricas de *74 Degraus* ou os clientes ricos do advogado Mandrake: nenhum deles é associado ao mesmo tipo de terror de um inimigo interno que está em toda a cidade, pronto para assaltar ou matar qualquer cidadão que possua bens.

O terror ubuesco, a soberania grotesca ou, em termos mais austeros, a maximização dos efeitos do poder a partir da desqualificação de quem os produz: isso, creio eu, não é um acidente na história do poder, não é uma falha mecânica. Parece-me que é uma das engrenagens que são parte inerente dos mecanismos do poder. O poder político, pelo menos em certas sociedades, em todo caso na nossa, pode-se atribuir, e efetivamente se atribuiu, a possibilidade de transmitir seus efeitos, e muito mais que isso, de encontrar a origem dos seus efeitos num canto que é manifestamente, explicitamente, voluntariamente desqualificado pelo odioso, pelo infame ou pelo ridículo. Afinal de contas, essa mecânica grotesca do poder, ou essa engrenagem do grotesco na mecânica do poder, é antiquíssima nas estruturas; no funcionamento político das nossas sociedades.³⁵⁴

Foucault observa como a ridicularização das figuras de poder, sobretudo de poder político constituído é parte de uma mecânica social frequente do poder desde há muito tempo consagrada em nossas sociedades. A escrita biopolítica fonsequiana, ainda que carregada de ambiguidades, é bem pouco ambígua quando se trata de ignorar as instâncias de poder constituído em seus abusos e em apontar entre a população pobre as ações monstruosas das quais a sociedade está repleta. Se o poder possui laços em todas as esferas sociais, seja através da força bruta, seja através da criminalidade, seja na relação entre gêneros e raças, seja nas relações de violência entre a polícia e os cidadãos, também é possível que todos esses movimentos do poder sejam passíveis de serem desqualificados de maneira similar. O poder estatal constituído não é único, e os poderes locais, sobretudo aqueles que se sustentam através de armamento pesado e criminalidade, são bastante difíceis de se lidar por parte da

354 FOUCAULT, 2001, p. 15

população, principalmente da classe média que se sente cada vez menos segura em sua própria cidade, em seus bairros bem-cuidados.

Mas é preciso ter cuidado, pois a mesma construção ficcional afirma que no currículo de certo figurão havia o fato de ter “serviços prestados à revolução³⁵⁵”, que um leão de chácara havia sido expulso da polícia por matar mendigos e isso era “a única coisa boa que fez na vida. Fora isso só fez maldade.³⁵⁶” e que um homem que não trabalhava, era um vagabundo e vivia daquilo que sua esposa ganhava, após espancá-la, gritava que “o comunismo o havia salvo, gritou da janela, para o vizinho ouvir, que o comunismo o havia salvo³⁵⁷”. Tais construções, inseridas de forma sem nenhum filtro, repetem e estigmatizam certos dogmas, reforçam construções do senso comum sem buscar nenhum tipo de explicação, apenas reafirmando. Tais simplificações e caricaturas estão espalhadas por toda a obra ficcional de Fonseca, que, segundo o texto do crítico Sérgio Augusto, afirmava que “tudo o que tenho a dizer está nos meus livros³⁵⁸”. Nesses livros se encontram, então, comunistas imbecilizados, golpes militares travestidos em revoluções, travestis, prostitutas e mulheres no geral sendo tratados com escárnio, intelectuais e artistas contemporâneos lidos como imbecis robotizados e cobertos de conhecimento desligado da sociedade, etc.

A realidade é extremamente complexa e o livro capta uma parte dessa complexidade, embora não possa se desvencilhar de sua composição, seja de sua autoria, seja da sociedade, seja das inúmeras ideologias que permeiam a vida urbana. Antônio Cândido observa que:

Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confidência, um esforço de pensamento, um assomo de intuição tornando-se uma “expressão”. A literatura, porém é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos, (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, – para chegar a uma “comunicação”.³⁵⁹

A escrita agencia uma diversidade de ideias que se ligam tanto ao indivíduo que a escreve quanto à sociedade na qual ela é produzida. Ela é parte do tecido social. Ela é parte do jogo de poderes espargidos pela sociedade. “Os surrealistas diziam que a beleza ou seria *convulsiva*, ou nada seria. José sempre vira beleza em raios e trovões, e ali estava um verdadeiro cataclismo à sua frente, para ser gozado em seu convulsivo esplendor.³⁶⁰” A escrita

355 FONSECA, 1979, p. 73

356 FONSECA, 1967, p. 71

357 FONSECA, 1963, p. 154

358 FONSECA, 1992, p. 2243

359 CANDIDO, 1965, p. 169

360 FONSECA, 2007, p. 1989, 1995

fonsequiana trata da convulsão da beleza, de sua transformação ou em sua possibilidade de assumir que o horror social pode ser um objeto de grande valor estético e político.

Nesse quesito, Fonseca é um escritor ousado que busca elevar o valor estético da escrita através da valoração do lado mais vil da organização social. Se há Ipanema com suas garotas “lindas e cheias de graça”, se há um “país tropical abençoado por deus e bonito por natureza”, há também o seu reverso, homens e mulheres sem dentes e sem posses que se escondem a olhos vistos no centro e nas periferias. A quebra do padrão estético é um movimento que surge como para articular a descoberta de uma série de verdades hipercomplexas de uma sociedade que desconhece a si mesma, como se sua riqueza e sua pobreza não fossem contemporâneas. O encontro literário entre a classe leitora e a marginalia é um movimento político importante por, pelo menos dois motivos: o primeiro deles é que há uma espécie de descobrimento de um novo mundo de violência que se encerra, não mais no longínquo sertão ou nos engenhos de fogo morto do nordeste, mas que habita a mesma cidade e circula entre as praias e os pontos comuns nos quais se misturam as pessoas. Esse descobrimento é investido e se utiliza de inúmeras sensações como a insegurança urbana e a violência policial ou a eugenia como solução para a desordem social que, ao que tudo indica, não para de crescer e não tem previsão para uma melhora aparente. O segundo ponto importante é que esse descobrimento desnuda as classes médias e parece mostrar a elas que o monstro que habita o morro, o pobre, o favelado é apenas um espelho que reflete a classe abastada e que busca com ela se parecer ainda mais: esse espelho duplo aponta para a complexidade das interações sociais e suas permanências em todas as classes. O punquista que bate carteira na esquina é o reflexo do empresário que sonega seus impostos. O assassino cruel do crime organizado é o reflexo do policial que chefia um grupo de extermínio. O estupro que “executa” uma moreninha em cima do sofá na frente de todas as pessoas rendidas no assalto de uma festa é o reflexo do escritor classe média que seduz uma criança de doze anos e que abusa de sua cultura livresca para justificar seus atos de pedofilia.

