

Dissertação de Mestrado
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras

Um oásis de horror: o grotesco em *Romance negro e outras histórias*, de Rubem Fonseca

Luís Otávio Hott

Belo Horizonte
2015

Dissertação de Mestrado
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras

Um oásis de horror: o grotesco em *Romance negro e outras histórias*, de Rubem Fonseca

Luís Otávio Hott

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Prado Bellei

Belo Horizonte

2015

HOTT, Luís Otávio
H834 Um Oásis de Horror: o grotesco em *romance negro e outras histórias* de Rubem Fonseca / Luís Otávio Hott. Belo Horizonte, 2015. 97f.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Prado Bellei.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestrado em Teoria da Literatura.

1. Literatura. 2. Teoria da Literatura. 3. Poéticas da Modernidade. 4. Letras – Orientação Profissional. I. BELLEI, Sérgio Luiz Prado. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Mestrado em Teoria da Literatura.
III. Título.

CDD – 869.94

Bibliotecária: Juliana dos Santos CRB: 6ª 1952

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Sérgio Luiz Prado Bellei, que me inspirou em suas aulas e propiciou-me momentos importantes de reflexão, sempre motivando ao aprofundamento e aperfeiçoamento. Obrigado por sua paciência, disponibilidade e por todo o aprendizado.

Aos professores do Mestrado em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, à Prof^a. Dr^a. Sandra Maria Gualberto Bianchet, por me auxiliar na transição ao mestrado, e ao Prof. Dr. Gilberto Xavier da Puc Minas, pela disposição para me ajudar sempre que necessitei.

À Capes, cujo auxílio permitiu o desenvolvimento desta pesquisa e aos meus familiares que me apoiaram neste projeto.

“Saber amargo, o que se tira de uma viagem!
Monótono e pequeno, o mundo, sem remédio,
Hoje, ontem, amanhã, nos faz ver nossa imagem,
Um oásis de horror num deserto de tédio.”

Charles Baudelaire

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo analisar as estratégias narrativas que viabilizam a representação de diferentes aspectos do grotesco na obra *Romance negro e outras histórias*, de Rubem Fonseca, propondo a consideração do grotesco como gênero discursivo, estética literária, atitude e prática cultural, operando a partir de duas vias principais: o grotesco como representação estética predominante na contemporaneidade e o grotesco como forma de transgressão dos códigos sociais vigentes na sociedade capitalista moderna.

Palavras-chave: Rubem Fonseca; grotesco; contemporaneidade; transgressão.

ABSTRACT

This study is devoted to the analysis of narrative strategies that enable the representation of different aspects of the grotesque in *Romance negro e outras histórias*, written by Rubem Fonseca, proposing to account for the grotesque as a discursive genre, literary aesthetics, attitude and cultural practice, operating through two main routes: the grotesque as the predominant aesthetic representation in contemporary society and the grotesque as a form of transgression of social codes enforced in modern capitalist societies.

Keywords: Rubem Fonseca; grotesque; contemporaneity; transgression.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. O MUNDO GROTESCO	15
2.1. Um outro estado de consciência	15
2.2. O baixo corporal e o corpo grotesco	22
2.3. Corporalidade e rebaixamento em Romance negro e outras histórias.....	25
3. O GROTESCO NA ÉPOCA MODERNA	39
3.1. O mundo estranhado	39
3.2. O grotesco onírico de Edgar Allan Poe.....	48
3.3. O grotesco onírico em Romance negro e outras histórias	53
3.4. A metáfora do duplo em “Romance negro”	57
4. O GROTESCO CONTEMPORÂNEO	63
4.1. Uma atmosfera de medo ambiente.....	63
4.2. A alegoria baudelairiana	67
4.2.1 O <i>spleen</i>	72
4.2.2. A perda do halo: <i>a literatura como mercadoria</i>	76
4.2.3. O <i>flâneur</i> : <i>o homem na contramão da multidão</i>	80
4.2.4. O heroísmo da vida moderna: <i>Rio de Janeiro, metrópole onírica</i>	85
5. CONCLUSÃO.....	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

1. INTRODUÇÃO

Rubem Fonseca publicou em 1963 sua primeira coletânea de contos, *Os prisioneiros*, reconhecida pela crítica como uma das obras mais criativas da literatura brasileira em muitos anos. Wilson Martins, em sua coluna no suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*, constatando em sua obra uma “estranha atmosfera de morbidez e mistério”, saudou-o como renovador do conto brasileiro “no momento mesmo em que estaríamos inclinados a considerá-lo esgotado”¹. Em seguida, publicou *A coleira do cão* (1965) e *Lúcia McCartney* (1967), obras que o consagraram como um dos mais audaciosos contistas de ficção urbana do Brasil. Em 1973, lançou *O caso Morel*, seu primeiro romance, e, em 1975, *Feliz ano novo*, livro que, após terem sido vendidas 30 mil cópias, foi censurado pela ditadura militar e recolhido, voltando a ser publicado somente em 1989. A aclamação como romancista, entretanto, veio apenas depois, em 1983, quando publicou *A grande arte*. Depois vieram *Bufo e Spallanzani* (1986), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) e *Agosto* (1990).

Após o lançamento de *Agosto*, alguns críticos apontaram certo “rebaixamento do nível de qualidade de sua arte”, ao que Rubem Fonseca respondeu com o livro de contos *Romance negro e outras histórias*, de 1992. Segundo José Paulo Paes, em resenha publicada na *Folha de S. Paulo*, “*Romance negro* soa como uma espécie de resposta”². A obra volta-se para os temas anteriores da prosa do autor: o retrato do cotidiano das grandes cidades, a violência social gerada pela diferença de classes, o desejo de ascensão social, a indiferença e as relações humanas, em suma, a condição do homem na contemporaneidade.

O mundo da literatura fonsequiana evidencia as mazelas que causam impacto às sociedades contemporâneas. Ao desvelar as misérias humanas, o autor denuncia uma sociedade que oprime, exclui e massifica os indivíduos, mostrando a falência dos valores e a submissão do homem ao sistema capitalista, revelando, nessa medida, uma realidade brutal em que os heróis são marginais, os poetas são píffios, loucos, e o crime se legitima como forma de ascensão social.

Romance negro e outras histórias é uma obra que realiza uma reflexão sobre a vida autoral – a figura do escritor é retratada ora como marginal, excluída, solitária e

¹ Citação de Wilson Martins, por Álvaro Costa e Silva, na *Folha de S. Paulo*, em 04/08/2013.

² José Paulo Paes, publicado na *Folha de S. Paulo*, em 19/04/92.

demonizada pela sociedade em que vive, ora como uma espécie de celebridade. O autor mistura elementos de diversas narrativas, faz paródia do gênero policial, usa de intertextualidades com autores como Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, sempre buscando retratar o lado nefasto do ser humano, dar ênfase à perversão, à loucura, ao crime e à miséria. A obra é uma homenagem à literatura subversiva, sombria, marginal, que não aborda a beleza tradicional ou os grandes temas, mas trata da beleza sinistra, da natureza sórdida do ser humano.

Rubem Fonseca é um expoente do grotesco no Brasil e *Romance negro e outras histórias* é um livro que marca em sua literatura essa estética. Explorar essa questão em sua obra é de suma importância e, por isso, é o que busca realizar o presente estudo: desenvolver uma análise do grotesco na contemporaneidade a partir da obra do autor, tecendo uma avaliação da noção do grotesco enquanto estética literária e atitude cultural que transgride os valores sociais vigentes em nossa sociedade capitalista. Isso se faz possível na medida em que ele é um elemento essencial da crítica social. O grotesco na obra de Rubem Fonseca exerce uma crítica ao modo de vida capitalista, que vem se desenvolvendo desde o século dezenove e que na contemporaneidade atinge seu ápice. Para tanto o autor expõe aquilo que em nossa sociedade procuramos esconder, revelando o consumo exacerbado, a exclusão social, a indiferença, o tédio e a apatia que são frutos da cultura da banalização da sociedade em que vivemos. O grotesco surge na obra em questão como forma de criticar essa cultura da banalização na sociedade contemporânea.

Segundo Maria Antonieta Pereira, em Rubem Fonseca, o leitor da classe média experimenta “uma forma de agressão, pois enquanto participante de um segmento social que teme e exorciza a desordem indiscriminada, ele se vê engolfado por uma trama onde não há heróis, moral da história ou saídas” (2000, p. 16). Ainda que por meio do choque, do escândalo, da violência da linguagem, com o uso de termos e imagens baixas e chulas, capazes de causar horror, assombro e asco, Rubem Fonseca aponta para uma tentativa de reumanização, de ressignificação da vida humana por via da quebra dos padrões inconscientes da cultura de nossa sociedade.

Um conceito de grotesco pode irromper na obsessão pela corporalidade humana, trata-se do grotesco escatológico, geralmente associado a situações caracterizadas por referências a dejetos humanos, secreções e partes baixas do corpo. Outro conceito de grotesco amplamente difundido é descrito por Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na*

Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais (1993) nele, aponta-se a capacidade de rebaixamento que o grotesco possui, capaz de dar origem a toda uma cosmologia, baseada nas crenças e tradições carnavalescas da Idade Média. Ainda segundo Wolfgang Kayser, em sua obra *O grotesco* (1986), este serviria para descrever a sensação de assombro, de horror do homem frente ao mundo tornado estranho, alheado. Há ainda conceitos que ligam o grotesco à animalização, ao mal, ao demoníaco e ao mundo dos sonhos.

O grotesco ao longo da história passou por diversas transformações quanto à sua significação, englobando desde elementos escatológicos até uma visão de mundo própria, do horror ao asqueroso; do onírico, inacreditável, ao material, popular. O grotesco se revestiu de uma guirlanda de significados, todos atados por um único nó: a transgressão. É com este princípio básico que Rubem Fonseca aborda a contemporaneidade em sua obra. Trazendo o estranhamento para esse tempo vazio e homogêneo, o autor propõe uma forma de reelaboração do olhar, uma mudança de perspectiva.

O autor busca, para tanto, inspiração em outros autores que ajudaram a fundar o grotesco enquanto estética artística, além de serem também opositores ao modo de produção capitalista. São eles: Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, dois grandes poetas do grotesco que souberam como poucos representar a condição do homem sob o modo de vida capitalista. Em sua obra o autor constrói uma homenagem a esses poetas, ao recriar e desmembrar a narrativa policial, ao evocar a figura do homem da multidão, do *flâneur*, ao transmutar a Paris do século dezenove de Baudelaire na cidade do Rio de Janeiro do final do século vinte.

No conto “Romance negro”, que dá título à coletânea, a menção a Edgar Allan Poe é constante, o autor de contos de horror e criador da ficção policial é escolhido por Rubem Fonseca como um predecessor. No entanto, apesar da recorrente menção direta à figura de Poe, podemos perceber ainda a presença marcante de Charles Baudelaire na obra, através da alusão aos temas mais importantes da lírica baudelaireana: a *flânerie* melancólica, as alegorias grotescas, o *spleen*, e o heroísmo moderno. Baudelaire, o “demonólogo paradoxal da vida urbana moderna”³, em seus poemas em prosa recolhidos no *Spleen de Paris*, desenvolve uma crítica à burguesia comerciante de sua

³ BERARDINELLI, Alfonso. Baudelaire em Prosa. In: _____. *Da Poesia à Prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 44.

época, a classe social que encarna o culto do útil e do progresso e que impõem o seu espírito mercantil a todas as esferas da vida.

Baudelaire se empenhou numa luta contra a estética, a política, o gosto e a moral dessa classe em expansão na sua época. Segundo Alfonso Berardinelli, ao contrário do realismo, uma ideia burguesa, em Baudelaire, o “real emerge por um efeito de choque”. De um lado, ele exalta em Poe a “fuga do que é comum, cotidiano e banal”, e do outro, constrói uma visão “satírica e grotesca da vida social” (2007, p.51). Esse aspecto é devidamente analisado por Walter Benjamin, e nos servirá para estabelecermos uma relação entre a estética do horror e a crítica social em Baudelaire e aquela praticada por Rubem Fonseca em *Romance negro e outras histórias*.

Baudelaire odiava a burguesia em que lhe coube viver e, por isso, amava aquilo que ela desprezava: a prostituta, o *dandy*, o pervertido, o pobre, o vagabundo – tudo o que era antiburguês e não burguês. Rubem Fonseca retoma reflexivamente em sua obra os lugares fundamentais da poesia e da prosa baudelairiana, como apontados por Walter Benjamin: a multidão, o *flâneur*, a prostituta, o trapeiro, o horror pelo presente, a crítica à sociedade burguesa e a ideia da literatura como forma da evasão impossível e denúncia muitas vezes impotente.

Como Baudelaire, Rubem Fonseca busca em Poe uma transgressão do cotidiano banal, construindo sua própria visão igualmente satírica e grotesca da vida social de nosso tempo, a contemporaneidade, através de uma estética capaz de fazer com que o real se manifeste por efeito do choque, e que faz com que o belo passe a ser aquilo que é convencionalmente reputado como feio e mesmo repugnante, ou seja, o grotesco; e o feio passe a ser aquilo que é banal, comum, vulgar, o que é comumente considerado como belo. Cria, assim, uma alegoria que possui como ponto central a resistência, a necessidade de repensarmos a sociedade em que vivemos, os discursos midiáticos, políticos, a cultura como um todo, para observarmos de que forma podemos nos tornar mais conscientes de nossa própria condição humana na contemporaneidade.

Para uma compreensão mais aprofundada desse fenômeno estético, discursivo e cultural, em nosso estudo, dividiremos o grotesco em três categorias, cada uma relativa a uma diferente conceituação, sem, no entanto, deixar de lado uma construção do fenômeno como um todo, que implica não só atitudes estéticas e culturais, mas uma visão de mundo própria, uma cosmologia. Para isso, inicialmente investigaremos um espectro que comporta os ornamentos grotescos originais, alguns juízos estéticos da

antiguidade e teorias que envolvem as manifestações do grotesco no medieval, com destaque especial para as teorias que referenciam as relações que essa estética estabelece com a cultura carnavalesca, base do conceito de Bakhtin. Estabeleceremos, assim, relações entre o conceito de Bakhtin e a obra de Rubem Fonseca.

Em nosso segundo capítulo, trataremos da concepção moderna do grotesco, a partir da obra *O grotesco*, de Wolfgang Kayser (1986), voltada para o grotesco horrível, uma estética que visa descrever o assombro do homem moderno frente ao estranhamento do mundo. Serão explorados os paralelos entre a definição de grotesco de Kayser e o *unheimlich* freudiano em termos de sua relevância para a obra aqui estudada. Nesse capítulo estudaremos também a relação entre a obra de Edgar Allan Poe, apontado por Kayser como um dos pais do grotesco, e o conto de Rubem Fonseca “Romance negro”.

Em seguida, passaremos ao estudo da questão do grotesco na contemporaneidade, discutindo a relação entre o grotesco e o contemporâneo. Nesse capítulo, o terceiro, abriremos caminho para uma interpretação da obra de Rubem Fonseca por um viés pouco explorado: estudaremos o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, que abre a coletânea, a partir da visão de Walter Benjamin sobre a obra de Charles Baudelaire, que a lê como transgressora dos valores capitalistas. Estabeleceremos, para tanto, uma relação entre a Paris que Benjamin descreve como a cidade de Baudelaire e o modo como Rubem Fonseca constrói a sua cidade, o Rio de Janeiro, no conto.

A escolha desse eixo de pesquisa deve-se, no mais, ao fato de que a crítica até o momento tem dedicado pouca atenção à participação do grotesco no universo estético do autor. De maneira alguma pretendemos abarcar em nosso estudo toda a complexidade do grotesco, já que sua própria definição é algo que necessita ser constantemente problematizado. Em nossa pesquisa procuramos o estudo dessa estética e atitude cultural, não numa tentativa de apenas categorizá-la, mas voltando-nos para suas manifestações, para que assim possamos entender suas mutações enquanto fenômeno social e estético, desde que foi descrito, até a atualidade presente na obra.

Em nosso trabalho privilegiamos o estudo de dois contos presentes na obra. São eles “Romance negro” e “A arte de andar nas Ruas do Rio de Janeiro”, respectivamente o último e o primeiro conto da coletânea. Devido à escolha do grotesco como temática desta pesquisa, tais contos ofereceram oportunidades de aprofundamento que se

destacaram. No entanto, os demais contos também foram abordados ao longo do trabalho, em especial os contos “Olhar”, “Labaredas nas trevas” e “O livro dos panegíricos” também demonstraram grande potencial para explorar a temática do grotesco dentro do universo do autor.

A literatura, sob alguns vieses analíticos, foi durante muito tempo vista como objeto estético isolado, pura construção linguística, porém, para a execução deste estudo, preferimos eleger como foco as relações existentes entre a literatura e o meio social, percebendo que ambos se interpenetram e se influenciam. A produção do autor oferece subsídio para tal análise, pois, ao problematizar as questões sociais de nossa época, instiga o leitor a refletir sobre os fatos que evidenciam nossa atual condição e, por isso, possui grande potencial humanizador.

2. O MUNDO GROTESCO

2.1. Um outro estado de consciência

O termo “grotesco”, como definição de uma determinada estética, relacionada a uma cosmovisão, passou por diversas interpretações, modificações e transformações desde seu surgimento. À época de seu aparecimento, na Itália, “la Grottesca” era uma expressão utilizada para designar um tipo de ornamentação que fora encontrado em algumas grutas durante uma escavação no início do século XV. Logo foi constatado que essas ornamentações, embora tivessem sido feitas na época do Império Romano, não apresentavam semelhanças com a tradição da pintura romana, caracterizada, basicamente, por uma versatilidade na arte do retrato, na ilusão de ótica e no naturalismo. Essas ornamentações traziam pessoas com corpos humanos e rostos de animais, ou o inverso. O aparecimento de tais formas completamente independentes dos padrões estéticos habituais na arte romana constituiu um mistério. Pensou-se logo que tais caprichos tivessem sido trazidos a Roma por influências “bárbaras” (KAYSER, 1986, p. 18).

Já criticado na própria Roma, o grotesco, durante muito tempo, foi visto como apenas uma arte de preenchimento de espaços vazios, puro ornamento, ou, então, como sinônimo de “mau gosto” e excesso. Para Wolfgang Kayser, a palavra *grottesco* designava um tipo de arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, mas que durante a Renascença representava “não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas” (1986, p. 20). Já de pronto, podemos destacar no grotesco uma de suas características essenciais, um de seus traços distintivos independentemente da época da qual falamos: a transgressão. Desde sua origem, o grotesco tem se relacionado com a transgressão dos padrões vigentes, ampliando, ou mesmo criando, uma nova percepção da realidade.

Posteriormente às artes plásticas, o conceito se inseriu nas obras do domínio literário. Segundo Kayser, essa inserção se deu quando Montaigne realizou uma viagem à Itália e descreveu as grutas. Para Mikhail Bakhtin, em sua obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, essa inserção se deu muito antes. O teórico russo afirma que o grotesco era uma manifestação comum na Idade Média, assumindo um caráter carnavalesco-cômico durante os festejos daquela

época. Para ele, “o carnaval reverbera a memória das perturbações cósmicas passadas”, por meio do riso e da celebração, numa “flutuação grotesca”, irreverente e alegre, que é a “expressão da sensação popular do mundo” (1993, p. 5).

Outro conceito que é comumente associado ao grotesco é o de “feiura”. Segundo Umberto Eco, em sua obra *A história da feiura*, com o advento da fisiognomia aparecem estudos que relacionam a feição às características morais e intelectuais dos indivíduos, buscando na aparência dos dentes ou no formato do crânio, nos problemas de saúde, aspectos físicos, uma correspondência com aspectos mentais, como a crueldade, a maldade e o comportamento criminoso. De acordo com Eco, os critérios de beleza e feiura variam de acordo com a época e a cultura, embora haja tentativas de criar padrões permanentes. Para o autor, o belo é a “medida da perfeição, em oposição, a feiura é um sinal de degeneração da espécie humana, de decomposição” (2007, p. 15).

O grotesco consiste num conceito mais amplo, do qual faz parte o conceito de feiura, que é “a ausência de forma, a assimetria, a desarmonia, o desfiguramento e a deformação (o mesquinho, o débil, o vil, o banal, o casual, o arbitrário, o tosco) e as várias formas de repugnante (o desajeitado, o morto, o vazio, o horrendo, o insosso, o nauseabundo, o criminoso, o espectral, o demoníaco)” (2007, p. 16). Já o feio seria aquilo que é “repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, repulsivo, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, disforme, desfigurado” (2007, p. 19).

Certamente, todos esses adjetivos usados para descrever o feio podem igualmente ser usados para descrever o grotesco. Porém, ao abordarmos o assunto, nos valeremos primordialmente de dois autores, Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser e, em cada um deles, o grotesco assume uma estética e definição diversa, bem como uma cosmovisão. Enquanto Bakhtin defende uma definição baseada em concepções da cultura da Idade Média, ligadas à corporalidade e ao rebaixamento, Kayser constrói uma definição baseada em conceitos românticos de grotesco, vendo-o como o que há de sombrio, estranho, horrível no mundo – o mundo alheio ao homem, diverso, e, por isso, assustador. Ao invés de optarmos por uma das definições, em vista de ser a ambiguidade uma das características essenciais do grotesco, promoveremos uma

conciliação de ambas, formulando assim uma definição que concilie as duas abordagens dos autores, criando assim um conceito mais completo e abrangente do grotesco.

Mikhail Bakhtin defende um conceito do grotesco relacionado à cultura popular na Idade Média. Segundo o autor, o grotesco estava presente na vida cotidiana desse período, particularmente na cultura popular com tendências ao riso, à degradação e à ênfase no corpóreo e no material. Esse grotesco estava associado a uma cosmovisão carnavalesca do mundo, ligada à degradação do sublime, ou seja, à matéria e ao corpo, à parte inferior do corpo, mais especificamente, os órgãos genitais e excretais, bem como a seus atos, o coito e a defecação. Nesse processo, tudo que é elevado, transcendente, é trazido à terra, à matéria, num processo de absorção e renascimento. Essa cosmovisão aparece como uma das características essenciais do grotesco, evidenciando a terra, o corpo, as partes baixas, em relação à face, à cabeça, ao intelecto, visão que exclui a identidade e adota um sentido universal de corporeidade humana. É por isso que o grotesco deve ser experimentado como um outro estado de consciência, “uma outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes o véu do encobrimento” (SODRE e PAIVA, 2002, p. 60).

Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, os festejos de carnaval e todos os ritos e espetáculos de aspecto cômico popular são apresentados e estudados por oferecerem “uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado”. O carnaval tem um recorte temporal no qual não há fronteira espacial, não há relações hierárquicas. Durante esse tempo, “é a própria vida que representa e interpreta [...] uma outra forma livre da sua realização”. Assim, opera-se no espaço do possível, “uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca” que “permite que se revelem e expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana” (BAKHTIN, 1993, p. 124). Não há rédeas, limites, e, assim, a humanidade se revela tal como é.

Na obra *O império do grotesco*, Muniz Sodré e Raquel Paiva realizam uma análise do grotesco desde os primórdios até os dias de hoje. No trecho dedicado ao estudo da teoria bakhtiniana do grotesco, revelam que foi esse teórico quem agregou ao grotesco um caráter da popular, ligado à cultura dos festejos das camadas sociais rústico-plebeias da Idade Média. Bakhtin aponta François Rabelais como um dos primeiros expoentes da estética do grotesco na literatura, no que ele chamou de

“realismo grotesco”, uma literatura ligada aos rituais pagãos da época, sobretudo ao carnaval, que utilizava palavras baixas e ligadas ao cotidiano das camadas sociais populares. Rabelais foi o responsável por proporcionar o campo para a caracterização do carnaval e do rebaixamento como pilares do realismo grotesco. O estudo de Bakhtin sobre a obra desse autor destoa dos estudos anteriores, que liam o grotesco a partir da noção de obra de arte, sem levar em conta traços culturais e sociais mais amplos.

Um dos traços mais notórios do realismo grotesco é o rebaixamento, “isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1993, p.17). Os conceitos de rebaixamento e degradação do sublime partem do princípio cósmico de que o “alto” é o céu, o “baixo”, a terra. Em seu aspecto corporal, o “alto” é representado pela cabeça, ligada aos pensamentos, e o “baixo”, pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, o que se dá, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos, o crescimento, a velhice, o despedaçamento corporal e a satisfação de necessidades corporais.

Esse rebaixamento caracteriza uma aproximação das camadas sociais populares e um afastamento do pensamento burguês individualista, pois “o porta voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas *o povo*” (1993, p.17). Para Bakhtin, as imagens grotescas são “ambivalentes e contraditórias, parecendo disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética clássica, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa” (1993, p. 124).

Para Bakhtin, no realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. As degradações rebaixam o corpo ao percebê-lo como aproximado da terra. Mas a terra, vista como túmulo, ventre, nascimento e ressurreição, viabiliza o movimento de regeneração e renascimento. O baixo material e corporal concebido na sua função regeneradora ampara-se na reversibilidade dos movimentos, o que é, ao lado do rebaixamento, fundante do grotesco e componente da cosmovisão carnavalesca. Para Bakhtin, o baixo é a terra, que dá vida – é sempre o começo. Ela é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e de ressurreição. O teórico aponta esse valor topográfico do alto e do baixo “no seu aspecto cósmico”. O cósmico não deixa de estar atrelado ao corporal, pois o alto para ele é representado,

conforme dito anteriormente, pela cabeça e, o baixo, pelos órgãos genitais, pelo ventre e pelo traseiro.

O riso popular, como modo de degradação, organiza todas as formas do realismo grotesco e sempre esteve ligado a esse baixo material e corporal. Assim, na tese de Bakhtin sobre o realismo grotesco, o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio positivo. A imagem grotesca possui um caráter fenomenológico de entendimento das trocas e transformações da vida humana, excluindo assim o caráter negativo da morte, mas integrando-a à vida. Através da ressurreição, morte e vida se tornam inseparáveis. O cósmico, o social e o corporal estão ligados numa totalidade indivisível.

O grotesco une aquilo que se exclui e viola padrões lógicos. Para Wolfgang Kayser, o grotesco “é o contraste entre a forma e a matéria, a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo” (1986, p.56). O grotesco se revestiu de uma polissemia de significados e significações ao longo do tempo, ele é, por natureza, contraditório, pois, segundo Pinski:

no grotesco, a vida passa por todos os estágios; desde os inferiores inertes e primitivos até os superiores mais móveis e espiritualizados, numa guirlanda de formas diversas, porém unitárias. Ao aproximar o que está distante, ao unir as coisas que se excluem entre si, e ao violar as noções habituais, o grotesco artístico se assemelha ao paradoxo lógico (*apud* BAKHTIN, 1993, Op. cit, p. 29).

Na obra de Wolfgang Kayser (*O grotesco*), o gênero assume um caráter sombrio, lúgubre, sobrenatural e absurdo, em que “não mais regem as ordenações existentes no mundo tangível” (1986, p. 31). Na concepção de Bakhtin, Kayser realizou a teoria do grotesco romântico e moderno, inadequado para entender outros movimentos estéticos anteriores a ele, como a Idade Média e o Renascimento. O mais interessante dessa obra é a análise que o autor faz a respeito da ampliação que o conceito de grotesco sofreu ao longo do tempo. Trata-se de uma ampliação semântica e estética, que abrange um conjunto cada vez maior de elementos relacionados ao que se designa como grotesco, estudando desde a pintura renascentista até o movimento surrealista.

