**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

JOSIANE CORTES BUZZIO

**CONFISSÕES DA VIOLÊNCIA EM *A GRANDE ARTE*, DE RUBEM
FONSECA**

Campo Grande – MS

Agosto-2010

JOSIANE CORTES BUZZIO

**CONFISSÕES DA VIOLÊNCIA EM *A GRANDE ARTE*, DE RUBEM
FONSECA**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos.
Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Campo Grande – MS
Agosto-2010

JOSIANE CORTES BUZZIO

**CONFISSÕES DA VIOLÊNCIA EM *A GRANDE ARTE*, DE RUBEM
FONSECA**

APROVADA POR:

ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS, DOUTORA (UFMS)

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, PÓS-DOCTORA (UFMS)

SUSYLENE DIAS DE ARAÚJO, DOUTORA (UEMS)

Campo Grande, 04 de agosto de 2010.

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da UFMS e a seus professores;

À professora Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos, pelo apoio num momento decisivo e pela orientação;

Ao Prof. Dr. Rogério Silva Pereira, pelo incentivo;

Aos meus pais, pelo apoio, sempre;

Ao Jairo e aos meus filhos, pela compreensão.

Para Jairo, Lucas, Ana Luiza e Mateus.

RESUMO

A partir da análise do romance *A grande arte*, de Rubem Fonseca, o presente trabalho objetiva refletir sobre a figura do narrador desse romance. Para tanto em um primeiro momento estabelecemos uma relação entre ele e o narrador clássico, usando como suporte o ensaio “O Narrador”, de Walter Benjamin. O narrador é a figura encarregada de contar a história do seu tempo e o faz atravessado pelo seu ponto de vista. O narrador clássico se valia da narrativa oral para transmitir sua experiência de vida e ensinamentos práticos; ao narrador contemporâneo restou a incumbência de narrar o que observa. Ele já não pretende transmitir ensinamentos, quer tão somente registrar a história do seu tempo, atento, porém, às obscuridades deste. Nesse sentido, o narrador de *A grande arte* quer confessar as violências físicas e morais praticadas sem peias pelos sujeitos da sociedade e a condição do feminino nesse lugar, que conserva mitos e imagens estereotipadas da mulher, apesar das transformações pelas quais passou nos últimos tempos. Em *A grande arte* o narrador expõe suas angústias, liberta-se e modifica-se por meio da confissão.

Palavras-Chave: Narrador; Violência; Mulher; Rubem Fonseca.

ABSTRACT

From the analysis of the novel *A Grande Arte* by Rubem Fonseca, the present work has as an objective to reflect over the figure of the narrator of this romance. For so, in a first moment we establish a relationship between him and the classic narrator, using as a support Walter Benjamin's text. It is the figure narrator in charge of telling the story at his time and does it crossed by his point of view. The classic narrator took the narrative to transmit his life experience and practical teachings; to the contemporary is left the incumbency to narrate what he observes, as he does not intend to transmit teachings, wants only to register the history of this time, attentive, however, to its obscurities. This way, the narrator of *A Grande Arte* wants to confess the physical and moral violence practiced with no pity by the subjects of this society and the condition of the feminine in the contemporary society, which conserves stereotyped myths and images of the woman, in spite of the transformations which she has been through lately. In *A Grande Arte*, the narrator exposes his anguishes, frees himself, and modifies himself through the method of confession.

Key-words: Narrator; Violence; Woman; Rubem Fonseca.

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – O Narrador: testemunha ocular deste tempo	13
1.1 - A experiência do horror.....	15
1.2 O desafio de narrar.....	18
1.3 Violência disfarçada.....	21
1.4 A ficção como refúgio.....	25
1.5 Resquícios primitivos?.....	27
1.6 Reação ou omissão.....	34
1.7 Rumo ao progresso.....	37
CAPÍTULO 2 – Confessando os seus, os nossos crimes	41
2.1 – A viagem como alegoria do (auto)conhecimento.....	44
2.2 – Confissão e sexualidade.....	47
2.3 – Sexualidade, experiência e morte.....	51
2.4 – Produzindo, consumimos o mundo.....	56

CAPÍTULO 3 – Mulher, inocente ou culpada, participe da história.....	61
3.1 – Uma outra história.....	64
3.2 – À imagem de Eva.....	66
3.3 – Lilibeth, Lilith.....	65
3.4 – Bebel.....	70
3.5 –Sedução e poder.....	73
3.6 – Representações do feminino.....	76
CONCLUSÃO.....	85
REFERÊNCIAS.....	88

INTRODUÇÃO

A contemporaneidade figura como um período marcado por grandes transformações sociais e comportamentais, com reflexos na cultura e na ficção. Um tempo de massificação de informações, em que os meios de comunicação assumiram a tarefa de manter a sociedade a par dos mais recentes acontecimentos, sobretudo quando o assunto é a violência.

Todavia, tanto empenho tem provocado nas mentes humanas um impacto avassalador. A informação chegada de todos os lados, a todo momento, acaba por tornar os fatos “corriqueiros”, “normais”, provocando um processo de alienação em massa, desviando para um pólo neutro o foco de interesse dos indivíduos. Dito processo coloca o sujeito em um estado de apatia frente à violência cotidiana, que resta banalizada.

Paralelamente a isso, a tecnologia de ponta desenvolvida para atender às necessidades da humanidade coloca-se a serviço tanto da vida quanto da destruição. A experiência da bomba atômica possibilitou à humanidade experimentar suas consequências catastróficas. A tecnologia atende a interesses antagônicos, assim como é antagônica a natureza humana.

Se a tecnologia a serviço do caos é para todos, a serviço da vida é para poucos. Vemos uma situação paradoxal: de um lado os que podem usufruir dos benefícios tecnológicos criados pelo homem, do outro a primitiva condição dos que tentam sobreviver à sua margem. Resultado de tamanha disparidade é o crescente aumento da violência que nos chega de todos os lados, de diversas formas, física e moral.

Enquanto a diferença social cresce na sociedade, concomitantemente cresce também a produção de bens de consumo, que não mais se limita a atender às necessidades básicas da população, visando produzir mais bens para serem consumidos em um curto espaço de tempo

até que outros mais modernos, com melhor desempenho, sejam produzidos. Com o aumento da produção os problemas também aumentam, pois mais e mais matéria-prima é retirada da natureza e não é reposta na mesma proporção, provocando um desequilíbrio de proporções ainda inimagináveis.

Diante de tantas transformações a literatura também foi tomando outros rumos. O que outrora fora objeto de contemplação e prazer hoje mais incomoda que acalma. Assim, o narrador clássico, ao qual Walter Benjamin se referia como sendo uma figura que narrava para transmitir sua experiência, não tem espaço na atual sociedade. A narrativa oral sucumbiu à vida moderna, restando ao narrador do romance a tarefa de narrar, da forma peculiar que a ficção lhe permite, aquilo que observa enquanto testemunha do seu tempo. Sua obra se autentica por estar ao alcance dos olhos de todos. É o narrador que tem a tarefa de exteriorizar aquilo que observa por meio de seu ponto de vista, ficando por isso exposto à apreciação do outro. Ele confessa aquilo que atentamente observa, uma maneira de compartilhar o momento com o ouvinte, com o seu leitor.

Nesse sentido, o presente trabalho analisa como se comporta o narrador contemporâneo a partir da análise do romance *A Grande Arte*, de Rubem Fonseca. Partindo do pressuposto de que todo narrador cumpre a missão de narrar a história de seu tempo, o narrador contemporâneo narra: a violência cotidiana; a produção desenfreada de bens, consumindo o planeta, exigindo que o homem trabalhe além do que suas forças podem suportar; a destruição de valores; a fuga da verdade; o medo da morte e sua tendência à destruição e as representações da mulher.

Este trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Narrador: testemunha ocular de seu tempo”, estabelecemos a relação entre o narrador clássico, como descrito por Walter Benjamin, que narrava a partir da sua vivência que se

transformava em experiência, e o narrador fonsequiano de *A grande arte*, que narra a partir da observação empírica imediata, sem mediação do tempo ou de outrem.

No segundo capítulo, intitulado “Confessando os seus, os nossos crimes”, entendemos o narrador do romance *A grande arte* como “confessional”. Como observador atento que testemunha o seu tempo de modo imediato, sem mediações, ele cumpre a função de exteriorizar aquilo que observa, confessando os crimes da sociedade ocidental na qual estamos inseridos.

No terceiro capítulo, “Mulher, inocente ou culpada, participe da história”, analisamos a postura do narrador confessional, que mantém sua atitude de observador a revelar ao leitor a posição do feminino neste tempo. São muitas as imagens femininas que despontam no romance. Tamanha diversidade nos permite vislumbrar a intenção do narrador de apresentar antigos mitos e ideologias que ainda pairam sobre a imagem do feminino, apesar das mudanças que a sociedade ocidental conheceu nos últimos tempos.

CAPÍTULO 1

O NARRADOR: TESTEMUNHA OCULAR DESTE TEMPO

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo decente possa resultar disso (Walter Benjamin).

Vivemos um tempo marcado por mudanças sociais, comportamentais e de infindáveis divergências teóricas quanto às características que o definam. Incontestável, porém, é a ideia de que neste tempo paira uma nova sensibilidade e brota paralelamente uma nova forma de arte e de vida. A literatura que outrora fora objeto de contemplação e prazer hoje mais incomoda que acalma. Provoca no sujeito um estranhamento, forçando-o a assumir um posicionamento crítico frente ao mundo. Nesse processo, a figura do narrador também sofreu transformações.

É a partir dessa perspectiva que pretendemos começar este trabalho, estabelecendo uma relação entre o narrador clássico e o narrador contemporâneo, procurando identificar características que definiram essa figura através dos tempos, entrevedo as faces por ela assumidas da antiguidade à contemporaneidade. Para tanto, utilizamos o conceito de Walter Benjamin para apontar as características do narrador clássico, contrapondo-o ao narrador de *A grande arte*, de Rubem Fonseca.

Segundo Walter Benjamin, o narrador clássico é uma figura distante e que se distancia cada vez mais deste tempo. Distante porque narra sobre uma época já passada e que se distancia cada vez mais por estar desaparecendo, como se o homem estivesse perdendo a

capacidade de trocar experiências. Junto com o narrador, a arte de narrar oralmente está se extinguindo porque as ações da experiência estão em baixa. É como se estivéssemos perdendo nossa aptidão de intercambiar experiências. Esse processo se inicia no pós-Primeira Guerra, momento em que as pessoas, depois de testemunharem as barbáries praticadas, retornam para suas casas mais pobres em experiências comunicáveis:

Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome e a experiência ética pelos governantes. (BENJAMIN, 1994, p. 198)

Concomitante a isso, a sociedade caminhava rumo ao capitalismo desenfreado que tem como consequência a inflação, a instabilidade econômica e o aumento da corrupção, tornada um episódio corriqueiro nos países ocidentais. São situações que geraram o descontentamento e o desinteresse nos sujeitos em exteriorizar tais acontecimentos. A narrativa clássica tinha como característica o senso prático, desde os conselhos de agronomia até as informações científicas, possuindo uma dimensão utilitária, resultando em uma troca de experiências. A forma como a história seria narrada é que resultaria no conselho, na troca, possibilitando assim a exposição da sabedoria do narrador. Estando a sabedoria em extinção, a narrativa começa a desaparecer.

A figura do narrador clássico se desdobra em dois grupos. Um representado pelo viajante que, ao retornar, tem muito que contar, e o outro na do homem simples que apesar de nunca ter saído de seu lugar acumula histórias de vida dignas de serem relatadas. A expansão da narrativa se deve à interpenetração desses grupos, que foram formando seus narradores no decorrer dos tempos, acumulando experiências extraídas da vivência e passando-as adiante como forma de ensinamento.

Para Benjamin não devemos tratar o desaparecimento da narrativa clássica como uma característica moderna simplesmente. É fundamental manter o distanciamento necessário

para observar os caminhos trilhados pela humanidade na ânsia pelo progresso e que resultaram nas transformações que observamos hoje.

O avanço da produção industrial desempenhou um papel significativo na decadência da narrativa clássica, empurrando-a da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dando uma “nova beleza ao que está desaparecendo” (BENJAMIN, 1994, p. 201). O romance, nesse processo, desponta como primeiro indício do ocaso da narrativa oral. O narrador oral, uma entidade real, que sustentava sua narrativa na experiência vivida, difere do narrador do romance, um “[...] ser de papel, criado pelo autor, uma entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso” (REIS, 1999, p. 354).

Paralelamente à invenção da imprensa, no alto capitalismo, o gênero romance experimenta seu auge enquanto a narrativa oral sucumbe. A difusão da informação também foi fundamental nesse percurso, pois ela tem valor enquanto novidade, por isso se esmera em explicações e nos chega todos os dias, de todos os lugares, esmiuçada, permitindo uma verificação imediata. A narrativa oral por sua vez ocupa-se dos relatos sobre acontecimentos que vêm de longe, conservando sua força, podendo se desenvolver a qualquer momento, permitindo ao ouvinte a livre interpretação do narrado, suscitando a qualquer tempo a reflexão. “Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação”. (BENJAMIN, 1994, p. 203)

1.1 – A experiência do horror

O narrador clássico benjaminiano sustentava sua narrativa na experiência extraída da vivência, que resultava sempre em um ensinamento prático. A Primeira Grande Guerra deixou como legado experiências do horror que derrubaram por terra a certeza de segurança, em uma

sociedade estruturada socioeconomicamente, restando no lugar o vazio deixado pela sensação de desamparo ante à falta de heróis.

Na era da violência em escala de milhões já não se acredita em heróis. Todos se reconhecem igualmente impotentes frente a uma máquina científica de exterminação, só restando ao mundo uma imagem degradada na qual as relações humanas passaram a ocupar um plano absolutamente secundário ao lado da destruição sistemática. (LINS, 1900, p. 35)

Septimus, personagem do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, é um jovem recém-casado, ex-combatente da Primeira Guerra que perdeu seu amigo nesse conflito e testemunhou as barbáries ali praticadas. Ao retornar para casa, demonstra estar perturbado psicologicamente, não sendo compreendido por aqueles que o cercam. A consciência das barbáries que presenciou e praticou tiram-lhe o sossego.

A personagem de Virginia Woolf incorpora a condição do indivíduo esfacelado pela guerra, que carrega os traumas sofridos na alma. Ele faz parte “[...] uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.” (BENJAMIN, 1996, p. 198)

A narradora do romance de Woolf declara:

Os homens não devem cortar as árvores. Há um Deus. (Anotava tais revelações nas costas de envelopes). Mudar o mundo. Ninguém mata por ódio. Torná-lo conhecido (tomou nota). Esperava. Escutava. Um pardal, pousado na grade em frente, piou “Septimus, Septimus”, quatro ou cinco vezes, e, cascadeando as suas notas, continuou a cantar, alto, com frescor, em palavras gregas, que o crime não existe, e, tendo chegado um outro pardal, cantavam ambos, com voz prolongada e penetrante, em grego, dentre as árvores do prado da vida, à margem de um rio onde passeavam os mortos, que a morte não existe. (WOOLF, 1980, p. 27)

Septimus representa o sujeito arruinado pelo trauma, desacreditado do outro. O olhar voltado para as atrocidades cometidas pelo homem contra o homem possibilita-lhe a reflexão sobre a condição humana, tanto de vítima quanto de algoz, dependendo das circunstâncias. A situação de ameaça pode transformar o indivíduo em um ser estranho, indecifrável que expõe

apenas a superfície de seu ser, como a ponta de um *iceberg*. Segundo Benjamin, nós vemos somente o que está exposto, mas o que não podemos ver também existe e é muito maior. O que está oculto, submerso é que nos conduz ao choque, ao naufrágio.

A certeza que paira depois da Primeira Guerra é que tudo se modifica, apenas as nuvens continuam as mesmas e sob elas o delicado corpo humano. Fragilidade e desamparo são as palavras que ecoam nas mentes. A humanidade deve continuar seu caminho por uma nova e desconhecida estrada. A narradora de *Mrs. Dalloway* denota o discurso da autora, reverberando na obra as marcas do que Woolf presenciara em tempos tão sombrios: “Cada mulher, mesmo a mais respeitável, tinha rosas em redomas; lábios feitos a cinzel; bucles de manequim; havia intenção, arte, por tudo; indubitavelmente, algo havia mudado. Que pensariam os jovens daquilo? Perguntava-se Peter Walsh.” (WOOLF, 1980, p.71)

Peter Walsh retorna a Londres e constata: alguma coisa de muito importante aconteceu e provocara mudanças nas pessoas e na arte. Ao falar das mudanças na arte num contexto pós-guerra, o personagem conclama a arte a ser um refúgio necessário à humanidade esfacelada. Ela se transforma na melhor forma de expressão no momento, por possibilitar, entre outras coisas, a fuga da automatização que engole o indivíduo, reduzindo suas ações e palavras ao mínimo necessário à comunicação, comprometendo, todavia seu potencial de análise. “Assim a automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo da guerra”. (CHKLOVSKI, 1978, p. 44)

A arte possibilita transcender o material. Toda forma de opressão faz da vida um peso, aprisiona a existência. A leveza contida na arte pode conduzir a outro espaço, pode possibilitar vislumbrar um mundo melhor sob um novo ponto de vista. Calvino nos fala da leveza da literatura, da palavra que nos abre outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, que podem mudar nossa imagem de mundo, extrapolando os limites estabelecidos pela rede opressora iniciada no pós-Primeira Guerra e sustentada nas exigências do nosso

tempo. “O romance nos mostra como, na vida, tudo aquilo que escolhemos e apreciamos é evitar que o peso da matéria nos esmague”. (CALVINO, 1990, p. 21)

Apesar de tudo que pesa sobre os ombros da humanidade, o homem tem que manter sua identidade social, a que é apresentada à sociedade, que é vestida como uma roupa sobre a identidade individual, para que nos identifiquemos como seres humanos, “[...] iguais e desiguais, iguais na espécie e desiguais em nossas condições societárias, nesse espaço de injustiças que é a sociedade”. (LOPES, 1997, p. 15)

1.2 - O desafio de narrar

Restou, então, ao narrador contemporâneo à incumbência de narrar uma sociedade sem grandes heróis, sem grandes batalhas, com o desafio da luta cotidiana pela sobrevivência, numa vivência empobrecida de grandes acontecimentos e experiências. É um tempo em que os sujeitos, tão sem tempo para si nem para o outro, seguem seu caminho cada vez mais mudos e isolados. Segundo Giorgio Agamben, o contemporâneo deve manter o olhar fixo no seu tempo, não para enxergar as luzes, mas a escuridão. “Todos os tempos são para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.” (AGAMBEM, 1999, p. 62)

Contemporâneo é quem não se deixa cegar pelas luzes do século, é quem consegue, por trás das luzes, enxergar a escuridão e não se refere ao tempo cronológico, mas urge dentro deste transformando-o.