A classe média vê seu reflexo, mas não é como um espelho de Narciso que observa sua própria beleza hipnotizante; talvez ela se veja como em um retrato de Dorian Gray, desfigurada por suas próprias ações que não consideraram a barbaridade de seus atos e permitiu e mesmo estimulou que, no coração mesmo de sua sociedade, florescessem os monstros que torturaram e mataram. Não há nenhum mal que não possa figurar nessa escrita. Não há nenhum choque que seja suficientemente grande para estar além da possibilidade dessa escrita.

Com efeito, nenhum ato cultural criador tem relação com uma matéria indiferente a valores totalmente casual e desordenada – a matéria e o caos são geralmente noções relativas; mas ele se relaciona com algo já apreciado e de certa forma ordenado, perante o qual agora ele deve ocupar, com conhecimento de causa, sua posição axiológica. Assim, o ato cognitivo encontra uma realidade já elaborada nos conceitos do pensamento pré-científico, mas, o que é primordial, o pensamento já vem apreciado e regulamentado pelo procedimento ético, prático e cotidiano, social e político; encontra-a religiosamente afirmada; e, finalmente, o ato cognitivo provém da representação esteticamente ordenada do objeto, da visão do objeto.³⁶¹

Compreendemos que o ato cultural criador que enceta a estética da violência e da crueldade fonsequianos se liga é uma possibilidade de ordenamento estético de uma faceta da realidade e, como tal, um arranjo crítico sobre uma realidade elaborada no pensamento popular através do senso comum. Jornais e revistas já visitavam seus temas, bem como as pessoas já estavam cientes do quão complexa e violenta era a realidade na qual viviam, ainda que, muitas delas, estivessem completamente seguras em seus condomínios ou seus bairros abastados. Sobre o ato de produção artística, “também ele não vive nem se movimenta no vazio, mas na atmosfera valorizante, tensa daquilo que é definido reciprocamente.”³⁶²

A classe média empresarial brasileira, com o auxílio das forças armadas, havia trabalhado efetivamente para a deposição do governo de esquerda moderada de João Goulart, primeiramente mudando o sistema do presidencialismo para um parlamentarismo de última hora, com um primeiro-ministro direitista para moderar o “comunista” na presidência e, após a reversão do sistema, trabalhou em favor do golpe que o depôs, para o “ressurgimento da democracia” conforme apontava o jornal *O globo* em sua chamada de primeira página em 1º de abril de 1964. Após a deposição e o início da ditadura civil-militar, era de se esperar que a classe média fizesse um *mea-culpa*, sobretudo da relação direta entre a violência e o terrorismo de estado cometidos pelas forças ditatoriais contra a população, mas não é exatamente o que vemos acontecer.

O que percebemos na escrita fonsequiana é que sua exposição da violência cotidiana se afasta dos desmandos ditatoriais, apaga a historicidade dos eventos, e evita, mesmo, tocar em assuntos polêmicos ligados diretamente ao poder governamental, exceto, conforme mostramos, de maneira positiva como na citação do assassinato de “mendigos” na cidade do Rio de Janeiro ou no golpe sendo nomeado de “revolução”. A professora Tânia Pellegrini observa que:

... é necessário encarar a produção da literatura como uma parte específica da prática social da escrita e leitura, materialmente enraizada na força configuradora da história; dessa forma, ela está inserida num processo de criação de formas e de mundos imaginários, como princípio constitutivo do real e não apenas como reflexo

361 BAKHTIN, 2010, pp. 29, 30

362 BAKHTIN, 2010, p. 30

dele. Não existe uma relação causal entre realidade e obra, mas uma relação dialética, apreendida no plano estético.³⁶³

Enquanto objeto criador de uma realidade, a literatura fonsequiana opta por recriar uma cena urbana extremamente violenta, mas com a premissa de que toda a violência parte diretamente do povo, numa luta de todos contra todos na qual os poderes constituídos pouco podem fazer. A polícia, quando figura nos contos, é, em geral, constituída de pessoas esforçadas (ainda que corruptas) que lutam tanto contra a violência generalizada quanto contra um sistema que os mantém de mãos atadas, sem equipamento e remuneração adequados.

Entendemos que essa escrita, embora gere um reflexo criticamente distorcido da classe média e também de toda a realidade circundante, é ainda uma produção estética realizada por um homem extremamente culto de classe média cujos personagens baseados na marginália são montados de forma caricatural e a partir de sua experiência como delegado e, sobretudo, a partir de sua concepção pessoal de mundo. É interessante observar como a marginália é tratada em uma crônica que versa sobre o plantio de árvores numa praça, em frente ao apartamento do escritor, em um bairro abastado: “da última vez, plantaram oito árvores dessa maneira tosca e apenas uma sobreviveu, um ipê, que cresceu não obstante alguns mendigos bêbados, malucos ou vândalos cretinos quebrassem constantemente os seus galhos.³⁶⁴” Para quem conhece a marginália da ficção fonsequiana, o tratamento estético e comportamental dado a ela, não impressiona essa forma de se referir a outros seres humanos que supostamente, teriam urinado ou quebrado a árvore.

O material humano na ficção é degradado e degenerado quando se encontra nas classes menos abastadas. Policiais, advogados e escritores, personagens inseridos de forma automática na classe média, normalmente são tratados com profundidade multifacetada: são cínicos, brilhantes e geralmente bastante cultos enquanto a marginália que surge como contrária a eles é animalizada e sexualizada. O professor e crítico Anatol Rosenfeld observa que a obra de ficção:

... é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores.³⁶⁵

363 PELLEGRINI, 1996, p. 23

364 FONSECA, 2007, p. 1204

365 CÂNDIDO et allí, 1992, p. 45

As personagens da ficção fonsequiana não fogem a essa regra: são definidas, definitivas e transparentes vivendo em uma metrópole para a qual a solução narrativa seria a quebra das paredes, a retirada dos véus, a abertura das cortinas para a exibição de tudo aquilo que está escondido nela, tudo aquilo que é feio. A construção narrativa visa à confusão entre o narrado e o vivido, não apenas em uma tentativa de mimetizar a realidade, mas em sua propensão jornalística que esconde sua moralidade e sua ideologia atrás de uma máscara de imparcialidade amoral, que coloca nas personagens seu tecido de valores, sempre sob a condição de se expor “realidades” contemporâneas.