Para ele, o grotesco aponta para três domínios: o processo criativo, a obra e a recepção da obra, que segue a mesma direção da estética da recepção. Essa questão é o

que polemiza sua teoria, pois, para ele, o grotesco só é experimentado na recepção, mesmo que as formas que organizem a obra não sejam reconhecidas como tal, sendo um conceito pautado pela monstruosidade, pela estranheza, pelo sinistro, tanto em animais, quanto em plantas ou objetos. Pertence a esse campo, por exemplo, o elemento mecânico, quando ganha vida, ou o elemento humano, quando sem vida. O autor menciona a loucura como primeira representação do grotesco, por representar a tomada do corpo por um espírito estranho, inumano, introduzido na alma e que reinventa o ser possuído.

Assim, em sua visão, para que haja a manifestação do grotesco, é necessário que aquilo que era outrora familiar e conhecido se revele, de repente, estranho e sinistro. É o mundo em súbita transformação. Faz parte de sua estrutura que as categorias de orientação no mundo falhem, que os processos persistentes de dissolução se manifestem: a perda de identidade, as distorções da realidade, a suspensão da categoria de coisa, o aniquilamento da ordem histórica, tudo aquilo que de alguma forma produz uma desorientação. As proposições de Kayser culminam com a configuração do grotesco como a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo.

Kayser fala também do efeito psíquico do grotesco, que pode trazer sensações de asco e comicidade, mas que fundamentalmente deve trazer o assombro, o terror, a “angústia perplexa”: Tudo se passa “como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum” (1986, p. 31). O grotesco descrito por Kayser está mais relacionado a uma concepção moderna de mundo, em que se dá maior relevância ao subjetivo, individual. Trata-se assim de um grotesco subjetivo, individualizador, que repercute o assombro, o medo do indivíduo solitário perante um mundo que constantemente o ameaça, física e psicologicamente. Esse conceito de grotesco e sua cosmologia estão mais associados ao romantismo e, particularmente, à modernidade, e por isso é característico de sua formação “o interminável horror em face das ordens em fragmentação”.

A percepção do grotesco se dá por meio de acontecimentos impossíveis ou incompreensíveis ao homem, ou seja, geradores de estranhamento. O autor fala da insegurança gerada pelo contato com o mundo tornado estranho, aproximando-se assim do *unheimlich* freudiano. O grotesco para Kayser surge quando “aquilo que nos era conhecido e familiar se revela, de repente, estranho e sinistro”. Sua leitura preconiza a avaliação de uma transformação do mundo, a modernidade, e, com ela, a criação do

indivíduo burguês, livre, porém, isolado, alienado, e, por isso mesmo, temeroso, assustado. Para esse novo homem que surge na modernidade o mundo o ameaça. Não existindo mais o sentimento de comunhão com o mundo como na Idade Média, não há mais segurança: “sentimos que não nos seria possível viver nesse mundo transformado”. Segundo ele, além do medo da morte, o grotesco trata da “angústia de viver”; faz parte da estrutura do grotesco que “as categorias de nossa orientação no mundo falhem”. Vemo-nos assim diante de uma rede de dissoluções e deformações do mundo, assemelhando-se à percepção de uma “imagem do mundo vista pela loucura” (1896, p. 159).

Enquanto Kayser analisa o fenômeno do grotesco através das artes e da literatura, Bakhtin busca compreender o grotesco a partir da cultura popular. Assim, em sua obra, ele assume uma dimensão quase mítica, a forma da materialização de toda a sensibilidade coletiva do povo. Em Kayser, diferentemente, ele apresenta contornos existenciais, de modo que não surge como uma categoria da vida cotidiana, mas como junção de forças estranhas à vida habitual que irrompe na realidade, ameaçando a vida, a sanidade, a segurança do indivíduo. Para ele, “do abismo surgem os animais do apocalipse, demônios irrompem na vida cotidiana” (KAYSER, 1986, p. 159). O grotesco é a representação do ‘id’, esse ‘id’ fantasmal. O termo “id”, que o teórico define como entidade motriz do grotesco, a despeito de sua origem na psicanálise, não é usado aqui com um sentido psicanalítico, mas como sendo o desconhecido que habita o homem, aquilo que não pode ser nomeado, apenas conjecturado.

A concepção de grotesco em ambos os casos está associada ao pensamento cultural de uma época. A corporalidade e o rebaixamento do conceito de Bakhtin expressam a cultura popular da Idade Média na qual ele posiciona sua argumentação; o horror de Kayser está relacionado ao processo de alienação causado pela modernização, pela urbanização, pela industrialização e pela massificação. O conceito de grotesco de Bakhtin está associado a uma cosmovisão medieval, baseada no rebaixamento, no baixo corporal, no corpo em comunhão cósmica e unidade humana. O corpo grotesco funde-se à terra, ao cosmos, e aos outros corpos, funde-se ao mundo e à humanidade. O grotesco de Kayser é um grotesco individual, sombrio, tenebroso, marcado pelo medo frente à nova ordenação do mundo moderno, encontrado na literatura em autores como E. T. A. Hoffman e Edgar Allan Poe. As teorias se opõem em diversos pontos, porém, convergem em termos da visão do grotesco como um outro estado de consciência, uma

força desestabilizadora dos vetores de percepção, uma força transformadora, transgressora, que abala nossas concepções prévias e institui um novo modo de ver o mundo.

Para a compreensão do grotesco como categoria estética e fenômeno cultural, o estudo das duas teses é indispensável, sobretudo por apresentarem uma tentativa de definir seus componentes essenciais. As obras desses teóricos correspondem aos estudos contemporâneos mais significativos quanto à teorização do grotesco e, por se dedicarem a aspectos diferentes do fenômeno, seus conceitos podem ser vistos como complementares. No que se segue, abordaremos primeiramente a obra *Romance negro e outras histórias*, de Rubem Fonseca, em termos da concepção bakhtiniana do grotesco, buscando uma análise da relação entre corpo e cultura na contemporaneidade. No próximo capítulo trataremos da concepção do grotesco sob a ótica de Kayser, do estranhamento do homem frente ao mundo alheado.

2.2. O baixo corporal e o corpo grotesco

O conceito bakhtiniano de grotesco é ligado diretamente ao baixo corporal: o movimento em direção ao baixo é um traço característico dessa definição e consiste em transferir tudo o que é elevado e ideal para o plano material, do corpo e da terra. É em torno desse rebaixamento que gravitam as imagens do realismo grotesco, para o qual o alto e o baixo possuem valores intercambiáveis e significados complementares. No aspecto cósmico essa topografia representa o princípio da absorção, do nascimento e da ressurreição, ou seja, da tumba ao ventre novamente. No aspecto corporal “o alto é a face (a cabeça), o baixo os órgãos genitais, o ventre e o traseiro” (1993, p. 26).

Rebaixar, portanto, é um gesto de extrema força expressiva, que reenvia toda forma à terra, onde se sepulta e se semeia, e, às partes baixas do corpo, lugar das ações da vida e da morte, e onde as trocas com o mundo são abundantes. As dejeções, a fecundação e o parto, assim conectam o ser ao mundo, a outros seres, e ao universo. A concretude dessa simbologia se manifesta particularmente nas excreções fisiológicas, que servem de metáfora de uma conjunção entre o corpo e o cosmo. Nessa concepção de mundo, os excrementos possuem um papel fundamental, trazidos à luz pelo traseiro, a outra face do corpo. São esses excrementos que se ligam, metaforicamente, ao renascimento e à renovação, à fecundidade e à abundância – estão a meio caminho entre

o corpo humano e o terrestre. Reúnem em si ao mesmo tempo o polo negativo da morte – como os cadáveres, os excrementos retornam a terra –, e o polo positivo da vida – como adubo e fertilidade.

O corpo grotesco é um corpo voltado unicamente para os aspectos materiais da vida humana – a alimentação, a fecundação e a escatologia –, é um corpo em busca constante de expansão, que busca coletivizar-se. Desse modo, as figurações ligadas ao parto, ao coito e à alimentação estariam relacionadas à expansão desse corpo e à sua união a outros corpos. O corpo grotesco é um corpo em movimento, “jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de constituição, de criação, ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (BAKHTIN, 1993, p. 277).

A presença do corpo grotesco em Rabelais, segundo Bakhtin, deve ser entendida como herança de uma concepção estética e cultural de vida material, ao que ele dá o nome, como já dito, de realismo grotesco. Como fundamento dessa cosmovisão afirma-se a ausência de distinção absoluta entre o corpo e o cosmos, a ideia do corpo não como ser biológico isolado, nem mesmo como “indivíduo”, mas como “povo”, ou seja, um corpo disforme, em constante crescimento e renovação, morte e nascimento, caracterizado por elevadas taxas de fertilidade e também de mortalidade. Em resumo, um corpo coletivo, social, genérico, bem diferente do indivíduo burguês, cuja única forma de transformação é o consumo. Esse corpo sugere uma união da humanidade. Não é um corpo estetizado, embelezado, mas um corpo disforme, animalesco na medida em que se preocupa unicamente com os atos relacionados à sobrevivência, alimentação, dejeção e fecundação.

O grotesco se caracteriza pelo rebaixamento. Aproxima do plano terrestre, material, corporal, tudo aquilo que é ideal, abstrato, espiritual. Valoriza tudo aquilo que está ligado ao baixo corporal; os pontos onde o corpo se abre e se liga ao mundo: orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, os seios, o falo, a barriga e o nariz; e os atos a eles relacionados, como copular, parir, comer, beber, defecar. Os conceitos de alto e baixo referem-se tanto à esfera abstrata quanto concreta da vida – o alto representando o sublime, o céu, e o baixo a terra, o material.

Para Bakhtin, o grotesco é, sobretudo, uma questão de ambivalência, centrado na morte regeneradora, ou seja, a morte que dá vida, a morte “prenhe”, resultado da

capacidade que tem o homem de destruir e se recompor ao mesmo tempo. Por isso aparecem sempre em sua definição as imagens do túmulo e do ventre materno, da decomposição, da velhice e do nascimento, de excreção e do coito; são eles símbolos constantes desse corpo. É sempre um corpo mutante, em transformação, metamorfose, sempre morrendo e nascendo ao mesmo tempo. Bakhtin define o corpo grotesco em termos de uma visão de mundo pertencente à cultura popular da Idade Média, associado a uma ideia geral de mistura sem separação: paganismo e religião, morte e nascimento, pecado e redenção, túmulo e útero. São aspectos que as separações e categorizações da modernidade e do pensamento racional burguês não comportavam e, por isso mesmo, descartaram.

O grotesco é um produto dessa outra visão de mundo que desapareceu, que sucumbiu com a modernidade, e por isso ele é sempre apontado como elemento estranho, desconexo, fora de lugar. O pensamento moderno é racional, compartimentalizador, tende à organização, separação, categorização, não admite a mistura, a ambivalência que é característica do grotesco; por isso, a repudia. O grotesco está além do que é racional. Ele se liga ao corpo físico, material, à morte e ao nascimento, à própria existência humana e seu propósito de perpetuação.

O que mais nos assombra é que esses valores presentes na mentalidade medieval puderam atravessar a modernidade, mesmo que desmantelados, e chegaram à contemporaneidade. Os valores estéticos e filosóficos que se seguiram ao período da Idade Média formulavam concepções opostas em quase tudo ao grotesco. O Renascimento, com sua retomada da Antiguidade Clássica, trazia uma ideia do corpo acabado e perfeito. Assim retiravam-se as ligações do corpo com o mundo exterior e outros corpos e tapavam-se os orifícios, eliminando-se tudo que levasse ao pensamento do corpo incompleto, inacabado, faltoso. Toda visão moderna de corporeidade e até mesmo de mundo derivam desse pensamento; suas formas de propor a “verdade”, a ciência, as ideologias, sempre caracterizadas por uma proposta de completude, fechamento e acabamento. Essa visão é contrária ao grotesco, marcado por uma visão oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade.

O Renascimento, o Iluminismo, as vanguardas modernistas, os regimes totalitários do século XX, constituem exemplos dessa pretensão de aperfeiçoamento, regulamentação e perpetuação que não condiz com o pensamento grotesco. Na

contemporaneidade, no entanto, com a chamada “crise dos metarrelatos”, os discursos com as pretensões universalizantes, os ícones do imaginário coletivo e os mitos fundadores são desacreditados e abrem espaço para a diversidade, a fragmentação, o multiculturalismo. A indústria cultural contemporânea se aproxima assim da chamada “cultura popular”.

Nessa contemporaneidade, o grotesco assume uma função mercadológica, sendo amortizado pelos discursos midiáticos e tornando-se banalizado. Entre notícias sensacionalistas e a exploração do corpo como objeto, o grotesco perde sua força expressiva e deixa de chocar, torna-se ordinário. *Romance negro e outras histórias*, de Rubem Fonseca, ao contrário, realiza o resgate do sentido original do grotesco, aquele que transgride os padrões de percepção estética e do comportamento. Revelando uma nova percepção, ele nos remete ao nosso corpo, à nossa animalidade, à morte e ao nascimento – ele nos põe em contato direto com a nossa própria humanidade, como é objetivo de toda literatura.

2.3. Corporalidade e rebaixamento em *Romance negro e outras histórias*

Sinto ao escrever este diário o nojo exutório dos diários secretos, em que o ato de escrever é uma espécie de chaga que infligimos a nós mesmos para provocar uma supuração, uma expedição intensa de matéria purulenta (FONSECA, 1992, p.54).

Quanto mais dinheiro ganhava, quanto mais poder exercia, maior o seu desejo pelas mulheres. Celebrou, fodendo, as nomeações que conseguiu para cargos de desembargadores e ministros do supremo (1992, p.114).

O corpo de Clotilde às vezes lembra o de um lagarto [...] Winner abre, então, as pernas magras de Clotilde e olha a fenda abstrusa de congestão e sombra que corta seu corpo. Com as cabeças no chão e as pernas para o alto sobre a cama, juntam-se, em sua volúpia, como dois morcegos (1992, p. 146).

O traço comum nestes trechos retirados de *Romance negro e outras histórias* é a figura do rebaixamento, chamada de “*bathos*” na antiguidade clássica, e que caracteriza uma estética particular, o grotesco. Caracterizado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos de sentido, situações absurdas, animalidade, escatologia, corporeidade, o grotesco constitui-se não apenas como uma estética, mas como uma atitude e uma prática cultural que atravessa as épocas e adquire formas diversas, sempre suscitando o mesmo padrão de reações: o horror, o espanto e a repulsa e, por vezes, até mesmo o riso. Não se trata

meramente do feio, mas de um tipo de criação que atravessa tempos diversos, à maneira de uma constante supratemporal, com diversos traços característicos que confluem em uma direção: a transgressão.

Segundo Sodré e Paiva, o grotesco “funciona por catástrofe”. Trata-se de “uma mutação brusca, de quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada” (2002, p. 25). Sempre associada ao disforme, a palavra “grotesco” prestou-se a transformações metafóricas, que foram ampliando o seu sentido ao longo dos séculos. De um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras de arte, tornou-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar elementos da vida social, como discursos e comportamentos. Como afirma Victor Hugo em *Do grotesco e do sublime*, o grotesco não é apenas uma categoria estética, mas uma verdadeira “invasão, uma irrupção, um transbordamento”. Para o escritor francês, “o belo tem somente um tipo; o feio tem mil” (2002, p. 36). O grotesco é, assim, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação escrita, visual ou comportamento marcado pela idealização ou elevação. Pelo ridículo, pelo estranhamento, pelo rebaixamento, o grotesco pode fazer descer ao chão tudo aquilo que pretende se elevar alto demais.

O contemporâneo é dominado por imagens do grotesco porque vivemos na época da profusão, do excesso, da sordidez. A escrita de Rubem Fonseca constitui significativo acervo para discutir essa condição contemporânea; ela evidencia as distorções da nossa sociedade. Em *Romance negro e outras histórias*, o autor desvela as misérias humanas, denunciando uma sociedade que oprime, exclui e massifica os indivíduos, mostrando a falência dos valores e a submissão do homem ao sistema capitalista.

Sobre o autor, dizem Sodré e Paiva que suas histórias “constituem um pequeno catálogo de bizarrices e práticas suscetíveis de provocar repugnância” (2002, p.79). Para eles, na obra de Rubem Fonseca a “excrescência e o nojo são conotados como o antídoto para a banalidade da existência humana”. O que o autor realiza é o resgate do grotesco como forma de transgressão. Em *Romance negro e outras histórias*, o que o autor objetiva por meio das imagens grotescas é transgredir, causar uma obliteração dos vetores de percepção, desestabilizando nossos valores sociais e estéticos, levando-nos a refletir sobre a literatura, a realidade e a vida.

O grotesco aparece de diversas formas no livro, ora para revelar a sociedade em que vivemos, ora como forma de efetuar transgressão, escândalo, choque, através da violência da linguagem. Os contos que o compõem remetem à temática comum do grotesco, constituindo uma força unificadora que aponta para imagens do terrível, do pecado, do obscuro, do criminoso e do animalesco.

Por mais precárias que sejam as classificações, vale a pena correr o risco de uma taxonomia das manifestações da categoria estética que estamos examinando, a fim de se tentar minorar confusões quanto à natureza diversa das espécies do gênero. Aqui pretendemos não exaurir as possibilidades, mas somente analisar manifestações presentes na obra estudada. O importante em nossa análise é acompanhar o percurso das manifestações do fenômeno, daí a necessidade de acolher a sugestão do próprio Bakhtin, de encarar o grotesco como um outro estado de consciência, uma outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo sua convulsão, suas entranhas. O grotesco pode apresentar uma radiografia surpreendente do real, daí a frequente desconstrução das obras criadas pelo idealismo cultural, tanto pelo apelo ao baixo quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. Segundo Sodré e Paiva, “o grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade” (2002, p. 60).

Primeiramente, vamos falar do *grotesco escatológico*, ou caracterizado cropologicamente. Segundo Sodré e Paiva, esse grotesco “irrompe na obsessão pela corporalidade humana – comer, defecar, copular” (2002, p.16). São muitas as referências ao sexo, à alimentação, e à escatologia na obra. Todos esses elementos pertencem ao campo imagético do grotesco, sobretudo a imagem do corpo inacabado, incompleto, faltoso: a fome, o ato sexual, os dejetos e excrementos, a obsessão pela materialidade do corpo, todos remetem ao que Bakhtin chamou de “corpo grotesco”, aquele sempre marcado pela falta e pela incompletude.

No conto “Labaredas nas trevas”, Joseph Conrad, autor de *O coração das trevas* (1902), é incorporado pelo autor que escreve seus diários dominados pela inveja de Stephen Crane, autor de *O emblema rubro da coragem* (1895). Para ele: “escrever é uma espécie de chaga que infligimos a nós mesmos para provocar uma supuração, uma expedição intensa de matéria purulenta” (1992, p.54). Vemos aí a presença do grotesco escatológico que geralmente refere-se a “situações caracterizadas por referências a dejetos humanos, secreções, partes baixas do corpo” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p.16).

Nessa passagem, a escatologia aparece para caracterizar o ato de escrever, transformando-o em algo repulsivo. Essa ideia corrobora a construção da imagem do escritor como um ser maldito, e da escrita como aquela atividade agonizante, horrenda, desagradável que o livro apresenta. Na seguinte passagem do conto “Romance negro”, podemos ver outro exemplo dessa escatologia:

Becket tinha quistos no ânus; Luís XIV teve um tumor nesse mesmo orifício durante grande parte de sua longa vida; Landers conhece histórias não só de reis ou poetas, mas também de filósofos, heróis, santos, deusas e outros pobres-diabos cujas células se descontrolaram nessa parte recôndita do corpo. O que isso significa para ele, que sofre de prisão de ventre, não é o mesmo que para Clotilde; esta, logo ao acordar senta-se no vaso sanitário e expele um excremento comprido, grosso, espesso, íntegro, uma única peça de delicado tom marrom-claro que, ao término de sua fácil expulsão, assume a finura de uma ponta de lápis, sem deixar vestígios no esfíncter (1992, p.182).

Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, Zumbi do Jogo da Bola é o presidente da União dos Desabrigados e Descamisados, a UDD, uma organização de mendigos que protesta através do fedor e imundice de seus corpos: “Queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiura, nossa sujeira, que sintam nosso bodum em toda parte; que nos observem fazendo nossa comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram” (1992, p. 46).

Vemos na obra repetidas vezes referências ao corpo partido, à escatologia e ao animalesco, elementos do campo imagético do grotesco. No conto “Romance negro” Peter Winner, escritor de romances *noir*, que publica um livro chamado “Romance negro”, sente desejo pela mulher por ela lembrar a fisionomia de um lagarto, dando principal atenção aos seus ossos, sua magreza, sua pele esticada. Ele realiza com ela “um hipotético *coitus cum bestia* entre um lagarto fêmea e um homem” (1992, p.146). Esta passagem contempla o segundo tipo do grotesco, que podemos descrever como o *grotesco teratológico*. Ele se faz presente nas referências a monstruosidades, aberrações, deformidades, bestialismos, animalismos. Esse grotesco, assim como o escatológico, se relaciona diretamente com o corpo, porém, nesse caso, o corpo se distancia da normalidade na medida em que se configura como monstruoso, transformado ao ponto em que pode se tornar irreconhecível. Podemos ver também na seguinte passagem um exemplo desta modalidade de grotesco: “Winner abre, então, as pernas magras de Clotilde e olha a fenda abstrusa de congestão e sombra que corta seu corpo. Com as cabeças no chão e as pernas para o alto sobre a cama, juntam-se, em sua volúpia, como dois morcegos” (1992, p. 145).

Ao grotesco interessa o homem subcutâneo, o homem fisiológico, o parentesco corporal entre o homem e o animal, que Heidegger considerava de “natureza insondável”, apenas imaginável, ao salientar que “de todo ente que existe, o ser vivo é provavelmente para nós o mais difícil de pensar, pois [...] ele é de certa maneira nosso parente mais próximo e está ao mesmo tempo separado por um abismo” (HEIDEIGGER *apud* SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 49). Desse abismo provém a estranheza das semelhanças, visto que no argumento civilizatório o homem se afasta do homem-bicho e este se torna um estranho para ele, um ser assustador, horrível. Segundo Sodr e e Paiva, a “referência frequente do grotesco às partes baixas do corpo   uma derivação do tema animalidade” (2002, p. 50). O que se põe em jogo é a relação do animal com os termos de sua sobrevivência e de sua conservação: a alimentação e a reprodução. O homem, por outro lado, contaria em princípio as questões que levam à busca  tica da transcendência e a dirigir o seu desejo para valores e ideais. Assim, as ações fisiológicas do corpo passam a representar pequenos lembretes de nossa animalidade subcutânea.

Em “Olhar”, terceiro conto da coletânea, um escritor clássico, vegetariano, de repente, agindo por instâncias internas desconhecidas, “instintivas”, entra em contato com sua animalidade latente. Ele mata os animais e os come pelo prazer de ver em seus olhos o reflexo do pavor no momento da morte. Ele é inicialmente um vegetariano dado a hábitos contidos e racionais, voltado somente   apreciação de arte e música clássica. “Não gostava de comer” e dizia que “necessitava apenas de alimentos do espírito – música, livros, teatro”. Mas acaba por sofrer transformações: “não falo do olhar do poeta, que depois de contemplar uma urna grega pensou em mudar de vida. Refiro-me a transformações muito mais terríveis” (1992, p. 61). Ele desenvolve um voraz apetite por carne, após encarar os olhos dos animais antes de com -los, como faz com as trutas, as lagostas e com um coelho que ele próprio abate nu na banheira antes de estrip -lo e cozinh -lo com batatas e cenouras. O desejo é de devorar não a carne desses animais, mas suas almas, com o objetivo de aprimorar sua arte, pois, segundo o personagem, “Fome   arte” (1992, p.65). O conto termina com um desejo sombrio e doentio que os novos hábitos alimentares predatórios despertam no personagem:

Afinal o coelho estava pronto,   minha frente. Comecei a sabore -lo delicadamente, em pequenas porções. Ah!, que prazer excelso! Foi uma lenta refeição, que durou a *Júpiter*, de Mozart, inteira, Mozart não se incomodaria

de eu ter usado sua música como mera *tafelmusik*, se soubesse do gozo que senti.

Depois fui escovar os dentes. Contemplei, através do espelho, pensativo, a banheira. Quem fora mesmo que me dissera que os cabritos tinham um olhar ao mesmo tempo meigo e perverso, uma mistura de pureza e devassidão? E o olhar dos seres humanos? Hum... Aquela banheira era pequena. Precisava comprar uma maior (1992, p. 73).

O grotesco arranha essa superfície civilizada e racional do homem e expõe suas entranhas, revelando-o tão selvagem quanto qualquer fera, razão pela qual se converteu em tabu durante muitos séculos. Porém, nos tempos atuais, do homem-máquina, a racionalização extrema chegou ao ponto em que se transformou em desumanização. Agora, precisamos do grotesco, da quebra insólita que ele provoca, de sua transgressão, para que, através da animalização, do resgate do homem-bicho, possamos nos tornar seres humanos novamente. O grotesco assim proclama o resgate da humanidade perdida em nós mesmos, nossa humanidade latente.

A carnavalização é também um fenômeno de grande importância na teoria bakhtiniana, enquanto manifestação popular que estimulava “a desordem, a alegria embriagada, a exuberância, a confusão, a sexualidade”. O carnaval se converte, na sociedade moderna, em uma forma de transgressão dos conteúdos culturais reprimidos pela ordem burguesa. São conhecidos os comportamentos bestiais que explodem nos homens nessa ocasião. Segundo Sodré e Paiva, é “então que temos a certeza das relações que ligam a humanidade à animalidade” (2002, p.58). A partir da modelagem carnavalesca, entendemos por que o grotesco subverte as hierarquias, as convenções e as verdades socialmente estabelecidas. Ele transgride igualmente a figuração tradicional do corpo, passando a valorizar as vinculações corporais com o universo material, assim como seus orifícios, protuberâncias e partes baixas; alimentação, dejeção, cópula, gravidez e parturição compõem recorrentes imagens grotescas.

O corpo grotesco presta-se à metamorfose e à mistura, ensejando uma “bicorporalidade” – ele encontra-se no meio da passagem, da convergência, da tensão, do limite entre o homem e o animal. Nessa figuração, no limite, na fantasia de reversibilidade entre homem e animal, torna-se tensa a zona de fronteira entre humanidade e animalidade. O corpo investe-se de uma lógica própria, que não segue termos civilizatórios, ou regras culturais, e todos os seres humanos são regidos por essa lógica; quer queiram, quer não, o grotesco está em todos nós. Originam-se então as modalidades atinentes à escatologia, à teratologia. Os excessos corporais, as atitudes

ridículas e o rebaixamento de atitudes e valores constituem o domínio do *bathos* sobre o *pathos*. Segundo Sodré e Paiva, nessas manifestações do grotesco, “o apelo latente à animalidade corresponde à crítica filosófica à soberania metafísica do *homo sapiens*” (2002, p. 63).