Nesse sentido, a narrativa de Rubem Fonseca intenta externar a escuridão vislumbrada em meio à luz. Por meio de uma escrita incisiva, ele traduz a nova situação brasileira, especificamente a carioca, flagrando a mudança de comportamento da sociedade

atual. Antes de tornar-se conhecido como romancista, trilhou um caminho como contista, entre as décadas de 1960 e 1970, publicando seu primeiro livro de contos em 1963, intitulado *Os prisioneiros*.

Fonseca segue a linha dos escritores urbanos que falam da vida nas metrópoles, passando por subúrbios, favelas, avenidas e mansões. No final de 1975 publica *Feliz ano novo*, um volume de contos que foi censurado, sob a alegação de estar fazendo apologia à violência, mostrando bandidos vencedores e instituições incompetentes para cumprir suas atribuições de vigiar e punir, abandonando “[...] o caráter de literatura reconfortante e socialmente integrante típico do gênero, em que o criminoso é sempre apanhado, a justiça é sempre feita, o crime não compensa e a legalidade e os valores burgueses triunfam.” (PELLEGRINI, 1999, p. 104)

Rubem Fonseca inscreve-se também como grande prosador do corpo humano, esmerando-se em descrever suas formas, o que lembra o olhar detetivesco do romance policial norte-americano que muito influenciou seu estilo. “A escolha ou condição da marginalidade está presente na maior parte dos personagens de Rubem Fonseca, no tratamento que os temas recebem, e na forma de representação do corpo, constantemente problematizado.” (VIDAL, 2000, p. 17) A descrição dos corpos não se limita aos atraentes, com suas formas bem delineadas, representado em *A grande arte* por Ada que lembra uma potranca, ou pelas belas modelos Titi e Tatá. Abarcam-se também corpos repulsivos como o do anão Nariz de Ferro.

As críticas à obra de Fonseca se debruçam ou sobre o caráter ideológico da ficção, sob a alegação de que estaria a favor do marginal, ou sobre o vocabulário empregado, considerado inadequado para o texto literário. Porém, essa censura não é sem razão: apesar das transformações sociais, a questão da sexualidade, por exemplo, quando exposta, sobretudo as consideradas ilegítimas socialmente, recebem censura: “Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que

seja, a liberdade futura. Daí essa solenidade com que se fala, hoje em dia, do sexo” (FOUCAULT, 1988, p. 12). Essa linguagem sustenta a narrativa construída neste tempo. E o narrador tenciona transfigurar e revelar este tempo por meio de suas personagens. “Quando se diz que o autor “não inventa nada”, deve-se entender apenas que ele não trabalha sobre temas inexistentes, que, ao contrário, testemunha seu tempo, mas a seu modo, que é um modo literário peculiar.” (SILVA, 1983, p. 22)

O narrador de *A Grande arte* esmera-se em manter viva a memória da catástrofe, do conflito e da barbárie. Cumpre a função de não deixar cair no esquecimento as atrocidades cometidas pelo homem contra o homem. “Ora trata-se de um escritor brasileiro, vivendo o seu tempo e não fugindo aos registros inevitáveis que caracterizam todo bom escritor em qualquer época; testemunha, com talento o seu tempo.” (SILVA, 1983, p. 37)

No romance de Fonseca, figuram personagens marginais e da classe alta, ora misturando-se, ora confrontando-se, mantendo, porém, em comum a luta cotidiana pela vida e deixando suas motivações e suas paixões expostas à análise do leitor. O cenário do romance é a cidade do Rio de Janeiro, onde os fatos se multiplicam e se misturam. A narrativa “[...] hoje é subterfúgio para a demonstração da descrença na capacidade de reconstruir o passado através de mecanismos mentais abstratos, que nos conduziriam a uma verdade última.” (FIGUEIREDO, 2003, p. 16).

O narrador fonsequiano é testemunha da angústia das gerações pós-guerras que têm documentada a barbárie e vivem assombradas pelo espectro de um possível novo conflito; ante a corrupção que cresce a cada dia, deixando a humanidade cada vez mais desacreditada de seus representantes públicos; pela violência cotidiana que nos deixa à mercê de nosso semelhante, pronto a apertar o gatilho a qualquer momento; e pela angústia frente aos avanços tecnológicos, que nos empurram para algum lugar que não sabemos qual. Seguimos tendo

como única certeza a de que precisamos seguir o caminho, embora não saibamos para onde ele nos levará.

É como a referência que Benjamin faz ao *Ángelus Novus*, quadro de Paul Klee, referindo-se ao anjo da história (BENJAMIN, 1994, p. 226). Um anjo, com os olhos arregalados, a boca dilatada e as asas abertas que deseja desesperadamente afastar-se de algo assustador, mas a tempestade (o progresso tecnológico) mantém suas asas abertas, empurrando-o para o futuro.

A ideia que fica é a de um anjo com o rosto de Jano, com uma face voltada para o futuro e outra para o passado. Pode-se pensar essa imagem como uma alegoria da humanidade no caminho que segue rumo ao progresso tecnológico: assombrada com o passado, apática quanto ao futuro.

1.3 -Violência disfarçada

As guerras mundiais provocaram mudanças comportamentais dentre as quais algumas restaram positivas. Conforme Hannah Arendt (2005), antes de 1945 a extensa bibliografia existente sobre guerras atribuía à violência praticada no passado um feito secundário. Como se os meios justificassem os fins. A violência definia os rumos da história, disfarçada de instrumento de que se valiam os interessados em alcançar seus objetivos, quais sejam a vitória e a dominação. Acreditava-se que após a guerra a paz seria instaurada e não foi isso que aconteceu, o que modificou a forma do indivíduo enxergar a realidade. O narrador de *A grande arte* revela um novo ponto de vista no discurso com seu sócio judeu Wexler, quando analisa os grandes conquistadores do passado não só pelo aspecto das conquistas que eles alcançaram, mas pelos crimes por eles cometidos para alcançarem seus objetivos:

“Lembra do rei David?”, perguntou Wexler.

“David derrotou os filisteus, os moabitas, fez de Jerusalém a capital dos judeus. Fui aluno do padre Lepinski, já se esqueceu? Ele dizia que David não passava de um assassino genocida, adúltero e imperialista.” (FONSECA, 1990, p. 32)

Para Arendt (1990, p. 60), poder, potência, força, autoridade e violência não seriam mais que palavras para indicar os meios pelos quais o homem domina o homem, sendo empregadas como sinônimos porque possuem a mesma função. Enquanto ligadas ao tema do domínio, são tratadas como sinônimas. Quando começaram a ser analisadas no âmbito dos assuntos humanos, transpareceram suas respectivas diferenças e as possíveis ligações entre elas.

Ninguém consagrado a pensar sobre a História e a política pode ignorar o enorme papel que a violência tem desempenhado sempre nos assuntos humanos, e a primeira vista resulte mais que surpreendente que a violência tenha sido singularizada tão poucas vezes para sua especial consideração. (ARENDR, 2005, p. 16)¹

Nesse sentido, a Segunda Grande Guerra representou um marco nos estudos sobre a violência. A essência de todo governo é o poder. “A violência não é essência de nada; ela possui um caráter instrumental e como tal precisa de um meio para justificar seu fim. Quando um governo precisa usar a violência é porque perdeu sua autoridade, seu poder.” (ARENDR, 2005, p. 70)

A tendência dos discursos políticos é analisar a violência sob o jugo da racionalidade. Segundo Ronaldo Lins (1990), todo discurso sobre a violência torna-se ambivalente, por estar intrinsecamente ligado ao ponto de vista de quem o denuncia ou nomeia, o que impossibilita dar-lhe uma definição conceitual. O que para alguns pode ser prática de violência aos olhos de outros pode ser uma questão de ordem e de segurança.

¹“Nadie consagrado a pensar sobre la Historia y la Política puede permanecer ignorante del enorme papel que la violencia há desempeñado siempre em los asuntos humanos, y a primera vista resulta más que sorprendente que la violencia haya sido singularizada tan escasas veces para su especial consideración” (a tradução acima é nossa).

Poder e violência não são apenas distintos, são opostos. Se há predominância de um, o outro falta. A violência é o instrumento de que se serve aquele que perde o poder. “Isto implica que não é correto pensar que o oposto da violência é a não violência; falar de um poder não violento constitui em realidade uma redundância. A violência pode destruir o poder; é absolutamente incapaz de criá-lo.” (ARENDDT, 2005, p. 77)²

A Segunda Grande Guerra modificou a relação entre as pequenas e as grandes potências. A humanidade pôde presenciar os estragos provocados pela bomba atômica. Hoje sabemos que poucas armas, em minutos, podem varrer todas as demais fontes de poder nacional; que têm sido produzidas armas biológicas capazes de dizimar populações inteiras, provocando sofrimento e dor; e que todo o poder de destruição dessas armas já pode estar ao alcance de qualquer nação, grande ou pequena. Basta uma pequena gota de insanidade, uma dose extra de provocação para que o estrago seja feito.

A consciência da geração de hoje se deve à experiência das gerações anteriores. A sombra que pairava sobre a violência como suporte na tomada de decisões se desfez ante ao horror experimentado.

Hoje todas aquelas antigas verdades acerca da relação entre a guerra e a política e sobre a violência e o poder se tornaram inaplicáveis. A segunda guerra mundial não foi seguida pela paz senão por uma guerra fria e pelo estabelecimento de um complexo militar-industrial-laboral. (ARENDDT, 2005, p.18)³

Os resultados do passado possibilitam reflexões sobre o presente e o futuro e assim pode-se pensar em soluções no sentido de evitar novos confrontos. Um grande equívoco seria deixar o passado cair no esquecimento. A humanidade pode incorrer no mesmo erro. Daí a importância de rememorar a guerra, lembrar o que o homem é capaz de fazer quando está

² “Esto implica que no es correcto pensar que lo opuesto de la violencia es la no violencia; hablar de un poder no violento constituye en realidad una redundancia. La violencia puede destruir al poder; es absolutamente incapaz de crearlo” (a tradução acima é nossa).

³ “Hoy todas aquellas antiguas verdades acerca de la relación entre la guerra y la política y sobre la violencia y el poder se han tornado inaplicables. La segunda guerra mundial no fue seguida por la paz sino por una guerra fría y por el establecimiento del complejo militar-industrial-laboral” (a tradução acima é nossa).

no poder, podendo se valer da violência camuflada em instrumento mantenedor da ordem e da paz.

[...] esta é a primeira geração que cresceu sob a sombra da bomba atômica, herdaram da geração de seus pais a experiência de uma tomada massiva da violência criminal na política: superam em segundo grau e Universidade a existência dos campos de concentração e de extermínio, do genocídio e da tortura, das grandes matanças de civis em guerra, [...] (ARENDETT, 2005, p. 24)⁴

A percepção de que o produto da Segunda Guerra não foi a paz, mas a Guerra Fria, de que num confronto nos dias de hoje com a tecnologia das armas de que dispomos os resultados seriam catastróficos é que possibilitou a mudança. Conhecer o passado permite refletir sobre o presente e o futuro. Assim pode-se prevenir e evitar novos confrontos. É preciso falar e o narrador contemporâneo cumpre a função de não deixar esses fatos serem banalizados, nem caírem no esquecimento. “Alguma coisa tem que ser feita, antes da grande catástrofe, da hecatombe, entendeu?” (FONSECA, 1990, p. 256).

Ao se referir à hecatombe, Nariz de Ferro, personagem de *A grande arte*, traduz essa consciência de final dos tempos. A visão do futuro como uma bomba relógio enterrada no presente, a geração que escuta o tic-tac é a geração do presente (LINS, 1990, p.33), mas há os que negam essa possibilidade como negam os acontecimentos como foram no passado. E o mais assustador é perceber que os homens podem matar em determinadas circunstâncias sem por isso receber a reprovação da civilização.

O século da bomba atômica é também, como não poderia deixar de ser, o século dos temas e das narrativas explosivas. É o século em que nos indignamos contra a opressão e endereçamos nosso pensamento no sentido de solucioná-las mesmo que para tanto tenhamos de enfrentar a dor. Que outra literatura esperar de nossa força criativa? (LINS, 1990, p. 26).

⁴ “[...] ésta es la primera generación que há crecido bajo la sombra de la bomba atômica. Han heredado de la generación de sus padres la experiencia de una intrusión masiva de la violencia criminal em la política: supieron em la segunda enseñanza y en la Universidad de la existencia de los campos de concentración y de extermínio, del genocidio y de la tortura, de las grandes matanzas de paisanos em guerra [...]” (a tradução acima é nossa).

1.4 – A ficção como refúgio

A diferença entre a literatura e outras atividades empenhadas em resistir à angústia da existência é que a literatura, segundo Lins, “[...] reflete a vida e reflete sobre a vida” (1990, p. 31). Sempre existiu a predominância da razão na maneira de o homem encarar o mundo. Logo, quando ele se deparou com uma violenta irracionalidade brotando em seu seio, sentiu-se desarmado, não havia mais como representar na arte uma situação de horror que pudesse sobressair a Auschwitz.

Saliente-se que, embora os nazistas tenham sido vencidos, os campos de concentração ficaram na memória de nossa história e o que veio depois – Hiroshima, Nagasaki, Vietnã, Palestina – trouxe apenas algo como uma confirmação de uma tendência quase irrefreável no sentido de destruição. (LINS, 1990, p. 32)

A literatura cumpre a função de esvaziamento da tensão ante ao horrível e ao insuportável. Entretanto, quando a realidade apresenta uma sobretaxa de violência muito grande, não há como a arte transpô-la, mantendo-se distante da realidade. Nos casos de violência extremada, narrar o horror pode funcionar mal, restando como alternativa o silêncio como resposta enfática.

Contudo, como a arte busca na palavra sua forma de expressão, era preciso encontrar uma forma de protesto, evidenciando o descontentamento, a revolta. “Ademais, a incomunicabilidade – uma violência de alto nível – corresponde a um recuo cuja consequência última significaria uma retirada da vida, algo que o suicídio sem dúvida contém.” (LINS, 1990, p. 34) Silenciar a violência é dar instrumentos para que ela se instaure. “A arte resulta de um elo de tensão entre a vida e a morte, como resposta às angústias provenientes desse equilíbrio precário” (LINS, 1990, p. 34). E ainda que não resolvam as questões, a arte possibilita ao homem esvaziar as tensões.

A violência alcançou um tal estado que já não se pode, na arte, trabalhar com a violência. Em resposta, o que gera é um distanciamento cada vez maior que, a partir de certo ponto (o que é evidente nos casos de excesso), assemelha-se à frieza. A arte reagiria, por conseguinte, com uma espécie de cerebralização do tema (como se empregasse um esforço desesperado para compreendê-lo) ao instante de gravidade que lhe mantivesse ativa a capacidade de raciocinar. (LINS, 1990, p. 38)

É o que observamos no trecho em que Thales Lima Prado, o presidente da Organização Aquiles no romance *A grande arte*, evoca a figura de Hitler, referindo-se a ele como “o grande alemão”, “um herói”, “que só não teve seus méritos reconhecidos por um equívoco, uma injustiça da humanidade”. Ao traduzir a mente da personagem, o narrador faz menção aos horrores de Auschwitz, possibilitando ao leitor visualizar toda a incompreensão que o fato carrega e ao mesmo tempo provocando uma reação de desconforto ante ao ponto de vista da personagem.

Lima Prado fazia questão de assinalar que não era nazista, mas Hitler poderia ter sido o maior homem do século XX. Isso estava começando a ser reconhecido pela humanidade, lentamente, apesar do esforço que os judeus e seus aliados dos dois lados, plutocratas e comunistas, faziam para que a memória do grande alemão continuasse a ser execrada através de campanhas permanentes de difamação e calúnia. (FONSECA, 1990, p. 202)

Uma geração mais consciente da catástrofe resultou da observação do que ocorreu com gerações anteriores, o que não implica na consciência de como pode ser a vida daqui a cinquenta anos por exemplo. Essa consciência seria essencial para uma tomada de atitude hoje, uma mudança significativa no sentido de que os acontecimentos não sejam ditos lá adiante como inesperados. Em *A grande arte*, Nariz de Ferro, apesar de ter sido morador de rua e talvez por isso mesmo, possui um ponto de vista mais apurado sobre a questão da guerra e da postura da sociedade em tais acontecimentos.