Embora contraditória, essa escrita não é, nem pretende ser, isenta. No primeiro plano da leitura dessa escrita que é multifacetada e recoberta de camadas, o autor faz questão de manter-se em uma posição que mescla escândalo – como poder-se-ia esperar encontrar em quaisquer páginas de jornais, desde as policiais até as colunas sociais ou nas revistas, tanto de notícias quanto de fofocas – e o erotismo. Em uma leitura mais apurada, pode-se perceber que entremeadas aos escândalos eróticos, encontram-se diversas conclusões, citações e uso de termos pejorativos quase como mensagens subliminares que se incorporam ao texto da mesma maneira que as demonstrações de cultura literária: palavras como *crioulos* e *veadetes* ou o tratamento dado a intelectuais, críticos e artistas contemporâneos – sempre retratados como ignorantes e/ou ingênuos. Ainda pode-se perceber como determinados pontos de referência ideológica não são tocados por essa escrita, trabalhando inativamente para a conservação de determinados mecanismos de poder, como o machismo e toda sua toxicidade, a homofobia e a marginalização da classe mais pobre sob o manto de uma identificação da pobreza com a criminalidade. Por último, mas não de forma exaustiva, pode-se perceber nessa escrita, um quase completo desligamento da história em função de uma presentificação constante dos temas, o que, no geral, permite que se desligue também toda a violência dos acontecimentos cotidianos da série histórica de violências que constitui a formação de nossa sociedade desde sempre.

Ao se desligar o fato cotidiano da violência constituinte da nação, ao se permitir que a memória cultural apague as participações das forças armadas em golpes anteriores, inclusive o que engendrou o nascimento da república, ao se ignorar todo o contexto sociocultural de dominação masculina sobre as mulheres ou de dominação branca sobre as pessoas escravizadas vindas do continente africano, toda violência cotidiana se torna, simplesmente, equivalente; as mortes ocasionadas pela marginália que foi mantida na margem, não da sociedade, mas da humanidade, passa a equivaler aos assassinatos cometidos pelas forças de segurança pública. Dessa maneira, é possível que a escrita consiga perpassar pelo contexto

social sem, contudo, fazer a necessária ligação entre a violência cotidiana e o terrorismo de estado ou entre o empobrecimento da população e o governo ditatorial.

Por mais que essa escrita se ancore em um mecanismo antimoralizante e anti-sistêmico, ao não identificar o contexto histórico de construção dos mecanismos de violência vigentes no país, ela acaba pendendo para a (re)mistificação do marginal em um ciclo de exotismo que não cessa de se renovar. O professor Wander Melo Miranda observa que:

Se a fronteira é o que diferencia uma nação do que está fora dela – o território do Outro –, o discurso minoritário assinala a existência de fronteiras internas, que demarcam o espaço heterogêneo da identidade a ser compartilhada. A identificação resulta, pois, num movimento dual de estreitamento e alargamento de fronteiras culturais, tendo em vista os “territórios” a serem cedidos ou conquistados nos interstícios das diferenças sociais e das lutas políticas.³⁶⁶

Nesse caso, a produção cultural necessita identificar-se no interior dessas tantas *fronteiras internas* que são demarcadas pelas diferenças sociais e pelas lutas políticas. É justamente na dificuldade de identificação dessas *fronteiras internas* que a escrita fonsequiana acaba por se tornar extremamente ambígua e, em muitos casos, contraditória. São muitas as relações político-sociais que se podem depreender em qualquer sociedade e nenhum tipo de produção cultural por si só pode dar conta de abranger todos eles e, sobretudo, de interagir positivamente com todos aqueles, mesmo os que se encontram em campos de luta similares. É importante lembrar que se postar contra a ditadura civil-militar não fazia, conforme se queria fazer crer por parte dos militares governantes, de ninguém um comunista, ou mesmo uma pessoa que se percebesse no campo político da esquerda. Conforme a própria elite que havia apoiado o golpe começou a ser elidida do poder, era natural que muitos se voltassem contra o regime que ajudaram a criar e a manter, uma vez que muitos de seus interesses estavam em jogo. Fonseca parece estar ao lado desses: de roteirista dos filmes antiesquerdistas e anticomunistas do IPÊS a perseguido e censurado pela “revolução” a quem prestara pequenos serviços. Dessa maneira, percebe-se que:

A exaustão resultante da tematização obsessiva do corpo parece delinear-se nessas situações, em que nada além de vozes confusas e desreferencializadas circulam pelo texto. Seu movimento caótico estabelece um contexto singular, onde os signos, quase aleatoriamente, vão superpondo imagens, sensações, fantasias. Sem origem ou destino, os diálogos perdem sua função comunicativa: sujeitos mortos falam para si mesmos numa linguagem intransitiva, leve, múltipla. O outro está dentro do eu, representado pelo discurso, e mais além da palavra, enquanto interlocutor real. Cada personagem, enfeitada pela linguagem, subtrai-se e desfaz-se numa indeterminada e cabalística sedução dos próprios signos.³⁶⁷

366 MIRANDA, 1998, p. 127

367 PEREIRA, 2000, p. 103

Ao fim, resta essa impressão do escândalo e do caos gratuitos e desreferencializados: o corpo é objeto de uso para entretenimento cuja sedução se dá nos próprios signos, o signo é o que resta, esvaziado e autorreferencial.

Logo no início de *Vigiar e punir*, Foucault cita a condenação de um certo Damien em meados do século 18 em Paris e descreve seu suplício público: ser levado nu em uma carroça até a praça, ser atenazado nos mamilos, braços, barriga e pernas, ter a mão direita queimada, sofrer a aplicação de enxofre, óleo fervente, chumbo derretido, cera e piche em fogo nas feridas feitas pelas tenazes e, finalmente, o desmembramento efetuado por quatro cavalos (aos quais foi preciso juntar mais dois) ainda que tenha havido necessidade de cortar os ligamentos na junção das coxas. Todo esse espetáculo se dá em praça pública. Damien ainda estava vivo até a arrancada final que lhe arrebentara os quatro membros, momento em que expirou. “Os espectadores ficaram edificadas com a solicitude do cura de Saint-Paul que, a despeito de sua idade avançada, não perdia nenhum momento para consolar o paciente.³⁶⁸”

O pensador destaca a forma como as instituições punitivas e judiciárias modificam sua metodologia e seus mecanismos punitivos de forma que o espetáculo popular do suplício, ainda no século 18, passa a ser menos usado até ceder lugar a castigos que focavam cada vez mais em duas frentes diferentes e não concomitantes: numa primeira medida, a prisão como espaço corretivo para o criminoso e, em segundo, a pena de morte comutada em um processo de execução cada vez mais limpo, rápido e, na medida do possível, invisível.