Existem ainda duas outras categorias, segundo Sodré e Paiva (2002, p. 69): o *grotesco chocante* e o *grotesco crítico*. O primeiro pode ser escatológico ou teratológico, quando voltado apenas para a provocação superficial de um choque perceptivo, que provoca asco, riso ou horror. É comum vê-lo atualmente em programas televisivos. O segundo tipo, o *grotesco crítico*, nos é de maior interesse. Nesse caso, o grotesco dá margem a um discernimento formativo do objeto visado, ou seja, não propicia apenas uma percepção sensorial do fenômeno, mas principalmente o desvelamento meditativo, reeducativo, que nele se oculta. O grotesco “oblitera bruscamente o intelecto” (JEUDY, 1996, p.79). Ele encontra-se no cerne do rebaixamento e do riso: passa tudo que é baixo para o alto, e tudo que está abaixo da cintura passa a invadir as partes nobres do corpo, sendo um recurso estético para desmascarar convenções sociais, expor certos comportamentos e, assim, nos levar a refletir sobre eles.

O grotesco não se define, entretanto, pura e simplesmente pelo monstruoso ou pelas aberrações. É preciso que eles produzam um efeito, que se crie um estranhamento do mundo, uma desestabilização da percepção, uma sensação de absurdo ou inexplicável, aproximando-se do *unheimlich* freudiano. A teoria do grotesco de Bakhtin é tida como complementar à de Kayser. Ambos partem do pressuposto de que é preciso realçar a especificidade e a importância dessa categoria estética e que, em vista da insuficiência das concepções anteriores, se faz preciso formular uma nova teoria. No entanto, fazem-no de modos distintos. Ao contrário de Kayser, Bakhtin procura não analisar o grotesco restringindo-o à cultura oficial, partindo sua teoria da cultura popular como fonte de determinação desse fenômeno.

Na concepção apresentada pelo teórico russo, o grotesco não mais depende da noção de obra de arte. Sua principal categoria analítica é o realismo grotesco, que gira em torno do corpo grotesco, noção fundamental de sua análise que sugere uma corporalidade inacabada, aberta às ampliações e às transformações, como no caso das grávidas e dos moribundos. Unindo estes dois conceitos, o teórico apresenta como imagem representativa de sua definição do grotesco a “morte prenhe”, o corpo que, ao

mesmo tempo em que morre, dá vida. O corpo grotesco é o corpo social, constantemente crescendo e se renovando, é o povo, a humanidade.

No conto “A santa de Schoneberg”, o quadro *Mulher sentada* de Egon Schiele desencadeia um mistério que leva o personagem Roberto à morte por ter encontrado uma carta com conteúdo secreto, possivelmente nazista, em um antiquário. Segundo o personagem, “A carne maternal do corpo de Edith nada tem de despojamento tranquilo, mas provocante” (1992, p. 85). Nesse conto vemos a presença marcante da figura da mulher grávida, mas não de forma habitual; aqui, ela causa estranhamento, é motivo de angústia:

“Mulheres grávidas me deixavam intranquilo”, diz Roberto.

“Por quê?”

“Não sei. Quando era garoto eu costumava seguir mulheres grávidas na rua. Às vezes chegava pertinho mas não tinha coragem de colocar as mãos na barriga delas. Tinha vontade, estendia a mão mas não tocava no corpo delas” [...] “Uma pessoa com outra dentro da barriga. Podia ser eu, vagando como um peixe num infindável oceano de placenta”, diz Roberto (1992, p. 84).

As manifestações e sinais típicos da vida grotesca do corpo tomam o sentido da cena de parto, pois, no parto, vemos que o aspecto topográfico essencial da hierarquia corporal está às avessas – o baixo ocupa o lugar do alto, o ventre dá luz à cabeça. Todas essas imagens criam uma atmosfera licenciosa específica, ligada ao baixo corporal e material. Para Bakhtin, na “base das imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites” (1987, p. 275). O corpo grotesco é um corpo em movimento, jamais está pronto, nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo. Além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele. Por isso o papel essencial no corpo grotesco é entregue àquelas partes e lugares onde se ultrapassa, atravessa os próprios limites, pondo em campo outro corpo: o ventre e o falo. Depois do ventre e do falo, vem a boca, pois ela devora o mundo, e em seguida, o traseiro. Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são lugares de ultrapassagem das fronteiras entre o corpo e o mundo, ou o corpo e outro corpo, e por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco são os atos do drama corporal: a alimentação, o consumo de bebidas, a transpiração, a respiração, a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, o adoecimento, a morte, o nascimento, a dejeção e a excreção. Em todos esses acontecimentos do corpo, o início e o fim da vida estão necessariamente imbricados,

assim, a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios.

O corpo individual está totalmente ausente na imagem grotesca; ela é formada de cavidades e excrescências que constituem o novo corpo começando e o velho morrendo, é a vida em perpétua renovação, a inesgotável renovação da morte e da concepção. O corpo grotesco é cósmico e universal. Segundo Bakhtin, depois da Idade Média, por motivos de expansão do pensamento burguês, um novo cânon é inaugurado. Nesse novo paradigma, o corpo passa a ser pensado como “perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual e expressivo” (1987, p. 279). Eliminam-se todas as protuberâncias e reentrâncias. Encontra-se na base dessa imagem um corpo individual, que não se funde com os outros ou com o mundo. Todos os sinais que denotam o inacabamento, o despreparo desse corpo, são escrupulosamente eliminados, assim como todas as manifestações da vida íntima, da fisiologia e da sexualidade. Uma fronteira rigorosa traça-se entre o gosto e o desgosto, o bom tom e o ultrajante, o bom e o mau. Essa barreira apenas cresce ao longo dos séculos, separando-nos de nossa verdadeira natureza, e mais que isso, uns dos outros.

O corpo burguês é um corpo fechado, que não se relaciona socialmente, é um corpo individual, cuja ligação com o outro e com o mundo se dá pelo comércio e o consumo. Na imagem do corpo individual visto pelos tempos modernos, a vida sexual, o comer, o beber, as necessidades fisiológicas sofreram mudanças radicais de sentido: migraram para o plano da vida privada, da psicologia individual, onde tomaram um sentido estreito, específico, sem relação alguma com a sociedade ou com o todo cósmico. O corpo individual burguês não conserva nenhuma fraqueza, nenhuma marca de dualidade, é um corpo que se basta a si mesmo. Rompem-se os traços ambivalentes, de bicorporalidade – a vida se desassocia da morte, o crescimento da velhice, o homem do animal. Todos os atos do corpo possuem um e apenas um sentido no plano da vida individual.

Diferentemente, o corpo grotesco é múltiplo: a morte não termina nada, ela cria gerações futuras. Se o corpo é individual, a morte põe fim a tudo, mas se ele é social, a morte é apenas um acontecimento na longa linha de sucessão da humanidade. O corpo grotesco é o corpo universal, que cresce e é eternamente triunfante. Segundo Bakhtin, “o corpo é o último grito do cosmos” (1987, p.298), a força cósmica dominante, por isso

ele não teme a morte. Sendo um corpo eterno, a morte é apenas mais uma fase indispensável à sua renovação e ao seu aperfeiçoamento. Mas ao homem moderno, essa concepção de corpo é estranha. O corpo grotesco é um conceito atualmente em desuso, já que o homem se individualizou ao ponto de apagar seu sentimento de humanidade como um todo cósmico.

O corpo grotesco proclama a vida social, na medida em que reflete as relações reprodutivas do homem. O corpo social pertencente ao imaginário do grotesco é um corpo monstruoso, sem dúvida, disforme, mas, por isso mesmo, um corpo humano. Em tempos como os nossos, de idealização de um corpo perfeito, de alheamento extremo do indivíduo, de desumanização, o corpo grotesco deve ser revisitado. É necessária uma reintegração do homem ao seu coletivo, à sua vida social, ao seu próprio corpo humano. Surge daí a necessidade da literatura retornar a esses temas, resgatando, assim, nossa humanidade. Rubem Fonseca, em *Romance negro e outras histórias*, promove esse resgate. Ao expor nossa animalidade latente através do escatológico, do teratológico, do repugnante, do obsceno e do horrível, ele nos leva a uma nova percepção, um outro estado de consciência: o grotesco.

Relacionado ao conceito de corpo grotesco bakhtiniano, podemos apontar ainda a presença de outro elemento do campo imagético do grotesco presente em *Romance negro e outras histórias*: a morte. Presente em diversos contos da obra, em “A recusa dos carneiros”, sexto conto do livro, ela é a temática principal. Nele, o autor faz uma digressão a 1830, quando narra na Câmara dos Deputados o processo do fim da pena de morte, que, ironicamente, perdura até 1855, conforme o conto, tornando-se cada vez mais difícil de ser executada, não por causa dos trâmites da justiça, mas por causa da recusa dos açougueiros e dos carneiros em cumprir a função de verdugo. O conto é uma metáfora da política brasileira atual; com ironia, o autor realiza uma crítica dos processos políticos no Brasil. O conto narra o debate dos deputados sobre a necessidade de manter-se a pena de morte no Brasil, como proferiu o Deputado Francisco de Paula e Souza e Melo, em discurso na Câmara em 15 de setembro de 1830:

Quem duvida que tendo o Brasil três milhões de gente livre, incluídos ambos os sexos e todas as idades, este número não chegue para arrostar dois milhões de escravos, todos ou quase todos capazes de pegarem em armas!? Quem, senão o terror da morte, fará conter essa gente imoral nos seus limites? (1992, p. 129).

A “gente imoral”, ou seja, os escravos, considerados animais, “grotescos”, motivo pelo qual podem ser mortos pela justiça, não por seus atos, mas sim pelo temor que eles inspiram na “gente livre”. A morte está relacionada à finitude do corpo físico humano e, por isso, ligada aos atos biológicos de tal corpo, sua materialidade. O corpo grotesco é um corpo moribundo. Como já fora dito anteriormente, o imagético artístico do grotesco ocupa-se unicamente das imagens que imbricam necessária e indissolúvelmente a morte. O corpo grotesco é um corpo biológico e, como tal, a cada minuto está mais próximo da morte; é um corpo sempre em transformação, em processo de envelhecimento e morte. Rubem Fonseca demonstra em sua obra de forma nítida a relação entre o grotesco e a morte, entre a escatologia – lembrando-nos de seu significado apocalíptico para a teologia; e a morte. No poema “Trabalhadores da morte”, escrito pelo personagem sem nome do conto “Olhar”, ele nos lembra de que somos todos destinados à decomposição:

TRABALHADORES DA MORTE
(Para Mégnin e H. Gomes)

*Joyce, James[sic]⁴ se emocionava com a marca marrom de cocô na calcinha
(nem tão calcinha assim, naquele tempo)
da mulher amada.
Agora a mulher morreu
(a dele, a sua e a minha)
e aquela mancha marrom de bactérias
começa a tomar conta do corpo inteiro.
Elas atacam em turnos:
muca, muscina e calífora, belos nomes,
dão início ao trabalho de destruição;
lucilia, sarcófaga e onésia
fabricam os odores da putrefação
dermestestes (afinal um nome masculino)
cria a acidez da pré-fermentação;
fiofila, antomia e necróbia fazem
a transformação caseínica dos albumioides;
tirofiro, lonchea, ofira, necrofurus e saprinus
são a quinta invasão, dedicada à fermentação
urópode, tiroglifos, glicifagos, tracinotos e serratos
consagram-se à dissecação;
anglossa, tîneola, tirea, atageno, antreno
roem o ligamento e o tendão,
afinal tenébrio e ptino acabam com o que restou
de homem, gato e cão.
Não há quem resista a esse exército
contido num cagalhão.⁵*

⁴ Conforme impresso na primeira edição da obra, de 1992, p. 63.

⁵ FONSECA, Rubem, 1992, p. 63-64.

Porém, o pensamento atual sobre tal tema parece afastar-se dessa concepção, já que a imortalidade se afigura como desejo do homem na contemporaneidade. Com o avanço científico e médico, a tecnologia de transplantes e substituição de órgãos, a ciência médica contemporânea adquiriu meios eficientes de prolongar a vida ao máximo. O acesso à longevidade já está tecnologicamente assegurado. Porém, essa longa duração se torna um atributo de individualização. A preocupação com a imortalidade individual dissolve o empreendimento da imortalidade do grupo. Nossa cultura de massa cumpre a função de acabar com o horror da morte. Ao mesmo tempo em que os doentes terminais são transferidos aos cuidados dos profissionais, e o luto é tratado como caso de terapia, a morte generalizada, dos anônimos, é encenada todos os dias nos meios de comunicação de massa, jornais e televisão. Convertida num espetáculo, a morte se banaliza, perde sua importância, seu horror, e uma sociedade de homens que não pensam na morte, homens imortais, não pode valorizar a vida.

Segundo Zygmunt Bauman, “na vida humana, tudo conta, porque os seres humanos são mortais e sabem disso” (2001, p. 191). Se a morte um dia fosse de fato derrotada, mesmo que somente por alguns, não haveria mais sentido em todas as coisas que a humanidade vem há séculos desenvolvendo, ao que chamamos de cultura: as artes, as políticas, as relações humanas, a ciência, tecnologia, literatura, família, em suma, tudo se tornaria vão. É a implacável realidade da morte que torna a imortalidade uma proposta atraente, mas é essa mesma realidade que faz da vida um bem tão precioso. O desejo pela imortalidade, segundo Bauman, “degenerou [o homem] naquele inválido crônico que acompanha a vida da janela do hospital” (2001, p. 194).

Em “O livro dos panegíricos”, quinto conto da coletânea, poderíamos cair na tentação de prestarmos mais atenção ao narrador, que também é o personagem central. Dele sabemos somente ser um criminoso que se esconde na casa de um velho, fingindo ser enfermeiro deste. Porém, voltaremos nosso olhar para o paciente, o homem contemporâneo, o “inválido crônico que acompanha a vida da janela do hospital”. Seu nome é Doutor Baglioni. Ele é o “maior advogado do Brasil”, um advogado rico, corrupto, que “celebrou, fodendo, as nomeações que conseguiu para cargos de desembargadores e ministros do supremo” (FONSECA, 1992, p. 114). Mas que agora encontra-se em decadência física e mental: “A protuberância flácida de sua barriga, a bunda larga e quadrada, os peitos caídos que não fossem cobertos de pelos podiam lembrar os de uma mulher velha” (1992, p. 114). Sua decadência física é notável, assim

como a moral. Ele se encontra em um leito hospitalar instalado em casa e deseja por fim à sua vida “ilustre”, de grande prestígio social, porém, com a ajuda da medicina, é mantido vivo contra sua vontade.

Antes de se tornar um enfermo, ele contraiu uma séria doença, e, pensando que fosse morrer escreveu um livro de panegíricos, que deveria ser entregue depois de sua morte, honrando sua memória e seus “grandes feitos”. Porém, enquanto agonizava, um amigo apressado distribuiu o livro. Ele “infelizmente” curou-se em parte e desde então se tornou um inválido crônico, preso à cama, que deseja morrer. Nesse leito, ele faz uma verdadeira confissão de seus pecados, amores, crimes, assassinatos – assassinou uma de suas ex-mulheres e deseja morrer, como conta ao falso enfermeiro. O velho lhe oferece dinheiro e, em troca, ele lhe dá um copo d’água e duas caixas de lexotan. A questão da eutanásia é posta à prova aqui: em uma sociedade que promete a imortalidade e que consegue cada vez mais prolongar a vida, certas pessoas passam a desejar a morte; a vida se torna indigna.

É a consciência da morte que insufla vida na história humana. Por trás de cada um dos feitos da humanidade, da cultura humana, acha-se o conhecimento da morte, que converte a brevidade da vida num desafio. Sem conhecer a morte, os animais vivem na genuína imortalidade. Os seres humanos em sua consciência conheceram a mortalidade e a horrorizaram, desejando a imortalidade, porém, se por acaso pudermos consegui-la, será que nos tornaremos tão inconscientes quanto os animais? O conhecimento da morte é a tragédia específica da espécie humana, que costumava ser também a fonte de sua grandeza específica. Será que quando todos obtivermos o equivalente tecnológico ao retrato de Dorian Gray a vida ainda valerá a pena, ou desejaremos a morte?

Em sua modalidade crítica, como é apresentado em *Romance negro e outras histórias*, o grotesco não se define como simples objeto de contemplação estética, mas como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida. Ela acontece no desvelamento das estruturas por um olhar plástico que penetra até as dimensões escondidas, secretas das coisas, inquietando e nos fazendo pensar. A crítica exercida pelo grotesco é em primeira instância imperceptível; ele pode se passar por risível ou asqueroso apenas, mas, para aquele que observa com um olhar atento, ela desestabiliza os próprios vetores de percepção, introduzindo uma nova maneira de ver as coisas. O grotesco expõe os monstros que a visão obliterada oculta; ele apura nossos

sentidos para que nós não nos deixemos enganar pela superfície das coisas, pelas aparências.

A obra de Rubem Fonseca pode nos chocar, nos horrorizar, e por vezes nos causar asco ou riso, porém, sobretudo, ela exerce uma crítica da sociedade capitalista contemporânea. O que o autor procura através de suas imagens grotescas é transgredir, causar uma obliteração dos vetores de percepção, desestabilizando nossos valores sociais e estéticos, nos levando a refletir sobre padrões inconscientes. O grotesco advém quase sempre de um conflito entre corporalidade e cultura. Nossa sociedade superestetizou o corpo humano, transformando-o em objeto de desejo do mercado, e o individualismo capitalista chegou ao extremo de apagar quase por completo nossas origens sociais, como povo, como seres humanos que vivem em sociedade. O grotesco reforça nossas relações humanas; ele nos lembra de que, apesar de tudo, ainda somos um corpo biológico vivo e, como tal, morreremos; ele nos remete à nossa animalidade, para que assim nos humanizemos.

3. O GROTESCO NA ÉPOCA MODERNA

3.1. O mundo estranhado

Para Bakhtin, o grotesco se caracteriza como “um fenômeno em estado de transformação” (1993, p. 21), algo em processo constante, que não pode ser considerado uma forma, em estado definitivo, mas, somente, um flagrante de um momento de metamorfose, de transformação em acontecimento. Trata-se de metamorfose que em momento algum poderá ser considerada completa, pois assim estaria findado o processo e, com ele, a ambivalência que é marca fundamental do grotesco: morte e nascimento, os “dois polos da mudança, o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose” (1993, p. 22).

A aparência de ambivalência e contradição resulta muitas vezes da justaposição ou sobreposição de sequências temporais, gerando imagens que parecem disformes, monstruosas, ou mesmo horrendas. O franqueamento dos limites, o rompimento das configurações fazem com que as formas grotescas assumam uma posição de interação permanente. Dentro dessa perspectiva podemos apontar como exemplo a justaposição de dois corpos em um só, no momento da passagem de uma existência para a outra, emergindo do processo um novo corpo, mostrando-se no instante da fusão a representação do “umbral do sepulcro e do berço” (BAKHTIN, 1993, p. 23). Podemos ver essa fusão e transformação dos corpos em momentos como a alimentação, a copulação e a defecação. São momentos que permanecem geradores de estranheza ao ser humano, pois apresentam fusões do corpo a outros objetos que lhe são estranhos, o alimento, o corpo alheio e os excrementos, a integração destes corpos corresponde, metaforicamente, à passagem do corpo para a vida e para a morte, à origem do corpo através do parto e à integração do corpo a terra na morte.

Tanto Bakhtin quanto Wolfgang Kayser perceberam nessa dimensão do grotesco a formação de um momento que pode ser caracterizado pelo estranhamento. Para Bakhtin, esse momento se dá na passagem dos corpos, na transformação material que ocorre sempre que nos alimentamos, realizamos nossas necessidades fisiológicas e copulamos. Kayser localiza esse momento de estranhamento na face do mundo externo, que de repente se volta contra o homem, se torna estranho, suspeito, amedrontador. Sigmund Freud, em 1919, observou um fenômeno similar e o nomeou *unheimlich*, o “estranhamento”, ou o “estranho familiar”. O *unheimlich* evoca igualmente um e outro,

o estranho e o familiar, porém, não pertencendo fielmente nem a um nem ao outro, ele dá origem a um terceiro estágio, do qual o grotesco também faz parte, ambos possuem a capacidade de criar sentimento de natureza negativa – estranhamento, repulsa, medo, horror, que desfamiliarizam o mundo e alteram a nossa percepção.

Tanto o grotesco de Kayser, quanto o de Bakhtin e o *unheimlich* freudiano expressam a sensação de deparar-se com uma formação inédita e desconhecida, estando, porém, o reconhecimento dessa nova formação ligado à percepção ou à recepção – é através dela que de repente nos damos conta de que aquilo que nos era conhecido, familiar, tornou-se estranho e sinistro, voltou-se contra nós, exibindo a metamorfose daquilo que não mais podemos chamar de nosso mundo, mas sim de “mundo alheado”. Daí seu efeito de “desorientação”, de “perda da identidade”, de “distorção da realidade”; as formas tornam-se estranhadas e assim não mais reconhecemos o mundo em que vivemos. Essa é a sensação despertada também por um fenômeno do qual as consequências nós experimentamos ainda hoje, chamado de modernidade. Foi essa experiência que alheou o homem de seu mundo, com o advento da economia industrial, do processo de modernização que mudou a forma como o homem experimentava a vida e transformou sua realidade radicalmente: na medida em que ela passou a ser vista como estranha para ele, ele não mais reconhecia seu mundo.

O mundo em processo de modernização é muitas vezes hostil à sobrevivência do homem. Nele, o homem se sente de repente despido das categorias que organizavam sua vida, como a tradição, a moralidade, a religiosidade, e imerso em um profundo caos experimentado como um turbilhão. A maior representação desse turbilhão é a rua, onde o homem vivencia o tráfego pela primeira vez, o homem se torna um ser solitário, açoitado pela energia borbulhante do tráfego. Nele, ele necessita aprender os novos meios da vida para sobreviver, se adaptar ao ambiente – se tornar moderno. Para tanto, nesse tempo, em que “o homem e o ambiente são da mesma espécie”, e em que “não só o eu, mas também o mundo se tornou obscuro e enigmático” (KAYSER, 1986, p. 123), o homem se enche de “alçapões e passagens subterrâneas”, “frestas” e “profundezas”, de onde advém o caráter sombrio do novo tipo de narração.

A razão do *unheimlich* é produzida muitas vezes pelas formas do grotesco, por sua estética que, como dito anteriormente, tanto Bakhtin quanto Kayser procuraram descrever, e que merece maior desenvolvimento. O grotesco que é descrito por Kayser, embora o próprio autor não tenha utilizado esse conceito em nenhum momento, se

assemelha ao *unheimlich*, conceito que Freud formulou ao analisar a obra de E. T. A. Hoffman, “O Homem de Areia”, de 1817, em sua obra *Das Unheimliche, O Estranho* (1996). Assim como Freud, Kayser analisa a obra de Hoffman, o qual considera um “mestre na elaboração de cenas grotescas” (1986, p. 70). Para ele, o grotesco se dá em Hoffman através de “poderes tenebrosos” que alienam o homem de seu mundo (1986, p. 72) – Kayser inclusive chega a utilizar a expressão “estranhamento do mundo” em seu conceito.

Já Freud constrói sua teoria com base em obras de arte que causam sensações de aflição e até mesmo angústia, podendo estimular o que é misterioso, fantástico, absurdo e “não familiar” (1996, p. 237). O “estranho”, para o pai da psicanálise, partilha de uma dupla natureza: positiva, doméstica e familiar – a qual recebe o nome de *heimlich*; e negativa, não doméstica, não familiar, que gera aversão ou repulsa – nomeada *unheimlich*. Sendo assim o *unheimlich* é “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, velho, há muito familiar” (FREUD, 1996, p. 238). Também relaciona-se com o que é assustador, com o que provoca medo e horror. Porém, a definição é mais complexa que pode se supor inicialmente. Somos tentados a concluir que tudo que é estranho é assustador precisamente porque não é familiar, entretanto, nem tudo que é novo e não familiar é assustador ou *unheimlich*. Aquilo que é estranho para o sujeito o é por ter sido algo que fora há muito familiar, estabelecido na mente, mas que foi reprimido por um impulso racional do consciente. No *unheimlich* esse material recalcado aflora, se revela sem que esteja na alçada da psique. Assim, o estranho é “algo que é secretamente familiar, que foi submetido à repressão depois voltou” (FREUD, 1996, p. 262), e por isso ele assusta, causa medo e terror.

O grotesco realiza um procedimento similar ao remeter as instancias da vida que foram reprimidas, ele desestabiliza os vetores da percepção familiar e assim abala a confiança que investimos no mundo. Ele desestabiliza velhos hábitos do olhar e escapa à compreensão, é o disforme, aquilo que não pode ser determinado, descrito, que é ambíguo, não se fecha. Inaugura uma percepção de mundo que não investe em um sentido estável, mas numa percepção ambígua, dúbia, que não se fecha, que se abre continuamente, engloba cada vez mais elementos, não termina. Percepção que reflete a insegurança sentida pelo homem moderno no mundo transformado. Para Kayser, o “mundo estranhado não nos permite orientação, aparece como absurdo, é o fracasso da própria orientação física do mundo” (KAYSER, 1986, p. 160). O grotesco é o

sentimento de que “não nos seria possível viver neste mundo transformado” (1986, p. 150).

Segundo esse autor, o grotesco em Hoffman ganha força quando investe na indeterminação, porém, perde algo de seu caráter sinistro quando investe em uma mitologia infernal, em que os poderes hostis que irrompem no mundo e o alienam são interpretados como “tentações diabólicas”, que surgem “não de um abismo sem fundo, mas do próprio inferno” (KAYSER, 1986, p. 70). Com isso, surge o problema da relação entre a cena grotesca isolada e o nexos maior que está engastado, o inferno. Assim, o grotesco perde a indeterminação que dá força a ele e passa a ser definido como infernal. Porém, Hoffman deixa em aberto muitas das estranhezas de seu texto, e é essa indeterminação que o configura como mestre do gênero.

Na escrita de Hoffman, pela perspectiva de Kayser, o grotesco se manifesta através de “vivências oníricas” (1986, p. 70). Em “O Homem de Areia”, as imagens da tranquila vida burguesa se transformam em aparições grotescas, diabólicas e assustadoras, como é comum ocorrer nos pesadelos. No conto, o jovem Natanael escreve uma carta para seu amigo Lotario, irmão de sua noiva Clara, contando de uma lembrança de infância sobre o Homem de Areia. A babá contara a ele que o Homem de Areia era um homem perverso que quando as crianças não iam para a cama jogava areia nos olhos delas, fazendo com que saltassem para fora. Ele ainda colocava os olhos em um saco e os levava para alimentar seus filhos que possuíam bicos de coruja e viviam na lua. Toda noite esse homem visitava seu pai, e por isso ele devia dormir cedo.

Para descobrir mais sobre o Homem de Areia, Natanael uma noite se esconde no escritório de seu pai. Ele reconhece o visitante como o advogado Coppelius e de seu esconderijo o vê junto ao seu pai em um experimento alquímico, quando é descoberto e ameaçado de ter seus olhos arrancados e desmaia. O Homem de Areia volta mais uma vez à casa, quando ocorre uma explosão que mata o pai de Natanael. Muitos anos depois Natanael reconhece Coppelius no vendedor de lentes Coppola e compra dele um telescópio, o mesmo com o qual ele vê Olímpia, por quem se apaixona. Ao descobrir que Olímpia é na verdade uma boneca, construída por Coppola, ele enlouquece e é internado em um manicômio, onde se mata, jogando-se do alto de uma torre, após tentar jogar sua noiva Clara da mesma torre, pensando que ela era também uma boneca, como Olímpia.