“A guerra é mais antiga do que o homem.” Novamente o anão esperou o som da orquestra diminuir. “Esse é um assunto que eu estudei. Aqueles que tentaram lutar sozinhos se foderam. Estudei a guerra entre os animais e entre os homens, entre os selvagens, entre os gregos, entre os pagãos, entre os religiosos. Quando chega a hora da guerra, quem não tem aliados é destruído. Sempre”. (FONSECA, 1990, p. 232)

Ali terminou uma antiga noção de humanidade e começou outra. Uma nova concepção do papel que a violência desempenhou no decorrer da história e a partir de então foi possível imaginar o que poderia ocorrer caso uma mudança não fosse engendrada. “De fato, a moral de hoje aceita e integra a idéia do genocídio, como aceita e integra a idéia da tortura.” (LINS, 1990, p. 39) Exemplos como Hiroshima, Auschwitz e Vietnã não são suficientes para comover os indivíduos endurecidos frente à violência observada e vivenciada a cada dia em proporções assustadoras. “Há qualquer coisa de autodestrutivo e de suicida em nosso tempo, uma era em que a concepção da morte inclui o extermínio de populações inteiras.” (LINS, 1990, p. 39)

“Qual o horror que vem por aí?”

“*Crudelissimum supplicium.*”

“O que é isso?”

“Principalmente para os que têm todos os dentes. É assim que começa a encíclica que o santo padre não teve coragem de enviar aos bispos.” (FONSECA, 1990, p. 284)

1.5 – Resquícios primitivos?

A questão da natureza violenta do homem já vem sendo amplamente discutida e analisada por especialistas de áreas diversas. Segundo Arendt, investigações têm chegado à conclusão de que o comportamento violento é uma reação natural, não se comparando, entretanto, aos instintos nutritivos e sexuais, que são ativados por necessidades corporais e estímulos externos. Os instintos agressivos não parecem ser ativados da mesma maneira. Eles podem ser ativados sem que nenhuma provocação ocorra. Nesse caso, uma atitude violenta pode brotar gratuitamente, de maneira natural, sem que haja uma provocação, o que faz do homem um animal mais irracional que os outros. A ciência moderna tem analisado o homem em comparação com outros animais e concluído que o que o diferencia das outras espécies é a razão, o que Arendt diz fazer do homem um “animal mais perigoso”. “O uso da razão nos

torna perigosamente ‘irracionais’, porque esta razão é propriedade de um ‘ser originalmente instintivo.’” (ARENDR, 2005, p 83)⁵

Pode ocorrer de o homem ser submetido a condições desumanas sem deixar de ser racional, como também pode o sujeito ser submetido a situações de sofrimento e miséria sem, entretanto, ser dominado pela raiva, como observamos em grandes desastres naturais, ou a própria miséria e abandono da grande população de destituídos que habitam as ruas das grandes cidades do mundo. O que provoca a violência no homem é a raiva, que pode ser irracional, patológica ou não. “O comportamento humano não é lógico e o crime é humano.” (FONSECA, 1990, p. 29)

A violência pode então brotar da necessidade de dominação do homem, da raiva diante da injustiça, de fatores patológicos, enfim, de questões que vêm sendo estudadas pelas mais diversas áreas do conhecimento. Nesse sentido, o homem possui um instinto inato de dominação e uma inata agressividade. A violência pode ser o instrumento de que lança mão o indivíduo injustiçado ou o indivíduo que quer dominar.

“Se a essência do poder é a eficácia da ordem, então não tem poder maior que o que emana do cano de uma arma [...]” (ARENDR, 2005 p. 51)⁶ A violência empreendida pelos meios de comunicação leva populações inteiras a cair na armadilha do consumo exagerado. Entretanto, ao apresentar tantas possibilidades de consumo a quem não tem dinheiro nem para comer, a mensagem pode produzir um efeito indesejado de provocação. Desperta-se, assim, a raiva dos que se sentem injustiçados pela sociedade. É o que pode ser observado no conto *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca. Publicado em 1975, conta a história de três bandidos vivendo em condições miseráveis na favela na véspera do ano novo e que resolvem cometer um assalto. O narrador apresenta indivíduos que vivem à margem da sociedade consumista,

⁵ “*El uso de la razón nos torna peligrosamente ‘irracional’, porque esta razón es propiedad de un ‘ser originariamente instintivo’*” (a tradução acima é nossa).

⁶ “*Si la esencia del poder es la eficacia del mando, entonces no hay poder más grande que el que emana del cañon de un arma [...]*” (a tradução acima é nossa).

sem nenhum poder aquisitivo, mas que também são alvos dos apelos consumistas, presentes em anúncios vinculados a todos os meios de comunicação.

“Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madamas vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque.”

“Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido.” (FONSECA, 1989, p. 14)

Sabedores de sua situação desigual e injusta, eles se revoltam, fazendo valer seus “direitos” pela força e pela violência. Não se sentindo parte da sociedade, também não se sentem criminosos ao violentá-la. No começo do conto *Feliz Ano Novo*, o narrador-personagem está em um barraco sujo, sem comida, assistindo pela televisão aos anúncios sobre roupas e comidas para o *Réveillon*. No momento do assalto, ele passa a ser o dono da situação; é ele quem pode comer, ter as jóias, as roupas, o dinheiro e se apossar até mesmo do corpo das pessoas e decidir sobre a vida delas. Ele pode rir da condição do outro que, ali, é o lado mais fraco. Nesse conto vemos a ficcionalização do real quando são apresentadas as duas faces de uma sociedade: a dos miseráveis e a dos que ostentam uma vida de luxo.

A raiva só brota ali onde existem razões para suspeitar que poderiam modificar-se essas condições e não se modificaram. Só reagimos com raiva quando é ofendido nosso sentido de justiça e esta reação não reflete necessariamente em absoluto em uma ofensa pessoal, tal como se adverte em toda a história das revoluções, e as que invariavelmente vieram arrastando membros das classes altas que encabeçaram as rebeliões dos humilhados e oprimidos. (ARENDDT, 2005, p. 85)⁷

O indivíduo, sentindo-se injustiçado e prejudicado, pode, tomado pela raiva, ser capaz de atos (in)pensados. Enquanto sentimento humano e natural, a raiva pode levar o homem a tornar-se violento. Em *A grande arte*, figuram personagens que, humilhadas desde a infância, não alimentaram em relação à sociedade outro sentimento que não a raiva.

⁷“ La rabia sólo brota allí donde existen razones para sospechar que podrían modificarse esas condiciones y no se modifican. Sólo reaccionamos con rabia cuando es ofendido nuestro sentido de la justicia y esta reacción no refleja necesariamente en absoluto una ofensa personal, tal como se advierte en toda la historia de las revoluciones, a las que invariablemente se vieron arrastrados miembros de las clases altas que encabezaron las rebeliones de los vejados y oprimidos” (a tradução acima é nossa).

Cresceram à margem da sociedade, explorados, maltratados e discriminados. Fuentes e Nariz de Ferro representam a condição do indivíduo embruteado pelas adversidades da vida e pelo desprezo do outro. Nariz de Ferro figura como o indivíduo que não tem salvação; não há possibilidade de mudança para ele. “O ponto central está em que, embaixo de certas circunstâncias, a violência – atuando sem argumentação nem palavras e sem consideração às consequências – é o único meio de restabelecer o equilíbrio da balança e da justiça”. (ARENDR, 2005, p. 86)⁸

Certa época, quando eu não tinha onde morar e dormia na soleira das portas, surgiu na cidade um matador que jogava gasolina nos mendigos que dormiam e ateava fogo. Matou um monte. Eu senti que ele ia me pegar, sabe, tive aquele pressentimento. E ele quase me pegou mesmo. Acordei com o corpo todo molhado de gasolina, ele tentando acender um fósforo e jogar em cima de mim, com a cara de quem está tentando acender o gás de um fogão. Corri como um louco. E depois daquele dia passei a dormir dentro de um bueiro. As baratas passeavam em cima do meu corpo, mas eu sabia que não iam me fazer nenhum mal, no máximo chupar um pedacinho de lábio aqui, uma pelinha do dedo ali, mas com elas eu estava seguro, a morte estava lá fora, tinha duas pernas, dois braços, uma cabeça, como eu, feita à imagem e semelhança de Deus Nosso Senhor Jesus Cristo. (FONSECA, 1990, p. 260)

“O que provoca a raiva é a aparência de racionalidade mais que os interesses que existem por trás dessa aparência.” (ARENDR, 2005, p. 89)⁹ Nariz de Ferro incorpora a condição do sujeito que nunca teve voz, nem vez. Não recebeu tratamento vindo da humanidade que lembrasse a racionalidade. É o indivíduo que concentra uma raiva que não lhe permite mudar de caminho. “Acho que não volto mais para o picadeiro”, disse Zakkai. “Sentirei falta das luzes, das gargalhadas das pessoas. Mas meu tempo de palhaço já passou. Há um momento em que você entra por um caminho e depois fica muito tarde para sair dele” (FONSECA, 1990, p.284). Sua luta é pela sobrevivência; é matar ou morrer. “Fui dentista da meia-noite. Morei nos bueiros, com os ratos. Já cuspiram, mijaram e cagaram em mim. Ou eu morria ou virava essa maravilha que sou.” (FONSECA, 1990, p. 151)

⁸ “*El quid está en que, bajo ciertas circunstancias, la violencia – actuando sin argumentación ni palabras y sin consideración a las consecuencias – es el único medio de restablecer el equilibrio de la balanza de la justicia*” (a tradução acima é nossa).

⁹ “*Lo que provoca la rabia es la apariencia de racionalidad más que los intereses que existen tras esa apariencia*” (a tradução acima é nossa).

A revolta de Nariz de Ferro abrange indivíduos, instituições, enfim, todos aqueles que massacram o sujeito na sociedade moderna, que violentam o cidadão com burocracias, impostos e exigências marcadas pela aparência. Ele ultrapassa os limites da normalidade, sendo criado na medida para exceder todo comportamento que remeta ao racional, o que lhe permite falar tudo que lhe vem à cabeça. Nele o narrador pode concentrar a frieza, a violência, a raiva, sem constituir isso como um peso. Ao contrário, é uma personagem caricata e irônica que faz o leitor saltar do riso ao assombro. Sua leveza consiste em dizer tudo que não ousamos dizer com receio de perder a racionalidade. Ele representa a nós mesmos, “[...] lamentáveis participantes desta humanidade humilhante e humilhada.” (LINS, 1990, p. 16)

Eu me preparei para enfrentar a adversidade. Estou acabando de escrever o *Manual dos frustrados, fodidos e oprimidos*. Nele descrevo, minuciosa e sistematicamente, os métodos mais sujos e destruidores para se ir à forra de qualquer inimigo, seja ele quem for, forças armadas, imposto de renda, companhias de serviços públicos, companhias de cartões de crédito, bancos, a polícia, o proprietário senhorio, a loja comercial, qualquer pessoa ou instituição que tem força e sacaneia os outros. Ensino a técnica adequada para devassar, desmoralizar, arruinar, aniquilar, exterminar indivíduos e organizações odiosas, mostro como atacar saindo das sombras, como atormentar e destruir sem misericórdia. (FONSECA, 1990, p. 151)

Fuentes possui uma índole diferente de Nariz de Ferro. Apesar da raiva que nutria pelos brasileiros, devido ao fato de ter visto o pai ser assassinado ainda criança por um brasileiro e ter sido explorado e humilhado a vida toda, possuía alguns valores interiorizados que o diferenciavam de Nariz de Ferro.

A pessoa que ele procurava tinha que ter o instinto certo para matar, porque o impulso errado todos os homens tinham. Era preciso ter também a capacidade de desprezar e odiar. Desprezar ricos e pobres, fortes e fracos, feios e bonitos. Camilo Fuentes, sua grande descoberta, era assim. Mas agora não se podia mais contar com ele, infelizmente. Se os jovens eram muito nervosos, os velhos, não obstante a grande virtude da experiência, eram pessoas de baixa resistência e grande teimosia e, além de tudo, os velhos bons ou eram donos de seu negócio ou estavam aposentados. (FONSECA,, 1990, p. 240)

Como dizia Mateus, um dos melhores funcionários de Lima Prado, responsável em escolher os encarregados para eliminar os inimigos da organização, Fuentes tinha o instinto certo para matar, a capacidade de desprezar e odiar. Porém, seu outro lado aflora quando, ao

perder uma visão, ele é orientado pelo oftalmologista a procurar, nos anúncios do jornal, alguém interessado em vender a córnea, nos classificados, junto com anúncios de carros, casas, cachorros e programas.

Ao chegar a um dos endereços anunciado no jornal, depara-se com uma situação inusitada. Ele, um matador de aluguel, espanta-se ao encontrar uma mulher, moradora daquele apartamento em péssimas condições de manutenção, vendendo a córnea da filha.

“Dez milhas”, disse a mulher impaciente. “E não é caro. O preço de um carro pequeno. Minha filha é muito moça, nunca teve doença, dentes bons, ouvidos ótimos. Olhos maravilhosos.”
“Vou pensar”, disse Fuentes. “Ligo amanhã.” (Não era o dinheiro, isso ele tinha, era a sujeita, a ruína. Olhos maravilhosos, ali? (FONSECA, 1990, p.139)

Ao ficar frente a frente com a futura doadora, uma menina franzina, desnutrida; toda a raiva que ele sentia dos brasileiros não foi maior que a sensação de desprezo diante da atitude da mãe. Ele não teve coragem de “efetuar a compra” e segue pensando nas razões que levaram a menina a tomar aquela atitude, porém, não pretende fazer parte daquele “negócio”.

Não posso comprar o olho dessa menina, pensou Fuentes, a garota tinha os mesmo cabelos negros lisos dele, seria índia? Mas os brasileiros haviam matado todos os índios. Pálida, ligeiramente verde. Olho a gente tirava de um inimigo, arrancava e colocava numa caixinha com gelo e levava para o médico fazer o transplante. Numa caixinha de isopor como se fosse um sorvete. O preço de um carro por um olho? (FONSECA, 1990, p. 139)

Em outro conto de Rubem Fonseca, intitulado *Belinha*, aparece uma situação semelhante. O narrador é um assassino, matador de aluguel acostumado com a rotina de seu “trabalho”, de onde tira seu sustento. Ele conhece uma moça: “O nome dela era Belinha, tinha dezoito anos, gostava de mim porque eu era bandido [...]” (FONSECA, 2006, p. 15) e se apaixona: “Minha namorada era moça de família importante cheia da grana, educada nos melhores colégios, falava francês, chamava-se Belinha ou Isabel ou Isabelinha ou Bel, eu preferia Belinha porque ela era a mulher mais linda do mundo.” (FONSECA, 2006, p. 16)

Contudo, Belinha revela sua outra face no dia em que diz estar se desentendendo com o pai, que quer deserdá-la, pedindo ao namorado para matá-lo. “Fiquei calado. Matar o pai, pensei, porra, a gente pode matar todo mundo menos o pai e a mãe da gente.” (FONSECA, 2006, p.21) O óbvio vem à tona: depois de matar o pai, provavelmente o próximo seria ele. Diante dessa constatação o matador se antecipa e mata a namorada.

Me aproximei de Belinha, tirei a Walther do bolso e disparei na cabeça dela, bem na nuca, para ela morrer de maneira instantânea e sem dor. Depois cobri o corpo dela com um lençol e saí, fechando a porta da casa. Como é que alguém pode querer matar o pai ou a mãe? (FONSECA, 2006, p. 24)

O narrador é matador experiente, acostumado a tirar vidas sem por isso sentir remorso algum. Encara os crimes que comete como meio de garantir a sobrevivência, um trabalho como outro qualquer, mas é incapaz de ceder ao pedido da namorada. Conserva valores como “não matar pai e mãe”. Elimina então aquela que não compartilha com ele o mesmo ponto de vista, reconhecendo-a como um indivíduo mais cruel do que ele, uma inimiga, sem amor pelos pais, sem amor por ninguém.

Chegamos, na verdade, a uma etapa em que os mecanismos de controle dos acontecimentos, até então válidos e de alguma eficácia, já se revelam inadequados. É o momento, com certeza, em que se acentua o caráter equívoco da natureza, bem como a qualidade ambígua do ser humano, dotado do bem e do mal (LINS, 1990, p. 40)

Em *A grande arte* o narrador também faz menção à condição ambígua do ser humano, dotado do bem e do mal. O homem na sua complexidade possui dentro de si as duas possibilidades e com ou sem interferência externa é ele quem escolhe o caminho a seguir.

Eu dedico minha vida à Organização, quando a minha vontade era ser um homem de letras, como se dizia antigamente, ou um daqueles monges eruditos que passavam a vida lendo muito e comendo pouco. Mas aqui estou eu, preocupado com problemas administrativos. (FONSECA, 1990, p. 185)

No trecho de *A grande arte*, Thales Lima Prado, chefe da organização criminosa Aquiles, é o mandante da maioria dos crimes cometidos no romance. É o frio assassino das

prostitutas, pertence à classe alta, que explora, que esfola, que mata e manda matar na ânsia de manter-se no poder, gozando de todas as regalias que o dinheiro pode lhe proporcionar. Prado diz que poderia ter sido monge, mas escolheu ser um homem de negócios, envolvido com questões administrativas. Figura como o indivíduo consciente da escolha que fez ante as opções que a vida lhe apresentara.