Toda essa mudança no cenário e no modelo punitivo, executada ainda no século 18 europeu, acaba por retirar e por recriar a mentalidade das populações em relação aos mecanismos punitivos e ao espetáculo gerado pela violência enquanto exemplo socioeducativo. Por várias gerações as sociedades ocidentais e aquelas de cultura ocidentalizada, como a nossa, trabalharam nos mecanismos voltados para a punição em função de sua humanização, fosse com a prisão cujos estatutos, no geral, apontavam para a possibilidade de ressocialização do condenado, fosse com as penas capitais que causavam mortes cada vez mais mecanizadas, embora essa mecanização fosse vista como humanitária, uma vez que o sofrimento era reduzido ao mínimo possível. Obviamente que tais suspensões e mudanças paradigmáticas visavam atingir o centro administrativo e judicial do mundo ocidental e que as violências populares ou governamentais nas colônias do continente africano, como no caso do Apartheid na África do Sul, nos guetos judaicos, como no pogrom conhecido como *Noite dos cristais*, na Alemanha em 1938, ou contra os negros e povos

368 FOUCAULT, 2014, p. 9

originários na América do norte, os primeiros segregados, perseguidos, torturados e assassinados pela Ku Klux Klan e os segundos sistematicamente eliminados por programas governamentais. Tais modelos, sobretudo aquele utilizado pela Ku Klux Klan nos Estados Unidos, remontavam, não apenas aos suplícios públicos, com altos padrões de violência, mas, também, com diversos mecanismos de segregação e violência desenvolvidos no medievo europeu.

O espetáculo da violência é escondido, mas não completamente apagado das mentalidades ocidentalizadas. No Brasil pós-golpe de 1964 vemos o ressurgimento dessa pedagogia do suplício através das torturas e dos desaparecimentos. Por mais que a tortura tenha tido inúmeros motivos para se manter escondida sob o manto da “democracia” no qual também se escondia a própria ditadura, criando um sistema de bipartidarismo com um partido “de oposição” (mas colocando a maioria das lideranças de esquerda radical na clandestinidade), havia bons motivos para que o torturado, ou seu corpo, retornassem à sociedade para que se pudesse aproveitar da falsa funcionalidade do suplício, uma vez que se apontava para sua eficiência e, também, para se aproveitar de sua pedagogia, uma vez que torturados e corpos torturados serviam como exemplos de como se tratam os “inimigos da pátria”. Para Elio Gaspari, “a adoração da funcionalidade da tortura envolveu a máquina repressiva num mito de eficiência, escondendo fracassos e inépcias, ao mesmo tempo que se passou a exagerar o tamanho da ameaça para adaptá-la ao tamanho da cobiça liberticida.³⁶⁹” O desaparecimento, a repressão, o terrorismo, tanto de estado quanto o outro, todos se tornaram formas do espetáculo público da violência. Sobre a instituição da tortura em uma sociedade, a professora Maria Rita Kehl observa que:

Sejamos sensatos: se a possibilidade de gozar com a dor do outro está aberta para todo ser humano, por outro lado a tortura só existe porque a sociedade, explícita ou implicitamente, a admite. Por isso mesmo, porque se inscreve no laço social, não se pode considerar a tortura desumana. Ela é humana: não conhecemos nenhuma espécie animal capaz de instrumentalizar o corpo de um indivíduo da mesma espécie, e além do mais gozar com isso, a pretexto de certo amor à “verdade”. Sabemos que combater o terrorismo com práticas de tortura já é adotar o terrorismo; terrorismo de Estado, que suspende os direitos e liberdades que garantem a relação livre e responsável pelos cidadãos, perante a lei. Que verdade se pode obter por meio de uma prática que destrói as condições de existência social da verdade?³⁷⁰

Uma sociedade que admite em seu seio a tortura como elemento repressivo, sem fazer frente ao seu estado, admite também que se espetacularize a violência do suplício. No caso do Brasil, a tortura foi apenas um dos elementos que veio a preencher o período ditatorial.

369 GASPARI, 2002, p. 190

370 TELES, SAFATLE, 2010, pp. 2737, 2743

Tortura, assassinato de moradores de rua, repressão violenta contra movimentos populares, assassinato e extermínio de indígenas, esquadrões da morte, espancamentos de artistas e de padres, repressão violenta de movimentos estudantis. Todo esse circo de horrores foi absorvido e dado como relativamente normal dentro de uma comunidade para a qual a vida deixara de ser importante e se tornara um absoluto de efemeridade com seus poucos minutos enquanto espetáculo nas mídias nascentes ou nos jornais cotidianos. A tortura é um ato de terror, mas o espetáculo o qual se acercou de transformá-la em conjunto com todas essas terríveis experiências aqui expostas, a tornara apenas mais um elemento, bruto, até certo ponto, subterrâneo de uma realidade labiríntica e sem saída.

É sob essa realidade que percebemos o espetáculo do suplício travestido no discurso cada vez mais explícito, violento e, desde que desligado de uma crítica histórica, livre para circular impunemente na imprensa. Assim, os construtos estéticos, sobretudo essas escritas brutais ou ferozes e também nos romances-reportagem se acercam de reproduzir e de inverter o sentido de um determinado tipo de suplício que, a partir dessa inversão, passa do corpo do supliciado para o organismo que é a grande metrópole. Esta, segundo se pode ver e ler, se vê asfixiada, alquebrada, amedrontada, suja, emporcalhada pela violência que lhe toma as ruas, as periferias e as madrugadas. No espetáculo diário, fotos e descrições tomam os noticiários.

A escrita fonsequiana, por seu lado, apresenta uma face desse suplício social. Os corpos empobrecidos e desvalidos da marginália não são mais os corpos supliciados e sim os carrascos dessa organização social que se vê desmembrada pela ação dessas figuras. Não se busca esconder, por mais que certo padrão de moralidade esteja afastado da escrita direta e que a voz, ainda que estereotipada dessa classe social possa ser ouvida diretamente, que a cidade é enxergada como um prolongamento do corpo da classe média e alta, e como tal, vem sendo destruída pelos parasitas que por ela circulam. Assim, nada mais normal do que um sistema imunológico representado pela polícia que desapareça com mendigos ou que atue como um antiparasitário nas periferias. Nada mais normal que parte desse corpo deva ser atezada com tenazes em brasa, arrancada e que suas chagas sejam preenchidas com chumbo e com enxofre. Agamben sentencia que até que “uma política integralmente nova não se apresente, toda teoria e toda praxe permanecerão aprisionadas em um beco sem saídas, e o *belo dia* da vida só obterá cidadania política através do sangue e da morte ou na perfeita insensatez a que a condena a sociedade do espetáculo.³⁷¹” Nesse trecho do texto agambeniano, deve-se entender que há, já, toda uma “velha política” que se baseia numa soberania da matabilidade e que uma mudança deve necessariamente passar por uma reviravolta na qual a

371 AGAMBEN, 2002, p. 18

vida nua, a *zoé*, não esteja mais ligada a uma exceção permanente e que a liberdade de se matar certa parcela da sociedade seja, enfim, diluída. Enfim, é preciso mudar toda a topologia do estado de exceção para que haja uma real igualdade jurídica entre as pessoas.