Freud localiza o *unheimlich* na lembrança recalçada da infância que surge quando ele vê a boneca Olímpia. Segundo ele, o medo de Natanael de ficar cego, de perder os olhos, na verdade seria um substituto do terror da castração e a figura do Homem de Areia uma referência ao falecido pai, de quem se espera a castração. Mas, para Kayser, o grotesco surge nas dúvidas sobre a identidade de Coppélius, que nunca é apaziguada. O “Homem de Areia”, que deseja arrancar os olhos dele. Por toda a narrativa estende-se a questão dos olhos. Os de Clara, sua noiva, são como um lago “em que se espelha o azul imaculado de um céu sem nuvens”; em um sonho, Natanael se vê com ela em um altar, quando Coppélius toca nos olhos dela e estes saltam como “chispas sangrentas” para dentro do peito dele. A boneca artificial Olímpia é uma cópia perfeita de um ser humano – apenas seu olhar não possui um “brilho de vida”. O vendedor oferece a Natanael um telescópio que este compra e carrega sempre consigo, o que é um “sintoma do olhar turvado e alienado de Natanael” (1986, p. 71). O próprio isolamento dos olhos atua de modo sinistro e estranhador, na medida em que eles são o espelho da alma, a força vital, o vínculo com o mundo. Por isso Olímpia não tem vida nos olhos, porque é uma boneca sem alma, razão pela qual Natanael enlouquece – sua relação com a realidade é perturbada por um novo olhar, uma nova percepção que o impede de confiar na realidade e na sua própria lucidez.

Uma das cenas mais grotescas é o encontro com a boneca Olímpia. Vivificada aos olhos dos outros, ela se configura como ridícula e sinistra ao mesmo tempo. Natanael, no entanto, se apaixona, ao olhá-la pelo telescópio. Nesse momento, sua percepção está alterada, e quando ele tem que reconhecer o engano irrompe a loucura: a realidade se torna estranhada. Segundo Kayser, “a loucura constitui a última gradação do alheamento do mundo” (1986, p. 71). A história é apenas o relato da vida de um homem em que a vida interior irrompe na realidade e se torna onipresente; “trata-se de um processo desencadeado pelo encontro com o poder do sinistro” (1986, p. 71).

Segundo Kayser, na natureza de Natanael intensificou-se aquilo que já existia na alma de seu pai, um cientista que realizava experimentos alquímicos que o levaram à morte. Estes surgem do impulso de obter acesso a poderes ocultos:

O caráter abismal do relato hoffmaniano reside justamente aí, no fato de o artista, a cujo ser é inerente uma interioridade mais rica, correr por isso mesmo maior risco de ser acessível e ficar exposto a outros poderes que lhe alienam o mundo. Em E. T. A. Hoffman é sempre o artista quem constitui o ponto de contato para a erupção das potências sinistras e é sempre ele quem

perde a relação segura com o mundo, porque lhe é dado penetrar através da superfície da realidade (1986, p. 72).

Em Hoffman o grotesco logra a insegurança do leitor quanto ao comportamento das coisas na realidade – não sabemos realmente quem é Coppelius ou Coppola, nem qual o significado do telescópio, de Olímpia ou de Clara. Ao leitor não é oferecida nenhuma explicação precisa, e é aí que reside o grotesco, nessa indefinição abismal que assombrou o homem moderno. Um artifício que instaura uma desconfiança em relação à realidade, do mesmo modo que quando é descoberto o mecanismo autômato de Olímpia há consequências terríveis para a sociedade. Ela sente-se enganada e apodera-se das pessoas uma “abominável desconfiança das figuras humanas”, de modo que passam a exigir provas absurdas de estarem vivos: “nos cafés se bocejava de modo incrível para eliminar qualquer suspeita” (KAYSER, 1986, p. 73).

O grotesco de Kayser instaura a suspeita do mundo. O “íntimo conduz a conflitos com o mundo circundante” (1986, p. 73) e projeta fantasmas para o mundo exterior, tornando-se o indivíduo aprisionado pelas ilusões fatídicas que ele mesmo criou. O grotesco que Kayser identificou em Hoffman também marca presença na obra de Rubem Fonseca, *Romance negro e outras histórias*: o estranhamento do mundo originado por uma situação inusitada que de repente provoca o assombro e o horror. O próprio Hoffman é citado em uma passagem que descreve o assombro da personagem Clotilde de “Romance negro” ao pensar que seu noivo a concebia como a boneca do conto “O Homem de Areia”:

Você vive dizendo que minha vagina não tem cheiro. Que minhas axilas não têm cheiro. Isso no princípio me incomodou um pouco, uma mulher sem cheiro é como uma boneca e temi que você me visse como uma Copélia, você me disse gostar de Hoffman e havia algo mecânico na sua maneira de fazer amor comigo (1992, p. 179).

Rubem Fonseca faz nessa referência um trocadilho possivelmente intencional, ao substituir o nome da boneca de Hoffman, Olímpia, por Copélia, talvez no intuito de provocar seu leitor. Vemos nesse trecho uma referência ao elemento mecânico. Segundo Kayser, o “elemento mecânico se faz estranho ao ganhar vida; o elemento humano, ao perder a vida” (1986, p. 158). Por isso o nosso assombro com autômatos, bonecas e outros seres inanimados que parecem ganhar vida, assim como com os corpos humanos ao perderem a vida. Podemos encontrar exemplos dessas situações em outras passagens do livro, como quando o personagem de “Olhar” revela seu desejo de comer carne

humana. Porém, a situação que mais causa esse tipo de horror inusitado é o encontro com o duplo, o *Doppelgänger*, no conto “Romance negro”.

Em “Romance negro”, último conto da coletânea, Landers é o duplo de Peter Winner. Enquanto este alcança grande sucesso como escritor, aquele é frustrado e inconformado com seu lugar social. Ele mesmo diz: “meu nome, John Landers, nada significava por um motivo muito simples: eu chegara aos quarenta anos sem jamais fazer qualquer coisa que merecesse a atenção dos outros” (1992, p. 156). Landers encontra seu duplo e, ao perceber a semelhança entre os dois, decide matá-lo e assumir seu lugar para atingir o sucesso, porém, ele não pensava que assim estaria matando a si mesmo: John Landers nunca mais poderia existir. Ao final do conto o personagem Landers contrata um detetive particular que descobre que ele e Peter Winner eram gêmeos, separados no nascimento, e que matara o próprio irmão. O conto cria uma atmosfera *noir*, sinistra e misteriosa, uma homenagem ao gênero policial e seu criador.

Segundo as lendas germânicas, onde originou-se o duplo, este ser é um monstro, um ser fantástico que tem o dom de representar uma cópia idêntica de uma pessoa que ele escolhe ou que passa a acompanhar, o que hipoteticamente pode significar que cada pessoa tem o seu próprio duplo. O nome *Doppelgänger* surgiu da fusão das palavras alemãs *doppel*, que significa "duplo", "réplica" ou "duplicata", e *gänger*, "andante", "ambulante" ou "aquele que vaga". Supõe-se que imitam em tudo a pessoa copiada, desde as características externas até mesmo os seus caracteres internos mais profundos. Seu aparecimento costuma ser inexplicável, sendo associado a gêmeos que não se conheciam ou tido como produto da imaginação, da consciência, como uma materialização do superego.

O duplo pode surgir de uma impossibilidade instantânea de reconhecer a si mesmo. Tal como aconteceu com o próprio Freud, quando, de súbito, dentro da cabine espelhada de um trem, não reconheceu a própria imagem refletida. O duplo é um outro de si mesmo: incógnito e reconhecido ao mesmo tempo, pela sensação de estranhamento que ele é capaz de causar. Freud afirma que o duplo, apesar de parecer algo estranho a nós mesmos, sempre nos acompanhou desde tempos primordiais do funcionamento psíquico, estando sempre pronto a ressurgir e provocando-nos uma sensação de inquietante estranheza. O duplo representa a dualidade em seu aspecto mais perplexo e sinistro. Um conflito psíquico o cria, ele é uma projeção da desordem íntima, como Kayser disse: “o íntimo conduz a conflitos com o mundo circundante” (1986, p.

73). Esse íntimo projeta fantasmas para o mundo exterior e o indivíduo se torna aprisionado pelas ilusões fatídicas que ele mesmo criou.

Mas ele, o duplo, está ligado também ao problema da morte e ao desejo de sobreviver. O duplo trava uma batalha com seu outro. Essa batalha advém do fato de que o dualismo conflitante que surge quando o duplo é descoberto é indissolúvel e, por isso, a única solução é a morte de um dos dois. O estranhamento que Landers sente ao encontrar-se com seu duplo advém do fato de ele ser seu irmão gêmeo separado ao nascimento, ele próprio um material recalcado que retorna e, por isso, é estranho e grotesco, abalando sua confiança no mundo e modificando seu olhar. O estranho nesse caso advém da semelhança: o próprio eu é idêntico ao outro eu, o alter ego.

Segundo Zygmunt Bauman, “ser um alter ego significa servir como um depósito de entulho dentro do qual todas as premonições inefáveis, os medos inexpressos, as culpas e autocensuras secretas, demasiadamente terríveis para serem lembradas, se despejam” (2001, p. 119). O alter ego, ou o duplo, é o demônio interno exposto a todos para que possa ser exorcizado, porém, muitas vezes, é comum que esse duplo assassine seu original, e não o contrário. É o que acontece em “Romance negro”, Winner é o escritor de sucesso, rico e bem posicionado socialmente; Landers é o pobre, o escritor fracassado, o maldito, o oposto de seu duplo. Landers assassina Winner e assume sua identidade, mas, no processo, perde sua própria identidade.

De repente, a realidade ultrapassa a imaginação, se torna mais estranha e mais assustadora que esta. Landers no final do conto se lembra da história do idiota da aldeia, que “percorria todos os dias as ruas de uma aldeia de pescadores gritando ‘eu vi a sereia, eu vi a sereia!’ e que um dia viu realmente a sereia e ficou mudo” (1992, p. 187). Ele termina o conto dizendo que “atingiu um ponto de equilíbrio, uma sabedoria que não é nem a do poeta nem a do filósofo, mas a do bobo da aldeia depois que viu a sereia” (1992, p. 188). A realidade se transformou em pesadelo, tornou-se insuportável; o estranhamento causado pelo encontro com seu duplo e suas consequências desestabilizaram seus vetores de percepção da realidade; o mundo se tornou sinistro, terrível; a realidade ofuscou a ficção.

O grotesco contribui assim para um efeito fantástico, que resulta da impossibilidade de se levar em conta a monstruosidade do presente, produto da degradação das normas da realidade, que instala um horror “metafísico”. Segundo Kayser o grotesco se constrói através da incapacidade de determinação, daquilo que é

“inominável”, que é subitamente introduzido no cotidiano, do qual o efeito é o mal estar, o terror, o horror, provocado por uma súbita subversão dos códigos culturais que engendra uma sensação de irrealidade, de onirismo.

Hoffman se empenhou em representar um mundo no qual o ordinário e o prosaico deixavam entrever o extraordinário e o incompreensível. Em sua ficção a condição essencial do mundo é que toda aparência é apenas o código de um sentido oculto. Assim, em *Contos sinistros*, o autor bebeu de uma corrente sombria que surgiu na Inglaterra ao final do século XVIII e inundou a Europa, chegando à América: o gótico. Em um contexto cultural dominado pela ideologia iluminista, regida pelo racionalismo, o gótico, com seu invólucro horripilante de assombrações e monstros, apareceu, assim como o grotesco, como uma forma de transgressão a esse racionalismo.

Outro autor que também influencia Kayser em seu estudo sobre o grotesco e que também bebeu da corrente gótica foi Edgar Allan Poe, que possui igualmente uma presença marcante na obra de Rubem Fonseca aqui estudada. Quase como um espírito que paira sobre todos os contos, ele também se dedicou ao grotesco como manifestação estética do desencantamento do mundo, assim como às temáticas do horror e do duplo. Poe foi um dos mestres do conto de horror. Ele explorou com afinco o lado tenebroso de um século, o XIX, que se orgulhava da industrialização impulsionada pelo progresso cientificista, e introduziu uma dicotomia no pensamento moderno, ponderando lado a lado a racionalidade e o medo como características humanas inalienáveis.

O grotesco introduz um antagonismo, ele exhibe as contradições. A deformidade de que se vale coloca em cena uma crise na representação da realidade; por trás dela, insinua-se subjacente o que denominamos como “fantástico”. O grotesco também pode ser definido como o sobrenatural e o absurdo, aquilo que extrapola os limites da realidade e por isso causa choque e assombro, se introduzindo assim nele o elemento fantástico. Se a literatura fantástica se utilizou do grotesco foi para evidenciar aquilo a que deve sua própria existência, ou seja, a suspensão de sentido a partir do qual todos os sentidos são possíveis.

O grotesco escapa, por definição, a qualquer tentativa de atribuição de sentido, pois ele emana de uma visão desencantada do mundo e da experiência e implica uma ruptura radical com os hábitos de interpretação da tradição cultural. Sua estrutura ambivalente repousa na contradição como princípio, na alternância entre atração e repulsa, realidade e fantasia, vida e morte. Ele age de acordo com os mecanismos de

exibição dos contrários, revelando uma percepção mais aguda do mundo. Assim, se constrói como um discurso do inquietante, pois é pautado pela subversão do esperado, operando via transgressão do mundo familiar. E, em razão dessa inerente capacidade de transgredir as leis naturais, sociais, ou culturais, o grotesco tende a aparecer em sociedades marcadas por transformações de valores histórico-culturais, como foi a modernidade de Edgar Allan Poe e como se revela a contemporaneidade de Rubem Fonseca.

3.2. O grotesco onírico de Edgar Allan Poe

Cada escritor cria seus próprios precursores, afirma Borges em seu famoso ensaio sobre Kafka. É assim que podemos descrever a relação que Rubem Fonseca traça com seu precursor em *Romance negro e outras histórias*, Edgar Allan Poe. Podemos encontrar nesse diálogo muito mais do que uma afinidade de estilos. Trata-se mesmo de uma identidade narrativa comum, que Rubem Fonseca constrói nessa obra através de sua relação com a obra de Poe. No conto “Romance negro”, mais do que em qualquer outro conto da coletânea Rubem Fonseca elege o escritor como seu predecessor, construindo uma atmosfera sombria em toda a obra que o homenageia, além de citar seu nome diversas vezes e construir dentro de seu conto uma análise de sua obra.

A essa interseção entre os autores chamaremos de processo de continuidade, uma vez que continuidade não significa apenas um mero repetir da forma e estilo, processo e atitude, mas sim uma renovação dos paradigmas fundamentais que prolongam a tradição ficcional do grotesco. Desse modo, a palavra continuação deve ser entendida como uma ordem de similaridades e contiguidades. Podemos reconhecer que os processos de paródia, pastiche ou imitação também constituem formas de homenagear. Assim como Poe se inspirou no gótico inglês do século XVIII para criar sua própria identidade narrativa, Rubem Fonseca partiu de Poe para construir a sua. Mesclando elementos da narrativa de Poe com a contemporaneidade, o autor constrói um universo sórdido, terrível, violento e assustador que reflete a obra de Poe, mas na caracterização de seu próprio tempo.

De acordo com Julio Jeha, a origem da literatura de Poe remonta, conforme já antecipado, ao gótico, cujo primeiro representante foi *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, de 1764. Para o autor, o gótico se dá geralmente “num espaço confinado, onde

um segredo do passado ameaça a integridade física ou psicológica dos personagens” (JEHA, 2014, p. 1). A ameaça pode assumir a forma de fantasmas ou monstros que invadem esse espaço para manifestar crimes que não podem mais ficar ocultos. Esse estilo narrativo oscila entre a imaginação do improvável e a probabilidade da vida ordinária. O primeiro polo, chamado de terror, “opera num regime de suspense com ameaças veladas à vida, segurança ou sanidade das personagens” (JEHA, 2014, p. 2). O segundo é chamado de horror, e opera colocando o protagonista frente à “violência repulsiva da dissolução física ou psicológica, estilhaçando explicitamente as normas que regulam o dia a dia” (JEHA, 2014, p. 2). Podemos encontrar os dois polos na obra de Poe, como também na de Rubem Fonseca.

Na narrativa gótica o criminoso surge como produto de seu próprio passado, que ressurge no presente; um passado que jamais se torna passado. O indivíduo vive em constante suspense, insegurança. Sua vida é constantemente ameaçada, assim como sua sanidade: há sempre a ameaça de estilhaçamento de toda e qualquer segurança, mesmo a do cotidiano, uma ameaça velada de dissolução física e psicológica do indivíduo, o que o aproxima muito da experiência de vida do homem durante o processo de modernização.

A partir da publicação de *O castelo de Otranto*, surge uma literatura voltada à transgressão de normas morais ou éticas, como tema principal da narrativa. O que motiva as histórias é sempre um crime cometido no passado, mas que ainda não foi revelado, e que por isso permanece impune, embora ainda cause tormentos psicológicos e ameace a todo tempo o presente. Em uma modernidade de imaginação estagnada pelo projeto racional iluminista, o gótico significou uma mudança de perspectiva. Provocou uma quebra com a visão de mundo racional cientificista da época ao incluir em sua narrativa o sentimento humano de horror frente ao mundo moderno e abriu caminho para uma crítica a essa modernidade desumanizadora.

Edgar Allan Poe aliava em sua narrativa o medo e o universo sinistro do gótico à visão racional do mundo iluminista. Em “Os assassinatos da Rua Morgue”, de 1841, ele transfere o gótico de seu isolamento para o aglomerado urbano e, ao fazê-lo, incorpora ideias modernas sobre a cidade: sua mutabilidade, a incapacidade de seu mapeamento, suas zonas escuras, áreas marginais e o manto homogeneizante da multidão em que se escondem os criminosos, espreitando nas esquinas e nas sombras. A Rua Morgue é uma ruela miserável, marginal, desolada, ela faz parte das zonas escuras onde os atos

horrendos ocorrem no aglomerado urbano e ainda assim permanecem invisíveis aos olhos da sociedade burguesa e das autoridades.

Apesar de Poe ter seu nome mais comumente associado ao gótico, também desenvolveu um tipo de narração que recorreu igualmente ao grotesco, que exerceu uma influência não menor sobre sua obra. Segundo Wolfgang Kayser, reportando-se à sua primeira coletânea de contos, intitulada *Contos do grotesco e do arabesco*, de 1840, ele foi o “primeiro artista eminente que apresentou em suas composições o grotesco fantástico ou sobrenatural” (1986, p. 74). Na narrativa de Poe, prossegue o autor, além da significação ornamental do grotesco, a palavra ganha também contornos do sombrio e do sinistro. Assim, para ele, Poe, ao fazer uso da palavra “grotesco”, desvincula a palavra de uma determinada condição objetiva, ornamental, figurativa, e a converte em uma categoria estética geral, que designa o que é sinistro e sombrio, característica de sua narrativa. Ele passará a servir como termo para consignar um certo “efeito sentimental”, o clima sombrio, a desorientação, a sensação de abismo, diante de “um mundo tornado absurdo, fantasticamente estranho”. Em seu conto “A máscara da morte rubra”, de 1842, Poe inseriu uma descrição interpretativa do que seria o grotesco em seu entendimento. Para Kayser, essa seria talvez a definição mais completa já dada por um escritor à palavra “grotesco”. No conto, o príncipe italiano Próspero acaba de retirar-se para uma abadia, junto com seus hóspedes, por medo da peste. Ele manda que as salas sejam enfeitadas excentricamente para uma festa:

Eram realmente grotescos. Havia muito brilho, esplendor, provocação picante e coisas fantásticas [...]. Havia figuras arabescas com membros torcidos e em posições torcidas. Havia frutos do delírio, como só os loucos podem inventá-los. Havia muitas coisas lindas, muitas coisas desvairadas, bizarras, algumas sinistras e não poucas capazes de causar nojo. Era efetivamente um enxame de sonhos (POE *apud* KAYSER, 1986, op. cit. p. 75).

A deformação dos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo e do feio, o bizarro, o horroroso e o nauseabundo, a fusão de tudo em um estado turbulento, estranho, fantástico e onírico faz parte propriamente do conceito de grotesco, que Poe identificou com seus “sonhos em vigília”, assim como confirma o célebre verso que serve de epígrafe para o conto “Romance negro”, de Rubem Fonseca: “*All we see or*

seen / Is but a dream within a dream” (sic)⁶. Esta citação reflete todo o conceito onírico de grotesco presente nas narrativas de Edgar Allan Poe que Rubem Fonseca transporta para o seu conto. Em Poe, o grotesco assume sempre uma forma onírica, estando sempre associado ao sonho e à fantasia – é como ele próprio identifica o grotesco, como um “enxame de sonhos”. A noite em Poe é o lugar dos sonhos, mas não do sono, dos sonhos em vigília, quando a fantasia, o mundo onírico invade a realidade e esta se torna nada mais que um sonho dentro de um sonho; as coisas perdem seu senso de realidade, tudo se deforma, se mistura, se torna grotesco.

Em outra narrativa de Poe, “Os assassinatos da Rua Morgue”, a palavra “grotesco” é utilizada novamente. O estado do quarto, após o duplo homicídio, é caracterizado como “um grotesco horripilante que se estendia para além de todo o humano”. Assim concluímos que Poe usa a palavra grotesco em dois sentidos, para designar aquilo que é horripilante, inconcebível, e também em situações fantásticas, devaneios ou loucura. Da condição artística que convoca a melancolia e a morte, do inexplicável passado que ressurge novamente em forma de presente e impele almas sensíveis à ruína, diversos são os motivos compartilhados por Poe em sua obra e por Rubem Fonseca em *Romance negro e outras histórias*.

Assim como é característico do gótico que o passado retorne para perturbar o indivíduo e levá-lo à loucura e à morte, em “O gato preto”, de 1840, esse passado toma a forma de um gato preto, que assombra o homem até que ele cometa o assassinato da própria esposa, que é descrito com pormenores, da ocultação do cadáver emparedado até o descobrimento. Do mesmo modo, prepondera a atmosfera grotesca de crime na Rua Morgue, onde tudo que, por seu caráter desumano, parece a princípio inexplicável, é, porém, desmascarado por Dupin. Muitas vezes na obra de Poe, como é característico do pensamento moderno influenciado pelo iluminismo, o que é sinistro converte-se em enigma; enigma que a racionalidade pode desvendar. É o que acontece em “A carta roubada”, em que um hábil criminoso engana a polícia, porém, posteriormente é desmascarado pela astúcia de Dupin. Nesse sentido, a escrita de Poe pode ser entendida como o sintoma do pensamento de sua época, racional, mas ainda arcaico, dividido entre o moderno e o prosaico.

⁶ Conforme consta na primeira edição de: FONSECA, Rubem, 1992, p.145. No entanto, a forma correta seria “*All that we see or seem / Is but a dream within a dream*”, como consta em “*A dream within a dream*”: POE, Edgar Allan, 1984, p. 20-21. Nas edições posteriores esse erro foi corrigido.

Na verdade, nas narrativas criminais de Poe, em suas histórias de detetive, a razão aparece como contrapartida do sonho, onde se encontra o grotesco. Poe aponta aquilo que a razão iluminista tentava empurrar para debaixo do tapete: o crime, o medo, o horror, o que no ser humano não é racional, mas apenas instinto, puro animal, controlado pelos sentimentos ou pelo inconsciente, ou mesmo por impulsos desconhecidos, sobrenaturais. O orangotango assassino da Rua Morgue é uma metáfora desses sentimentos, bem como os diversos assassinos que povoam sua obra. Esta é marcada pelo pensamento iluminista, mas sem dúvida também por uma enorme tendência ao grotesco. O que sempre se sobressai é a imaginação, “um mundo onírico, criado pela loucura que aqui aparece como verdadeira realidade, materializada, a alguém dotado de ‘visão’”, afirma Kayser (1986, p. 79).

Sua obra muitas vezes se opunha à ideologia em vigor em sua época. O medo é um sentimento contrarracional e, por isso mesmo, inaceitável. O horror, segundo o pensamento iluminista, deve ser derrotado pela razão – as sombras devem abrir caminho para a luz. O universo deve se curvar perante o homem e não existem mistérios que não possam ser conjecturados. Poe provoca uma ruptura nesse pensamento. Embora seus mistérios frequentemente ofereçam soluções em primeira instância, eles revelam uma verdade muito mais profunda – o medo, o mais profundo do ser humano, o medo da morte. Sem medo não há imaginação. Em um período de imaginação estagnada pelo racionalismo exacerbado, Poe transgrediu ao abordar o medo e a imaginação. O mundo onírico ganha status de realidade e o mundo dos sonhos não segue a razão desperta, mas sim uma lógica própria, inconsciente, constituída daquilo que não podemos controlar em nós mesmos.

Por isso Poe é apontado muitas vezes como um autor além de seu tempo, que se inseriria melhor no próximo século. Nele, o que é interno passa a ser tão importante quanto o que é externo – a valorização dos sonhos, do inconsciente, pode ser vista como uma prenúncia da teoria psicanalítica –, e “o homem e o ambiente são da mesma espécie” (KAYSER, 1986, p. 123), isto é, assim como o mundo, o indivíduo se tornou estranhado, e os perigos não se encontram apenas no mundo, mas em nós mesmos. O horror em Poe assume um tom diferente ao gótico inglês, do romance tradicional de horror que “confirma a ordem moral do mundo”. Nele, estão ordenados o bem e o mal. Com isso, tais categorias não mais existem, já que ele não procura assustar simplesmente, mas sim “abalar as categorias vigentes da imagem burguesa do mundo”

(KAYSER, 1986, p. 121). Seu mundo do grotesco onírico altera nossa percepção da realidade, pondo em dúvida as próprias categorias de definição desta e revelando uma outra consciência.

3.3. O grotesco onírico em *Romance negro e outras histórias*

Edgar Allan Poe é reconhecido como um dos mestres do horror e do grotesco, porém, em sua ficção, essa faceta se dá de forma inalienável, ligada a duas outras características: a imaginação e o mundo onírico. Poe, em “A máscara da morte rubra”, identifica o grotesco como “um enxame de sonhos” e fruto do delírio, como já dito. As imagens grotescas em Poe, segundo Wolfgang Kayser, emergem de seus “sonhos em vigília”, como frutos da imaginação, do mundo dos sonhos que de repente invade a realidade. Em *Romance negro e outras histórias*, mais especificamente no conto “Romance negro”, esse mesmo efeito é ensejado por Rubem Fonseca.

“Romance negro” é um conto que se espelha na tradição do gótico, usando um crime cometido no passado que retorna para ameaçar a integridade física e psicológica do protagonista. O passado, que de fato nunca se torna passado, e retorna como elemento adverso, como recalque, causa a tensão psíquica, que pode levar à loucura. Há no conto diversos elementos das histórias góticas clássicas – o crime, a amada, o detetive –, porém, diferentemente dessas histórias, o criminoso nunca é punido pela autoridade, apenas por sua própria consciência. O conto inteiro trata-se na verdade de uma confissão que Landers faz à Clotilde, sua esposa e editora, de ter matado seu irmão gêmeo para assumir sua identidade e se tornar um escritor de sucesso. Ele chega a confessar seu crime ao comissário de polícia, porém, o comissário julga tratar-se de algum tipo de brincadeira literária e sua própria esposa diz que é tarde demais, que deve aceitar seu destino como assassino de si mesmo e continuar sendo Peter Winner.