O que quero dizer é que não é muito difícil saber quem, tendo a oportunidade – a faca na mão e o pescoço à disposição -, corta e quem não corta. E, ao cortar, a paixão que põe no gesto também nos diz muita coisa sobre ele, ou ela, sua visão do mundo e do Outro, sua ideologia cósmica, sua interpretação da realidade. O tema tem fascinado os artistas desde que o homem desenvolveu uma linguagem mais complexa para expressar as intricâncias da sua essência. Todos os grandes personagens da literatura, vejam bem, são assassinos. Começando com Caim – a Bíblia é um livro de histórias de homicidas – e seguindo com Ulisses, Édipo, Electra, Otelo, Macbeth, Raskolnikov, Sorel e por aí afora. (FONSECA, 1990, p. 200)

1.6 – Reação ou omissão

Segundo Theodor Adorno, o leitor contemporâneo experimenta na ficção atual uma sensação paradoxal de choque e de sedução. Ele é seduzido pelo horror, é tornado cúmplice do autor. A tranquilidade contemplativa experimentada pelo leitor de outrora foi substituída pelo choque. Essa produção como que tenta dar a resposta a um mundo atemorizado pela constante ameaça da catástrofe. Diante disso, já não cabem uma observação e uma leitura imparciais. (ADORNO, 2003, p.32)

A literatura enquanto arte deve ser livre de formas e de amarras. Precisa ter consciência de si como arte e como palavra. Deve conservar a postura a favor da vida. Por mais desesperada e amarga que possa parecer, deixa sempre um resquício de mudança, de transformação e de dúvida, possibilitando uma compreensão nova a cada contato, transformando-se no principal testemunho das expectativas humanas.

Aos discursos ficcionais, cabe finalmente a amarga tarefa de situar a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através da sua representação. Somente ali ela pode produzir seus efeitos necessários: os efeitos da tomada de posição. Já que não existe discurso absoluto sobre a violência,

seu aparecimento figurado na representação só pode se situar na mais longínqua distância em relação às racionalidades. (LINS, 1990, p. 15)

A sociedade organiza-se a partir dos conflitos e dessa forma cada indivíduo não pode se eximir de uma tomada de posição que, de uma forma ou outra, nos transforma em responsáveis pelo resultado que observamos. A omissão também é uma atitude violenta. “Ausentar-se das divergências do mundo em nome de uma ‘racionalidade’ fria, matemática e isenta, significa permitir, pela omissão, que a violência se desencadeie e faça suas vítimas.” (LINS, 1990, p. 22) Como no trecho de *A grande arte* em que o narrador escuta de madrugada gritos desesperados de mulher. Percebendo que eles vêm do prédio vizinho, corre na tentativa de socorrê-la. E enquanto ele segue para o local do crime, não vê nenhuma movimentação das pessoas vizinhas, nem mesmo o porteiro do prédio, no sentido de resguardar a integridade física da mulher. Cada um está em seu mundo individual, impossibilitado de correr no auxílio do outro.

Os gritos da mulher, gritos que no silêncio da noite – um silêncio que nunca é completo, pois há sempre uma motocicleta ou um carro correndo à distância ou passos na calçada, ou a televisão do vizinho insone – deviam estar sendo ouvidos muito longe. Os berros duraram um longo período, eram desagradáveis e inquietantes, amedrontadores. A mulher parecia sofrer muito, e também ser forte e resistente, pois sua voz era muito potente e os gritos incessantes.

Vesti-me apressado e desci até a rua. Os gritos haviam terminado mas, mesmo assim, fui até a porta do edifício fronteiro, onde encontrei o porteiro, sentado numa cadeira, com um radinho de pilha no ouvido. Ao ser interpelado por mim, o porteiro respondeu que “aquilo”, os gritos, “deviam ser briga de marido e mulher” e, portanto, ele não ia se meter. (FONSECA, 1990, p.87)

“Realista? Para mim essa palavra servia apenas para justificar o comodismo, as pequenas ações e omissões indignas que os homens cometiam diariamente.” (FONSECA, 1990, p. 32) A omissão é justificada como realidade. Na ânsia de preservar sua privacidade, seu sossego e o medo da violência, o homem – um animal sociável – vai se isolando cada vez mais do mundo e do outro.

O lixo era restos de comida, em dois latões grandes como barris de petróleo de onde exalava um odor nauseabundo. Levaram os latões para a entrada lateral do restaurante, que dá para a rua Teófilo Otoni. Vários miseráveis estavam esperando. Os homens

empurraram as mulheres com truculência, enfiaram os braços dentro dos latões e tiraram as melhores partes, os restos de galetto, as sobras de bife e outras carnes semi-devoradas. Depois de encherem seus sacos plásticos foram embora. Então as mulheres e as crianças retiraram os que ficou, legumes esmigalhados, arroz, massas pastosas. Dos latões, depois de revirados pelas mãos ávidas dos rapinadores, tresandava um fedor ainda mais repugnante. Àquela hora, nos fundos dos outros restaurantes da cidade, outras matilhas de destituídos colhiam os restos dos repastos servidos aos que podem pagar.”

... “Restos podres do banquete alheio.”

“Assim é o mundo.”

“O mundo. Latões cheios de comida. Não se vê mais ninguém assobiando nas ruas. Enfim. E Mitry?” (FONSECA, 1990, p. 24-25)

Ao dizer “não se vê mais ninguém assobiando nas ruas”, o narrador remete ao tempo em que os transeuntes passeavam despreocupadamente distraídos pelas ruas das grandes cidades, sem correr o risco que se corre nos dias de hoje, quando toda atenção é pouca. O que se observa são passos apressados de indivíduos preocupados, por vezes assustados. Quando a preocupação não é com a violência, a pressa é justificada para que a permanência nas ruas seja a mínima possível, numa tentativa de desviar a visão da miséria e do abandono dos que nas ruas permanecem, da violência cotidiana sofrida por aqueles que lutam pela sobrevivência, disputando restos de comida em latões imundos.

Na tentativa de fugir da selvageria da cidade grande, depois de sofrer uma violência junto com Ada, sua namorada, Mandrake resolve ir atrás dela, que voltara para a casa dos pais em uma cidade interiorana. No entanto, ao chegar ao lugar, pondera sobre a questão do cerceamento da liberdade e da privacidade ainda vigente em cidades pequenas, onde uns exercem o controle sobre a vida dos outros.

Ao chegar em Pouso Alto, com suas casas feias e ruas de paralelepípedos de pedra por onde transitavam automóveis e ônibus misturados com charretes e cavalos de montaria, ainda pensando na noite anterior, conclui que ali, certamente, não haveria a indiferença das pessoas do Rio. Mas, por outro lado, as pessoas deviam se vigiar umas às outras, oprimindo-se reciprocamente, como se a consideração pelo seu semelhante gerasse, em contrapartida, a violência da intimidade e, afinal, da liberdade de todos (FONSECA, 1990, p. 87)

O isolamento dos grandes centros permite ao indivíduo construir sua vida e rotina em função de necessidades individuais. Nas cidades pequenas, os comentários alheios funcionam como instrumentos de controle que funcionam como uma espécie de violência psicológica.

1.7 – Rumo ao progresso

A arte tem como foco de trabalho temas como o bem e o mal, a violência e a morte, pois ela (re)apresenta o mundo, mesmo que por vezes os fatos contenham uma intensidade maior do que a arte possa suportar, um mundo em um tempo em que coabitam “[...] as invenções científicas mais extraordinárias para a manutenção da vida ao lado de armamentos mais sofisticados capazes de dizimar populações.” (LINS, 1990, p. 45) Se temos uma tecnologia de ponta em favor da vida, o contrário também é verdadeiro: possuímos armamentos poderosos a favor da morte.

Assustadora é a ideia que o “progresso” tecnológico está conduzindo em muitos casos diretamente ao desastre; que as ciências ensinadas e aprendidas por nós não parecem capazes de desfazer as desastrosas consequências de sua própria tecnologia senão que em troca de desenvolver pesquisas que auxiliem o governo e não a população (*cf.* ARENDT, 2005, p.15).

Por um lado, há os que se agarram à tranquilizadora ideia de que só necessitamos marchar rumo ao futuro, de que não podemos deixar de contribuir para um mundo melhor. Por outro, há os que se exasperam com a realidade de que o futuro da humanidade nada tem que oferecer à vida individual e cuja única certeza é a morte. As gerações mais primitivas arcaram com a pesada tarefa de trabalhar para que as gerações posteriores pudessem usufruir dos benefícios dos quais nossa geração pode gozar hoje. Apesar da árdua tarefa, tiveram como recompensa a certeza de que caminhavam rumo ao progresso.

As previsões de futuro não são nada mais que projeções de processos e procedimentos automáticos presentes que seria provável que sucederiam se os homens não atuassem e se não ocorresse nada inesperado; cada ação, para bem e para mal, e cada casualidade necessariamente destroem toda a trama em cujo marco se move a predição e onde encontra sua prova. (ARENDDT, 2005, p.15)¹⁰

A crença no progresso ilimitado tem gerado uma aceitação universal, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento das ciências naturais, em busca da exploração do universo e da longevidade humana. Nessa busca pelo conhecimento, sobretudo o conhecimento relacionado ao espírito humano, tem se conduzido “[...] ao famoso conhecer mais acerca de cada vez menos.” (ARENDDT, 2005, p. 46)¹¹

Uma atitude positiva no sentido do desenvolvimento da tecnologia a serviço da vida e do homem, segundo Hannah Arendt, seria a mudança de comportamento das universidades, que ampliariam seu poder nas sociedades modernas, trabalhando em pesquisas que visassem beneficiar a humanidade e não se submeter a pesquisas encomendadas pelo governo, restringindo-se a beneficiar apenas certas classes sociais. “O progresso, na realidade, é o mais sério e complexo artigo oferecido na disputa de superstições de nossa época.” (ARENDDT, 2005, p. 45)¹²

Se acompanhamos grandes avanços na medicina em prol do aumento da expectativa de vida, com o descobrimento da cura para muitas doenças como também a melhoria da qualidade de vida, observamos também que o privilégio de acesso a esses benefícios ainda é de poucos. A grande maioria da população fica à mercê da miséria, da fome e do desamparo, sem acesso a educação, saúde ou alimentação.

“Essa é uma frase de um índio. Os índios não sabem pensar.”

¹⁰ “Las previsiones del futuro no son nada más que proyecciones de procesos y procedimientos automáticos presentes que sería probable que sucedieran si los hombres no actuaran y si no ocurriera nada inesperado; cada acción, para bien y para mal, y cada accidente necesariamente destruyen toda la trama en cuyo marco se mueve la predicción y donde encuentra su prueba” (a tradução acima é nossa).

¹¹ “[...] el famoso conocer cada vez más acerca de cada vez menos” (a tradução acima é nossa).

¹² “El progreso, en realidad, es el más serio y complejo artículo ofrecido en la tómbola de supersticiones de nuestra época” (a tradução acima é nossa).

“Os negros sabem?”

“Também não.”

“Os brancos sabem?”

“Também não. O mundo está assim há muito tempo. Ninguém sabe aquilo que interessa à felicidade das pessoas. A astronomia vai bem, a Física, a Química, mas nós, os anões, os pretos, os índios, e até mesmo os brancos, estamos cada vez mais em pior situação. Alguma coisa tem que ser feita, antes da grande catástrofe, da hecatombe, entendeu? Estou tergiversando, eu sei, mas temos que criar um mundo novo para os fracos. Mais força para os fracos! Posso falar horas sobre isso!”
(FONSECA, 1990, p. 257)

O narrador de *A grande arte* constata que nos embrenhamos por um caminho sem saber onde ele vai dar. Corremos atrás do progresso, contudo deixamos de considerar quais são os verdadeiros anseios de ser humano. Ele tematiza as angústias e os medos do homem moderno. O progresso está aí para poucos, mas os resultados dele são para todos. Nesse processo os mais pobres são os mais prejudicados, são empurrados para a margem das cidades, os depósitos dos restos, do lixo, dos destituídos:

“Para que querem mais um viaduto? A indústria automobilística não está em crise?”

Eu fora dizer ao meu cliente que ele seria despejado. Sabóia não se surpreendera com a notícia. Ele não esperava ganhar uma ação judicial contra o governo.

“Caminhei pelo canal do Mangue até encontrar um táxi. A água poluída do canal exalava um odor desagradável. Da janela do táxi fiquei olhando os outdoors colocados nos espaços pela demolição das casas: cigarros, televisores, automóveis.
(FONSECA, 1990, p. 12)

O narrador, o advogado Mandrake, logo no início de *A grande arte*, procura seu cliente Sabóia para comunicá-lo de que ele deverá procurar outro lugar para morar, pois ali será construído um viaduto. Ele e suas vizinhas, Mirian, a cafetina, e suas meninas, terão que se mudar. Para onde? Para algum lugar na periferia, cada vez mais longe do núcleo central da cidade, à margem, para onde são empurrados os que não têm dinheiro para comprar seu lugar ao sol.

Pois para esta gente a pé, inventada por Rubem, que mora em cidades cheias de automóveis e outras benesses, que, porém não lhes pertencem, delas não partilhando, a não ser o que lhe toca dos danos e perdas que causam, para esta gente subnutrida, mal vestida, sem saúde e sem remédio, sem instrução, sem nenhum conforto, o sapato é um índice de qualificação sócio-econômica, quase tão importante quanto ter dentes.
(SILVA, 1983, p. 31)

Os últimos cem anos somaram acontecimentos e avanços tecnológicos como não acontecera em outro período. O homem deste tempo tem a impressão de ter passado por um número de experiências bem mais diversificadas do que o homem de qualquer outro período anterior, tão profundas foram as modificações que nesse lapso cronológico experimentaram seu modo de viver e sua visão de mundo (*cf.* LINS, 1990, p. 12). Contudo, todo esse avanço não chegou ao alcance da grande maioria da população, que vive à margem, na miséria, como se não tivesse acompanhado o tempo ao qual pertence.

CAPÍTULO 2

CONFESSANDO OS SEUS, OS NOSSOS CRIMES

O narrador contemporâneo é figura que, como disse Silviano Santiago, narra o que observa, que “[...] se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes” (1989, p. 43). Um sujeito que vive um tempo e observa a história desse tempo, indivíduo engajado, comprometido com sua missão: “Muito embora as histórias sejam resultado inevitável da ação, não é o ator, e sim o narrador que percebe e ‘faz’ a história.” (ARENDRT, 2008, p. 205)

Segundo Adorno (2003, p.62), os romances hoje se assemelham a epopeias negativas, testemunhando a condição do sujeito que liquida a si mesmo. Esse processo é resultado da ação humana. As gerações anteriores à nossa idealizaram o progresso e desenvolveram ações nesse sentido. Mas como de toda ação resulta uma reação, os resultados dessas ações nem sempre foram os esperados. Disso advém, o que Arendt determinou de imprevisibilidade. O homem agiu, criou, produziu, porém não pôde conter os resultados imprevisíveis disso tudo. Daí que colhemos junto com o progresso seus frutos indesejáveis.

Essas epopéias compartilham com toda a arte contemporânea a ambigüidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo. (ADORNO, 2003, p. 62)

A metamorfose da literatura e da figura do narrador advém daí: a narrativa heroica e maravilhosa, sustentada na bravura e na solidariedade humana, converteu-se na tarefa infinita do narrador de buscar em seu interior uma “[...] verdade que a própria forma da confissão acena como sendo inacessível.” (FOUCAULT, 1988, p. 60)

O indivíduo, durante muito tempo, foi autenticado pela referência dos outros e pela manifestação de seu vínculo com outrem (família, lealdade, proteção); posteriormente passou a ser autenticado pelo discurso de verdade que era capaz de (ou obrigado a) ter sobre si mesmo. A confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder. (FOUCAULT, 1988, p. 58)

Ainda na Idade Média as sociedades ocidentais instituíram a confissão como o instrumento eficaz na produção da verdade: na religião, estabelecendo a confissão como sacramento; na justiça criminal, com o desenvolvimento de métodos para produzir a verdade, sustentados na confissão do suspeito; na instauração dos Tribunais da Inquisição. Tudo isso com o intuito de produzir a verdade a partir da confissão. Nos poderes civis e religiosos, a sociedade ocidental tornou-se uma sociedade confessanda. O sujeito passou a ser autenticado não por suas ações em relação aos outros, mas pelo seu discurso sobre si mesmo. A confissão “[...] difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes.” (FOUCAULT, 1988, p. 62)

Confissão implica em exposição. Alguém que se expõe à apreciação do outro como que derruba as próprias defesas, mostrando-se e tornando-se previsível, exposto à análise do outro. Quem silencia, ao contrário, representa uma incógnita para o outro, e como o medo do desconhecido é humano, a dominação e o cerceamento recaem sobre quem se expõe. Daí a razão de colocar o outro sob jugo, conhecer sua mente para, a partir de então, poder decifrá-lo, dominá-lo. A confissão é uma forma de estabelecer uma relação de poder, pois para confessar o indivíduo precisa da presença do outro que se constitui em uma instância a impor a confissão, intervindo para

[...] julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar; um ritual onde a verdade é autenticada pelos obstáculos e as resistências que teve de suprimir para poder manifestar-se; enfim, um ritual onde a enunciação em si, independentemente de suas conseqüências externas, produz em quem a articula modificações intrínsecas: inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe a salvação. (FOUCAULT, 1988, p. 61)

O que se busca com a confissão é a produção da verdade, ainda que seja uma verdade relativa. O indivíduo que confessa quer exteriorizar o que está em seu íntimo, quer receber uma censura ou aprovação, ou simplesmente, desabafar, dizer de si por meio da história do seu tempo. “Todas as mágoas são suportáveis quando fazemos delas uma história ou contamos uma história a seu respeito” (DINESEN *apud* ARENDT, 2008, p. 188). A confissão como que redime. Quem confessa se modifica, se liberta daquilo que incomoda, que aprisiona, que mata.