A matabilidade é o espetáculo biopolítico da literatura feroz. “A linguagem é o soberano que, em permanente estado de exceção, declara que não existe um fora da língua, que ela está sempre além de si mesma.³⁷²” Essa exceção permanente da linguagem permite que os corpos sejam postos em estado permanente de matabilidade, permite que sua animalidade seja colocada em evidência absoluta sobre sua suposta humanidade. O corpo na escrita é um elemento político. O corpo na sociedade é um elemento biopolítico sobre o qual pesa um estado de exceção permanente. O discurso sobre a sexualidade e a violência são mecanismos de biopoder cujo sentido é sempre dúplice, de forma que se pode ver, assim “a maior parte das liberações postuladas, as da sociedade, da cultura, da arte, da sexualidade, enunciar-se sob as espécies de um discurso de poder: vangloriavam-se de pôr em evidência o que havia sido esmagado, sem ver o que, assim fazendo, se esmagava alhures.³⁷³” Um poder, ainda que seja pequeno perante os grandes poderes centralizados e constituídos que controlam e detêm tanto os meios econômicos quanto o monopólio da violência legal ou os mecanismos jurídico-policiais, é ainda um poder. No caso da escrita que reivindica sua autonomia e sua liberdade através da brutalidade e da desumanização, é fácil enxergar os grupos que são por ela esmagados e os que são poupados.

A escrita dos anos 1960 no Brasil passa pela radical mudança de direcionamento a partir da mudança na situação política promovida por um estado de exceção que engendra uma sociedade fortemente marcada pelo biopoder e pela ideologia de uma extrema direita militarista, moralista e violenta. Se a violência é um fator constitutivo de nossa sociedade e se a literatura construída em nossa nação tende a ser uma crítica a essa constituição primordial, ainda que os elementos de nascimento de nossa cultura letrada sejam, em sua maioria, importados do continente metrópole, é possível ainda avaliar a escansão que se dá entre os realismos dos anos anteriores. Uma literatura nasce, sempre, em função de uma realidade dada, em forma de aceitação passiva ou de crítica a essa. Os anos 1960 veem surgir um novo período de violência político-social com grandes alterações nos cenários urbanos e com um terrorismo de estado permanente e quase onipotente. No que diz respeito ao social, a urbanização acelerada criou uma diversidade de problemas relacionados ao crime organizado

372 AGAMBEN, 2002, p. 28

373 BARTHES, 1978, p. 36

e à insegurança na qual se viam as classes médias. Politicamente, o assomo de violência que tomou conta do governo militar empossado após o golpe de 1964 espargiu-se pelas polícias e pela sociedade, de forma que todo mundo poderia ser um agente disfarçado do comunismo internacional, bastava uma denúncia. A esse segundo problema, é preciso se lembrar que não foi um movimento espontâneo, ao contrário, fazia parte da política de estado a “manutenção da ordem” que visava evitar sublevações quaisquer.

Se no quesito violência e sexualidade essa literatura dos anos 1960 e 1970 acabou por se destacar, uma vez que ousou explicitar o erotismo nosso de todo dia e a violência matinal que podia ser ingerida com a leitura dos jornais junto ao café da manhã, por outro viés analítico, sua crítica a outros assuntos importantes para a compreensão do momento histórico e de sua natureza deixa a desejar, conforme afirma Flora Sussekind ao apontar como esse momento de retomada de um tipo de realismo e de sua brutalização, foi tão pouco afiado “que preserva inclusive a instituição familiar. Não ameaça nem o pai de família nem o *papai-Estado*. Nem o controle paterno das culpas e desejos do filho, nem o controle do governo militar dos rumos e informações referentes à sociedade brasileira.³⁷⁴”. A exposição de posicionamentos que abalam a moral frequentemente atrelados à miséria parece surgir como um elemento de choque e de consumo imediato, nunca de estranhamento ou de crítica mais aprofundada.

Nesse sentido, ao se afastar da historicidade da violência matricial, e ao retratá-la com resquícios de crueldade e brutalidade, como um produto cultural a ser consumido tanto quanto a violência diária que chega através das mídias, arrisca-se a se permitir que quaisquer vozes se apropriem do poder gerado pela literatura. Foucault observa que “as medidas punitivas não desempenham somente o papel negativo de repressão, mas também o *positivo* de legitimar o poder que edita as regras. Pode-se até afirmar que a definição das *infrações à lei* serve justamente ao mecanismo punitivo.³⁷⁵” Uma escrita que opta por não contestar o papel da repressão acaba por legitimar a edição das regras, ou, ao menos, manter-se silenciosa em relação a elas. O mecanismo punitivo generalizado da sociedade biopolítica não recebe contestação direta como um todo.

Encontramo-nos em um beco cujas saídas parecem estar em extremos diferentes: de um lado, temos um escritor contestador cuja escrita realiza um embate com o estado de exceção e, de outro, temos uma escrita cujos elementos remetem a um alto nível de conservadorismo. Entendemos que essas ambiguidades não são excludentes, ao contrário, as saídas do beco são múltiplas e contemplam um sem-número de possibilidades. Em uma sociedade cujo nível de

374 SUSSEKIND, 1984, p. 185

375 FOUCAULT, 2015, p. 150

moralização do regime de exceção parecia extremamente alto, até o limite da paranoia, não seria, necessariamente difícil afrontar suas convicções gerais.