A ausência de punição ao criminoso do alto escalão social reflete um quadro contemporâneo, já que esse procedimento tornou-se um costume relativamente às classes elevadas, mesmo que o crime cometido seja um assassinato. Na contemporaneidade capitalista, o que conta é o sucesso, o poder e a riqueza, não importando os meios utilizados para atingir tal objetivo. Nos romances góticos, geralmente, assistimos à ruína de uma personagem da alta classe, um homem poderoso e carismático, que de repente é sugado ao inferno por seus próprios demônios. Aqui, os

demônios nem mesmo arranham a superfície de sua aparência social, que deve ser mantida a qualquer custo.

O conto “Romance negro” realiza também uma reflexão sobre a literatura, sobre a vida autoral, sobre a atividade de escrever, o artista surge como uma figura maldita, um criminoso que deve pagar pelo seu crime. O escritor é um estigmatizado que deve pagar um preço por sua arte: “Landers imagina Baudelaire, o grande sifilítico, vagando moribundo pelos bordéis de Bruxelas; Poe morrendo de delirium tremens em Baltimore. Eles sabiam que as palavras eram suas inimigas. Pensa nele mesmo, John Landers, condenado a ser o irmão que assassinou” (FONSECA, 1992, p. 187). Para o personagem escritor foram as palavras que o fizeram assassinar seu próprio irmão e assumir sua identidade; foram elas que criaram seu duplo, Peter Winner e foram elas que destruíram e apagaram John Landers – as palavras são suas inimigas.

Para ele, o poeta é como aquele bobo da aldeia – que embora percorresse cotidianamente as ruas de uma aldeia de pescadores dizendo ter visto uma sereia, “emudeceu quando de fato a viu” (FONSECA, 1992, p. 187), alguém que vive no mundo das fantasias, dos sonhos, da imaginação, dos quais se vale como matéria da escrita. Em Poe tudo é um sonho dentro de um sonho, dilema que é revisto em outra passagem do conto, quando o personagem Landers desenvolve um raciocínio “estremunhado”, para ele:

Toda literatura, vista de uma determinada perspectiva, pode ser considerada de evasão [...] Escritores e leitores, por saberem que não são eternos, evadem-se, nietzschenianamente [sic] da morte. Quando se lê ficção ou poesia está-se fugindo dos sentidos para uma outra, a que já disseram ser a única realidade existente, a realidade da imaginação (1992, p. 186-187).

É nesse momento do conto que a epígrafe de Poe ganha sentido no contexto geral da narrativa. Essa passagem de Rubem Fonseca demonstra, assim como a de Poe, uma negação da existência, de toda a realidade que não seja a do sonho. O conto apresenta ainda diversas outras citações ou alusões a Poe que constroem uma atmosfera policial, como se, dentro da obra, constituíssem pistas de um mistério que o leitor deve desvendar. Fonseca homenageia Edgar Allan Poe, o criador da ficção policial, construindo uma narrativa policial em que o criminoso oculto é o próprio escritor – não por ter assassinado alguém, mas por ter escrito palavras, afinal, “as palavras são nossas inimigas” (1992, p. 164).

No conto “Romance negro” a concepção do grotesco que se sobressai é a kayseriana, na medida em que o mundo se revela como estranho por causa do encontro com o duplo. O encontro transforma o mundo em um lugar insuportável, terrível: as ordens da realidade são subvertidas e de repente as leis naturais não mais existem; o universo torna-se grotesco e parece ter sido criado pelo puro delírio de um louco, assemelhando-se a um “enxame de sonhos”. Percebemos também nesse conto uma reconfiguração das temáticas características da obra de Poe. A todo instante existe um retorno à figura de Edgar Allan Poe e às temáticas de sua escrita: a morte e a imaginação, e esta como única forma de vencer a morte. Nesse sentido, a afirmativa de Rubem Fonseca se torna verdadeira, já que toda literatura é, de alguma forma, evasão; tanto leitores quanto escritores se evadem da morte ao ler ou escrever, sendo este o poder da literatura.

Há ainda no conto uma passagem particularmente interessante em que o precursor de Fonseca é citado. Landers, o personagem principal, em seus passeios por Paris, passa por uma barraca na feira repleta de frutos do mar, ostras, caranguejos: “habitantes das águas, a lembrar a afirmativa de Bachelard, de que essa é a matéria de Poe, uma água especial mais profunda e morta que todos os líquidos abissais que existem” (FONSECA, 1992, p. 187). Gaston Bachelard, em seu livro *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (1998), no capítulo intitulado “As águas profundas – As águas dormentes – As águas mortas”, descreve as variedades simbólicas da água. Em Poe, a “água pesada” aponta para uma unidade que se sobressai às demais: a unidade da imaginação, “mesmo que ela às vezes apareça mascarada por construções intelectuais, pelo amor às deduções lógicas, ou pela pretensão a um pensamento matemático, o que oculta a tonalidade profunda do devaneio criador” (BACHELARD, 1998, p. 47). Segundo Bachelard, essa unidade é formada por uma matéria privilegiada, a água, ou, mais exatamente, uma “água especial, uma água pesada, mais profunda, mais morta” (1998, p. 48). A água, na imaginação de Poe, é o superlativo de um devaneio, o devaneio da morte.

Para Bachelard, a imaginação em Poe surge como elemento resultante de sua principal matéria, a morte. Para ele, “o humano, em Poe, é a morte. Descreve-se uma vida pela morte” (BACHELARD, 1998, p. 48). Bachelard aponta para as imagens da mãe moribunda, Elisabeth; da mãe adotiva, Frances; da esposa, Virgínia; de todas as mortes da vida de Poe; uma lembrança tão material quanto a realidade, tal que se alastra

na alma, na intimidade, na essência, “tão total que pode viver no inconsciente, sem jamais ultrapassar a força dos sonhos” (1998, p. 49). Em Poe, tudo que está vivo, está pronto para morrer: “o conto da água é o conto humano de uma água que morre” (BACHELARD, 1998, p. 49). O devaneio começa por vezes diante da água límpida, mas acaba no âmago de uma água triste e sombria, fúnebre. No devaneio à beira da água, reencontrando os seus mortos, morre também ele, como parte dessa água morta.

Em Poe, segundo Bachelard, “a vida é atraída pela morte” (1998, p. 50) – ela quer morrer. Como a vida é um sonho dentro de um sonho, o universo é “um reflexo dentro de um reflexo”. A realidade deixa de existir, é vista como “um barco que navega nas águas e é refletido pelo céu, que novamente se reflete no espelho das águas e se transforma num fantasma existente apenas na fantasia” (1998, p. 50). Não existe diferença entre o barco e seu reflexo, entre a vida e a imaginação. Bachelard afirma que “Poe é um sonhador vivo, fiel à clarividência do sonho” (1998, p. 57). Ele identifica que em sua literatura a sedução de certo modo contínua conduz a uma espécie de “suicídio permanente”, a uma “dipsomania da morte” (1998, p. 58).

A reflexão de Bachelard aproxima-se da avaliação que faz Rubem Fonseca do escritor norte-americano. Rubem Fonseca diz que “a matéria de Poe é uma água especial mais profunda e morta que todas as águas abissais que existem” (FONSECA, 1992, p. 187). Essas águas são, na verdade, metáforas que conduzem à ideia de que “as águas imóveis evocam os mortos porque as águas mortas são águas dormentes” (BACHELARD, 1998, p. 67), dormentes como os mortos. Bachelard explica que os mortos, enquanto ainda estão entre nós, são para nosso consciente pessoas adormecidas e, após os funerais, tornam-se pessoas ausentes, dormentes que desaparecem na noite. Assim, para o imaginário humano, a noite, o sonho e a morte tornam-se equivalentes, e é por isso que em Poe a fantasia, o sonho, o onírico, aparecem como unidade em destaque especial; na verdade, tudo retorna à figura da morte. Tudo em Poe não passa de uma “meditação da morte”, uma “morte imóvel, em profundidade, uma morte que permanece conosco, perto de nós, em nós” (BACHELARD, 1998, p. 72).

No universo sombrio criado por Poe, todo o onirismo se volta à recorrente imagem da morte, ao “sonho da morte”, ou ao “desejo de morte”. Na obra de Poe, o desejo latente é o da morte, o de unir-se às amadas que morreram. Assim, a matéria à qual o narrador de “Romance negro” se refere, na verdade, é a morte. Somente na morte ele poderá voltar a ser Landers novamente; enquanto viver ele deverá ser Peter Winner,

pois Landers está morto. A morte, para o personagem, gera uma sensação de “assombro e de impotência”, pois possui uma “densidade absoluta”. O grotesco nesse caso assume as características do *Memento Mori*, um lembrete de nossa mortalidade, e do desejo de escapar dela, seja pelo sonho, seja pela literatura.

Assim, o onirismo grotesco de Edgar Allan Poe em “Romance negro” vem trazer à tona a temática da morte. Ele, sob determinada perspectiva, pode ser visto como uma metáfora da morte. Nossos atos biológicos, escatológicos, fisiológicos; nossa alimentação, dejeção e reprodução e nossa própria corporalidade são constantes lembretes de nossa mortalidade. Por isso o grotesco é uma estética capaz de provocar tamanha comoção – inconscientemente, sempre que vemos uma imagem grotesca, nos lembramos de que um dia iremos morrer. O grotesco, no entanto, assim como o *Memento Mori*, não enseja uma previsão sombria, mas sim uma afirmação da nossa condição humana e da necessidade de refletirmos sobre essa condição.

3.4. A metáfora do duplo em “Romance negro”

O conto “Romance negro”, de Rubem Fonseca, presente na coletânea *Romance negro e outras histórias*, assim como outros que a compõem, realiza uma reflexão sobre o fazer autoral. O próprio título do conto remete, na verdade, a três noções distintas. Em primeiro lugar, refere-se explicitamente ao título do livro escrito pelo protagonista do conto. Outro significado remete ao *roman noir*, o próprio gênero de literatura criminal do qual o conto fala repetidas vezes e que tem como fundador Edgar Allan Poe. O terceiro significado do termo remonta ao “romance negro” inglês, também conhecido como romance gótico, que, inaugurado por Horace Walpole, no pré-romantismo inglês, é apontado também como origem da literatura fantástica. Nele, é revelada uma perturbação moral da consciência por um crime cometido no passado e que ressurge para destruir o presente. O mesmo ocorre em “Romance negro”, em que Peter Winner, que, na verdade, é um escritor fracassado, chamado John Landers, assassina seu irmão gêmeo, um escritor de sucesso, e assume sua identidade, se tornando assim Peter Winner. Porém, muitos anos depois, isso ainda o assombra e ameaça destruir seu sucesso e sua sanidade.

O conto “Romance negro” é uma aula sobre a construção do gênero policial. Em certo momento Landers e Winner discutem sobre quem poderia ter iniciado o gênero,

quando Landers diz que surgiu na obra de Voltaire, *Zadig*, um “modelo epistemológico ou paradigma indiciário” (1992, p. 160). Outras possíveis origens são apresentadas, como os textos bíblicos, Homero, Boccaccio ou Chaucer. Porém, em “Romance negro”, destaca-se o criador da literatura policial moderna. São frequentes as referências à vida e obra do criador da configuração moderna da narrativa policial, Edgar Allan Poe. Nesse conto, a presença do escritor é obsessiva: são diversas as citações sobre o autor, a começar pela escolha do gênero, o conto policial; também pela ênfase na temática do duplo presente em sua obra, no conto “William Wilson”, de 1839; e pela referência constante a textos de Poe, como já exemplificado pela repetição da epígrafe “*All we see or seen [sic] is but a dream within a dream*” (1992, p. 145), ou ao próprio autor (“Poe morrendo de delirium tremens em Baltimore”) (1992, p. 187). Temos a sensação de que ao escrever esse conto Rubem Fonseca, como ele próprio afirma, foi “dominado pelo espírito doentio de Poe” (1992, p. 171). Nele, as citações à obra de Poe se apresentam como uma sequência de pistas a serem perseguidas pelo leitor.

Desde o início do conto “William Wilson” de Edgar A. Poe, o narrador se anuncia como sendo o assassino de William Wilson, de quem assume o nome para narrar. Prestes a morrer, ele realiza sua confissão, pede pela simpatia dos leitores e se propõe a relatar a origem de seus crimes imperdoáveis. Ele conta que desde o colégio interno tem dominado seus colegas, com exceção de um, William Wilson, um aluno que mesmo sem qualquer parentesco com ele possuía o mesmo nome de batismo e de família dele, além de terem nascido no mesmo dia e ano e terem entrado juntos na escola. Se fossem irmãos, seriam gêmeos idênticos; entretanto, não eram. Apenas a voz e o temperamento diferenciavam os dois. A voz do outro William Wilson não passava na verdade de um sussurro, um eco de sua própria voz. Quem era esse William Wilson? Logo, apesar da rivalidade, se tornam inseparáveis, até que o narrador sai do internato no mesmo dia em que William Wilson.

Anos mais tarde ocorre o reencontro. Nessa ocasião, o narrador é surpreendido numa noite de jogatina pela presença de William Wilson, que o denuncia como trapaceiro. O narrador então foge de seu duplo, mas o reencontra em Paris, em Viena, em Berlin, em Moscou, onde quer que ele vá. Em Roma, em um baile de carnaval, com fantasias idênticas os dois travam um combate final de esgrima. Quando o narrador acredita tê-lo matado com diversos golpes de espada, alguém tenta abrir a porta e ele desvia o olhar. Quando o olha de novo vê apenas diante de si um espelho que reflete sua

própria imagem com o rosto manchado de sangue. Wilson aparece novamente quando ele retorna o olhar e diz:

Venceste e eu me rendo. Mas de agora em diante, também estás morto... morto para o mundo, para o céu e para a esperança! Em mim tu existias... e vê em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absurdamente a ti mesmo (2012, p. 107).

William Wilson era a própria consciência do narrador, aquilo que Freud chamaria de superego, a consciência moral. Ao matar sua consciência, William Wilson assassina-se a si mesmo. Podemos ainda destacar na cena a palavra “absurdamente”, em “assassinaste absurdamente a ti mesmo”⁷. É possível assassinar a si mesmo sem cometer o suicídio? Esse parece ser o motivo de inserção da palavra absurdamente. Trata-se, na verdade, de uma manifestação do absurdo, do irreal, da imaginação que invade a vida; “o íntimo conduz a conflitos com o mundo circundante” (1986, p. 73), como afirma Kayser sobre o grotesco. Ele contribui assim para um efeito fantástico, que resulta da impossibilidade de se levar em conta a monstruosidade do presente, produto da degradação das normas da realidade, que instala um horror “metafísico”, que engendra uma sensação de irrealidade, de onirismo.

No conto “Romance negro”, estabelece-se desde o início a semelhança com o conto de Poe, na medida em que Peter Winner se apresenta como um escritor de romances policiais e identifica-se como um criminoso. Porém, cabe ao público descobrir qual foi seu crime. Então, eis que mais tarde, no quarto, com Clotilde, sua esposa, ele inicia sua confissão, revelando seu grande segredo: “Eu matei Peter Winner” (1992 p. 154). Ele conta que não conhecia nenhuma imagem de Winner, que não tinha ideia de sua fisionomia, mas que “conhecia sua fraqueza: sua admiração doentia por Edgar Allan Poe” (1992, p. 156), o qual ele também admirava. Ele conseguiu atrair Winner para o lobby do hotel, quando viu que eles eram parecidíssimos, “a mesma estatura, o mesmo rosto longo, o mesmo queixo fino” (1992 p. 157). Ele atraiu Winner utilizando uma revista, *Graham’s Magazine, Philadelphia*, de 1841, com a primeira edição de “Os crimes da Rua Morgue”, conto de Poe que inaugurou o gênero da ficção policial. Em seguida, embriagou Winner e disse que possuía também uma edição de

⁷ Em inglês a passagem se lê: “*how utterly thou hast murdered thyself*” (POE, 1984, p. 337-357). Ou seja, “quão absolutamente assassinaste a ti mesmo” (tradução minha). No entanto, para os propósitos dessa passagem, relacionando a palavra “absurdamente” ao onírico, destacamos a tradução de Cássio de Arantes Leite em: POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

1848 de *Eureka*. Ao que Winner responde dizendo que “Eureka é apenas um ensaio mítico e pretensioso” (1992, p. 159). Winner repreende a Landers, dando lições a respeito da obra de Poe, mostrando-se superior a ele, que era apenas um “professor ginásiano de Newton, Massachusetts” (1992, p. 159). Eles seguem seu colóquio discutindo a obra de Poe, porém, Landers sente-se ofendido e trama sua vingança.

Em certo momento da conversa o narrador questiona Winner sobre a epígrafe escolhida por Poe em “Os crimes da Rua Morgue”, uma reflexão de Sir Thomas Browne, médico do século XVII, praticante da semiótica: “Que canto entoavam as sereias ou que nome Aquiles adotou quando se ocultou entre as mulheres são questões que, conquanto enigmáticas, não estão além de todas as conjecturas.” (POE *apud* FONSECA, 1992, p. 160). Segundo Winner, a semiótica diz respeito a “não existirem pistas impossíveis de serem decifradas” (1992, p. 161).

Nessa conversa, Winner e Landers debatem para ver quem sabe mais sobre Poe e sobre o romance *noir*. Eles discutem se foi Poe quem estabeleceu as regras de constituição do *roman noir*: o crime, o detetive, a solução. Discutem as duas correntes derivadas da obra de Poe, a inglesa e a americana. Quando Winner está completamente embriagado, e “passou a tartamudear frases desconexas”, com o pretexto de lhe mostrar a edição de *Eureka*, ele leva Winner para seu quarto de hotel e o assassina com uma champanhe envenenada, “com veneno que era suficiente para matar uns dez escritores, por mais famosos que eles fossem” (1992, p. 163). Antes de morrer, Winner diz a ele a verdade fundamental que todo escritor deve saber: “Ouça, meu amigo, guarde isto: as palavras são nossas inimigas. Uma verdade simples: as palavras são nossas inimigas” (1992, p.164). Ele então troca de roupas com o morto e assume sua identidade, tornando-se definitiva e irrevogavelmente Peter Winner, e assassinando, com isso, John Landers, à semelhança de William Wilson, que absurdamente assassina-se a si mesmo. Os duplos sempre possuem uma peculiaridade, a voz, e, nesse caso, não seria diferente. Assim como William Wilson fala com uma voz sussurrante, Winner é extremamente reservado, tem uma voz peculiar, com um sotaque “caipira do Kentucky” (1992, p. 157), que o farsante assimila após assumir sua identidade.

No conto “Romance negro”, a relação entre John Landers e Peter Winner, além de problematizada pela semelhança física entre os irmãos gêmeos, é mais problemática ainda, em função de serem ambos escritores. Peter é o famoso, o bem sucedido, enquanto John é o fracassado que ganha a vida como professor de ginásio. Essa

rivalidade entre escritores serve como pretexto para que Landers assassine Winner. Em William Wilson, o embate final é em uma batalha de esgrima; aqui, o embate se dá via escrita, literatura. Posteriormente, ele contrata um detetive particular que descobre que na verdade Winner era seu irmão gêmeo separado ao nascer. Ele tenta confessar seu crime, mas as autoridades não acreditam nele, julgando que estaria tendo um surto psicótico. A esposa lhe diz que é tarde demais, que deve descansar e aceitar as coisas como são. Ele termina o conto pensando em si mesmo como um morto, imerso nas águas profundas de Poe: nas águas abissais, pesadas, mortas. A imaginação ultrapassa a realidade; o bobo da aldeia viu a sereia e é tarde demais para voltar atrás; o mundo se tornou estranhado, alheio, monstruoso, grotesco.

Após a confissão do narrador, sua esposa Clotilde insiste em não acreditar nele. Ela diz: “Você está dominado pelo espírito de Poe” (1992, p. 171). Por ser um aficionado doentio pela obra do escritor, sua esposa o vê como um William Wilson em sua confissão, como se houvesse simbolicamente assassinado sua consciência, seu superego. Na realidade, porém, o duplo é realmente assassinado. Landers aproveita a fama do morto para lançar seu próprio livro, “Romance negro”, e, assim, numa nova fase da escrita de Winner, ele sepulta de fato o verdadeiro Winner, ou a si mesmo. Landers, que terá seu nome perdido e apagado para sempre, ao dar todo o crédito de sua obra ao seu duplo, jamais poderá escrever um livro, pois está morto. Porém, não podemos ter certeza disso, afinal, quem narra o conto é o próprio Landers/Winner, assim como não podemos ter certeza de que não estamos ouvindo a confissão de um louco, um esquizofrênico, e que é Clotilde e as autoridades que estão, na verdade, corretos. Desse modo, como saber se tudo isso não passa de um delírio induzido pelo fantasma de Poe? Em “Romance negro” não podemos confiar nas palavras do narrador: “as palavras são nossas inimigas”.

Tanto no conto de Poe quanto no de Fonseca os narradores usurpam os nomes dos rivais e confessam-se assassinos. Assim como a personagem William Wilson, de Poe, que se compara com Heliogábalo, um imperador romano que era conhecido pelos prazeres grosseiros e cujo nome está gravado na história por causa de sua devassidão, o personagem de Fonseca (Peter Winner/ John Landers), numa referência direta ao conto de Poe, em certo momento diz: “Hoje só me apeteceria comer cérebros de avestruz, como Heliogábalo [...]. Certa ocasião o imperador romano comeu seiscentos cérebros de avestruz numa sentada” (1992, p. 154).

A intertextualidade e a literatura são assuntos debatidos na obra de maneira exaustiva. Ao final, presenciamos um embaralhamento de referências: podemos por analogia associar John Landers a Rubem Fonseca; Edgar Allan Poe a Peter Winner; a relação de Winner e Landers, metaforicamente, à relação de Poe e Fonseca. Landers assassina Winner para substituí-lo, e o mesmo deve fazer Fonseca com Poe, assassinar seu texto para assim escrever o próprio. Não é por acaso que o novo livro de Landers se chama *O farsante*. Assim, Rubem Fonseca torna-se também um criminoso que, ao assassinar seu precursor, toma o seu lugar e torna-se o seu duplo. E nós, leitores, somos os detetives que devem investigar esse caso. Como Dupin, devemos interpretar as evidências para chegar à solução desse crime, que não é cometido unicamente por Rubem Fonseca, mas por todos os escritores. De toda maneira, uma coisa é certa: não devemos confiar nas aparências, “as palavras são nossas inimigas”, a literatura é um crime e o escritor um criminoso.

4. O GROTESCO CONTEMPORÂNEO

4.1. Uma atmosfera de medo ambiente

Segundo Zygmunt Bauman, vivemos numa era caracterizada por uma sensação de “um novo tipo de incerteza, não limitada à própria sorte e aos dons de uma pessoa, mas igualmente a respeito da futura configuração do mundo, a maneira correta de se viver nele”. O mundo contemporâneo é “essencialmente indeterminável, incontrolável, e por isso assustador” vivemos hoje numa “*atmosfera do medo ambiente*”. A insegurança experimentada pelo homem moderno em nada se compara com essa atmosfera de medo, pois, nesse mundo, até mesmo as últimas redes de segurança do homem, como a família ou o trabalho, foram tomadas dele. Para o autor, vivemos hoje numa era de incerteza “permanente e irredutível” (BAUMAN, 2001, p. 32).

São diversos os fatores responsáveis por isso, entre eles a nova desordem política do mundo, o enfraquecimento das instituições sociais que outrora ofereciam segurança, como a vizinhança, a família, o trabalho, a comunidade, e os meios de comunicação cultural equipados com força tranquilizadora. Como principal causa desse fenômeno, entretanto, Bauman aponta a “desregulamentação universal – a inquestionável e irrestrita prioridade outorgada à irracionalidade e à cegueira moral da competição de mercado –, a desatada liberdade concedida ao capital e às finanças à custa de todas as outras liberdades” (BAUMAN, 2001, p. 34). Em nome da liberdade de consumo, abrimos mão da vida em comunidade; a lógica de mercado solapou todas as instituições e tradições que nos garantiam certa segurança e, com isso, nos vemos imersos no medo.

Para entendermos a contemporaneidade, devemos, no entanto, esboçar uma breve retrospectiva, para que possamos antes identificar as causas desses fenômenos que afloram com tamanha força em nossa época. As transformações que deram início ao processo de construção da contemporaneidade têm sua origem no iluminismo do século XVIII, que se caracterizou pelo racionalismo exacerbado, utilizando a razão como objeto de explicação do mundo. O Iluminismo setecentista rejeitava as tradições e buscava uma explicação racional para as questões da existência, buscando a racionalização até mesmo da crença. A passagem do teocentrismo para o antropocentrismo muda a estrutura na qual a sociedade apoiava suas crenças, surgindo um pensamento social baseado numa perspectiva de mundo centrada na razão, na

lógica, na consciência. Essa transformação, como toda grande mudança de paradigmas, é traumática, o que afetará também a modernidade e, conseqüentemente, a contemporaneidade.

Esses processos são estudados por Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2012), e por Bauman, ao cunhar o termo “modernidade líquida” (2001). Ao retratar esses fenômenos, os autores se apropriam de um pensamento de mais de um século e meio de idade, indicado por Karl Marx, que revelava as conseqüências da autoconfiança capitalista que revestia o espírito moderno, da euforia burguesa que não pesava as conseqüências da obtenção de lucros desenfreada, da liquefação das relações sociais e humanas, dos valores e ideais, das tradições e da moralidade.

Desmanchar ou derreter os sólidos significa destronar, destruir o passado e suas tradições, crenças, instituições, relações sociais, modos de vida. Os laços subjacentes que consolidam as relações humanas são então solapados e o único valor passa a ser o lucro. Para a nova ordem, que se posicionava como a única e verdadeira, era necessário livrar-se de tudo que se considerava velho e ultrapassado, a fim de que se implantassem novas regras de ação, cujos critérios eram a racionalidade, o dinamismo da produção e a obtenção de lucros. O sonho de progresso da modernidade teve um alto custo à humanidade. Segundo David Harvey, em confluência com o pensamento de Berman e inspirado por Marx, o preço foi “a violência, destruição de tradições, opressão, redução da avaliação de toda a atividade ao frio cálculo do dinheiro e do lucro” (HARVEY, 2012, p. 97).

Para ele, “um dos principais fundadores da modernização capitalista é uma divisão social e técnica do trabalho, organizando-o e fragmentando-o” (HARVEY, 2012, p. 102). Nessa lógica o capital possui uma extraordinária capacidade de produzir fragmentação social, o que se deve à violenta separação entre a massa de produtores diretos e ao controle dos meios de produção, que fazem surgir o trabalhador assalariado e uma dinâmica em que a compra de força de trabalho dá ao capitalista o direito de dispor do trabalho alheio sem considerar suas necessidades. Todos os meios de produção se transformam em meios de dominação do trabalhador. Essa fragmentação imposta, que atua tanto socialmente quando sobre os instrumentos de produção, “mutila o trabalhador, tornando-o um fragmento de homem, degradam-no ao nível do apêndice da máquina” (HARVEY, 2012, p. 102).

O capitalismo é um sistema social que internaliza regras que garantem a sua permanência; a distribuição da força de trabalho para o propósito de acumulação do capital passa a ser uma questão de muita importância. Ela envolve uma mistura de repressão, familiarização e cooperação, elementos que são organizados não só na fábrica mas na sociedade como um todo. A educação, o treinamento, a persuasão, a mobilização de sentimentos sociais e propensões psicológicas têm um grande papel na formação das ideologias dominantes que fazem uso dos meios de comunicação em massa para organizar a sociedade de forma que lhes beneficie.