Mas, apesar de o mundo querer impedir que isso acontecesse, as pessoas mudavam e não mudavam mais porque eram reprimidas, os que mudavam eram amedrontados com a acusação de desleais, incoerentes, traidores, eu sabia disso e não ia deixar que os outros me dissessem o que devia ser e fazer. Agora não gostava mais do Direito (outra mudança) nem minha maior alegria era levar uma mulher para a cama. Quanto tempo isso duraria? Não me tornara, tinha certeza, uma pessoa moralmente melhor do que na época em que mantinha, alternadamente, a cópula fornicatória com oito mulheres. Continuava gostando das mulheres, talvez até mais, mas estava mudado. (FONSECA, 1990, p. 60)

“As pessoas mudam”: eis a afirmação do narrador de *A grande arte*. Ele quer externar conhecer essa mudança; não se trata de uma justificativa para os atos humanos, mas uma convicção do narrador a partir de sua realidade. Ele próprio passa por muitas transformações no decorrer da narrativa. Mudanças intrínsecas e significativas. No início, ao aparecer no escritório de advocacia com seu sócio, analisando os processos de sempre, tratando de problemas alheios com o distanciamento definido como “profissional”, é um. No decorrer da trama – desde o momento em que se envolve no caso do assassinato de uma prostituta morta por esganadura e que teve a letra “P” inscrita na face por uma faca de pequeno porte – vai gradativamente se tornando outro. Sua intromissão no caso também o faz vítima. O distanciamento das situações de perigo o protege; a intromissão o compromete.

Agora ele, também vítima, é tomado pelo sentimento de vingança que o motiva a sair à procura de seus algozes. Porém, trata-se de um herói ingênuo, como é ingênuo um homem diante da fúria de outro homem. “A pluralidade humana, condição básica da ação e do

discurso, tem o duplo aspecto de igualdade e diferença.” (ARENDR, ano, p.188) O que possibilita à humanidade entender seus ancestrais e os anseios das gerações futuras é a igualdade. A diferença, por sua vez, determina a importância da linguagem humana, por possibilitar ao homem comunicar aos outros seus anseios. A questão da diferença, da igualdade e da pluralidade torna o homem um ser imprevisível e que subestima a força e o poder do outro, e um poder investido de violência pode ter resultados inomináveis.

É o que acontece com o narrador de *A grande arte*. Depois de intrometer-se no caso das prostitutas, torna-se também alvo dos criminosos. Também é vitimado e violentado. A partir de então passa a nutrir pelos seus algozes um sentimento de vingança. Em determinado momento, Fuentes, o homem que o esfaqueara, é preso. Mandrake então é chamado para reconhecê-lo na cadeia. Depois do reconhecimento é informado de que Fuentes faz parte de uma quadrilha de traficantes à qual a Polícia Federal está no encalço há tempos e, por isso, para que a Polícia possa segui-lo e desbancar a quadrilha, Fuentes será solto. Inconformado, Mandrake segue viagem no rastro do bandido, sem saber ainda o que procura. “Apesar dos perigos que envolve, a viagem enriquece a vida e ajuda a transpô-la” (LINS, 1990, p. 203)

2.1 – A viagem como alegoria do (auto)conhecimento

Em seu percurso de viagem, o narrador enfrenta grandes perigos. A viagem provoca-lhe modificações significativas. “É uma tarefa para o meio termo da idade, um instante em que a aventura nos atrai e podemos empreendê-la com um mínimo de segurança porque dominamos as nossas energias físicas e mentais.” (LINS, 1990, p. 204)

Mandrake segue um roteiro que não faria de outra forma. A busca é por alguém que lhe tirou algo que já é perdido. Ele julga que, eliminando seu algoz, cumprindo sua missão, sua vingança terá reestabelecido a paz interior, recuperando-lhe a dignidade. A viagem

sempre é um meio de busca. Oportuniza desbravar, conhecer, dominar o outro e o desconhecido. O desconhecido nesse caso é o próprio Mandrake, embora ele ainda não saiba disso. “‘Tudo ameaça aos navegantes com uma morte certa’, diz Virgílio, para logo demonstrar que Enéias vence as ameaças e cresce com elas.” (LINS, 1990, p. 204)

Entretanto, o narrador de *A grande arte* não alcança com sua viagem uma vitória como o herói épico. Depois de colocar em perigo sua vida e a vida dos que o acompanham, põe a perder todo um trabalho de anos da Polícia Federal para prender uma quadrilha de traficantes. Perde a vida de Mercedes, a mulher com quem se envolvera no trajeto, “[...] a melhor agente” da Polícia. Retorna para casa frustrado, amargurado por ter sido responsável por mais uma perda, tomando consciência assim de seu lugar.

Na concepção dos gregos ‘O risco externo, desviando-o de si mesmo, ajuda-o a aprimorar-se e a superar angústias que, de outro modo, se tornariam perniciosas’. Enfrentá-lo trás, reestabelecida a paz, a sensação de serenidade, o reconhecimento de que o pior caos se esconde no interior da alma e ela, sempre que possível nos sopra coisas terríveis nos ouvidos. (LINS, 1990, p. 204)

“Na verdade, Homero refará, em outros termos, o que contara na *Iliada*, isto é, o triunfo da inteligência, da sagacidade e da astúcia sobre a força, sobre os elementos.” (LINS, 1990, p. 205). Mandrake, ao contrário, reafirma sua condição de impotência diante da violência da qual fora vítima, de sua fraqueza e de sua ingenuidade diante do outro desconhecido, o possuidor da força e da astúcia. Fuentes se mostra um sujeito rústico que conheceu a crueldade dos homens ainda criança e sabia o quanto precisava ser atencioso para não sucumbir como seu pai. Ele sim possui a inteligência alimentada pela raiva, nutrida durante longos e amargos anos, da miserável e humilhada infância e adolescência até a promessa na vida adulta de não ter pena de brasileiro algum. Assim como não tiveram dele a vida toda.

Notou que o adversário possuía aquilo que Cassidy lhe dissera, durante o treinamento, ser a grande qualidade do lutador – o “ódio frio”. Esse ódio extraordinário não prejudicava, ao contrário, fortalecia a indispensável disciplina mental do combatente. Hermes percebeu, ainda, com admiração, na plena imobilidade de Fuentes, o controle que o adversário exercia sobre sua energia física e mental. (FONSECA, 1990, p. 290)

Mandrake, ao contrário, sempre absorto em sua vida de classe média, fora “[...] um bom estudante e depois um bom advogado [...]” (FONSECA, 1990, p.60), possuía desde a infância a segurança e o conforto de um lar. Não podia suspeitar qual fúria dominava e motivava homens como Fuentes e Nariz de Ferro. Ingenuamente Mandrake lança-se em um mundo desconhecido, cheio de perigos, empunhando uma pequena faca, acreditando que faria de Fuentes sua vítima.

O objetivo maior do Ulisses, de Homero, é a sobrevivência, mesmo nos confrontos com inimigos gigantes, mostrando-se ágil e astuto o suficiente para vencê-los. Mandrake, ao contrário, quer matar, porém mostra-se incompetente para tanto, assumindo um ar estúpido frente aos policiais que o informam da operação frustrada por conta de sua intromissão e da morte de Mercedes, que fora descoberta graças aos seus descuidos. A viagem de Mandrake, assim como a viagem do narrador contemporâneo, conta

[...] as circunstâncias de um naufrágio. [...]

A crise das utopias e das ideologias só se instaura na década de 50 para os nossos dias. Mesmo assim, o personagem que ocupa o primeiro plano da cena é aquele que revira a alma em busca de uma decifração interior de sua própria aventura na vida. (LINS, 1990, p. 210-211)

A viagem é uma alegoria dessa busca. Parte-se do pressuposto de que o que temos de saber encontra-se oculto dentro de nós mesmos. É um meio que possibilita a transformação.

O uso da alegoria e da viagem interior baseia-se na premissa pela qual o que devemos saber se acha oculto, soterrado por camadas invisíveis de impressões e suposições que, se confiarmos nelas, nos atiram, desorientados, de um lado para outro, como um barco à deriva. (LINS, 1990, p. 212)

O narrador em *A grande arte* se modifica no decorrer da trama, confessa seus medos, suas decepções e seus fracassos. Reconhece não ser astuto como pensava. O mundo em que

vivera era outro; sua realidade de homem de classe média não o fizera um homem forte o suficiente para sobreviver na selva feroz onde se metera ao fazer a rota do tráfico. Era inocente demais para achar que sobreviveria à fúria de homens como Fuentes.

2.2 – Confissão e sexualidade

A confissão constitui uma “faca de dois gumes”. Por um lado provoca modificações em quem confessa, por outro, aquele que confessa o faz guiado pela convicção de que se afirmará pelo discurso que profere sobre si mesmo e isso o torna suscetível à censura alheia. “Ora, desde a penitência cristã até os nossos dias o sexo tem sido a matéria privilegiada de confissão.” (FOUCAULT, 1988, p. 61) Nesse sentido, pertencemos a uma sociedade que “[...] articulou o difícil saber do sexo, não na transmissão do segredo, mas em torno da lenta ascensão da confiança.” (FOUCAULT, 1988, p. 62) A sexualidade foi por esse motivo durante muito tempo reservada ao discurso, transformando-se assim em algo a ser interpretado e analisado cientificamente.

Nossa civilização, pelo menos à primeira vista, não possui *ars erótica*. Em compensação é a única, sem dúvida, a praticar uma *scientia sexualis*. Ou melhor, só a nossa desenvolveu, no decorrer dos séculos, para dizer a verdade do sexo, procedimentos que se ordenam, quanto ao essencial, em função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta à arte das iniciações e ao segredo magistral, é a confissão. (FOUCAULT, 1988, p. 58)

A civilização ocidental criou uma necessidade de dizer sobre os prazeres individuais como forma de produção de verdade sobre si mesma. A partir disso os indivíduos eram definidos pelo que diziam sobre sua sexualidade. Instituiu-se assim uma ciência-confissão sobre sexo. Livros científicos foram escritos e lidos a respeito, assim como as consultas médicas eram direcionadas nesse sentido. Nas entrevistas, o paciente era induzido a dizer de

si para o outro, misturando sentimentos de angústia pela exposição e pelo prazer por ser interpretado.

O espantoso é que apesar de todo o discurso sobre o sexo ter se multiplicado nos últimos três séculos, cumprindo uma função de proibição, “[...] era uma ciência feita de esquivas já que na incapacidade ou recusa em falar do próprio sexo, referia-se, sobretudo às suas aberrações, perversões, extravagâncias excepcionais, anulações patológicas, exasperações mórbidas.” (FOUCAULT, 1988, p. 54)

No conto de Rubem Fonseca, *Intestino Grosso*, o narrador trata da questão da censura aplicada ao vocabulário utilizado em obras literárias quando na verdade sabe-se que o objetivo era censurar ideias e não palavras.

As alternativas para a pornografia são a doença mental, a violência, a bomba. Deveria ser criado o Dia Nacional do Palavrão. Outro perigo na repressão da chamada pornografia é que tal atitude tende a justificar e perpetuar a censura. A alegação de que algumas palavras são tão deletérias a ponto de não poderem ser escritas é usada em todas as tentativas de impedir a liberdade de expressão. (FONSECA, 1989, p. 168)

Em *A grande arte* o narrador também indaga sobre o uso de um discurso sobre sexo, desempenhando uma função de proibição e de repressão sexual como meio de coagir o indivíduo a enquadrar-se em um determinado modo de conduta, quando relata uma fase de sua infância, do seu tempo de menino na escola, ouvindo os ensinamentos do padre, seu professor, falando de sexualidade e do quão pecadora é a mulher, sempre induzindo o homem ao pecado desde os tempos de Eva.

Como isso pudera acontecer com o menino que ouvia arrebatado as palavras inspiradoras do professor padre Lepinski contra o pecado da libido? O padre (que também era vegetariano, como os seguidores de Mani) pregava a castidade, o ascetismo com todas as suas opressivas abstinências. “Bom seria a um homem não tocar mulher alguma”, citava Lepinski o São Paulo da *Epístola aos coríntios*. O casamento era aceito por ser (ainda São Paulo) “uma forma de cada um evitar a luxúria”. “Mas, mas, mas – “e essa adversativa dita com sotaque polonês, crescendo de intensidade como chicotadas em um condenado, sempre antecedia uma revelação terrível – “mas, mesmo no casamento, a relação sexual é pecaminosa.” (Santo Agostinho, quem diria?) “A mulher levava o homem ao pecado”, explicava Lepinski, “não foi assim desde Eva, a tentadora, agressiva e sensual raiz de todo o Mal?” “Toda mulher devia corar ao refletir que é uma mulher”, bradava o padre com desgosto, citando seu teólogo favorito, Clemente de Alexandria. A concupiscência havia destruído Sodoma, Gomorra, Egito, Grécia, Roma e os Estados Unidos. (FONSECA, 1990, p. 60)

A ciência sexual estava essencialmente vinculada a uma moral e nesse sentido utilizava normas médicas como parâmetros de análise. Diante da menor possibilidade de desvio sexual, atribuía-se ao indivíduo uma carga de culpa ante aos possíveis reflexos maléficos resultantes de sua conduta na própria vida, na vida das gerações futuras e da humanidade. Enfim, “[...] no final dos prazeres insólitos colocou-se nada menos do que a morte: a dos indivíduos, a das gerações, a da espécie.” (FOUCAULT, 1988, p. 54)

Episódio inerente ao caso narrado por Mandrake é o que ele encontra nos cadernos de Thales Lima Prado sobre seus antecedentes. Ironizando a questão da confissão sobre o sexo como forma de produção da verdade, ele relata o caso de Maria do Socorro, irmã de Laurinda, avó de Thales Lima Prado e de Roberto Mitry. A moça sofria de um desvio desde a infância: ainda com sete anos teve uma convulsão de etiologia desconhecida. A partir de então criou o espantoso hábito de trajar-se como homem. A família, preocupada, pede ao médico que investigue a menina. Esta ingenuamente confessa ao mesmo que mantinha relações sexuais com uma coleguinha.

Tudo foi relatado pelo médico ao pai da maneira mais alarmante possível, com o intuito de reprimir as opções sexuais da moça. A preocupação do médico pode se concretizar em uma situação extrema de homossexualidade degenerativa “[...] em que as mulheres chegavam a pensar como homens e se interessavam por assuntos masculinos como política,

esporte e comércio.” (FONSECA, 1990, p.169) Depois de muito pesquisar, o médico não chegou a nenhuma conclusão, pois os estudos sobre perversões se referiam somente a casos do sexo masculino.

“Maria do Socorro devia estar, conforme diagnóstico de Barbalho, num estágio de transição para a *metamorphosis sexualis* paranóica, em que a doente supunha que estava mudando de sexo.” (FONSECA, 1990, p. 169) Nesse estágio o médico começa a enxergar na moça mudanças físicas, diminuição nos seios, nos genitais, na voz e no cheiro. A moça passou então a ser vigiada, inclusive as leituras que fazia. Entretanto, com a proximidade do casamento da irmã, a família descuidou-se de Maria do Socorro, que pôde assim adquirir os livros que mais lhe agradavam, nos quais as heroínas eram sempre lésbicas. “A pobre heroína de Diderot fê-la sofrer e molhar de lágrimas seu travesseiro. O sofrimento confirmou sua crença de que não se deve mostrar a ninguém o lado secreto da própria vida.” (FONSECA, 1990, p. 170)

O que se buscava assim não era a produção da verdade, ao contrário, tencionava-se impedir que ela viesse à tona. Segundo Michel Foucault, o interessante é a ligação que se estabelece hoje entre “[...] sexo, a revelação da verdade, a inversão da lei do mundo, o anúncio de um novo dia e a promessa de uma certa felicidade [...].” (FOUCAULT, 1988, p.13)

Nesse momento os prazeres mais singulares eram solicitados a sustentar um discurso de verdade sobre si mesmos, discurso que deveria articular-se não mais àquele que fala do pecado e da salvação, da morte e da eternidade, mas ao que fala do corpo e da vida – o discurso da ciência. (FOUCAULT, 1989, p. 64)

2.3 – Sexualidade, experiência e morte

Assuntos como nascimento e morte constituem a natureza humana, assim como a sexualidade. No entanto, o homem evita falar de tudo o que remete à sua natureza humana, portanto, mortal. Falar de sexualidade implica falar de vida, cópula, nascimento e morte. Como todo ser vivo, o homem nasce, cresce, se reproduz e morre, fechando um ciclo, cumprindo uma de suas funções na natureza. Talvez por isso nos últimos tempos a humanidade vem mudando seu modo de encarar a morte. É como se no decorrer dos tempos ela fosse perdendo sua onipresença; as pessoas evitam seu espetáculo; o que antes era um acontecimento comum, natural na vida de qualquer indivíduo, passou a ser dissimulado. “Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar”. (BENJAMIN, 1994, p. 207)

‘Man created death’ é a que mais aparece. Essa frase me fez pensar muito. Creio que ela explica um pouco, o Lima Prado. O homem criou a morte. Porque sabe que a morte existe, o homem criou a arte, um pensamento nietzschiano. O nome do pensador alemão também aparece na balbúrdia de anotações ‘Birth, copulation and death’ é a segunda frase que mais aparece, e esta como a outra, também me fez refletir demoradamente. Nascimento, cópula e morte. Afinal, isto talvez fosse, também, a história da minha vida. De todas as vidas. (FONSECA, 1990, p. 176)

O narrador de *A grande arte* faz considerações sobre as frases que lera nos cadernos de Thales Lima Prado, um homem de “negócios” que sonhara em ser escritor, contudo acabou virando bandido, ao contrário do narrador do conto *Intestino Grosso*, que ao ficar entre o bandido e o escritor ficou com a segunda profissão. O caso é que Lima Prado escrevia bem, despertava o interesse e a curiosidade em seu leitor, o narrador, que a partir de seus manuscritos tecia comentários sobre sua própria vida e sobre a natureza humana.