Percebe-se como essa paranoia havia subido ao poder junto dos militares pelas inúmeras comunicações militares, pelos documentos recuperados dos aparelhos de censura, pela abertura da imprensa a generais que, em suas colunas em jornais, escreviam textos como o seguinte, do general Antônio Bandeira, publicado no Jornal do Brasil em 1974:

Todos os meios de comunicação são empenhados na campanha de propaganda e ações psicossociais de maneira insidiosa, e sem escrúpulos, distorcendo ações e comprometendo pessoas, como lhes convém, através de publicações e exteriorizações, mensagens e imagens, com o objetivo deliberado de destruir valores consagrados pela comunidade, e minar a confiança do povo em seu governo e no regime político vigente.³⁷⁶

Depreende-se das muitas reflexões de generais e apoiadores publicadas, que “o sexo é um instrumento usado pelos psicopolíticos para perverter e alienar a personalidade dos indivíduos³⁷⁷”, sobretudo através dessas escritas políticas e pornográficas que “constituem veículos de grande poder de condicionamento moral para a mocidade desprevenida e inerme³⁷⁸.” Político e pornográfico não necessariamente fazem um par distinto nesses pronunciamentos, tanto é que muitos títulos foram censurados por supostamente se tratarem de temas políticos quando na verdade eram apenas eróticos. Essa confusão proposital garantia que o poder constituído pudesse sempre manter sua narrativa fantasiosa de uma ameaça constante. Muitos setores da sociedade correspondiam com esses pensamentos. Em carta de uma “mãe de família” endereçada ao Ministério da Justiça, publicada pelo historiador e professor Douglas Marcelino lemos:

Excelência, como explicaremos nossas pesadas responsabilidades ante Deus, pela corrupção de uma juventude, aturdida em face do carnaval de imoralidades a que somos compungidos, obrigados a assistir diariamente? Não olvidemos jamais, senhor ministro, que vivemos numa “guerra total, global e permanente” e o inimigo se vale do recurso da corrupção dos costumes para desmoralizar a juventude do país e tornar o Brasil um país sem moral e respeito aos olhos dos estrangeiros, no exterior.³⁷⁹

Se esse medo era real ou forjado, se a carta detém alguma verdade, não faz nenhuma diferença. O que “importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita³⁸⁰” sentenciou o escritor ficcional do conto *Intestino Grosso*. A verdade é um

376 MARCONI, 1980, p. 22

377 MARCONI, 1980, p. 18

378 MARCONI, 1980, p. 18

379 MARCELINO, 2011, p. 210

380 FONSECA, 1975, p. 149

elemento que é forjado pelo mesmo poder que ajuda a forjar em uma realidade dada. A verdade da “guerra total, global e permanente” não é menos real que todos os decretos e leis criados para a manutenção e o fim dessa “guerra”. Uma guerra total, contra elementos totalizantes: a moral que se pode dividir em centenas de questões; os bons costumes que depreendem milhares de conotações; o bem, o mal etc.

Nessa guerra total é absolutamente possível confrontar parte da moral no que diz respeito ao sexo, erotismo e pornografia e ainda manter-se conservador nas relações já socialmente aceitas de gênero, classe, raça e orientação sexual. É possível perceber a censura como um mal dessa sociedade e, ao mesmo tempo, desassociar sua raiz mais profunda desse momento específico de exceção, o que não deixa de ser verdadeiro, mas também, não deixa de retirar a responsabilidade imediata pela censura impingida aos criadores daquele momento. Em uma de suas crônicas, Fonseca argumenta que a censura “não deve ser encarada apenas como a ação reacionária e obscurantista de certas agências e agentes do Estado. A censura é um subsistema cultural (e ideológico) que serve para preservar os valores que uma determinada cultura considera ameaçados.³⁸¹” Tratada como ideologia, ela pode surgir, sistematicamente, sob qualquer construção de poder que seja “antidemocrática”. A censura generalizada dessa forma, deixa de ser um problema dos agentes da ditadura civil-militar para se constituir em um problema da humanidade. Nessa exceção, é factível que a escrita se debruce sobre os males que afligem a sociedade e sobre os diversos problemas relacionados à pobreza e à violência, sem, entretanto, criticar as causas históricas e os recentes desmontes nos planos de segurança, reforma agrária e educação promovidos por agentes específicos daquele momento.

Enfim, muito se pode dizer sobre a escrita fonsequiana: ela reordena o cânone literário nacional, gerando uma discursividade posterior que ainda encontramos em escritores nossos contemporâneos. Ela divide opiniões sobre sua real carga de transgressão: sua crítica envolve muitos aspectos sociais ao mesmo tempo em que corrobora com a manutenção de muitas tradições (boas ou más) dessa mesma sociedade. Sua qualidade técnica é inquestionável: pode-se criticar sua temática, pode-se discordar de sua visão caricata da pobreza e da intelectualidade em detrimento de seu cuidado com policiais e advogados. Ela é culta e coberta de referências literárias e cinematográficas ainda que explore a linguagem popular, o erotismo e a problemática social. Ela não esconde seu ponto de vista elitista em seu trato com a população pobre em comparação à forma como lida com a população rica: pobres e marginais são cruelmente animalizados e ridicularizados enquanto ricos são, no máximo,

381 FONSECA, 2007, p. 177, 186, 192

vítimas de algum escárnio ou ironias menores. Ela pisa e repisa assuntos espinhosos, mas evita criticar de maneira contundente o poder constituído pela ditadura civil-militar, ainda que seu autor, como roteirista do IPÊS, não tenha evitado fazê-lo ao governo anterior destituído contribuindo para sua desestabilização. Ela é metaliterária e metalinguística: aborda de forma consciente e crítica diversas questões sobre o fazer artístico e sobre como a linguagem influi e é influenciada por esse fazer e pela liberdade de criação. Ela compreende o poder em sua constituição socialmente complexa e topologicamente demarcada. Ela é um elemento crítico ao poder e um mecanismo, ainda que pequeno, desse mesmo poder. Ela é um elemento biopolítico que aborda a vida animalizada e a matabilidade das pessoas, ainda que em formato fictício, frente às instâncias de poder.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo in *Notas de Literatura*. Trad. ALMEIDA, J. São Paulo: Ed. 34, 2003;
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção: Homo Sacer, II, I*. Trad. POLETI, I. D. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004;
- _____. *Profanações*. Trad. ASSMANN, S. J. São Paulo: Ed. Boitempo, 2007;
- _____. *O que resta de Auschwitz*. Trad. ASSMANN, S. J. São Paulo: Ed. Boitempo, 2008;
- _____. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. HONESKO, V. C. Chapecó: Ed. Argos, 2009;
- _____. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Trad. BURIGO, H. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010;
- _____. *O uso dos corpos, Homo Sacer IV*. Trad. ASSMANN, S. J. São Paulo: Ed. Boitempo, 2017;
- ALVES, Luis Alberto. Rubem Fonseca y el golpe del 64. *Rev. Literatura: teoría, historia, crítica*, Bogotá: vol. 16, n. 1, jan. - jun. 2014, p. 15-40, 2014;
- ANTONIO, Carolina Dias. A “Operação mata-mendigos” e o jornal Última Hora (Rio de Janeiro, 1961-1969). *Vozes, Pretérito & Devir*, Curitiba: vol. IX, ano VI, n. I, p. 85-105, 2019;
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. SIQUEIRA, J. R. São Paulo: Companhia das Letras, 1999;
- _____. *Da violência*. Trad. DRUMMOND, M. C. Digital, 2004;
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. SOUZA, E. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1991;
- ASSIS, Denise. *Propaganda e cinema a serviço do golpe*. Rio de Janeiro: Ed. Faperj, 2001;
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Vários tradutores. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998;
- AVELAR, Idelber. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa ética e música popular*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011;
- BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Trad. SCHEIBE, F. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2017;
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. BERNARDINI, A. et al. São Paulo: Hucitec Editora, 2010;
- BARETTA, Jocyane Ricelly. A importância da materialidade dos Centros Clandestinos de Detenção e Tortura para contar histórias da Ditadura no Brasil. *Aedos*, Porto Alegre, v. 9, n. 21, p. 109-131, Dez. 2017;