A luta pela manutenção da lucratividade leva o capitalismo a explorar todo tipo de possibilidades, criando incessantemente novos desejos e necessidades, reformulando constantemente a identidade e o imaginário humanos. O resultado disso é a exacerbação da insegurança e da instabilidade; a dissolução humana, dos vínculos e das relações sociais; a acomodação do homem numa massa homogênea de produtores e consumidores; a atmosfera de “medo ambiente”, de que falamos; a transformação dos seres humanos em mercadoria e do mundo em um imenso mercado em que todos são comprados e vendidos indiscriminadamente.

Diversas são as causas desses fenômenos, mas inegavelmente podemos apontar uma consequência direta da Revolução Industrial, iniciada no século XVIII, que desencadeou as guerras que marcaram o início do século XX. Século que seria palco de grandes transformações e acontecimentos: duas grandes guerras e outras subsequentes, o advento da era digital e da globalização, a ascensão da América como hegemonia econômica e militar, a contracultura e, por fim, o período ao qual nos referimos como contemporaneidade. Eric Hobsbawm chama esse período de “desmoronamento”, período que vai da década de 1970 até o momento presente, quando se constata o panorama de um mundo que “perdeu suas referências e resvalou em crise e instabilidade”. Observa-se nessa nova era a instabilidade econômica, o aparecimento de diversas crises e o aumento das taxas de desemprego. O historiador afirma ainda que “o reaparecimento de miseráveis sem teto era parte do impressionante aumento da desigualdade social e econômica da nova era” (2003, p. 396).

Em diálogo com esses temas, Bauman afirma que a sociedade contemporânea é marcada pelo “descrédito, escárnio ou justa desistência de muitas ambições características da era moderna” (2001, p. 195), atualmente denegridas como utópicas, ou condenadas como totalitárias. O projeto da modernidade que previa um tempo de

turbulência, porém, seguido de uma Era onde haveria mais conforto para o homem e mais igualdade entre todos os homens, demonstra-se inviável e falido. Os grandes pensadores da modernidade, Marx e Durkheim, acreditavam que a expansão do industrialismo traria a oportunidade de uma vida social mais harmoniosa, possibilitando o nascimento de um sistema social mais humano. Porém, quem estava mais próximo da realidade era Max Weber, que previa a destruição da criatividade e da autonomia do indivíduo pela expansão do progresso material, baseado na burocratização, na racionalização, na submissão dos indivíduos a uma disciplina maçante e repetitiva.

Com o esgotamento do projeto racional moderno, vemo-nos à completa mercê do capital, imersos em consumo e informação. Surgem novas formas de organização do mercado mundial e de industrialização que estabelecem a mídia eletrônica, criando uma interação perfeita entre mídia e mercado. Consolida-se assim a chamada terceira revolução, e a tecnologia, a computação e a globalização modificam o contexto social em que vivemos. O mundo digitalizado caracteriza-se pelo ritmo acelerado das informações que provocam uma modificação marcante na vida do homem, sobretudo nos grandes centros urbanos. O avanço tecnológico e industrial procura cada vez mais a otimização de seus mecanismos de transferência e, assim, uma perpetuação. Porém, não existe nesse contexto nenhuma preocupação com o destino da humanidade. O homem contemporâneo é dominado pela tecnologia e pelo consumo; ele vive numa sociedade voltada à manipulação de bens de consumo. Bauman aponta uma cultura do consumidor cooperativo, que vive uma experiência angustiante de fragmentação programada pelos meios de comunicação de massa. O ritmo cada vez mais acelerado das transformações, dos avanços científicos e tecnológicos marcam a época que chamamos de contemporaneidade, caracterizada, sobretudo, pela instauração de uma nova era, a das incertezas, causada pela perda da estabilidade e segurança das antigas instituições e valores.

A escrita fonsequiana oferece um vasto material para discutir a condição do homem na contemporaneidade, uma vez que sua escrita denuncia os fenômenos resultantes do avanço do capitalismo. No mundo ficcional do autor, a sociedade de consumo é retratada de forma concomitantemente sofisticada e selvagem – sofisticada em suas transformações materiais e selvagem em suas relações sociais. Na contemporaneidade, as relações humanas se tornam cada vez mais superficiais, as estruturas sociais são solapadas por processos de mercado e relações comerciais. No

universo do autor estão presentes enfoques sociais que se referem aos conflitos vividos pelos indivíduos na contemporaneidade, revelando a falência de valores, a submissão do homem ao sistema capitalista, as transformações de nossa sociedade num ritmo cada vez mais acelerado ditado pelo sistema capitalista.

A escrita fonsequiana aponta para a necessidade de uma reflexão sobre os efeitos do capitalismo sobre o ser humano contemporâneo. *Romance negro e outras histórias* é, na verdade, um livro de contos de horror, em que os monstros são os próprios seres humanos que, tendo perdido a sua humanidade, ameaçam destruir-se física e psicologicamente. Os personagens que o livro apresenta são retratos dos homens e mulheres de nossa época, que vivem imersos nessa atmosfera de pavor, ansiedade, apreensão e insegurança. Com a extinção das relações sociais, tudo o que resta são as relações comerciais, mercadológicas, de compra e venda. O homem contemporâneo vive com seus semelhantes uma relação de puro utilitarismo e conveniência. O capitalismo leva à desumanização.

Na obra de Rubem Fonseca, o grotesco contemporâneo surge como uma possibilidade de transgressão ao tédio da massificação capitalista e como uma forma de reumanização. A experiência do grotesco implica uma ruptura radical com os hábitos culturais inconscientes e revela uma percepção mais aguda do mundo. Trata-se de proposta estética que também possui uma inerente capacidade de transgredir as leis sociais ou culturais impostas. A obra de Rubem Fonseca aponta para a necessidade de um resgate da humanidade em nós mesmos, a necessidade de uma transgressão dessa cultura massificante e sugere que tal transgressão pode ser feita através do resgate de uma estética que, por definição, questiona a ordem vigente.

4.2. A alegoria baudelairiana

O grotesco, enquanto estética da transgressão, que desestabiliza os vetores de percepção do mundo, provoca uma ruptura dos padrões sociais, históricos e culturais vigentes em uma determinada sociedade e época e, com isso, abre o caminho para uma nova perspectiva. Foi assim na sociedade religiosa de Rabelais, na modernidade industrial de Poe e de Baudelaire, e também na contemporaneidade de Rubem Fonseca. O escritor brasileiro denuncia as mazelas de uma sociedade que chegou ao limite em questões de opressão e massificação do indivíduo, de miséria, de exclusão e de

desumanização. A narrativa de Rubem Fonseca é um produto da sociedade contemporânea. Sua obra evidencia a identidade fragilizada, produto de dúvidas e contradições, a falta de sentido e de moralidade, a ânsia por projeção social e a insegurança.

Trata-se de um autor que, profundamente inserido em sua época, capta o panorama sombrio do mundo contemporâneo e apresenta aos leitores as consequências desses fenômenos no cotidiano de nossas vidas. Para Figueiredo, a “ficção de Rubem Fonseca alimenta-se, assim, dos impasses vividos pelo homem contemporâneo, espelha o paradoxo de um tempo que se nutre da desconstrução das utopias que sustentavam os sonhos de transformação do mundo”. Em sua obra, “o relativismo axiológico é levado às últimas consequências, gerando assim uma indiferença que abre espaço para o consenso conformista” (2003, p. 29). É esse o alvo contra o qual o texto se volta. Seus personagens expressam o ceticismo e a solidão do homem contemporâneo, prisioneiro das relações capitalistas. São seres “suspensos no nada, mergulhados num estado de orfandade e que, por isso, vagam sem lei, sem identidade fixa, desafiando a lógica e a psicologia” (2003, p. 20). Assim é Augusto, de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, e também Peter Winner, de “Romance negro”.

Augusto é um *flâneur* do Rio de Janeiro, um excluído socialmente que vaga entre mendigos e prostitutas e incorpora a figura do artista maldito de Baudelaire. É, em resumo, o resíduo produzido pela sociedade de consumo. Na outra extremidade desse abismo existe Peter Winner, escritor de sucesso, um indivíduo seduzido e escravizado pelo valor material, completamente assimilado pela ideologia capitalista, que não se importa com os meios utilizados para conseguir riqueza e prestígio social, um ser amoral, despojado de valores, fragmentado, sem identidade fixa, que mata e troca sua identidade apenas para conseguir ascensão social.

É sobre essa realidade que a escrita fONSEQUIANA disserta ao falar da desumanidade do homem contemporâneo imerso numa cultura de consumo de massa. Rubem Fonseca expõe os efeitos dessa liquidificação dos sólidos em nossa sociedade, por meio das atitudes e modo de vida de suas personagens. De Peter Winner de “Romance negro” ao Doutor Baglioni de “O livro dos panegíricos”, mas, principalmente, em Augusto de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, são apresentadas reflexões sobre as singularidades comportamentais representativas do mundo capitalista contemporâneo. Desnuda-se as conflituosas relações que refletem

uma dominação escravizante que leva os seres humanos a submeterem-se a relações burocráticas apoiadas no ideal de consumo, gerando também as sobras desse consumo, a desigualdade social, a pobreza e a miséria. Muitas vezes na narrativa fonsequiana as personagens adotam comportamentos egoístas que fazem com que percam a noção de sua humanidade. Peter Winner almeja a projeção social, e para isso não resta alternativa a não ser se submeter ao mercado capitalista. Para um escritor, a única forma de tornar-se imortal é através da fama, mas para isso ele deve tornar-se um objeto de consumo. Assim John Landers se torna Peter Winner: abraça a lógica do capitalismo, fragmenta-se e destrói sua identidade, torna-se um ser coisificado, porém famoso.

O contrário se dá com o escritor e *flâneur* Augusto, que se submete à pobreza e à indigência para não se vender e não vender sua arte. Ele conserva sua identidade inabalável porque é marginal, transita pelos espaços da sociedade sem poder ser categorizado, definido, fragmentado. Por isso é um pária. Sendo sua própria existência um traje à sociedade, ele não produz, nem consome, não é um mendigo e também não é um trabalhador, não se deixa assimilar, é um entrave no avanço, um transgressor.

Segundo Bauman, a cidadania existe apenas para aqueles que estão empregados, sendo os que não possuem trabalho “inúteis como consumidores” e “não requeridos como produtores”; são “pessoas dispensáveis”, “redundantes” (2001, p. 24). O grotesco, por se ligar ao rebaixamento humano, está diretamente associado a esses indivíduos e, em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, ele está associado também à figura do escritor. Ambos são retratados como párias sociais, sujeitos inúteis, estigmatizados e, por isso, forçados a viver à margem da sociedade. São as sobras, os seres humanos redundantes, que não importam.

Augusto paga um ônus por seu ideal artístico: “pobreza, embriaguez, loucura, escárnio dos tolos, agressão dos invejosos, incompreensão dos amigos, solidão, fracasso” (FONSECA, 1992, p. 12). Não existe lugar para ele na sociedade contemporânea, nem para seus pares, os mendigos e as prostitutas, que são escorraçados dessa nova sociedade. O conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” narra os últimos instantes de vida de uma figura moribunda. Como em “O homem da multidão” (1840) de Edgar Allan Poe, o *flâneur* aqui já nasce condenado, moribundo, assim como o lugar pelo qual ele transita. Assistimos assim a uma figura fantasmagórica, uma assombração que vaga por uma atmosfera de ruínas, mas, ao mesmo tempo, é como se

assistíssemos a nós mesmos, toda a humanidade, vivendo o último suspiro de liberdade e de esperança.

Hoje torna-se impossível separarmos os efeitos do capitalismo das transformações sociais que experimentamos. A partir da Revolução Industrial do século XVIII, a vida do homem mudou de forma radical em decorrência das novas formas de produção. Com a consolidação do processo de industrialização ocorreu a modificação do sistema das relações econômicas, refletida de maneira cada vez mais decisiva no contexto social. A nova forma de produção cria a miséria como um de seus elementos essenciais: a desvalorização do custo de mão de obra é um dos pilares do capitalismo industrial. No primeiro momento desse capitalismo intensifica-se o rebaixamento da condição humana.

Ao serem subjulgados por um sistema coletivo de trabalho, os operários passam a prestar serviços. Cessa-se assim a sociedade mercantilista, das oficinas de artesãos e comércio livre, e inicia-se um período novo, marcado pela alienação, opressão, fragmentação, massificação. O indivíduo passa a ser dominado pelas máquinas e nas linhas de montagem exerce uma função repetitiva e exaustiva, sendo controlado pelo sistema e privado de sua liberdade. Segundo Walter Benjamin, é nesse momento que “a noção de suicídio penetra nas massas trabalhadoras” (1991, p. 74). É notável o aumento do número de suicídios nesse período em comparação com os séculos anteriores.

Foi nesse momento que Baudelaire viveu, e sua poesia enfatiza a angústia da vida miserável desse homem, escravo das fábricas, das condições insalubres de trabalho, vivendo em aglomerados nas cidades grandes. Baudelaire denunciava indiretamente essa desumanização presente no final do século XIX, ao perceber o impacto de tais transformações na vida do homem, o crescimento dos aglomerados urbanos e a exploração impiedosa do trabalhador, em contrapartida com o extravagante bem estar e crescimento experimentado pela burguesia industrial, característica desse sistema econômico que chega aos dias atuais.

Podemos ver que na atualidade diversos dos procedimentos adotados naquele século para firmar a relação capital e sociedade resultaram em fracasso. A desigualdade econômica permanece imbatível, o progresso material continua desvinculado das conquistas sociais. A contemporaneidade mascara com ações inexpressivas o seu descaso com os miseráveis, a indiferença se transforma em valor comum na ausência de moral e ética, a sociedade pauta seu comportamento unicamente pelo valor material.

A perseguição do lucro, no qual se apoia esse sistema econômico, faz com que a indiferença e a cobiça se tornem marcas do caráter humano. Segundo Bauman, “somos consumidores numa sociedade de consumidores. A sociedade de consumidores é uma sociedade de mercado. Todos nos encontramos totalmente dentro dele, e ora somos consumidores, ora mercadoria” (2005, p. 151). Bauman afirma que o *homo oeconomicus* e o *homo consumens* não precisam de vínculos sociais. Eles se sentem como uma coisa a ser empregada com êxito no mercado, e as condições de vida que o mercado lhes oferece são suficientes, não existindo outros paradigmas pelos quais possam basear sua existência.

Propomos aqui a consideração do grotesco de Rubem Fonseca como uma forma transgressora do cotidiano opressor da contemporaneidade, do conformismo, do tédio crônico, da monotonia de nossa época. O grotesco surge em Baudelaire como uma forma de transgressão do cotidiano massificado imposto pela vida urbana sob o modo de produção capitalista. O *spleen* baudelairiano contrapunha-se à lógica de produção de mercadorias, que visava a repetição da esteira de montagem, não apenas na fábrica, mas em toda a sociedade, causando a fragmentação do ser humano, a bestialização, a massificação. Representando o ideal contra a industrialização, o *spleen* surge do tédio para confrontá-lo; nasce do tédio das massas bestializadas, das linhas de produção e suas atividades repetitivas, é a melancolia do homem moderno: maquinal, desumanizado, oprimido e miserável.

Na contemporaneidade, o que experimentamos não é o tédio moderno, mas a monotonia, uma espécie de tédio “crônico”, pois vivemos um tempo estagnado, plasmado. O tédio moderno encerrava uma perspectiva do tempo histórico, enquanto que, na contemporaneidade, vivemos no eterno presente, assim, o tédio se transforma em monotonia, que é, senão, o tédio do eterno presente e, por isso, permanente. O que Rubem Fonseca realiza em sua obra é o resgate do grotesco baudelairiano como forma de transgressão à monotonia do cotidiano massificado que nos é imposto pela contemporaneidade. Em *Romance negro e outras histórias*, assim como na lírica de Baudelaire, o grotesco surge como alternativa à monotonia, como modo de transgredir, como uma possibilidade de mudança de perspectiva, de rompimento com a ideologia capitalista, de resistência. Como o *spleen* baudelairiano, o grotesco consiste em um ideal para contrapor à lógica da produção de mercadorias e de seu consumo em uma

repetição ininterrupta e infinita, um contraponto a essa monotonia: *um oásis de horror num deserto de tédio.*

4.2.1 O *spleen*

*Em meio às hienas, às serpentes, aos chacais,
Aos símios, escorpiões, abutres e panteras,
Aos monstros ululantes e às viscosas feras,
No lodaçal de nossos vícios imortais,*

*Um há mais feio, mais iníquo, mais imundo!
Sem grandes gestos ou sequer lançar um grito,
Da Terra, por prazer, faria um só detrito
E num bocejo imenso engoliria o mundo;*

*É o Tédio! - O olhar esquivo à mínima emoção,
Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.
Tu conheces, leitor, o monstro delicado
- Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!*⁸

Charles Baudelaire

Logo no primeiro poema de *As flores do Mal*, “Ao leitor”, Baudelaire deixa claro qual é o monstro que ele enfrenta em sua batalha heroica. Trata-se do *ennui*, o tédio, que não consiste em apenas uma chateação burguesa. O *ennui* é um sentimento de profunda e inquieta insatisfação, não somente melancólico, mas crítico, que reflete toda a infelicidade do poeta com o destino da humanidade e a sociedade de seu tempo. O horror em Baudelaire se compõe como o último local de exuberância em um mundo de mediocridade, entediado, cadavérico. Ele mergulha no espetáculo mundano, buscando alimento “nos objetos mais repugnantes” – desce aos infernos para eliminar este que é o monstro mais “feio, mais iníquo, mais imundo”, “*l’Ennuï*”, o tédio. Para se libertar desse sentimento se entrega à “beleza satânica”, ao “infernado divino”, ao horror como fonte de inspiração para a beleza. Tudo é válido desde que liberte o poeta das insuportáveis correntes do tédio.

Esse horror nasce da incerteza existencial do homem moderno, do *ennui* da sociedade burguesa, do medo da máquina e do terror cósmico que se experimenta nessa nova era. O *spleen* é o sentimento que esse mundo inspira no poeta. Ao contrário da sabedoria popular que comumente o traduz como “melancolia”, o *spleen* implica

⁸ Retirado do poema “Ao leitor”, de: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 11.

também uma atitude heroica, mas não de um heroísmo comum. Segundo Walter Benjamin, trata-se do heroísmo do artista, que “antes de ser vencido, solta um grito de terror” (BENJAMIN, 1991, p. 93). Baudelaire possuía uma percepção que ainda conseguia extrair os encantos do machucado e do apodrecido. Essa percepção faz “com que o horrível o encante” (1991, p. 86), mesmo vivendo numa época de desencantamento.

O escritor não era nenhum pessimista, mas alguém que se “confrontava com a vida moderna do mesmo modo que o século XVII com a antiguidade” (BENJAMIN, 1991, p. 151) e, por isso, vemos manifestar-se nele um traço heroico: para Benjamin, em sua lírica, o *taedium vitae* é transformado em *spleen*, um “dique contra o pessimismo”. Em sua poesia ele faz aparecer “o novo no sempre igual e o sempre igual no novo” (1991, p. 165). Com o esforço heroico, o novo é extraído do sempre igual, assim o marasmo da sociedade burguesa se converte em horror, o *ennui* em *spleen*.

Baudelaire, em seu ensaio “O pintor da vida moderna” (1863), pensou a arte moderna como sendo metade constituída pelo eterno e imutável e metade pelo “transitório, o efêmero, o contingente”. Para o poeta, ela assinalava uma ruptura com as tradições do passado, mas também uma manutenção dos laços sagrados e arcaicos da humanidade. Porém, o que observamos nos dias de hoje é uma profanação de tudo que é sagrado: o desmantelamento de regras, a destruição de todas as tradições. A contemporaneidade assinala até mesmo a integração da arte à lógica da produção de mercadorias em geral. Na contemporaneidade, nada mais é sagrado, tudo se torna transitório, efêmero, contingente.

O ritmo cada vez mais acelerado das transformações e dos avanços científicos e tecnológicos marca a época que chamamos de contemporaneidade. É de se pensar que essa velocidade alucinatória com que avançamos nos impediria de penetrarmos num estado de estagnação, de plasmação monótona, de tédio crônico. Porém, o que ocorre é justamente o contrário: a “monotonia no processo de produção nasce com o seu aceleramento” (BENJAMIN, 1991, p. 171). A rigidez do processo industrial configura uma rede de produção que implementa a impossibilidade do novo e, nesse processo, a criação é sacrificada em nome da eficiência, do aceleramento da produção. A “dialética da produção de mercadorias” é marcada pelo sempre igual e pela novidade como estimulante da demanda, que faz com que toda novidade seja transformada em repetição e todo novo impulso seja rapidamente assimilado. Assim entramos num estado de

estagnação, pois nenhuma novidade é capaz de quebrar esse ciclo de assimilação acelerada e ininterrupta; tudo que é novo se transforma no mesmo em um piscar de olhos.

Romance negro e outras histórias é uma obra em que se realiza um movimento de resgate do *spleen* que Walter Benjamin encontrou na poesia de Baudelaire. O autor promove uma crítica à dominação do capitalismo sobre os seres humanos e as consequências dessa dominação, ao mesmo tempo em que identifica a existência de uma resistência heroica em certos indivíduos, que permanecem alheios a essa dominação ou representam figuras transgressoras, subversivas diante dos valores vigentes na sociedade capitalista. O *spleen*, não indica o pessimismo, a resignação, como dito, ele rompe com o *taedium vitae* através de uma revolta que transgride a comodidade e o entorpecimento que foram característicos da classe burguesa do século XIX, e que também caracterizam a contemporaneidade. O homem contemporâneo é resultado da desconstrução das utopias que sustentavam os sonhos de transformação do mundo – ele mergulha em um relativismo axiológico levado às últimas consequências, gerando assim o consenso conformista, sendo este o alvo contra o qual o *spleen* de Rubem Fonseca se volta.

Benjamin definiu o *Spleen et ideal* como “melancolia e sublimação” (1991, p. 152) porém, não se trata de qualquer melancolia, mas sim da “*Melancolia illa heroica*” (1991, p. 180), a melancolia heroica, que rompe com o tédio que a circunda. O esforço heroico quebra o tédio, pois faz surgir o “novo no sempre igual e o sempre igual no novo” (1991, p. 165). É a “renúncia absoluta à mercadoria”, já que possui uma disposição de perturbar o objeto de consumo, onde quer que ela se apresente. Baudelaire provoca a ruptura desses sentimentos paralizantes que dominavam a sociedade burguesa de sua época. De forma similar, Rubem Fonseca, em sua obra, realiza o resgate dessa disposição de perturbar a comodidade, de quebrar a monotonia, em face desta época que também se vê dominada pela estagnação do eterno presente, pela reificação do mundo e pela monotonia. Em sua escrita, resgata esse esforço heroico, da *Melancolia illa heroica* que define o *spleen*. Porém, diferentemente do escritor francês, ele se encontra na sociedade do capitalismo avançado, a contemporaneidade, que possui uma ordem social já completamente impregnada pela lógica de produção do sistema capitalista, dominada pelo consumo. Assim, em sua escrita, configura-se um impasse e, no meio deste, encontra-se o escritor, um ser dividido, rechaçado, que deve em seu esforço heroico

encontrar uma forma de transformar essa resignação em esperança e o comodismo consumista em uma forma de libertação.

Rubem Fonseca aponta no grotesco o último resquício daquilo que é humano. Como Baudelaire, ele serve-se do horror, do repugnante, do animalesco, do obsceno, na tentativa de resgatar na humanidade o que resta nela de emoção, mesmo que ela seja de terror, assombro ou asco. O grotesco, através do choque, do estranhamento, da ruptura com os vetores de percepção, ou mesmo da repulsa, instaura um novo encantamento do mundo, que rompe com a monotonia mercadológica que caracteriza nossa época.

A novidade aparente se tornou a norma, e em um ritmo cada vez acelerado. No eterno presente em que vivemos não existem mais rupturas da lógica de produção mercadológica. Desaparece o novo autêntico, a mudança ou revolução capaz de nos impressionar. A experiência é reduzida a presentes puros, instantes de intensidade alucinatória, porém efêmeros. O instantâneo torna-se o mais importante; o presente se sobrecarrega e se torna banal. O ser humano a tudo observa paralisado, como se assistisse a um programa na televisão, um aparato que, sendo ele próprio um produto do capitalismo avançado que ajuda a promover uma cultura de consumo, atende a uma “política da distração como parte do impulso que mantém nos mercados de consumo uma demanda capaz de conservar a lucratividade da produção capitalista” (HARVEY, 2012, p. 64).

No *spleen* de Baudelaire encontrava-se embutida uma melancolia que reconhecia a dificuldade de resistir mas, ao mesmo tempo, capaz de ativar o espírito heroico e de revolta de que falamos, não existindo um sem o outro. A modernidade ergue-se sobre a égide do heroísmo, entretanto, ao contrário, a contemporaneidade o descarta e aceita a rendição incondicional à mercadoria, ao mercado em sua forma avançada. Na contemporaneidade, até mesmo a arte, que na modernidade se configurava como única possibilidade de libertação, transforma-se inteiramente em mercadoria, assinalando a “integração da produção estética à produção de mercadorias em geral” (JAMESON, 1997, p. 30). O que se dá é uma consonância da produção cultural ao mercado de massa, a “extensão lógica do poder do mercado a toda produção cultural” (HARVEY, 2012, p. 64). Nessa perspectiva, a arte se torna instrumento do capital e as grandes corporações passam a ser os principais patrocinadores da arte. No conto “Romance negro”, Rubem Fonseca resume essa condição na seguinte passagem:

Na verdade, não havia mais editoras independentes, todas integravam grandes conglomerados financeiros controlados por estúpidos *self made men* que haviam ganhado dinheiro de maneira selvagem e inescrupulosa e encaravam o livro como uma mercadoria qualquer (1992, p.169).

A contemporaneidade, ao contrário da modernidade, não lida com o capitalismo industrial, mas com o capital financeiro especulativo, com movimentações de crédito, com os monstruosos conglomerados e corporações sem rosto nem nome, agentes sorrateiros do capital que se infiltram de maneira imperceptível e ao mesmo tempo desastrosa na arte, que passa a servir a propósitos espúrios. Cultura e mercado se mesclam de forma indivisível. Nesse ambiente inóspito ao artista, e à própria humanidade, surge a necessidade de retomarmos o conceito do *spleen* baudelairiano. Este não implicava a perda da esperança. Ao contrário, o spleenático, definição encontrada em Walter Benjamin, era um sonhador, alguém que “vivia no coração da irrealidade” (BENJAMIN, 1991, p. 165).

A contemporaneidade instaura a descrença nos sonhos e esperanças modernos, principalmente na possibilidade de uma revolução: “Basta de revoluções para acabar com todas as revoluções. Basta de se estender em direção ao doce futuro, que fica amargo no momento em que se torna presente” (BAUMAN, 2001, p. 100). O homem contemporâneo desistiu do sonho de uma vida melhor. Rubem Fonseca em sua obra se converte em um spleenático, não porque se configura como um sonhador, mas simplesmente porque aponta na direção contrária. Sua revolução se dá no campo da mentalidade contemporânea – ao invés do conformismo e da monotonia, o autor propõe uma forma de transgressão através da visão horrível da nossa realidade.