O narrador de *Intestino Grosso* também fala da morte natural como fato cada vez mais isolado do indivíduo moderno. O sujeito se encontra tão obcecado pela morte violenta, que figura na TV todos os dias pelos noticiários, que deixou de enxergar a morte como um

processo natural. Todo indivíduo, ao menos que tenha sua vida ceifada antes, chegará à velhice e encontrará a morte quando não tiver mais forças para continuar sua caminhada no mundo dos vivos.

À medida que a cópula se torna mais mencionável e o seu coro de meninhas entoa nos estádios de futebol cantigas com palavras da velha pornografia, vai sendo escondida uma coisa cada vez menos mencionável, que é a morte como um processo natural, resultante da decadência física, que é a morte pornográfica, a morte na cama, pela doença – e que se torna cada vez mais secreta, abjeta, objeccionável, obscena. A outra morte – dos crimes, das catástrofes, dos conflitos, a morte violenta, esta faz parte da Fantasia Oferecida às Massas pela Televisão hoje, como as histórias de Joãozinho e Maria antigamente. (FONSECA, 1989, p. 172)

Outra situação que remete à história de uma vida cuja verdade está atravessada pelos temas sexualidade e morte é a descoberta feita por Thales Lima Prado sobre sua origem. Com a morte da avó, ele herdara o casarão onde ela morava. Todos os dias ele revirava gavetas e caixas, lia cartas antigas e descobria um pouco mais de si. Uma das cartas, porém, continha uma revelação surpreendente. Ele era filho incestuoso de seu pai com a própria irmã; sua tia, que vivera encarcerada em um porão da casa, que uivava como um lobo, que gritava o tempo todo e era “por isso” privada do convívio dos outros. A tia trancafiada era sua mãe.

Transtornado com a informação, buscou em um primeiro momento descobrir o paradeiro da mãe. Embora penoso, era preciso encontrá-la, ampará-la, tentar reparar o irreparável, e ele era o único que podia fazê-lo. Encontrou-a internada em um sanatório, vivendo em péssimas condições de saúde e de higiene, muito velha e abandonada. A situação era demasiadamente crítica, exigindo demais dele, obrigando-o a ir ao encontro de seus maiores medos.

Caminharam por um longo corredor, passando por várias enfermarias até chegar àquela em que estava Maria Clara. A pobreza tinha um cheiro, a velhice tinha um cheiro, a morte tinha um cheiro – e todos eles pairavam misturados no ar do corredor, como uma espessa neblina rançosa invisível, que parecia umectar a pele do rosto e as narinas de Lima Prado. (FONSECA, p. 272)

Maria Clara vivera enclausurada a vida toda, devido à sua doença mental, e quando envelhecera, fora abandonada em um sanatório. Morreria sem que ninguém a visse. A sociedade burguesa manda seus enfermos para morrerem em lugares “apropriados”, como hospitais e sanatórios, evitando assim presenciar a morte. Porém, é na hora da morte que a verdade aparece, o que foi vivido, o que foi perdido, o que valeu a pena ou não. A história de uma vida transforma-se em narrativa, inscreve-se em um tempo. É o momento em que o indivíduo pode transmitir sua história de vida, livre de qualquer intenção oculta. “Quem tem apenas um momento de vida não tem mais nada a dissimular” (FONSECA, 1990, p. 43).

A experiência hoje não conserva sua autoridade de antes, foi se diluindo ante a existência cotidiana. As pessoas retornam para suas casas no final de cada dia vivido exaustivamente, em que foram obrigadas a cumprir atribuições diversas em tempo reduzido, o que contribui para que os acontecimentos do dia não resultassem em experiências edificantes.

Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO. 2003, p. 58)

O trabalho repetitivo desempenhado diariamente consome o sujeito. É um trabalho diferente do desempenhado por nossos antepassados. Nos últimos anos experimentamos um *boom* tecnológico não imaginado antes. Tal fato deixa a impressão de que o presente está carregado de novidades, muitas delas, é certo, não foram e nem serão experimentadas pelas pessoas de mais idade. Isso deixa a impressão de que os idosos não podem transmitir ensinamentos a partir do que viveram, pois essa vivência ficou no passado.

Porém, o que se repete são as ações naturais ao ser humano, é a sabedoria de vida que deve ser transmitida de geração para geração, o que seria digno de ser narrado. Mas ninguém encontra tempo para ouvir. “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível.” (BENJAMIN, 1994, p. 208)

Assim o homem afasta-se de seus doentes no momento da morte, como busca afastar-se da ideia da velhice, do tempo corroendo-lhe o corpo, limitando-lhe a ação. Em outros tempos, em outras civilizações, os velhos eram respeitados pela sabedoria. Hoje são abandonados, enclausurados em um mundo passado que já não existe mais; poucos querem escutar suas histórias. A velhice tem um cheiro que lembra o ranço, expressão utilizada pelo narrador fonsequiano, e esse ranço remete a algo antiquado, estragado.

Hoje temos a medicina a serviço do rejuvenescimento, cada vez mais especializada em soluções para garantir a conservação da aparência jovem. Porém, envelhecer faz parte da vida. Nariz de Ferro, após arrancar a lâmina da tesoura do peito de Rafael, já morto, pega um retrato de mulher, recortado de uma revista, e começa seus falatórios enquanto Fuentes o escuta. Falando muito e confusamente como de costume, usando o sarcasmo que lhe é característico, Nariz de Ferro tece considerações sobre o caráter efêmero da beleza:

“Existem putinhas de corpo bonito que pensam que vão ficar a vida inteira assim. A beleza é o bem que dura menos neste mundo. O papa morre de medo, a Igreja é bem informada, tem espiões espalhados pelo mundo inteiro, toda noite o papa recebe uma pilha de informes escritos em latim, que chegam de todas as partes do mundo, lê aquilo e se caga todo, segurando seu báculo de ouro e pedras preciosas. Também presidentes e ditadores das grandes potências e das republiquetas de petróleo, eles também sabem do futuro atroz, por isso cometem esses desatinos, essas traições, essas torpezas. Aqui no Brasil a coisa será realmente fantástica.” (FONSECA, 1990, p. 283)

Essa busca incansável pela eterna juventude e a não aceitação da velhice denotam a insegurança quanto ao futuro. O desconhecido assume contornos assombrosos, começando pelo processo de envelhecimento que vai consumindo as forças, a beleza e a vida. O narrador

de *A grande arte* reproduz sua angústia diante da velhice na gata Elizabeth. Ela incorpora os estragos que o tempo provoca nos seres vivos. “As coisas mudam”, eu disse. “Nada resiste ao tempo.” (FONSECA, 1990, p. 242) A gata é a alegoria do homem em dois momentos distintos, antagônicos: juventude e velhice.

À medida que envelhecia, Elizabeth, além de tornar-se rabugenta, passara a exigir, como vitualhas, apenas sardinhas frescas, recusando-se a comê-las antes tivessem sido congeladas e protestando com insistência e veemência se fosse colocadas no seu prato... Quando jovem Elizabeth raramente se manifestava, o único ruído que produzia regularmente era o das unhas sendo afiadas no carpete ou nos estofados das poltronas. Era preciso que lhe pisassem o rabo, ou coisa pior, para que emitisse uma pequena miadela. Mas agora dava lancinantes gemidos sem motivo aparente, só cessando quando eu a pegava no colo e lhe dava beijos e falava com ela. Passara a detestar a solidão, um dos grandes prazeres dos gatos jovens e saudáveis. Quando eu chegava em casa, do escritório, ela me seguia pela casa, da maneira indigna dos cães, implorando carinho. (FONSECA, 1990, p. 39)

O animal, à medida que envelhecia, ia perdendo a agilidade e a beleza. A juventude a colocava em situação privilegiada de detentora da situação, segura e auto-suficiente. Não se importava em comer qualquer coisa, em conviver com a solidão; era muito fácil saltar de um estágio para o outro e recomeçar na juventude quando as forças físicas e mentais colaboram. Com a idade avançando, dava sinais de fragilidade, sentia-se desamparada, insegura, por isso procurava companhia e gemia. Devia ser ruim sentir-se só e o narrador compadecia-se com a situação de Elizabeth, tinha piedade e tratava-a com respeito e paciência. “Elizabeth deitou-se de lado e esticou-se no tapete. Ajoelhei-me ao seu lado e acariciei-lhe a barriga. Elizabeth tentou virar o corpo, mas sua unha ficou presa no tapete. Quando jovem isso nunca acontecia. Seus reflexos não eram mais os mesmos.” (FONSECA, 1990, p. 243)

Elizabeth, na velhice, “tornara-se rabugenta”, não gostava mais da solidão, pois nessa altura da vida a solidão não representava uma opção, mas carregava significados aterradores: abandono e desinteresse. O peso da idade sobre os ombros dificulta ou impossibilita a ação. O sujeito fica impedido de participar socialmente e por ser improdutivo pode tornar-se um estorvo. Poucos têm paciência para escutá-lo, pois o que ele quer transmitir são “histórias

antigas que todos já conhecem”, ou são lamúrias pela condição em que se encontra: aprisionado em um corpo frágil e privado de sua liberdade de ir e vir. Já não há futuro a vislumbrar. Não há como sonhar, o tempo já não permite.

A perda de reutilidade das garras deve corresponder à nossa perda de memória recente. Vê como está ficando branca, olha o rosto dela. O tempo “Pausa. Pela ordem: peixes, vegetais, animais de sangue quente, fim do mundo.”
“Com ou sem bomba?”
“Com ou sem bomba.” (FONSECA, 1990, p. 243)

Segundo Arendt (2008, p. 28), os homens são os únicos mortais que existem. Eles diferem dos demais animais que são considerados membros de uma espécie e garantem sua imortalidade pela procriação. Nesse sentido, o que possibilita ao homem perpetuar sua existência são suas obras, o resultado de suas ações. A ação alimenta o homem, sua vida, sua existência.

A tarefa e a grandeza potencial dos mortais têm a ver com sua capacidade de produzir coisas – obras e feitos e palavras – que mereceriam pertencer e, pelo menos até certo ponto, pertencem à eternidade, de sorte que, através delas, os mortais possam encontrar o seu lugar num cosmo onde tudo é imortal exceto eles próprios. Por sua capacidade de feitos imortais, por poderem deixar atrás de si vestígios imorredouros, os homens, a despeito de sua mortalidade individual, atingem o seu próprio tipo de imortalidade e demonstram sua natureza divina. (ARENDR, 2008, p. 28)

2.4 – Produzindo, consumimos o mundo

A condição da ação humana é a pluralidade segundo Hannah Arendt. O que faz o homem ser igual ao próximo em suas emoções, seus sentimentos e seus desejos é o fato de ser ele humano. O fato de não haver nenhum homem igual a outro sobre a face da terra é o que o faz diferente, portanto, plural. Como o ser humano estava nesta vida sujeito às suas necessidades, uma forma de livrar-se dela era atribuir a outro esta sujeição. Isso explica desde o início das civilizações a tendência de o mais forte dominar e escravizar o mais fraco. O objetivo era forçar este a fazer o serviço mais pesado, o que garantia a liberdade daquele.

Com o passar dos tempos, utilizando sua capacidade criativa, o homem foi aprimorando seus inventos. “Sem dúvida, as máquinas tornaram-se condição tão inalienável de nossa existência como os utensílios e ferramentas o foram em todas as eras anteriores.” (ARENDDT, 2008, p. 160) Na modernidade a máquina ficou responsável pelo serviço mais pesado, para que a humanidade gozasse de mais tempo livre. Esse processo de modernização teve um início, mas não aponta um final. O homem tornou-se escravo de sua própria criatura.

A cada dia surgem máquinas mais modernas que as anteriores, prometendo efetuar sua função em menor tempo e com mais qualidade. Formou-se um círculo vicioso: produzir, comprar, consumir e produzir. E a humanidade não vislumbra um meio de interromper esse círculo. “Só o esforço de consumir restará das ‘fadigas e penas’ inerentes ao ciclo biológico à cuja força motriz está ligada a vida humana.” (ARENDDT, 2008, p. 144) Os que representavam os mais fortes nas civilizações antigas tornaram-se escravos do consumo. Os destituídos, que nas sociedades remotas ocupavam a posição de escravos, agora recebem salários e têm que servir a dois senhores: o que lhe paga o salário e o bem de consumo.

O ideal não é novo: estava claramente contido na premissa incontestada da economia política clássica de que o objetivo final da *vida ativa* é a riqueza crescente, a abundância e a “felicidade da maioria”. E afinal, o que é este ideal da sociedade moderna senão o mais antigo sonho dos necessitados e pobres, que pode ser encantador enquanto sonho, mas que se transforma em felicidade ilusória quando realizado? (ARENDDT, 2008, p. 145-146)

A vida biológica passa necessariamente pelos estágios do labor e do consumo, mas o que tem ocorrido é que todo labor humano tem sido gasto com o consumo, de forma que sobra pouco ou quase nada de tempo para o lazer. O homem precisa mostrar-se produtivo para dar conta da demanda do consumo. Em contrapartida o tempo vago é gasto consumindo. No trecho em que Mandrake observa a casa de uma prostituta assassinada, uma jovem que ascendera socialmente tornando-se amante de Lima Prado, o apartamento, decorado de forma a ostentar a situação econômica privilegiada da moça, estava impregnado com o cheiro

nauseabundo da morta havia três dias. Todo aquele luxo não a impediu de encontrar-se com seu destino. Já não tinha vida há dias. Já cheirava mal como qualquer defunto.

A sala fora montada por um decorador profissional. Móveis, quadros, luminárias, tapetes criavam um ambiente de luxo moderno que logo estaria obsoleto, quando surgisse a nova moda. “Passatempo de arrivistas em país subdesenvolvido”, eu disse. ‘O quê?’, perguntou Licurgo, em voz baixa. ‘Decoração’, sussurrei de volta. (FONSECA, 1990, p. 52)

O processo de produção e consumo vai se acentuando na medida em que o gosto das pessoas vai sendo tornado mais refinado. A produção procura atender a um público cada vez mais exigente, que não se limita a consumir produtos para atender às suas necessidades básicas mas às suas superficialidades, acarretando o perigo de que Hannah Arendt nos alerta: “Chegará o momento em que nenhum objeto do mundo estará a salvo do consumo e da aniquilação através do consumo.” (2008, p. 146)

No conto *Intestino Grosso* o narrador fala ao repórter sobre o consumo excessivo imperante na sociedade moderna e no risco que isso representa.

Estamos matando todos os bichos, nem tatu agüenta, várias raças já foram extintas, um milhão de árvores são derrubadas por dia, daqui a pouco todas as jaguatiricas viraram tapetinho de banheiro, os jacarés do pantanal viraram bolsa e as antas foram comidas nos restaurantes típicos, aqueles em que o sujeito vai, pede capivara à Thermidor, prova um pedacinho, só para contar depois para os amigos, e joga o resto fora. Não dá mais para Diadorim. (FONSECA, 1989, p. 173)

A mecanização e a artificialização da vida natural resultantes do processo de produção acelerada constituem um risco. Entretanto, o maior risco que acomete a sociedade nesse processo está no fato de que a humanidade, buscando aumentar a produtividade em função da demanda, tem suas forças e sua vida sugada pelo esforço da produção, pelo trabalho repetitivo, reduzindo-lhe a vida a produzir/consumir, diminuindo com isso o tempo dos materiais fornecidos pela natureza nesse mundo:

Pois agora já não usamos material tal como a natureza o fornece, matando processos naturais, interrompendo-os ou imitando-os. Em todos estes casos, alteramos e

desnaturalizamos a natureza para os nossos próprios fins mundanos, de sorte que o mundo ou o artifício humano, de um lado, e a natureza, de outro, passam a ser duas entidades nitidamente separadas. Hoje, passamos a criar, por assim dizer, isto é, a desencadear processos naturais nossos que jamais teriam ocorrido sem nós; e, ao invés de defender cuidadosamente o artifício humano contra as forças elementares da natureza, mantendo-as o mais possível à parte do mundo feito pelo homem, canalizamos essas forças, juntamente com o seu poder elementar, para o próprio mundo. (ARENDR, 2008, p. 161)

O que, a princípio, possibilitava ao ser humano transcender sua condição de mortal, representando ao mesmo tempo um avanço para a humanidade, apresentou sua face funesta. Se o homem já vivia a angústia existencial, hoje perde o sentido da existência, afogado em um amontoado de produtos a serem consumidos. Angustia-se por adquiri-los e depois por possuí-los, pois quanto mais se produz mais resultados negativos somam-se na natureza

A posição que ocupa hoje é a de um consumidor atento às novidades anunciadas na TV. Nesse processo a pior consequência para a humanidade é que esse ciclo não tem fim e a natureza já começou a dar sua resposta ante à exploração abusiva e desenfreada dos seus recursos. As recentes catástrofes naturais são indícios de que ela já não suporta tantos desaforos.