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos – O grau zero da escritura*. Trad. DANTAS, H. L. et al. São Paulo: Ed. Cultrix. 1974;

_____. *Aula*. Trad. PERRONE-MOISÉS, L. São Paulo: Ed. Cultrix. 1978;

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. GAMA, M. GAMA, C. M. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1998;

BENJAMIN, Walter. Crítica da violência – Crítica do poder in *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. Trad. BOLLE, W. São Paulo: Ed. Cultrix; Edusp, 1986;

BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi. *Na cena do crime: leitura de Bufo & Spallanzani de Rubem Fonseca*. 1990. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte;

BOLAÑO, Roberto. *La literatura nazi em América*. Ed. Calibre, 2008;

BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones in Obras completas Vol. I*. Buenos Aires: Emecê Editores, 1974;

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1970;

_____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975;

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1992;

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. TOMAZ, F. Lisboa: Ed. Difel, 1989;

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Ed. Relicário, 2015;

BRANDÃO, Renata Rodrigues. *Revolução sexual e sexualidades “ex-cêntricas”*: análises das práticas discursivas sobre “identidades sexuais” em revistas brasileiras (1969-1979): *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 23, n. 35, p. 118-144, set. 2016;

BRASIL, Clarissa. *O brado de alerta para o despertar das consciências: uma análise sobre o Comando de Caça aos Comunistas, Brasil, 1968-1981*. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS, Porto Alegre, 2010;

CAMPILLO, M. Cordero. *Las grandes epidemias em la América colonial*. *Archivos de Zootecnia*, Córdoba, v. 50, n. 192, p. 597-612, 2001

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965;

_____. *Os brasileiros e a literatura latino-americana*. *Novos Estudos*, Cebrap, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 58-68, dez. 1981;

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1989;

_____. *Recortes*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993;

- CANDIDO, Antônio et alli. *A personagem de ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992;
- CARRASCOSA, Denise. Pós-colonialidade, pós-escravismo, bioficção e con(tra)temporaneidade. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 44, p. 105-124, 2014;
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. MOURÃO, C. P. B., SANTIAGO, C. F. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006;
- CORONEL, Luciana Paiva. Literatura de combate: a ficção de Rubem Fonseca nos anos 70. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 1-11, 2005;
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto in *Obra crítica Vol. 2*. Trad. ROITMAN, A: WACHT, P. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1999;
- CORTÁZAR, Julio. O intelectual e a política na América Hispânica in *Obra crítica Vol. 3*. Trad. ROITMAN, A: WACHT, P. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2001;
- COSTA, Jurandir Freire. Sobre a Geração AI-5: Violência e Narcisismo in *Violência e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1984;
- COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Ed. UNB, 2001;
- COUTINHO, Afrânio. *O erotismo na literatura (o caso Rubem Fonseca)*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1979;
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 26, p. 13-71, dez. 2005;
- DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Trad. ABREU, E. S. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2017;
- DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sur les sociétés de contrôle. *L'Autre Journal*. Paris, nº1, mai. 1990;
- DELLASOPPA, Emilio E. Reflexões sobre a violência, autoridade e autoritarismo. *Revista USP*, São Paulo, n. 9, p. 79 – 86, 1991;
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. SILVA, M. B. M. N. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002;
- DINIZ, Nádia Souki. *A banalidade do mal em Hannah Arendt*. 1995. Dissertação (Mestrado em Filosofia Moderna) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte;
- DIOMEDI P., Alexis. La guerra biológica en la conquista del nuevo mundo. Una revisión histórica y sistemática de la literatura. *Rev. Chilena de Infectología*, Santiago, v. 20, n. 1, p. 19-25, 2003;
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura uma introdução*. Trad. DUTRA, W. São Paulo: Ed.

Martins Fontes, 1985;

_____. *Ideología, una introducción*. Trad. RUBIO, J. V. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 1997.

ESPOSITO, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Trad. RUIZ, A. G. Barcelona: Ed. Herder, 2009;

_____. *Bios. Biopolítica e filosofia*. Trad. COSTA, M. F. Lisboa: Ed. 70, 2010;

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Trad. MELO, J. L. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968;

FERREIRA, Istela Regina. *O neonaturalismo de Rubem Fonseca*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Pontifícia Universidade Católica, Goiânia.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Os crimes do texto; Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003;

FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto. *Pior que assassino...* *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 29, p. 67-86, jan.-jun. 2007;

FOGAL, Alex A.; ARAÚJO, Bárbara Del Rio. *A lírica do ódio em Rubem Fonseca*. *Recorte UNINCOR*, v. 11, n. 1, p. 1-14, jan-jun 2014;

FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1963;

_____. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1965;

_____. *A coleira do cão*. São Paulo: Ed. Companhia Das Letras, 1969;

_____. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1975;

_____. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1979;

_____. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1983;

_____. *Buffo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1985;

_____. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992;

_____. *A confraria dos espadas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1998;

_____. *Pequenas Criaturas*. São Paulo: Ed. Cia. Das Letras, 2002;

_____. *O romance morreu*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteria, 2007;

_____. *O seminarista*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009;

_____. *Axilas e outras histórias indecorosas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2011;

- _____. *Amálgama*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2013;
- _____. *Histórias Curtas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2015;
- FOUCAULT, M. *História da loucura*. Trad. NETTO, J. T. C. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978;
- _____. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Trad. ALBUQUERQUE, M. T. C. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1984;
- _____. *História da sexualidade 3: O cuidado de si*. Trad. ALBUQUERQUE, M. T. C. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1985;
- _____. *História da sexualidade 1: A vontade de Saber*. Trad. ALBUQUERQUE, M. T. C.; ALBUQUERQUE, J. A. G. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988;
- _____. *A ordem do discurso*. Trad. SAMPAIO, L. F. A. São Paulo: Ed. Loyola, 1996;
- _____. *Vigiar e punir. Nascimento da Prisão*. Trad. RAMALHETE, R. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999;
- _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. BARBOSA, I. A. D. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2001;
- _____. *Os anormais*. Trad. BRANDÃO, E. São Paulo: Ed. Martins Fontes. 2001;
- _____. *Em defesa da sociedade*. Trad. BRANDÃO, E. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005;
- _____. *Segurança, território, população*. Trad. BRANDÃO, E. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008;
- _____. *Nascimento da Biopolítica*. Trad. BRANDÃO, E. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008;
- _____. *A arqueologia do saber*. Trad. NEVES, L. F. B. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2008;
- _____. *O governo de si e dos outros*. Trad. BRANDÃO, E. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010;
- _____. *Repensar a política: Ditos e escritos VI*. Trad. PESSOA, A. L. P. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2010.
- _____. *A sociedade punitiva*. Trad. BENEDETTI, I. C. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2013;
- _____. *Do governo dos vivos*. Trad. BRANDÃO, E. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2014;