4.2.2. A perda do halo: a literatura como mercadoria

Por que a literatura se tornou na atualidade parte do mercado, tendo se integrado ao sistema capitalista de modo tal que chega ao extremo de funcionar como seu propagador ideológico? As editoras “integram grandes conglomerados financeiros controlados por estúpidos *self made men*” (FONSECA, 1992, p. 169). O livro sendo encarado atualmente como uma mercadoria qualquer é um sintoma da integração de toda a produção cultural e artística numa mesma estrutura que compreende desde as listas de *best-seller* às estrelas do cinema, o que implica a transformação do artista em celebridade, a serviço da propagação da alienação consumista.

A questão pode ser melhor lida à luz do fenômeno da “perda da aura”, ou a “perda do halo”, fenômeno que tanto Walter Benjamin quanto Marx e Baudelaire observaram como decorrente das transformações experimentadas no século XIX. Benjamin descreve a Paris de Baudelaire como uma sociedade em que a “cultura capitalista alcança o seu desdobramento mais brilhante”; em Baudelaire, até mesmo “a intelectualidade parte para o mercado. Pensa que é para dar uma olhada nele; na verdade, porém, já para encontrar um comprador” (1991, p. 36-39).

A arte se torna mercadoria e “Baudelaire sucumbe à sedução de Wagner” (1991, p. 40). A Paris das passagens, das galerias e da luz a gás constitui-se como um ambiente inóspito ao poeta. No movimento febril da produção industrial, em meio a uma multidão apressada, massificada, o poeta é entregue à “santa prostituição da alma”, sendo ele alguém entorpecido pela mercadoria, ou ele próprio a mercadoria. As fontes das quais se alimenta sua poesia irrompem dos mais profundos fundamentos da ordem social incipiente em meados do século XIX, que experimentou como nunca antes mudanças radicais na produção artística, como é o caso da massificação da obra de arte, na forma de mercadoria, e do próprio público que se transforma em massa.

Devido a essa nova forma de cultura, Baudelaire se viu diante da decadência da poesia lírica e, assim, a fim de se inserir no mercado, avalia Benjamin, ele tinha algo do ator que deve representar um papel do “‘poeta’ diante de uma plateia e de uma sociedade que já não precisa do autêntico poeta e que só lhe dava, ainda, espaço como ator”. Era obrigado a reivindicar a dignidade do poeta “numa sociedade que não tinha nenhuma espécie de dignidade a conceder. Daí a bufonaria do seu comportamento”. Ele mesmo ajudou a construir sua imagem de poeta maldito, libertino, terror da burguesia, o que ajudou a consolidar sua fama. Em Baudelaire, “o poeta declara pela primeira vez seu direito a um valor de exposição. Baudelaire foi seu próprio empresário” (1991, p. 156-159). Assim surge o reconhecimento de que, para sobreviver, até mesmo o poeta deve se dirigir ao mercado, confirmando a “necessidade inevitável de prostituição” (1991, p. 178).

Baudelaire não foi dominado por nenhum estilo e não pertenceu a nenhuma escola. Isso dificultou sua aceitação devido ao pouco sucesso que sua obra atingiu. Ele por fim se pôs à venda, como a prostituta. Seu comportamento no mundo literário corrobora essa ideia: sua profunda experiência com a natureza da mercadoria o levou a reconhecer o mercado como instância objetiva: “Graças às suas negociações com

redações, permanecia em contato ininterrupto com o mercado”. Baudelaire difamou certos poetas, desvalorizou certas liberdades poéticas dos românticos, com suas rupturas apontou deficiências no verso clássico, “tudo isso para o cercamento de seus concorrentes” (1991, p. 158).

Em Baudelaire se torna claro que o escritor de repente passa a ser um pequeno burguês. O escritor não mais goza de um mecenas, um patrocinador. Como todos os demais burgueses, deve ele dirigir-se ao mercado. Encontramos essa mudança da posição do autor na modernidade narrada por Baudelaire no poema em prosa “*Spleen de Paris*”, Número 46, escrito em 1865, mas rejeitado pela imprensa e só publicado após a morte do autor. O poema “A perda do halo” parece descrever em tom enigmático e ameaçador a condição do poeta na modernidade. Ele se desenvolve na forma de diálogo, entre um poeta e um homem comum, que se passa em um lugar sinistro, de má reputação. O homem comum, que sempre alimentara uma ideia elevada do artista, sente-se frustrado ao encontrá-lo num lugar como aquele: “O quê? você aqui, meu amigo? você em um lugar como esse? você, degustador de ambrosia e de quintessências! Estou escandalizado!” (*apud* BERMAN, 2013, p. 186). O poeta se explica:

Bem, agora mesmo eu cruzava o bulevar, com muita pressa, chapinhando na lama, em meio ao caos, com a morte galopando na minha direção, de todos os lados, quando fiz um movimento brusco e o halo despencou de minha cabeça indo cair no lodaçal de macadame. Eu estava muito assustado para recolhê-lo. Pensei que seria menos desagradável perder minha insígnia do que ter meus ossos quebrados (*apud* BERMAN, 2013, p. 186).

Este é sem dúvida um poema estranho. Um dos primeiros mistérios é o próprio halo. O que significa esse símbolo angelical localizado na cabeça de um poeta moderno? Segundo Marshall Berman, sua “função é satirizar e criticar uma das crenças mais apaixonadas do próprio Baudelaire: a crença na santidade da arte”. “A perda do halo” trata da perda da santidade do poeta e, em último caso, da perda do próprio Deus, na medida em que esse Deus é cultuado tanto por homens comuns como por artistas, representando estes, no entanto, sempre um plano elevado, mais próximo desse Deus. Com a perda do Deus da arte, ela é rebaixada ao plano do homem comum. “A perda do halo” se dá “em um ponto para o qual convergem o mundo da arte e o mundo comum” (BERMAN, 2013, p. 187).

No poema, o homem comum surpreso pergunta: “Mas você não vai colocar um anúncio pelo halo? ou notificar a polícia?” Ao que o poeta responde negativamente: “Agora posso andar por aí incógnito, cometer baixezas, dedicar-me a qualquer espécie de atividade crapulosa, como um simples mortal” (*apud*, BERMAN, 2013, p. 186). Assim o poeta cai de seu pedestal, sai de sua torre de marfim, perde seu halo, e a arte se dessacraliza. Os folhetins distribuídos por centenas de jornais que se encarregaram de apresentar grandes autores ao público de massa são a prova mais cabal dessa perda do halo. No tempo de Baudelaire, eles eram extremamente populares e autores como Poe, Gogol, Balzac, Dickens, Dostoievski e Whitman os utilizaram para divulgar suas obras.

Outro autor que observou na mesma época um fenômeno similar foi Karl Marx. Walter Benjamin foi o primeiro a perceber as afinidades entre Baudelaire e Marx. Embora ele não faça explicitamente essa conexão, torna-se claro ao leitor que ambos enfrentam o mesmo problema – falam de uma mesma coisa: a perda do halo. No *Manifesto Comunista* vemos em mais de uma passagem referências à questão: “A burguesia despiu de seu halo toda atividade humana até aqui honrada e encarada com reverente respeito. Transformou o médico, o advogado, o padre, o poeta, o homem de ciências em seus trabalhadores assalariados.” (*apud* BERMAN, 2013, p. 118). Para ambos, Marx e Baudelaire, uma das cruciais experiências definidoras da modernização é a dessacralização, porém, em cada um deles essa experiência assume uma postura.

Em Marx, essa é uma experiência trágica e terrível – o capitalismo transformou as relações entre as pessoas e a burguesia é o sujeito responsável por isso, com suas atividades econômicas que acabaram por provocar grandes mudanças na sociedade:

A burguesia rompeu com todos os laços feudais que subordinavam os homens aos seus “superiores naturais”, e não deixou entre homem e homem nenhum outro laço senão seus interesses nus, senão o empedernido salário. [...] A burguesia extirpou da família seu véu sentimental e transformou a relação familiar em simples relação monetária. [...] Em lugar de exploração mascarada sob ilusões religiosas e políticas, ele colocou um exploração aberta, desavergonhada, direta e nua (*apud* BERMAN, 2013, p. 130).

Em seu pensamento, a perda do halo se manifesta como sintoma da metamorfose de valores que a burguesia empregou com o advento do capitalismo, na medida em que todos os valores se transmutam em valores de troca, despidos de suas tradições, moral e ética. O homem nunca antes experimentou tamanha liberdade, mas o custo dessa liberdade é que ela própria se transforma em valor de troca. Marx mostra-nos a

destrutiva banalidade que o pensamento burguês imprime à vida. O valor humano passa a ser associado ao preço de mercado.

Segundo Berman, “o halo, para Marx, é o símbolo primordial da experiência religiosa, a experiência de algo sagrado” (2013, p. 140). O halo divide a vida em sagrada e profana. Cria uma aura de respeito sagrado em torno da figura que o ostenta, tal que não pertence ao contexto da vida humana, não é material – ela se eleva, se afasta das necessidades dos homens, é sagrada. O capitalismo destruiu toda essa experiência do sagrado: “tudo que é sagrado é profanado” e pode ser convertido em valor de troca. Tudo é rebaixado ao nível do material, da necessidade, do valor utilitário e, nesse ambiente, a poesia, o poeta e a própria arte se tornam valor de troca utilitário nas mãos da burguesia, dessacralizam-se, se tornam banais.

Em oposição à posição de Marx, Baudelaire, como é característico de sua obra, adota uma postura irônica em relação à perda do halo, adotando uma atitude até mesmo de deboche, autoirônica. No meio do trânsito o poeta perde seu halo que cai no lodaçal e não se dá nem mesmo ao trabalho de pegá-lo de volta – sequer presta queixa à polícia. Baudelaire responde a essa perda do halo, em que o poeta perde sua santidade, com a profanação, o demonismo e o satanismo. Passa de santo a demônio, se torna um ser maldito; passa a inspirar terror, medo, assombro. Em sua obra, o poeta continua a ser um ser diferente dos demais, diferente do “homem comum”. Ele não é mais elevado, mas sim rebaixado; ao invés de santidade, possui uma maldição. As palavras se tornam suas piores inimigas e ele passa a ser um ser atormentado, angustiado, excluído pela sociedade. Não é mais um representante da divindade na terra, mas sim alguém que parece ter sido tocado pelo próprio diabo. O artista moderno ousa continuar artista e, por isso, tem um preço a pagar: “pobreza, embriaguez, loucura, escárnio dos tolos, agressão dos invejosos. Incompreensão dos amigos, solidão, fracasso” (FONSECA, 1992, p. 12).

4.2.3. O flâneur: o homem na contramão da multidão

Walter Benjamin percebe em Baudelaire uma crítica à modernização, à urbanização acelerada de seu tempo. Em seu ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, estabelece a modernidade baudelairiana como fragmentada, melancólica, e sua alegoria como fruto da revolta. Descreve a Paris de Baudelaire como uma sociedade em que a “cultura capitalista alcança o seu desdobramento mais brilhante (1991, p. 36).

Segundo ele, “O império está no apogeu de seu poder e Paris se afirma como a capital do luxo e da moda” (1991, p. 36). Com a urbanização acelerada surge a figura que é característica da estética baudelairiana, o *flâneur*, que para ele “está no limiar tanto da cidade quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou” (BENJAMIN, 1991, p. 39). Ele repudia a burguesia e a cidade e em nenhuma delas se sente em casa. Para Benjamin, ele “busca asilo na multidão”, sendo ela o véu através do qual a cidade surge como fantasmagoria – ora paisagem, ora ninho acolhedor.

A Paris das passagens, das galerias e da luz a gás constitui um ambiente inóspito ao *flâneur*, marcado pelo movimento da produção industrial, pela multidão apressada, massificada. Em resposta a essa situação, o *flâneur* manifesta uma atitude de revolta. Optava por passear com tartarugas. Em seu passo lento, reflexivo, protesta contra a eficiência e a divisão do trabalho. Ele não consome, “contempla as mercadorias”. É um inoperante, inútil em questões de produção e consumo, um “abandonado na multidão”. Porém, com isso, ele “compartilha a situação de mercadoria” (1991, p. 82). A mercadoria o invade como um narcótico: “a ebriedade a que o *flâneur* se entrega é a da mercadoria rodeada e levada pela torrente dos fregueses” (1991, p. 82). Apesar de o destino do *flâneur* ser a inevitável corrupção, pois ele é um encantado pela multidão – e o que é uma multidão senão uma massa de fregueses, compradores e vendedores, ocupados e distraídos, cada um em sua própria função –, essa mesma multidão é o lugar de onde descobre o encantamento do cotidiano. A multidão o embriaga; ela é sua doença e seu remédio. Como aponta Edgar Allan Poe na epígrafe de “O homem da multidão”: o *flâneur* sofre dessa “grande infelicidade de não poder estar sozinho” (2014, p. 258).

Augusto de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” é um *flâneur* no sentido benjaminiano, ou seja, é um artista que, porque não serve a Mammon⁹, caminha na contramão do capitalismo: “o verdadeiro escritor não devia viver do que escrevia, era obscuro, não se podia servir à arte e a Mammon ao mesmo tempo” (FONSECA, 1992, p. 11). Trata-se do artista maldito, dedicado apenas à sua arte. Para ser de alguma forma livre, ele paga o preço de ser marginalizado, há “um ônus a pagar pelo ideal artístico,

⁹ FONSECA, Rubem, 1992, p. 11. Referência ao texto bíblico, Mateus 6:24: “Ninguém pode servir a dois senhores; porque ou há de odiar um e amar o outro, ou se dedicará a um e desprezará o outro. Não podeis servir a Deus e a Mamom.” Apesar das diferenças gráficas entre Mammon e Mamom, trata-se sem dúvida da mesma entidade. Algumas traduções da bíblia apresentam uma substituição de “Mamom” pela palavra “Dinheiro”. De qualquer forma, no contexto, a palavra sugere o sistema capitalista.

pobreza, embriaguez, loucura, escárnio dos tolos, agressão dos invejosos. Incompreensão dos amigos, solidão, fracasso” (1992, p.12).

Augusto possui a autoconsciência do artista como indivíduo solitário e ao mesmo tempo imerso na multidão. Ele deseja a solidão, mas a quer inserido na multidão. Assim como no conto “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, o *flâneur* se recusa a estar sozinho, ele é um observador da espécie humana, um fisionomista. A multidão o entorpece e o abriga. Como o personagem do conto de Poe, Augusto é um observador da multidão, interessado pela cidade e especialmente pelas pessoas:

Em suas andanças pelo centro da cidade, desde que começou a escrever o livro, Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas (1992, p. 12).

Augusto é um fisionomista da multidão, porém, as pessoas pelas quais ele se interessa não são os previsíveis burgueses que Poe descreve em “O homem da multidão” – seres entediados, que andam aos encontrões, se esbarram sem se olhar, cada um absorto em sua própria atividade individual particular, autômatos sem vida, desinteressantes. Augusto ignora esses seres e se volta para a observação daqueles que são seus semelhantes, os marginalizados, os miseráveis, os mendigos e as prostitutas. Ele realiza o trabalho de descrever esses tipos que habitam o centro da cidade do Rio de Janeiro, esse espaço onírico de resistência à sociedade capitalista.

Aludindo novamente à obra de Poe, há ainda no conto um outro aspecto que alude ao conto “O homem da multidão”. Nesse último, um homem sentado em um café observa a multidão e, ao ver nela um homem que não pode aparentemente ser enquadrado em nenhuma categoria dos burgueses que ali transitavam, não consegue defini-lo, partindo então em perseguição para tentar saber quem ele é. Em Poe, essa ânsia interpretativa é uma metáfora da razão iluminista, que almeja entender e interpretar o mundo. No conto de Fonseca, Augusto, o “homem da multidão”, também é perseguido por um homem que tenta interpretá-lo, descobrir sua identidade, o pastor Raimundo, que pensa ser Augusto o demônio, a quem busca para fazer um pacto que traga mais fieis à sua igreja. Não se trata aqui da simples ânsia interpretativa, mas de como ele pode converter esse homem enigmático em lucro, em um agente do capitalismo.

Augusto entra na “Igreja de Jesus salvador das almas”, que funciona diariamente das 8 às 11 horas, sem saber por que exatamente, e se senta ao fundo. A igreja é um “templo-cinema”: a partir das duas da tarde o templo se transforma em um cinema que exhibe filmes pornográficos, o que não importa para os fiéis, que são em sua maioria mulheres idosas e jovens doentes. Para conseguir um templo em tempo integral, o pastor Raimundo deve conseguir mais fiéis e uma grande arrecadação para a igreja: “Um dos sonhos de Raimundo é ser transferido do centro para a Zona Sul e chegar ao coração dos ricos” (1992, p. 15). Porém, desde o dia em que Augusto entrou na igreja, “os fiéis dizem que não têm dinheiro, que perderam o emprego, que ficaram doentes, que foram roubados” (1992, p. 39). Para o pastor, ao contrário do que os católicos pensam, o “demônio não é metafísico. Você pode pegar no demônio, em certas ocasiões ele aparece de carne e osso, mas possui sempre uma diferença em seu corpo, uma característica insólita” (1992, p. 15): a ausência de uma orelha que lhe foi arrancada por uma prostituta.

O bispo da igreja procura Raimundo para questioná-lo sobre a diminuição da arrecadação: “Nossa igreja precisa de dinheiro. Jesus precisa de dinheiro, sempre precisou. Você sabia que Jesus tinha um tesoureiro, Judas Iscariotes?” (1992, p. 39). Quando o pastor lhe explica que os fiéis pararam de contribuir por causa do demônio, o bispo responde: “E jóias? Nenhum deles tem uma jóia? Uma aliança de ouro?” Surpreso, então, pergunta: “Nós podemos pedir jóias?” E o bispo responde: “Por que não? São para Jesus?”. Em seguida, ainda o aconselha a perseguir Augusto, o demônio, pois: “Silvestre II fez um pacto com o diabo, para conseguir o Papado e a Sabedoria. O demônio sempre que aparece é para fazer um pacto” (1992, p. 40). A crítica que Rubem Fonseca faz às igrejas aqui é explícita. Para ele, “o movimento da Igreja ecumênica é a cartelização dos negócios da superstição, um pacto político de não-agressão entre mafiosos: não vamos brigar uns com os outros que o bolo dá para todos” (1992, p. 25). Na Igreja o que ocorre é uma mercantilização da fé: na contemporaneidade, fé, crença, salvação e capitalismo andam lado a lado; ao invés de coibir a usura, as igrejas a pregam; homens de Deus se tornam milionários e igrejas se tornam corporações.

O Pastor Raimundo é um imigrante do Ceará que trabalhava como camelô, até que o bispo o viu e o chamou para a igreja por ter se impressionado com sua retórica. Ele deseja firmar um pacto com Augusto para aumentar a arrecadação de seu templo com o objetivo de ser, talvez, transferido do centro para a Zona Sul. Esforça-se para ter

sucesso nessa tarefa incumbida pelo bispo: “ele anda pela cidade e eu vou encontrá-lo” (1992, p. 40), ele diz. O pastor está certo de que Augusto é o demônio e, ao encontrá-lo, finalmente, pergunta: “O que o senhor quer de mim! Um pacto?”. Augusto não responde e segue caminhando, mas o pastor não desiste. Segura-o pelo braço “num arroubo de coragem” e pergunta: “É um pacto? É um pacto?”, e cambaleia como se fosse desmaiar. Augusto continua não entendendo a pergunta e desaparece entrando no Hotel Rio. Raimundo “treme convulsivamente e cai, desmaiado. Fica estendido algum tempo com a cara na sarjeta, molhado pela forte chuva, uma espuma branca escorrendo do canto da boca sem despertar a atenção das almas caridosas, da polícia, ou dos transeuntes em geral”. Em seguida, novamente o pastor Raimundo se levanta e sai a procura do demônio, pensando ter ao menos descoberto seu nome: “o nome sob o qual Satã se esconde, Augusto Epifânio. Augusto: magnífico, majestoso; Epifânio: oriundo de manifestação divina. Ah! Ele não podia esperar outra coisa de Belzebu senão soberba e zombaria” (1992, p. 43).

No conto, que claramente configura uma similaridade com “O homem da multidão”, o perseguidor assume o papel de um Pastor em busca de lucros, um capitalista sob o disfarce de um religioso. Rubem Fonseca ressalta o comportamento social humano na contemporaneidade e o modo como até mesmo a religião se tornou uma forma de comércio. Augusto é um homem contemporâneo que não possui “nem desejo, nem esperança, nem fé, nem medo” (1992, p. 47). É um ser perdido, órfão, “espelha o paradoxo de um tempo que se nutre da desconstrução das utopias que sustentavam os sonhos de transformação do mundo” (FIGUEIREDO, 2003, p. 29). Expressa o ceticismo e a solidão do homem contemporâneo, prisioneiro das relações capitalistas. A escrita fonsequiana radiografa o mundo atual e seus processos de transformação, desde as mudanças na cultura, que passam a se caracterizar pela aliança com o mercado, até o movimento de urbanização, crescimento e modificação das cidades.

Augusto se lembra da época em que o centro da cidade do Rio de Janeiro, local em que nasceu e foi criado, era uma morada nobre, “numa época mais luminosa” (1992, p. 35). Ele viu com seus próprios olhos como o comércio tomou conta de tudo. É uma testemunha do processo de urbanização contemporâneo, tendo vivido a “grande debandada para os bairros” (1992, p. 16), um movimento que abriu espaço para a expansão comercial. Sua própria casa “foi destruída para dar lugar a uma imensa placa

luminosa de acrílico e uma loja de eletrodomésticos” (1992, p. 18). Percebeu como o capitalismo transformou o espaço urbano nas últimas décadas, moldando-o às suas necessidades, modificando a sociedade e o espaço de vivência humano para criar um novo ciclo de desenvolvimento. Como exemplo, podemos apontar a imensa proliferação dos “McDonald’s” nas cidades grandes, onde parece haver um em cada esquina. O *flâneur* de Rubem Fonseca não deixa de fazer considerações ironicamente positivas sobre o McDonald’s: “Vai até a Cinelândia, urinar no McDonald’s. Os McDonald’s são lugares limpos para urinar [...] são inodoros, ainda que também não tenham janelas, e estão bem localizados para quem anda no centro” (1992, p. 20).

O retrato que o autor constrói do Rio de Janeiro é de uma cidade em processo de decadência gerada pela superprodução, um lugar vitimado pelos processos de expansão do capitalismo que, como a Paris de Baudelaire, encontra-se no auge do processo comercial e industrial, mas que ao mesmo tempo já apresenta certa decadência. Nesse ambiente urbano transformado em vitrine do consumo, em Shopping Center a céu aberto, em que os letreiros das lojas de eletrodomésticos dominam o cenário, os esforços de resistência do *flâneur* desaparecem no ar; sua lenta caminhada na contramão da multidão nem mesmo é notada em meio ao frenesi da massa consumista.

Junto aos mendigos e prostitutas, o *flâneur* se torna um ser invisível. A sociedade o ignora, pois sua rebeldia não mais representa risco algum à ordem capitalista estabelecida. Esta já não mais teme os revolucionários e os rebeldes, pois está ciente de que eles cedo ou tarde serão assimilados e utilizados em benefício do próprio sistema contra o qual protestam. Assim, o centro do Rio de Janeiro construído pelo autor é concebido como uma heterotopia, um lugar onde figuras subversivas, a escória, os mendigos, as prostitutas e os poetas, habitam uma metrópole submersa, onírica, um lugar outro em um tempo em que utopias já não são possíveis.

4.2.4. O heroísmo da vida moderna: *Rio de Janeiro, metrópole onírica*

Em Baudelaire, o heroísmo surge como emblema da modernidade e, segundo Benjamin, esse heroísmo não mais pertence aos grandes homens, mas aos seres marginalizados, aqueles que vivem fora da sociedade capitalista, que não foram ainda assimilados pelo mercado e permanecem alheios à manipulação por serem estigmatizados e não interessarem ao capital. O herói moderno é aquele que se afasta da

multidão, espreitando um refúgio na massa da cidade grande. Na modernidade, heroísmo e resistência se tornam sinônimos. Por isso, como sugere Benjamin, esse heroísmo moderno é encontrado em figuras como o flâneur, o poeta, o dandy, a prostituta, o trapeiro, o proletário e o conspirador. São figuras que habitam a boemia, as zonas desprivilegiadas da cidade, representam o lado sórdido da humanidade e ao mesmo tempo sua última esperança.

O herói, para Benjamin, é a figura representativa da modernidade que ainda resiste. As forças que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural do homem são desproporcionais às forças humanas. Por isso, para viver na modernidade, é preciso uma constituição heroica: “precisamos apenas abrir os olhos para reconhecer nosso heroísmo” (BENJAMIN, 1991, p. 77). O próprio Baudelaire, em sua resenha do salão de 1845, avalia que “o heroísmo da vida moderna nos rodeia e nos pressiona” (*apud* BERMAN, 2013, p. 171). A modernização apressa todos os processos naturais, mutila todos impulsos criativos, transforma o homem em um fragmento de si mesmo. A vida na sociedade capitalista moderna é massacrante porque cada pequena ação afirmativa do caráter humano da vida e cada ato de repúdio ao capital se convertem em um ato de heroísmo.

A principal figura heroica que Benjamin identificou na modernidade baudelairiana é o *flâneur*, que disfarça na atitude despreziosa seu verdadeiro objetivo: o mercado. O *flâneur* é um ocioso, que caminha na multidão, nas ruas, nas passagens. Para ele a multidão é narcótico e espetáculo contra o tédio. Porém, a multidão é fugaz, frívola. Ela se encanta facilmente e deixa-se seduzir pela mercadoria, tornando-se, sobretudo, uma multidão de consumidores, de fregueses e vendedores. Nesse ambiente a indolência do *flâneur* não pode mais existir – a multidão se torna hostil ao *flâneur*, se volta contra ele. O *flâneur* encarna o ideal do herói moderno, um natimorto, já nascendo prestes a morrer. Ele resiste, mesmo sabendo de seu fim; ainda deixa escapar um último grito de terror, o último lamento pelo destino da humanidade.

A prostituta é também uma heroína da modernidade baudelairiana, representando o grau máximo de mercantilização do sujeito. A prostituta representa a síntese da forma e do conteúdo da mercadoria: como afirma Benjamin, ela é vendedora e mercadoria ao mesmo tempo, refletindo a situação do próprio poeta, que, para sobreviver na época de Baudelaire, deve vender-se aos folhetins e jornais de grande circulação para a multidão do bulevar. No tempo de Baudelaire, o folhetim era um

gênero urbano popular, oferecido por centenas de jornais de alta circulação, que serviu de plataforma para a apresentação de muitos escritores ao público de massa. Segundo Benjamin, o surgimento da massa é simultâneo ao da produção em massa e a prostituição “inaugura a possibilidade de uma comunhão com a massa”. Ou seja, a prostituição contém a característica da mercadoria, de artigo de massa, ao mesmo tempo em que é um “objeto de nosso uso mais íntimo” (1991, p. 161 - 162).

Na prostituição da cidade grande “a mulher se torna artigo de massa” ao mesmo tempo em que é incorporada sem reservas no processo mercantil. Benjamin diz que, na forma que a prostituição assumiu nas cidades grandes, a mulher não aparece apenas como mercadoria, mas também como artigo de massa e, como tal, deve se distanciar de si mesma e se aproximar da multidão, assumindo assim uma expressão impessoal, artificial, conseguida através da maquiagem, que a transforma em ser genérico. Porém, por baixo da maquiagem, ela ainda preserva marcas de sua humanidade. Assim, a maquiagem da prostituta surge não apenas em forma de máscara que a aproxima da multidão, mas também como armadura protetora.