O material já é um produto das mãos humanas que o retiraram de sua natural localização, seja matando um processo vital, como no caso da árvore que tem que ser destruída para que se obtenha a madeira, seja interrompendo algum dos processos mais lentos da natureza, como no caso do ferro, da pedra ou do mármore, arrancados do ventre da terra. Este elemento de violação e de violência está presente em todo processo de fabricação, e o *homo faber*, criador do artifício humano, sempre foi um destruidor da natureza. (ARENDR, 2008, p. 152)

A violência praticada pelo homem não se limita ao seu semelhante. A natureza também é violentada. É dela que todo ser vivo tira seu sustento. O homem, porém, quis ir mais longe na sua empreitada. Ousou transcender e agora paga um preço caro por isso. O processo de destruição que observamos pode ser estagnado ou não, só o tempo nos dirá os rumos que a humanidade tomará daqui para frente. Ao narrador deste tempo resta a tarefa de

narrar a história de um tempo e confessar os crimes desse tempo, pois “A vida não passava de uma luta de vida ou de morte entre as pessoas. Entre os animais. Entre os povos. Entre as forças da natureza”. (FONSECA, 1990, p. 133)

TERCEIRO CAPÍTULO

MULHER, INOCENTE OU CULPADA, PARTÍCIPE DA HISTÓRIA

Do ponto de vista tecnológico, grandes avanços ocorreram nos últimos anos. No que se refere ao papel da mulher, à identidade feminina, especialmente a partir da “revolução sexual dos anos 60” também houve transformações significativas. Mudanças que redefiniram o ser feminino e redimensionaram sua relação com o mundo, obrigando-a a abandonar um modelo pré-estabelecido e se aventurar em busca de outro ainda indefinido porque ainda não existiam na consciência coletiva outros modelos a serem seguidos.

Segundo Stuart Hall, a identidade não é algo inato, mas é formada ao longo do tempo, por meio de processos inconscientes:

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada ‘crise de identidade’ é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2002, p. 7)

Assim como história e cultura são manifestações da psique humana e não se realizam independente dela, toda experiência humana também requer uma estrutura potencial para sua experiência. A identidade individual está atravessada por questões da psique e por fatores externos. Hall simpatiza com a afirmação de que as identidades modernas estão sendo “descentradas”, em função das mudanças que vêm transformando as sociedades no final do século XX: “Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais.” (HALL, 2002, p. 9)

Com a multiplicação dos sistemas de significação e representação cultural, o indivíduo se viu confrontado com as múltiplas identidades possíveis com as quais poderia se identificar, mesmo que temporariamente, o que resultou na desintegração da antiga concepção que se tinha de identidade estável.

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo de “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. As partes “femininas” do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas na vida adulta. (HALL, 2002, p. 38-39)

A identidade como lugar seguro em que o indivíduo se encaixava socialmente possui fronteiras pouco definidas. Esse caminho trilhado no processo histórico exigiu uma redefinição do que é feminino e masculino, visto ser o aspecto sexual elemento essencial da identidade em uma sociedade como a ocidental, que divide tradicionalmente os papéis sexuais, “[...] sempre que a identidade traduzida no seu aspecto sexual estiver abalada, inevitavelmente estará trincada a base da identidade total, que então exigirá transformações”. (PAIVA, 1990, p. 52)

Diante das redefinições dos papéis ocorridas a partir da segunda metade do século XX, afloraram novas imagens do feminino misturadas aos velhos mitos e concepções que resistiram ao tempo, sendo ainda reproduzidos e sobrevivendo à margem do processo de modernização acelerado.

Isso se deve em parte porque a mudança no plano da consciência não se dá ao mesmo tempo em que os fatos acontecem. O medo do novo acarreta a demora na aceitação das mudanças, por isso as modificações no plano da consciência coletiva não ocorrem concomitantemente aos acontecimentos, sendo um processo lento que precisa de tempo para se efetivar.

Segundo Jean Delumeau, a mulher teria sido exaltada da idade da pedra até a época romântica, período em que se observam mais representações femininas do que masculinas.

Essa veneração do homem pela mulher foi contrabalanceada ao longo das eras pelo medo que ele sentiu do outro sexo, particularmente nas sociedades de estruturas patriarcais. Um medo cujo estudo por muito tempo se negligenciou e que a própria psicanálise subestimou até época recente. (DELUMEAU, 2009, p. 463)

Esse medo do desconhecido tem sua justificação nas crenças populares. As lendas e os mitos povoam de seres assustadores os lugares que extrapolam as vias normais. Como exemplo clássico da presença perigosa que habita além da cidade, temos o deus Pã, que acomete de pânico – um medo repentino e sem razão aparente – aquele que se aventura a adentrar em seus domínios: “[...] a quebra de um galho, a queda de uma folha – enchia a mente de um perigo imaginário, e a vítima, no frenético esforço para a escapa de seu próprio inconsciente agitado, morria de terror” (CAMPBELL *apud* PAIVA, 1990, p. 176)

Para Paiva (1990, p. 51), as alterações ocorridas nos papéis sexuais paralelamente aos avanços da medicina do século XX delegaram à cultura a responsabilidade de redelimitar os contornos do feminino e do masculino “Nas várias tentativas de (re)definições, a preocupação central está em dar conta da menor rigidez nas tipificações sexuais, nos papéis, para enxergar melhor as polaridades de cada lado.” (PAIVA, 1990, p. 51)

Os mitos, religiões, rituais, contos de fadas, ideologias são uma fonte ‘transpessoal’ de imagens, símbolos de representação ou ação. O símbolo possui, então, a qualidade de expressar os fenômenos psíquicos e, ao mesmo tempo, de impressioná-los, porque está presente nas representações da cultura. (PAIVA, 1990, p. 54)

3.1 – Uma outra história

No romance *A grande arte* o narrador nos apresenta uma diversidade de personagens femininas ora fugindo de estereótipos, ora trazendo-os à tona. A urdidura da trama permite ao leitor vislumbrar mulheres que desfilam como figurantes, à margem da possível história principal.

Para Massaud Moisés, o romance tem como faculdade essencial reconstruir o mundo e com esse intuito muitos romancistas têm cedido ao impulso de escolher como tema uma sociedade em dissolução, em decadência “[...] pois quando tudo está a desmoronar é que mais se faz necessária a tarefa do romancista.” (MOISÉS, 1967, p. 97)

Com relação à sua composição, o romance pode ser agrupado em dois tipos fundamentais segundo Moisés: o primeiro é aquele em que o romancista retira da realidade viva uma realidade sua, não tendo a pretensão de reproduzir a realidade vital, mas criar um mundo independente; é a técnica adotada no romance “linear”. Na segunda pretende-se imitar o mundo e sua natureza desordenada: “O romance, por isso, utiliza uma estruturação semelhante à da realidade flutuante que o escritor procura desvendar e conhecer. É o caso do romance “vertical” ou “analítico.” (MOISÉS, 1967, p.175)

Entender o romance *A grande arte* analítico em sua composição nos permite divisar sobre a intenção do narrador de desvelar ao leitor outra narrativa que vai sendo construída paralelamente. Mantendo sua atitude de observador, que confessa ao leitor as agruras de seu tempo, ele narra a história de personagens femininas que transitam livremente na narrativa e desenvolvem ao mesmo tempo uma história própria: a história de mulheres que ora violentam, ora são violentadas. À medida que as imagens femininas aparecem, afloram os mitos que permanecem encrostados na consciência coletiva; as angústias diante de modelos ainda

indefinidos, seus medos, sua bondade e sua maldade. Uma diversidade que define não o padrão feminino, mas sua heterogeneidade.

O romance tem início com a narrativa de um assassinato. Uma prostituta é morta por esganadura e tem inscrita com uma faca a letra “P” em sua face. Um primeiro crime dá início à narrativa, apresentando suas diversas possibilidades. Depois da morte da primeira prostituta, segue uma onda de crimes cometidos com o intuito de recuperar uma fita cassete. A trama então se desenrola na busca pela fita e no desejo de vingança nutrido por Mandrake. O que está em jogo é o poder, centrado nas mãos de Lima Prado e desejado por Nariz de Ferro. Enquanto a atenção é voltada para essa busca em que muitos são envolvidos e outros tantos mortos, as mulheres estão sempre cercando os fatos: ora são elas que motivam as ações, ora são vítimas dos acontecimentos.

O leitor pode, então, correr atrás da fita, junto com Mandrake, acompanhando suas peripécias na busca de si mesmo, ou trilhar outro caminho construído pelo narrador, a fim de expor as imagens femininas que pululam na sociedade contemporânea. O primeiro crime praticado contra a prostituta funciona como emblema de outra questão: sinaliza o assassinato não de uma mulher, mas de uma condição do feminino, a mulher clandestina, a prostituta.

Segundo Georges Bataille, as mulheres são objetos privilegiados do desejo, o que não significa dizer que o homem não seja objeto de desejo. A questão é que os primeiros passos rumo à vida sexual são dados pelo homem que sai à procura da mulher. Como são os homens que tomam a iniciativa, as mulheres têm que lhes provocar o desejo. A atitude passiva de espera a coloca em uma condição de objeto do desejo agressivo dos homens. “Não que exista em cada mulher uma prostituta em potencial. Porém a prostituição é consequência da atitude feminina. Na medida de seu atrativo, uma mulher está exposta ao desejo dos homens.”

(BATAILLE, 2006, p.137)¹³ A menos que tome partido pela castidade, em algum momento e a determinado preço, ela cederá. “A prostituição propriamente dita introduz só uma prática venal. Pelos cuidados que põe em seu adereço, em conservar sua beleza – a que serve o adereço -, uma mulher se toma a si mesma como um objeto proposto continuamente a atenção dos homens.” (BATAILLE, 2006, p. 137)¹⁴

O crime cometido contra a prostituta no início de *A grande arte* é um pretexto que mascara, que dissimula a morte real que ocorre na narrativa: a da condição feminina de inércia, de espera à qual Bataille se refere. Essa posição já não condiz com o feminino. “Era mesmo uma mulher inexpressiva, não faria realmente falta. O prazer que podia propiciar era mínimo, fácil de achar, de imaginar”. (FONSECA, 1990, p. 9) Lima Prado, após esganar a mulher, pondera que ela não faria realmente falta, era um ser inexpressivo. A morte da prostituta no começo simboliza o fim de uma imagem que possibilitará o despontar de outras.

3.2 – À imagem de Eva

A morte é o marco que põe termo a uma condição pré-definida, a vida, e o início de uma possível busca para quem não morre. A partir de então despontam em *A grande arte* personagens que incorporam protótipos femininos atravessados por mitos e por ideologias que emolduram a imagem da mulher. Para tanto o narrador abarca diversas representações femininas. Uma delas é Eva, a primeira mulher, moldada segundo a tradição judaico-cristã que encarna o papel da responsável pela perda do paraíso e que depois de pecar reconhece sua

¹³ “No es que haya en cada mujer una prostituta em potencia; pero la prostitución es consecuencia de la actitud femenina. Em la medida de su atractivo, una mujer está expuesta al deseo de los hombres” (a tradução acima é nossa).

¹⁴ “La prostitución propriamente dicha introduce sólo una práctica venal. Por los cuidados que pone em su aderezo, em conservar su belleza – a la que sirve el aderezo -, una mujer se toma a sí misma como un objeto propuesto continuamente a la atención de los hombres” (a tradução acima é nossa).

condição inferior ao homem e une-se a ele, tornada sua companheira, amparando-o e sendo-lhe submissa.

Eva é também a responsável pela preservação do casamento, pela felicidade do lar e pela multiplicação da espécie humana. Para a lei judaica, as relações sexuais devem ser iniciadas num estado de pureza e de tranquilidade, o que justifica o tabu da virgindade que surge também com o objetivo de evitar a degeneração da união dos sexos em mero desejo sexual. É prescrita a continência sexual mesmo durante o casamento. O ato sexual é considerado impuro quando prazeroso, sendo sagrado apenas o seu produto: a vida. “Assim é representada a divisão na tradição judaico-cristã, a cisão matriarcal/patriarcal, a afirmação de uma superioridade projetada no homem e a perseguição da ‘inferioridade’ da mulher.” (PAIVA, 1990, p. 58)

O modo opressivo e repressivo de tratar a mulher Eva começa com a violação da primeira norma ordenada por Deus: “não comer do fruto proibido”, o que resultou na atribuição de inferioridade à mulher. Como espírito inferior, Eva é seduzida pela serpente e, conseqüentemente, junto com Adão expulsa do paraíso.

O nome da namorada de Mandrake é Ada. Uma possibilidade de leitura desse nome é que ele seja advindo de Adão. Como um seu feminino, ela representa a mulher Eva, por quem Mandrake apaixonara-se. Ada pretendia com ele casar-se, mas ele não tinha a mesma intenção: “Ada queria casar e ter filhos, mas eu não queria deixar nada neste mundo. Quem devia ter filhos era Elizabeth, e eu a impedira. O mundo precisava mais de gatos do que de gente.” (FONSECA, 1990, p. 74)

Mesmo após ser violentada, por estar na companhia de Mandrake, Ada mantém-se firme, como um esteio moral ao lado do namorado. Quando percebe o desejo de vingança alimentado por ele, sente-se desamparada “Ada deitou-se. Parecia menor e frágil, uma velha medrosa. (FONSECA, 1990, p.84) Traumatizada, ela tenta fugir, refugiando-se na casa dos

pais no interior. Porém, volta atrás, retornando para o namorado na tentativa de reconstruir sua vida e realizar o sonho de tornar-se esposa e mãe. Isso acontece não com Mandrake, contudo nos braços de Wexler, sócio do advogado. “Wexler nunca tivera uma mulher. Amava Ada, mas Ada era mulher do seu amigo. Wexler era judeu, e sendo judeu tinha um senso ético muito forte, uma consciência de certo e errado, uma responsabilidade com a justiça.” (FONSECA, 1990, p. 242)

Com Wexler Ada incorpora definitivamente o estereótipo da mulher vinda de Adão, que após ser punida pelo pecado capital pôde redimir-se, unindo-se ao homem, tornando-se sua companheira e gerando-lhe filhos. “Ada queria casar e ter filhos. Isso me deixava desanimado e infeliz. Existiam homens que haviam nascido para serem maridos, pais, chefes de família. Eu não conseguia me ver num desses papéis. E, no entanto, todas as mulheres queriam casar e ter filhos comigo.” (FONSECA, 1990, p. 262)

3.3 – Lilibeth, Lilith

Outra personagem que corporifica o mito judaico-cristão da queda do paraíso é Lilibeth, amante de Mandrake. Seu nome teve estrategicamente incluso o morfema “be” no interior, num ato dissimulatório que não apaga as marcas informativas do nome Lilith. Metáfora da mulher pecadora,

Lilith é um mito arcaico, seguramente anterior, na redação jovística da Bíblia, ao mito de Eva. Por isto se pode dizer que Lilith foi a primeira companheira de Adão. Lilith entra no mito já como demônio, uma figura de saliva e sangue, um verdadeiro espírito deixado em estado informe por Deus. (SECURITI *apud* PAIVA, 1990, p. 61)

Lilibeth é uma mulher da alta sociedade que se casa com um homem rico para atingir a posição social de esposa. A ideia de casamento é motivada por interesses frívolos, nem econômicos, nem sentimentais, objetivando tão somente ostentar uma bela festa na cerimônia

das núpcias e um marido. “Quando li os jornais não pude reprimir um tolo sentimento de vaidade, não havia uma mulher no Brasil, naquele instante, que não me invejasse”. (FONSECA, 1990, p. 35)

No entanto, a atitude da moça fora precipitada: ela e Valdomiro não se conheciam o suficiente, ela forçara o casamento e suas expectativas ao final restaram frustradas. Val, como o chamava, não era o homem que ela idealizara; era homossexual, não a desejava, mal casara e já dava sinais de arrependimento. Lilibeth procura Mandrake em seu escritório para criar uma situação constrangedora, a fim de vingar-se de Val. Ela queria flagrá-lo com seu amante, apesar de ter consciência de sua culpa na situação:

Acho que eu fui a culpada, devíamos ter sido apenas amigos, ele seria um amigo maravilhoso, mas eu quis fazer dele um marido porque agora está na moda as pessoas casarem, está todo mundo casando, não sei se você notou. O Val não queria mas acabou concordando, se fosse uma cerimônia íntima com meia dúzia de amigos, mas meu pai acabou fazendo essa produção milionária. (FONSECA, 1990, p. 37)

Lilith é a transgressão que desafia o divino no momento em que não se subjugava sexualmente a Adão, questionando sobre o porquê deveria submeter-se ao homem se foram criados iguais, em razão direta com a paridade. Adão não cedeu aos apelos de Lilith e ela partiu, desafiando tanto o homem quanto Deus. Ele sentiu-se abandonado e triste por culpa da mulher. Lilibeth quer desafiar Valdomiro, ridicularizá-lo, e procura os meios legais para fazê-lo. Ao conhecer Mandrake, mostra-se ardilosa, tentando seduzi-lo no primeiro momento, para depois se tornar sua amante:

“Você é casado?”, Lilibeth perguntou.

“Bem...”

“Já sei de tudo. Quando um homem responde a essa pergunta desse jeito é porque tem algum tipo de compromisso não-sacramentado.”

Eu também já sabia de tudo. Depois diziam que eu era mulherengo. Ficava quieto e as mulheres me provocavam. As caras que Lilibeth fazia. Que diabo, eu tinha um aparência tão disponível assim? (FONSECA, 1990, p. 34)

Lilibeth envolve-se com Mandrake sabendo que ele possuía um relacionamento estável com Ada. No decorrer da trama, outra mulher passa a integrar o triângulo amoroso. O protagonista relaciona-se assim com três mulheres ao mesmo tempo. Ada é a única que não sabe da existência das outras. Bebel é a terceira que chega de mansinho e aos poucos ganha espaço na trama e na vida de Mandrake.