_____. *Estratégia poder-saber. Ditos e escritos IV*. Trad. RIBEIRO, V. L. A. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2015;

_____. *Ética, Sexualidade, política: Ditos e escritos V*. Trad. MONTEIRO, E. BARBOSA, I. A. D. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2017.

_____. *Microfísica do poder*. Trad. MACHADO, R. et. al. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2017;

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Trad. ZWICK, R. Porto Alegre: Ed. L&PM, 2010;

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada: as ilusões armadas*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2002;

_____. *A ditadura derrotada: o sacerdote e o feiticeiro*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2003;

_____. *A ditadura encurralada: o sacerdote eu o feiticeiro*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004;

_____. *As ilusões armadas: A ditadura envergonhada*. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2014;

GINZBURG, Jaime. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia in *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012;

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ed. Ática, 1988;

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Trad. GIACHINI, E. P. Petrópolis: Ed. Vozes, 2017;

_____. *Topologia da violência*. Trad. GIACHINI, E. P. Petrópolis: Ed. Vozes, 2017;

_____. *O que é poder*. Trad. PHILIPSON, G. S. Petrópolis: Ed. Vozes, 2019;

HOBBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. Trad. SANTARRITA, M. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1995;

JAMESON, F. Pós modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos Cebrap*. Trad. DANTAS, V. São Paulo, nº 12, p. 16-26, jun. 1985;

JÚNIOR, Nelson Eliezer Ferreira. A violência generificada na literatura brutalista. *Nau Literária*. Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 126-136, 2018;

LEMUS, Víctor M. R. Actualidad del realismo feroz: a propósito de la obra de Rubem Fonseca in *Terceiram Margem*. Rio de Janeiro, n. 21, p. 93-108, dez 2009;

LÍSIAS, Ricardo. A grande arte de desaparecer: Rubem Fonseca e os documentários do Ipês. *Rev. ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 43-54, jul.-dez. 2017;

LÍSIAS, Ricardo. Do Ipês à Polícia – obra de Rubem Fonseca durante a redemocratização. *Rev. Intellèctus*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 76-92. 2019;

MARCELINO, Douglas A. *Subversivos e Pornográficos: Censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Ed. Arquivo Nacional, 2011;

MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira: 1968 – 1978*. São Paulo: Global Editora, 1980;

MARGATTO, Izabel; GOMES, Renato C. (Org.). *Novos Realismos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012;

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Trad. SANTINI, R. São Paulo: Ed. N-1, 2019;

McCAA, Robert. Spanish and Nahuatl views on smallpox and demographic catastrophe in Mexico. *Journal of interdisciplinary History*. Massachusetts. v. 25, n. 3, p. 397-431, 1995;

MIRANDA, Wander Melo. Imagens de memória, imagens de nação. *Rev. Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 125-139, jan.-jun 1998;

MUSSET, Alfred. *La confession d'un enfant du siècle*. Paris: Ed. Félix Bonaire, 1836;

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar – Mercado das Letras, 1996;

PEREIRA, Maria Antonieta. *No fio do texto: a obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: Ed. FALE/UFMG, 2000;

PIERUCCI, Antonio Flávio. As bases da nova direita. *Rev. Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, v. 3, n. 19, pp. 26-45, dez. 1987;

PLATÃO. *A república*. Trad. NASSETTI, Piero. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2007;

QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. 2017 Tese (Doutorado em Ciências) – Instituto de Relações Internacionais, USP, São Paulo.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. RAMALHETE, R. et al. São Paulo: Ed. 34, 1995;

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. LOPES, A. L. São Paulo: Ed. 34, 1996;

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. NETTO, M. C. São Paulo: Ed. 34, 2009;

_____. *A política da ficção*. Trad. CACHOPO, J. P. Lisboa: Ed. KKYM, 2011;

_____. *O fio perdido: ensaio sobre a ficção moderna*. Trad. MORI, M. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2017;

- REIMÃO, Sandra L. A. A. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. 2011. Tese (Livre docência) – Escola de Artes Ciências e Humanidades, USP, São Paulo;
- ROCHA, G. Entre deuses e monstros: corpos extraordinários em exibição na América. *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, v. 27, n. 1, p. 293–316, 2021.
- SANTIAGO, Silviano. Errata in *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1982;
- SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. *Rev. Gênero*, Niterói, v. 4, p. 17-31, jul-dez 2003;
- SCHIMITT, Carl. *Teologia Política*. Trad. ANTONIUK. E. Belo Horizonte: Ed. Del Rey, 2006;
- SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 23, n 26, p. 162-166, 2018;
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2013;
- SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual: sexo e cultura no fin de siècle*. Trad. BARCELLOS, W. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1993;
- SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 1989;
- _____. *O caso Rubem Fonseca; violência e erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Ed. Alfa-Omega, 1993;
- STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Os senhores das gerais: os novos inconfidentes e o golpe de 1964*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986;
- _____. Silêncios da ditadura. *Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 37-46, 2015;
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Ed. Achiamé, 1984;
- TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (Org.) *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2010;
- VALLE, Maria Ribeiro. *1968: o diálogo é a violência. Movimento estudantil e ditadura militar no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp, 2008;
- VARGAS LLOSA, Mario. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Trad. BENEDETTI, I. Rio de Janeiro. Ed. Objetiva, 2013;
- VENTURA, Zuenir. *1968 o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1988;
- VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Cotia: Atelier Editorial, 2000;

VIEIRA, Adriana Fraga. A literatura de Adelaide Carraro entre “verdade” e ficção (1963-1993). *Revista Em Perspectiva*, Fortaleza, v. 5, n. 1, p. 9-24, 2019;

VILLAS BOAS, Glaucia. Estética de ruptura: o concretismo brasileiro. *Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB – VIS*, Brasília, v.13 n. 1, jun. 2014.