Como Walter Benjamin aponta, a prostituta representa o grau máximo da mercantilização dos sujeitos ao transformar a si mesma em objeto de consumo, ela “procurou, de uma maneira heroica, humanizar a mercadoria” (1991, p. 164). Além disso, para Baudelaire, a prostituta não é apenas esteticamente sugestiva e atraente, ela é também pura e inocente. Na sociedade burguesa, formada pelo interesse econômico, das trocas e do dinheiro, a verdadeira prostituição é aquela mascarada pela hipocrisia da relação conjugal.

Outra figura na qual Benjamin identifica o herói em Baudelaire, é o trapeiro. Para ele, os poetas “encontram no lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico”. O trapeiro é um homem que recolhe na cidade o lixo do dia que passou. Tudo que a cidade jogou fora, tudo que desprezou, tudo que destruiu, é reunido por ele. Ele “compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória” (1991, p. 78). De forma inteligente ele aproveita o entulho da “deusa indústria”. A figura do trapeiro em Baudelaire é uma metáfora do poeta; ambos são escórias, solitários que habitam a noite de modo distinto aos burgueses, que recolhem o lixo em que tropeçam e fazem dele matéria de sua vida. Os heróis da cidade grande são sua escória, a prostituta, o trapeiro e o poeta.

Para Benjamin, o heroísmo do homem moderno manifesta-se na resistência oferecida a um ambiente que lhe nega a satisfação de suas necessidades naturais, que bloqueia todos seus impulsos e o oprime de forma até então inédita. Se esse homem moderno vive de forma heroica ao lutar contra as correntes destrutivas da modernização, o que significaria viver no ambiente contemporâneo, que ultrapassa as percepções mais sombrias de Benjamin? É bem possível que, nesse mundo, o heroísmo esteja condenado ao desaparecimento.

Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, o heroísmo moderno do *flâneur*, do poeta, do trapeiro e da prostituta ressurgem na narrativa. Em Rubem Fonseca, essas figuras são adaptadas à contemporaneidade brasileira. O escritor constrói nesse conto um ambiente que lembra a Paris que Benjamin descreve em Baudelaire, um lugar que ao mesmo tempo em que, como metrópole industrial e comercial, é absorvido pelo turbilhão do moderno, é também um lugar de resistência, de sonho, de esperança momentânea, e até mesmo de uma certa liberdade, mesmo que temporária. Em Rubem Fonseca esse lugar é o centro da cidade do Rio de Janeiro.

Walter Benjamin apresenta a modernidade sob a égide da construção da Paris do século XIX como uma metrópole dos excluídos, uma cidade de personagens característicos que revelam um novo fenômeno social: o movimento mercadológico que produz uma mudança drástica na constituição das relações sociais. Trata-se de uma metrópole onírica, subterrânea, onde personagens como a prostituta, o *flâneur*, o poeta e o trapeiro ainda podiam exercer sua liberdade. Rubem Fonseca, no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, constrói de forma semelhante a sua cidade, mais especificamente o seu centro, que, como ele diz, é um lugar “obscuro e antigo”: o “centro da cidade é um mistério” (1992, p. 15), um lugar de resistência e nostalgia, uma metrópole à parte do resto da cidade, onírica, dos excluídos, onde esses personagens heroicos podem ainda encontrar alguma forma de abrigo. O centro é um foco de subversão e resistência no coração da metrópole. Um lugar onde os excluídos da sociedade capitalista, miseráveis, seres redundantes, inúteis, podem existir sem incomodar os demais e, muitas vezes, sem nem mesmo serem notados.

Nas grandes cidades do Brasil, os centros, que antes eram locais de comércio e movimentação, passaram por um processo de decadência quando a burguesia se muda para os bairros e, desde então, eles se tornaram locais “perigosos”, “obscuros”, zonas de prostituição e criminalidade, como a *Rue Morgue* do conto de Poe, um lugar onde os

atos horrendos podem ocorrer livremente, longe dos olhos da sociedade e das autoridades. É nesse lugar que vivem os personagens de Rubem Fonseca, uma espécie de limbo, um lugar à parte, marginalizado, decadente. Ali vivem os mendigos, as prostitutas, os criminosos, os pastores de igrejas evangélicas, e o escritor e *flâneur* Augusto.

Augusto é um *flâneur* carioca, uma figura baudelairiana que habita o submundo das prostitutas e mendigos do centro do Rio de Janeiro. Enquanto caminha pelas ruas, ele recolhe material para seu livro de título homônimo ao conto. 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 interesse de muitos cidadãos de recursos”. O que Augusto quer é “encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade”. É um artista maldito, marginal, excluído, um *flâneur* com passos de tartaruga perdido na multidão da contemporaneidade. Quando não está andando pelas ruas, ensina as prostitutas a ler e a escrever: “a televisão e a música pop tinham corrompido o vocabulário dos cidadãos, das prostitutas principalmente. É um problema que tem que ser resolvido” (1992, p. 18-19). Escolhe uma prostituta para ensinar a ler, Kelly, porque ela “não tem um dente da frente” (1992, p. 21). Ele a leva para sua casa, um sobrado abandonado que divide com os ratos e a deixa morar lá até que seja alfabetizada. Os ratos não o incomodam, mesmo que “transmitam doenças horríveis”, pois “os seres humanos também transmitem doenças horríveis” (1992, p. 17). Além de ensinar as prostitutas a ler, ele quer levá-las para conhecer a cidade como ele a conhece, apresentar os mendigos com quem ele conversa. Essa ocupação, no entanto, já lhe custou uma orelha – uma de suas “alunas” arrancou uma de suas orelhas com uma dentada, “que ela cuspiu na latrina e puxou a descarga” (1992, p. 47), porque ele não queria se deitar com ela. Há no conto até mesmo a menção a uma “Associação das Prostitutas”, uma organização que defende os interesses da classe.

Outra personagem que habita esse universo fonsequiano, e que também despertou o interesse de Walter Benjamin na obra de Baudelaire, é o trapeiro, ou, em sua versão atual, o mendigo. Em “suas andanças, Augusto conversa com diversos desses moradores de rua, procurando não só observá-los, mas conhecê-los. Ao longo do conto, ele se encontra com esses personagens, criando um trajeto na cidade que perpassa os pontos onde eles vivem. Perto do Teatro Municipal ele vê “um vulto tentando se

esconder”. Reconhece no vulto um sujeito chamado Hermenogildo, que “não faz outra coisa senão divulgar um manifesto ecológico contra o automóvel”. O manifesto é grudado nos “para-brisas dos carros estacionados nas ruas” (1992, p. 20). De lá ele vai até o Campo de Santana visitar o prédio “onde o governo antigamente fabricava dinheiro” e passa por um maneta que “vende cigarros por unidade, o maço aberto ao meio por um golpe de navalha que o maneta esconde na meia presa por um elástico” (1992, p. 25). Encontra-se com um homem que fala com um cachorro como “um professor de filosofia a dialogar com seus alunos numa sala de aula”, um maluco que “talvez [seja] apenas meio maluco porque parece ter descoberto que um cachorro pode ser um bom psicanalista, além de mais barato” (1992, p. 25-26).

Na esquina da Rua do Carmo ele encontra com Marcelo, Ana Paula e sua filha Marcelinha, de oito meses. Moram “na calçada sob a marquise em casinhas de papelão”. “Ana Paula é branca, assim como Marcelo, e são agregados da família de negros que controla aquela esquina”. Nos dias úteis “o barraco fica desarmado, as grandes folhas de papelão e a tábua tirada do buraco do metrô são encostadas na parede durante a hora do expediente”, pois eles montam sua morada em frente ao Banco Mercantil do Brasil e, “somente à noite, os barracos de papelão da família Gonçalves são reconstruídos para que Marcelo, Ana Paula e Marcelinha e os doze membros da família entrem neles para dormir” (1992, p. 31).

Augusto conversa com eles, querendo saber como está a menina e o que lhes tem acontecido. Quando um dos meninos pede esmola a ele, Benevides lhe dá um bofetão e diz: “Nós não somos mendigos, moleque”. De lá ele sai em busca de “Zé Galinha”, presidente da “Associação dos Mendigos Unidos”, de que Benevides lhe fala. Segundo ele, “a cidade não é mais a mesma, tem gente demais, tem mendigo demais na cidade, apanhando papel [...], tem até falso mendigo disputando ponto com a gente” (1992, p. 34), por isso a necessidade de uma organização. Zé Galinha na verdade se chama Zumbi do Jogo da Bola e é o presidente da UDD, “União dos Descamisados e dos Desabrigados”. Zumbi lhe diz que não são mendigos: “Nós não pedimos esmolas, não queremos esmolas, exigimos o que tiraram da gente” (1991, p. 46). Sua forma de protesto é o incômodo da sociedade através da sujeira:

Queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiura, nossa sujeira, que sintam nosso bodum em toda parte; que nos observem fazendo nossa comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram. Dei ordem para os homens não fazerem a barba, para os homens e

mulheres e crianças não tomarem banho nos chafarizes, nos chafarizes a gente mijá e caga, temos que feder e enojar como um monte de lixo no meio da rua. E ninguém pede esmola. É preferível a gente roubar do que pedir esmola (1992, p. 46).

Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, as pessoas redundantes às qual se refere Bauman (2001), os “consumidores falhos”, se revoltam contra a mesma sociedade que os excluiu. De acordo com Bauman, a sociedade contemporânea é marcada pelo descrédito, escárnio ou justa desistência de muitas ambições características da era moderna, atualmente denegridas como utópicas, ou condenadas como totalitárias. Dentre tais sonhos modernos abandonados e desesperançados está o da perspectiva de suprimir as desigualdades sociais, de garantir a “todo indivíduo humano uma possibilidade igual de acesso a tudo de bom e desejável que a sociedade possa oferecer” (2001, p. 195).

Uma das propostas da modernidade foi definir a exclusão social como um problema temporário que logo seria corrigido. Mas, esse não é mais o caso hoje falamos de um desemprego estrutural e de uma desigualdade social que podem bem ser incorrigíveis. O progresso econômico não gera a procura de mais mão de obra mas, pelo contrário, de menos. Segundo Bauman, essa disparidade entre a oferta de trabalho e o número de pessoas gera a “produção maciça de redundância e de pessoas redundantes.” Essas pessoas são mantidas vivas mediante “transferências secundárias”, gerando uma dependência que os estigmatiza como um fardo para os assalariados, os “contribuintes”. A cidadania existe apenas para aqueles que estão empregados, os que não possuem trabalho são “inúteis como consumidores” e “não requeridos como produtores”. São “pessoas dispensáveis”, “redundantes” (2001, p. 196).

No conto, esses seres se afirmam como tal, e clamam por aquilo que lhes foi tirado, seu lugar na sociedade enquanto seres humanos, a possibilidade igual de acesso a tudo de bom e desejável que a sociedade possa oferecer, sua dignidade, sua própria humanidade. Vivemos numa sociedade que chega ao extremo de negar a vida a quem não possui meios para sustentá-la. Rubem Fonseca nos lembra de que se esses seres humanos não possuem os meios para se manterem vivos é porque esses meios lhes foram tirados.

No que se refere à ideia de resíduo, Walter Benjamin avalia que o poeta, assim como o trapreiro, ou mendigo, “encontra no lixo da sociedade o seu assunto poético” (1991, p. 78). Como ele, o escritor recolhe tudo que a cidade jogou fora, o que ela

descartou, desprezou, como o entulho da indústria, e compila, dotando essa matéria residual de beleza: “Tu deste-me a tua lama e eu fiz dela ouro” (BAUDELAIRE, 1985, p. 31). Como afirma o verso de Baudelaire, o poeta recolhe o seu material dos desperdícios da cidade. No caso de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, o entulho da sociedade capitalista contemporânea são as próprias pessoas, os seres de que não precisa e por isso descarta.

Romance negro e outras histórias é uma coletânea de contos com um ponto comum que se sobressai. O livro volta-se para a reflexão acerca da figura do escritor, sua vida, sua obra, seu lugar na sociedade e a função que ele exerce nela. Da mesma forma que a figura do trapeiro em Baudelaire é uma metáfora do poeta, em Rubem Fonseca o mendigo é, assim como a figura da prostituta, uma metáfora do escritor na contemporaneidade. Rubem Fonseca, bem como Walter Benjamin, destaca a importância do papel social do escritor, especialmente na contemporaneidade corporativista. Para ambos, o escritor deve mais do que nunca estar atento à sua sociedade e refletir sobre seu papel enquanto produtor cultural.

Em seu texto “O autor como produtor”, Walter Benjamin aponta para o fato de que o escritor burguês trabalha a serviço de certos interesses de classe, ainda que não admita ou perceba. O autor, então, vincula-se às relações de produção da época, sendo compatível com elas. Torna-se assim um reacionário. Chama também atenção para a função exercida pela obra literária no contexto social imediato e, desse modo, procura questionar o papel do intelectual distanciado da ação social prática. Benjamin desejava inserir o escritor no mundo do proletariado e romper com a distância elitista em que se colocava o intelectual: “O lugar de um protetor, de um mecenas ideológico” (1994, p. 127). O autor que não estivesse disposto a agir socialmente era alguém que renunciava à tarefa de romper com a classe dominante e opressora, beneficiando-se de sua posição ideológica para aumentar os lucros de seus editores e manter o aparelho produtivo burguês.

Na contemporaneidade que se configura na obra de Rubem Fonseca, o escritor muitas vezes toma a mesma posição. Como a prostituta, ele se vende ao mercado, entregando sua arte nas mãos e a serviço dos grandes conglomerados que comandam a economia de todo o globo, o que inclui não apenas editoras e o mercado literário, mas grande parte dos meios de comunicação, da mídia e das formas de comércio. Conglomerados que comandam de Shopping Centers às Universidades, de canais de

televisão às editoras. A fim de alcançar fama e sucesso, ser aclamado e lembrado, o artista contemporâneo pode se entregar a esses conglomerados, trabalhando a seu favor, para os interesses das classes dominantes, colocando-se assim a serviço do *status quo*, da exploração, da desigualdade. Evitando transgredir os valores do capitalismo, acaba por reforçá-los, como no caso do escritor Peter Winner do conto “Romance negro”.

O escritor pode, no entanto, escolher outro caminho, o do questionamento, da transgressão. Pode optar por não servir a Mammon, não contribuindo para reforçar os valores do sistema capitalista, questionando esses valores, a desumanização promovida pelo capitalismo, a exclusão social, obrigando-nos, em suma, a refletir criticamente sobre a sociedade em que vivemos. Esse escritor tem, entretanto, um ônus a pagar pela sua escolha: “pobreza, embriaguez, loucura, escárnio dos tolos, agressão dos invejosos, incompreensão dos amigos, solidão, fracasso” (1992, p. 12). O mendigo é, desse modo, a metáfora desse escritor na contemporaneidade: um ser maldito, que vive à margem, sem aceitação por parte da sociedade. Não deve, contudo, implorar pela sua parte do mercado. Como os mendigos de “A arte de andar nas Ruas do Rio de Janeiro”, ele deve incomodar a sociedade, deve “feder e enojar como um monte de lixo no meio da rua” (1992, p. 46).

No conto “Romance negro”, a personagem de Rubem Fonseca, Peter Winner, pergunta: “Será que é tarefa do escritor trazer mais medo a este mudo? Será este um propósito digno do ser humano?”. E ele mesmo apresenta a resposta: “Sim, sim, o objetivo do escritor é encher os corações de medo, é dizer o que não deve ser dito, é dizer o que ninguém quer dizer, é dizer o que ninguém quer ouvir” (1992, p.171). O objetivo do escritor é dizer aquilo que desesperadamente não queremos ouvir, a verdade sobre nossa condição humana na contemporaneidade, sobre os efeitos do capitalismo, da massificação, da miséria, da destruição de valores e da nossa própria humanidade. O objetivo seria despertar a sociedade dessa dormência, desse estado de paralisia em que nos encontramos para que se torne possível, a seguir, começarmos a agir em prol de uma vida melhor para nós mesmos e para a nossa sociedade.

5. CONCLUSÃO

Na conclusão de seu estudo sobre o grotesco, Wolfgang Kayser decide abrir mão de uma tentativa de definição do que seja o grotesco: o “plasmador do grotesco não pode, nem deve, tentar dar qualquer sentido às suas obras”. Definir o grotesco ou esgotá-lo através de explicações liquida seu propósito, que é a desestabilização de nossos vetores de percepção. O grotesco abre-nos um mundo no qual a segurança se mostra como aparência: “faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem”. Mas o que exatamente provoca essa transmutação do mundo? Para Kayser, “as perguntas ficam sem resposta”, esses demônios que irrompem na vida cotidiana, tornam-se “animais do apocalipse” que, tão logo pudéssemos nomeá-los e “assinalar-lhes um lugar na ordem cósmica”, dissolver-se-iam e “o grotesco perderia sua essência” (1986, p. 159-160).

Ao invés de tentarmos delimitar o sentido do grotesco neste trabalho, procuramos explorar seus sentidos, através de manifestações na obra estudada e nas referências às obras de outros autores presentes na obra de Rubem Fonseca. Assim, preferimos pensar no grotesco como uma estrutura, tal que revela um outro estado de consciência, perdido na contemporaneidade. Um estado de consciência que se distancia do narcisismo e do individualismo que definem nossa cultura, privilegiando a consciência da humanidade como massa única, indivisível, social – e o homem como parte de um todo cósmico, como tudo mais que vive, destinado à morte. Como podemos ver através dos conceitos fornecidos por Bakhtin e Sodré e Paiva, toda temática do horror, do terrível, do animalesco, do escatológico, do estranhamento está contida nessa concepção. O homem moderno, ao se individualizar, passa a temer; ao abrir mão de suas crenças e tradições, modos de vida seculares, resvala em um abismo de insegurança. Passa a temer a morte, uma vez que não acredita em um todo cósmico e se torna um ser solitário, para o qual tudo é assustador. O homem moderno é vítima do mundo que construiu. O mundo, para ele, se torna estranho, alheio, terrível, assustador, assim como os outros seres humanos.

O medo e o estranhamento que definem o grotesco de Kayser são resultados da época em que ele localiza seu grotesco. São consequências do abandono das concepções de mundo medievais presentes também no conceito de corpo grotesco de Bakhtin, que via a humanidade como um único corpo cósmico disforme, que nada tinha a temer

porque nele a morte e a vida, a velhice e o nascimento, faziam parte do mesmo ciclo de fecundidade e renascimento. Nessa concepção de mundo estava contida a consciência de nossa condição humana, nossa mortalidade iminente e também nosso eterno renascimento como humanidade. Ao nos afastarmos dela, nos individualizamos, ficamos isolados, e o mundo se torna um lugar estranho e alheio, assim como os outros homens. A modernização veio a um custo alto, ao longo de um processo de modernização em que o homem teve de sacrificar a melhor parte de sua humanidade para realizar todos os prodígios da civilização.

Entretanto, no caso do grotesco não se trata do medo da morte, porém da angústia de viver. O grotesco traduz a angústia do homem de viver em um mundo transformado, que nos era conhecido e familiar e que se revela, de repente, estranho e sinistro. Para ele, o processo de modernização nos apresentou um mundo em que o homem se viu desamparado diante do terror da vida; um mundo de liberdade absurda, porém, temerária. O grotesco aborda a angústia desse homem, que vive nesse mundo transformado, alheado. Na época da primeira modernidade, de Poe e Baudelaire, esse mundo ainda era visto pelo homem como amedrontador – tanto Poe quanto Baudelaire rejeitavam e desprezavam o progresso. Porém, na contemporaneidade, esse panorama se modificou. Nossa época experimenta uma atmosfera de “medo ambiente” à qual já nos acostumamos.

Assim, concluímos que todas as manifestações do grotesco voltam-se a uma bicorporalidade humana, o *bathos* e o *pathos*, o horrível e o sublime, o belo e o feio, o homem e o animal. Kayser também parece partilhar de tal opinião sobre a animalidade, sugerindo que certos animais nos são estranhos porque vivem uma ordem diferente dos humanos: “o homem moderno ainda pode sentir, e até mesmo no tocante a animais que lhe são familiares, a estranheza do que é inteiramente outro e de um fundo sinistro [...] – os animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem” (1986, p. 157). O grotesco nos dá acesso a uma ordem por nós esquecida, a animalidade, uma ordem que ao mesmo tempo em que nos é estranha também nos é familiar, por isso ele se torna repugnante e assustador. É daí que advêm todas as referências à escatologia, à teratologia, aos excessos corporais, à sexualidade, ao rebaixamento físico e de valores. Como o animal, o homem possui um corpo, e este é para ele um lugar de conflito. O grotesco resulta de um conflito entre o corpo e a cultura

e, numa cultura que vê a própria corporalidade como algo horrível, que deve ser corrigido artificialmente, o grotesco está em todo lugar.

Essa estética reforça nossos laços sociais, nos lembra de que, apesar de tudo, ainda somos um corpo biológico vivo. É um caminho para nos humanizarmos, recuperarmos nosso elo afetivo para a coletividade, colocando-nos em contato direto com nosso alheamento da condição humana, promovendo a restauração de nossa humanidade. Seja pela animalização, pela lembrança de nossa mortalidade, pela exposição dos contrários, pelos delírios da imaginação do onírico, seja pelo horror, pelo obscuro ou pelo repugnante, ele nos revela uma realidade diversa dessa que vemos comumente, uma realidade de aparências, de enganos, de propaganda e simulacros projetados com o único objetivo de estimular o consumo. O grotesco é um oásis de horror num deserto de tédio, na medida em que, como um outro estado de consciência, promove um retorno ao corpo, um enfrentamento do horror da vida e da morte.

O grotesco não consiste em ações que estejam isoladas, ou mesmo em uma destruição da ordem moral do universo – primordialmente a questão é do fracasso da própria orientação física do mundo. No entanto, apesar de todo o desconcerto e do horror inspirados pelo grotesco, ele atua “como uma libertação secreta”, em que o “obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar” (KAYSER, 1986, p. 160-161). O objetivo do escritor é oferecer essa “libertação secreta” à sociedade, do cotidiano monótono, da massificação e da banalização da vida na contemporaneidade.

O escritor que busca repensar a sociedade em que vivemos necessita mostrar, num sentido amplo, o lado grotesco da realidade, aquilo que não queremos ver, o lado que todos os discursos ideológicos não querem que vejamos, assim desestabilizando nossos vetores de percepção do mundo e nos abrindo os olhos a uma nova perspectiva. Essa é a “libertação secreta” que a literatura nos oferece e que nos humaniza.

O grotesco na obra de Rubem Fonseca ultrapassa a escatologia, o excesso corporal, a animalização ou o horror. Em sua obra o grotesco oblitera bruscamente o intelecto; sua obra pode nos chocar, horrorizar e, por vezes, nos causar asco ou riso, porém, sobretudo, ela exerce uma crítica da sociedade capitalista contemporânea. O que o autor procura através de suas imagens grotescas é transgredir, causar uma obliteração dos vetores de percepção, desestabilizando nossos valores sociais, estéticos e culturais, levando-nos a refletir sobre os valores de nossa sociedade.

Para Silviano Santiago, a obra do autor reflete as características principais da contemporaneidade, estruturando uma narrativa em que “personagens soltos na violência do espaço urbano procuram desesperadamente um elo afetivo que os recupere para a coletividade” (1979, p. 60). O homem fonsequiano vive no extremo da incomunicabilidade, da solidão, da estratificação social, da exclusão, do individualismo. Ele vive em um núcleo social totalmente desunido, apenas atado pelo que há de mais alienante dentro da sociedade tecnocratizada: os bens de consumo.

Em sua escrita, o homem contemporâneo, desumanizado pela vida urbana, busca, de alguma forma, reestabelecer seus laços naturais, seus “laços afetivos ou coletivos”, sua reumanização. E a forma que ele encontra em *Romance negro e outras histórias* é a literatura. O escritor, nessa obra, desempenha um papel fundamental, apesar de ser a escória da sociedade, de viver rodeado de mendigos e prostitutas; ele é também um elemento de resistência, nessa sociedade que é reflexo do desencantamento do mundo.

O contemporâneo em Rubem Fonseca é o mundo de sonhos despedaçados, de incertezas e relativismos, descrenças e conformismo. O mundo contemporâneo experimentado em sua obra é como uma rua repleta de pessoas, coisas, carros, lojas, sinais, outdoors, placas, informação, barulho, poluição, lixo, luzes, fezes, pobreza, odores, miséria, sensações diversas misturadas, constituindo uma mesma massa, de forma que nada se revele, que tudo pareça o mesmo. A imagem que condensa essa experiência do mundo atual é o excesso, que leva ao tédio, à monotonia, que satura e banaliza. Nessa rua que é a contemporaneidade, o mendigo e a prostituta são parte da paisagem como os *fast foods*, ou as lojas de eletrodomésticos.

O que Rubem Fonseca aponta em sua obra é a necessidade de acordarmos desse torpor apático, desse conformismo indiferente. A vida contemporânea precisa ser ressignificada, pois perdeu o seu sentido. Para tanto, é necessário que o artista transgrida, pois a transgressão é uma forma de ressignificação. O valor de uma obra literária se apoia também no modo como ela realiza essa transgressão dos parâmetros pelos quais analisamos nossa existência, oferecendo uma nova perspectiva de entendimento da vida e das relações humanas. Dessa forma, o mundo fonsequiano transgride os padrões estabelecidos por uma sociedade controladora e desumanizadora, causando a desconstrução desses padrões e o nascimento de uma ideia de resistência, de esperança na possibilidade de uma sociedade mais humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos 2009.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 4ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da vida moderna*. In: Baudelaire, C. *A Modernidade de Baudelaire*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. O homem e a obra. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 2 .ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

BERARDINELLI, Alfonso. *Baudelaire em Prosa*. In: _____. *Da Poesia à Prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CALVINO, Italo. *Edgar Allan Poe – O coração denunciador*. In: _____ (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Vida de Edgar Allan Poe*. In: *Obra crítica 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FREUD, Sigmund. *O estranho: história de uma neurose infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GINZBURG, Carlo. *Montaigne, os canibais e as grutas*. In: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 8ed., 2003.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2.ed., 2012.

HOBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX; 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2 ed., 2002.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político*. A narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JEHA, Julio. *A ficção de crimes norte-americanos e o mal moderno*. In: SANTOS, Josalba F. dos; GOMES, C. M.; CARDOSO, A. L. (Org.). *Sombras do mal na literatura*. Maceió: Edufal, 2011, p. 105-121.

JEHA, Julio. *As ligações criminais do Gótico*. *Soletras*, Rio de Janeiro, Dossiê n. 27, p. 1-10, jan.- jun., 2014.

JEUDY, Henri-Pierre. *A Ironia da Comunicação*. Porto Alegre, SC: Ed. Sulina, 1996.

- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2005.
- LYOTARD, J. F. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- PEREIRA, Maria Antonieta. *No fio do texto – a obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.
- POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- POE, Edgar Allan. *Poetry and Tales*. New York, The Library of America, 1984.
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SANTIAGO, Silviano. Errata. In: FONSECA, Rubem. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979
- SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira dissonante*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.