3.4 – Bebel

O nome Bebel também foi estrategicamente escolhido, remetendo-se a August Bebel, social democrata alemão, autor de um texto pioneiro no tratamento da liberação feminina, *Mulheres e o socialismo*. Bebel é espontânea e imune aos condicionamentos a que querem submetê-la; tem forte personalidade e uma silhueta volumosa, o que foge dos padrões de beleza impostos pela sociedade ocidental e as formas esqueléticas das modelos nas passarelas.

O assassinato de Cila, a terceira prostituta, deixa indícios que levam Mandrake e Wexler ao enalço de Rosa Leitão, mãe de Bebel. A moça, com seus 18 anos, transmite um ar de fragilidade quando se apresenta a Mandrake: “Foi comendo as batatas fritas pelo caminho. O carro, um Fiat pequeno, estava no quarto andar da garagem vazia. Parecendo sentir medo, Bebel se aproximou de mim, o braço e a ilhargia roçando-me o corpo.” (FONSECA, 1990, p. 63) No decorrer da narrativa ela assume uma postura de mulher determinada e manipuladora.

Com o argumento de procurar a mãe desaparecida, Bebel convence o protagonista a ajudá-la na busca em uma região de sítios. A procura se delonga até o anoitecer. A moça, aduzindo não ser prudente retornar para a cidade àquelas horas, sugere que pernoitem em um hotel. Mandrake tenta resistir, considerando a ideia pouco recomendável, mas Bebel é ardilosa e não se deixa vencer facilmente. Depois de uma longa conversa, ela confessa que quer dormir fora, porque saíra de casa sem a pretensão de voltar. Ele acaba cedendo a seus apelos e

os dois seguem para um hotel. Bebel, determinada a seduzir Mandrake, bate na porta de seu quarto durante a noite e ele não resiste às suas insinuações:

“Você está delirando”, disse Bebel, puxando minha cabeça de encontro aos seus seios. Não era mais a menina assustada. Arrogava sua superioridade sexual, latente, mas absoluta, misturada com instinto maternal, pensei, como o nariz enfiado no tecido que cobria os seios da moça. (FONSECA, 1990, p. 68)

Bebel assume-se como uma mulher livre para cumprir seu destino. A figura paterna mostra-se frágil, liberando a filha de toda e qualquer expressão familiar autoritária:

“Não é verdade. Eu falei com seu pai pelo telefone. Está tudo bem.”
“Quando você falou com o papai?”
“Ontem. Ele não lhe disse?”
“Não. Também eu saí de casa e não o vi mais.”
“Saiu de casa?”
“Vou morar sozinha.” (FONSECA, 1990, p. 70)

Toda a liberdade concedida à personagem, seja pela falta de limites da família, seja pela condição social, permite-lhe expor suas convicções sem receios, podendo posicionar-se livremente no romance, o que denota uma condição de poder. Segundo Michelle Perrot, poder é um termo polissêmico: no singular assume uma conotação política supostamente masculina e no plural se fragmenta em “[...] partes difusas e periféricas onde as mulheres têm sua grande parcela.” (1988, p. 167)

As representações do poder feminino são inúmeras, antigas e muitas vezes recorrentes, rendendo tema de investigação histórica e antropológica. Tem seu marco inicial no Gênesis, no qual está registrado o poder sedutor de Eva. No século XIX, na sociedade francesa circulam sorradeira e silenciosamente figuras detentoras de um poder oculto, secreto, seja na família, seja nos negócios, que por detrás das cortinas encaminha as coisas a seu modo.

“Todo mundo dizia que era uma loucura eu casar na minha idade e que o rapaz era um caçador de dotes. Ele trabalhava como representante de um laboratório e eu gostava muito dele. Tudo que eu gostava, ele achava ruim. O que você acha dos índios?”

“Que índios?”

“Os nossos índios. Você é contra ou a favor?”

“Como é que alguém pode ser contra os índios?”

“Ele era, o meu noivo. Me obrigou a tirar um plástico que eu tinha no meu carro, que dizia apenas ‘Pela demarcação das terras indígenas’ e me convenceu que os índios eram tão predatórios quanto o homem branco [...] Fiquei horrorizada. Ele havia lido isso num livro. Até hoje não sei se é verdade ou mentira. A gente deve tomar cuidado com os livros. Felizmente percebi que o meu namorado queria apenas mandar em mim, no meu corpo e na minha cabeça, como todo homem. O que o homem quer da mulher é torná-la submissa. Uma relação mais de poder do que de prazer.”

“Já li isso num livro.” (FONSECA, 1990, p. 74 -75)

Bebel é a imagem da mulher determinada, representa aquelas que “[...] puxam os fiozinhos dos bastidores, enquanto os pobres homens, como marionetes, mexem-se em cena pública” (PERROT, 1988, p. 168). É aquela que inspira as decisões políticas e instiga o crime. Cansada de dividir Mandrake com outras duas mulheres, ela manipula as pessoas e conduz a situação até colocar Mandrake contra a parede.

“Mandrake, eu vim aqui com um objetivo muito definido. Vim para dizer a você que tudo acabou.”

“Tudo o quê?”

“Tudo. Eu, Lili, Ada. Não temos mais amor por você. Só caridade. Vim aqui para lhe dizer isso, em nome de todas.”

“Amor e caridade são a mesma coisa. Em latim”, eu disse, sem saber o que dizer. Controlei-me para que Bebel não percebesse o que eu sentia.

Havia um velho advogado no foro que costumava dizer que não existe uma situação tão ruim que uma mulher não pudesse piorá-la.

“Então foi uma conspiração. Não acredito que Ada esteja metida nisso. Por que ela não veio falar comigo?”

“Seria muito doloroso. Ela pensa que ainda te ama. Mas não quer mais te ver.”

“Mas as coisas dela estão todas aqui.”

“Nem todas.”

Eu tinha um pedaço de sardinha na mão distraído, botei a sardinha na boca.

“Sujeira, traição”, eu disse cuspiendo a sardinha na pia, “fazerem isso comigo.”

“Não queremos crucificar, punir você, não queremos que você sofra, queremos definir os papéis verdadeiros.”

“Mas tem que haver papéis? O mundo vai mal por isso. Nada de papéis, temos que ser nós mesmos.”

“Não me venha com sua astúcia de rábula.” (FONSECA, 1990, p. 293)

Mandrake mostra-se ingênuo diante da astúcia de Bebel. Ela se une às duas outras namoradas para exigir dele um posicionamento. “Os indícios apareciam sem que eu entendesse o seu verdadeiro significado.” (FONSECA, 1990, p. 281) Ada, vaidosa e

apaixonada, passa a exceder-se nos cuidados com o corpo e a não dar muita atenção às conversas de Mandrake: “Ada passara a ficar mais tempo na frente do espelho se olhando.” (FONSECA, 1990, p. 281) Lilibeth, mais direta, começa a fazer exigências:

“A fidelidade, ou se você prefere, a exclusividade que desejo”, disse um dia Lilibeth, “não resulta de ciúme ou possessividade. Apenas você tem que reconhecer que, dividindo-se entre várias mulheres, mesmo um homem com o ardor e a imaginação que você possui, acaba não podendo dar a nenhuma delas a satisfação mínima necessária. Ponha sua cabeça jurídica, razoavelmente perspicaz: nós é que somos inexauríveis, nós, as mulheres.
Era verdade. Pelo menos aquelas três mulheres eram. (Todas as outras, lembrei-me, também: Eva, Berta.) (FONSECA, 1990, p. 281)

Bebel, insubordinável, contesta enfaticamente o comportamento de Mandrake, denominando de “sultanismo” sua atitude de relacionar-se concomitantemente com três mulheres:

Um dia Bebel reclamou do que ela chamou de meu ‘sultanismo’. “Sartre tinha uma porção de mulheres paparicando-o e a Beauvoir nunca se incomodou com isso”, eu disse.
“Não?”, disse Bebel. “Apenas contou, depois que ele morreu, para o mundo inteiro, que Sartre fazia xixi nas calças.” (FONSECA, 1990, p. 280)

3.5 – Sedução e poder

A insubordinação de Bebel vai além do discurso. Arditosa e silenciosamente ela manipula Mandrake e suas oponentes, a fim de alcançar seu objetivo: obter o namorado exclusivamente para si. Segundo Jean Baudrillard, a única sexualidade existente é a masculina. “A sexualidade é essa estrutura forte, discriminante, centrada no falo (*phallus*), a castração, o nome do pai, o recalque. Não existe outra.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 10) E completa dizendo que o feminino sempre esteve e está em outro lugar: “É esse o segredo do seu poder [...] O feminino seduz porque nunca está onde pensa estar.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 11) Bebel é um tipo que se enquadra nessa concepção de Baudrillard.

O feminino para Baudrillard (1991, p. 11) não estaria na história de sofrimento e de opressão que sempre se impingiu à mulher. Segundo Simone de Beauvoir, a história das mulheres foi feita pelos homens. O problema das mulheres sempre foi um problema de homens que tiveram suas razões e juntaram força física e prestígio moral para criar “[...] valores, costumes, religiões, nunca as mulheres lhes disputaram esse império.” (BEOUVOIR, 1980, p. 167)

A astúcia do feminino consiste em dissimular-se no calvário histórico de sofrimento e de opressão que lhe imputaram. “Esse poder do feminino é o da sedução.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 11) A sedução está no domínio do universo simbólico enquanto o poder apenas representa o domínio do universo real. “A soberania da sedução não tem medida comum com a detenção do poder político ou sexual”. (BAUDRILLARD, 1991, p. 13) O segredo da mulher está em saber que todos os signos são reversíveis e que a única coisa que lhe pertence é a aparência, porque todos os outros poderes lhe escapam, mas ela pode reverter todos os signos. Ela é desafiada então a dominar a estratégia das aparências contra o poder do ser e do real.

Ora, a mulher nada mais é que aparência. E é o feminino como aparência que põe em xeque a profundidade do masculino. Ao invés de se insurgirem contra essa forma “injuriosa”, as mulheres fariam bem em se deixar seduzir por essa verdade, pois aí reside o segredo de seu poder, que estão quase a perder, levantando a profundidade do feminino contra a do masculino. (BAUDRILLARD, 1991, p.15)

Bebel representa a mulher que tem sua estratégia no desafio. Astuta, ela simula ingenuidade, uma maneira de converter a situação a seu favor e coloca em xeque a profundidade do masculino quando surpreende Mandrake com a notícia que terá que escolher uma dentre as três.

Mas Bebel não me disse, nem nenhuma das minhas outras queridas, que elas haviam se encontrado secretamente e que nesse encontro depois de vencidas desconfianças e ciúmes recíprocos, haviam me colocado em julgamento, à minha revelia, como se eu fosse um réu de paradeiro ignorado, o que no mínimo configurava um injusto cerceamento de defesa. O veredicto delas foi que eu era um insensível, alienado, incompreensível (nos dois sentidos, incapaz de compreender e de ser compreendido) e que um ultimatum me seria dado: eu teria que escolher entre uma delas ou não teria nenhuma. Isso quase no século XXI! (FONSECA, 1990, p. 280)

Em contrapartida às imagens do feminino que pululam em *A grande arte*, o masculino manifesta, como metáfora amorosa, a história do medo de amar e da incapacidade de vencer fantasmas arcaicos e modernos. Segundo Sant'Anna (1984, p. 12), a antropologia, a sociologia e a história permitem vislumbrar a presença da misoginia desde tribos primitivas até sociedades industrializadas. Mitos antigos como o da mulher castradora, da vagina dentada, da mulher aranha e da serpente venenosa são retomados em textos modernos. Na literatura é recorrente o tema do medo que o homem sente da mulher e que dissimula por meio da agressividade contra ela. Há registros desse medo em expressões folclóricas em todo o mundo.

Para Jean Delumeau (2009, p. 462) o homem tem em relação à mulher uma atitude contraditória, que oscila entre atração e repulsão, admiração e hostilidade. Wexler, o sócio e melhor amigo de Mandrake, analisa a compulsão do advogado pelas mulheres como sendo algo que oscila entre amor e ódio “Wexler diz que o amor extremado que você tem pelas mulheres está muito próximo do ódio.” (FONSECA, 1990, p. 301)

Em diálogo com Ada, Mandrake tenta justificar sua impossibilidade de relacionar-se com uma mulher de cada vez, contando-lhe o episódio em que Zeus tenta justificar sua infidelidade, alegando que a mulher teria um gozo infinitamente maior que o homem no relacionamento sexual e que, como compensação, o homem deveria ter o direito a pequenos prazeres com outras mulheres. Hera obviamente discorda do argumento de Zeus e para resolver a questão ambos determinam que Tirésias, o vidente transformado em mulher por Afrodite, se pronuncie a respeito:

“Sabe qual foi a resposta de Tirésias, o único ser que jamais foi, alternadamente, homem e mulher? ‘Se o prazer do sexo’, disse Tirésias, ‘pudesse ser medido em partes, nove iriam para a mulher e apenas uma para o homem’...”

“Que coisa mais boba”, disse Ada, “acho que você inventou essa coisa toda.”

“Hera ficou tão furiosa que cegou o pobre Tirésias.”

“O que não é mau para um vidente”, e voltou a olhar-se no espelho.

Procurei explicar a ela que Zeus tinha razão, que a mitologia era muito sábia, que a maior capacidade da mulher para o prazer (e o amor), tão negada e tão reprimida durante os séculos, fora consagrada havia milhares de anos nos mitos da cultura grega.

(FONSECA, 1990, p. 281)

Assim a mulher despertaria a inquietude do homem, primeiro por ser ela juiz de sua sexualidade; e segundo por despertar a inveja deste, que a vê como insaciável sexualmente, como um fogo que deve ser alimentado incansavelmente, “Pois, de qualquer maneira, o homem jamais é vencedor no duelo sexual. A mulher lhe é ‘fatal’. Impede-o de ser ele mesmo, de realizar sua espiritualidade, de encontrar o caminho de sua salvação. Esposa ou amante, é carcereira do homem”. (DELUMEAU, 2009, p. 467)

3.6 – Representações do feminino

Com relação às representações femininas sob seu aspecto plástico, figuram a taça, o vaso e a concha, entre outros objetos, revelando outras questões problemáticas com relação ao desejo e à sua significação. Sendo a água o elemento mediador desses objetos, metáforas como “matar a sede” e “saciar o desejo” são muito utilizadas tanto no sentido místico quanto no erótico. “Os símbolos de Maria estão estruturalmente ligados aos da terra (*magna mater*) e da água (princípio vital por excelência).” (PAIVA, 1990, p. 73)

É no ventre feminino que a vida se gera. Ele é, então, fonte de vida, vida que é cercada da água onde a criança consegue viver dentro do útero. A mulher aparece como um oceano que engole, como um lago profundo, um poço sem fundo. Lima Prado reverbera esse medo acalentado durante anos e transformado em trauma insuperável através dos tempos. Ele

não consegue nadar, sendo impedido não por uma questão fisiológica, mas pelo medo, um pavor sem causa aparente que o absorve por completo.

“Se me permite eu gostaria de lhe fazer uma pergunta. Qual a principal dificuldade que o senhor sente?”

“Eu afundo. Não consigo flutuar. Como se meus ossos fossem feitos de chumbo maciço.”(FONSECA, 1990, p. 184)

Longos anos de análise não foram suficientes para resolver o medo de Lima Prado. Ele resolve enfrentá-lo, contratando um professor de natação para ensiná-lo a nadar. Romualdo bem que se esforça, às vezes chegando a irritar-se com a teimosia do aluno, que não atende a seus ensinamentos. A maior dificuldade é mergulhar, engolfar-se na imensidão das águas e sucumbir. O narrador, por meio das anotações lidas nos cadernos de Lima Prado, descobre esse medo, atribuindo a ele causas psicológicas e questionando a relevância do fato: como um sujeito com a inteligência e as habilidades físicas de Lima Prado deixa-se submeter ao medo da água?

(Às vezes tive dúvidas se este episódio teria alguma importância. Mas a dificuldade de Lima Prado em aprender a nadar – ele que fora um cavaleiro excelente – devia ter algum significado.)”

“Isso é psicológico.”

“Não me interessa se é psicológico ou lá o que for”, disse Lima Prado irritado. “Estou disposto a lhe pagar uma fortuna, uma fortuna que lhe dará independência financeira para o resto da vida, se o senhor me ensinar a nadar. Se lhe interessa saber, já fiz análise, durante muitos anos, e tive alta do meu psicanalista. Esse assunto foi exaustivamente discutido durante muitas sessões. Chega.” (FONSECA, 1990, p. 184-185)

A maternidade torna a mulher um eterno enigma para o homem ao estabelecer uma ponte entre ela e a natureza, uma ligação incompreensível, misteriosa. Essa proximidade com a natureza creditou à mulher nas civilizações tradicionais o poder de curar e o de prejudicar, utilizando misteriosas receitas. Os mitos reforçam essa proximidade ao longo dos tempos. As mulheres sempre estiveram mais ligadas que os homens ao ciclo do eterno retorno que conduz os seres da vida para a morte e da morte para a vida. Disso advêm os inúmeros nomes das

deusas da morte e dos monstros fêmeas. “A mãe ogra [Medéia é uma delas] é um personagem tão universal e tão antigo quanto o próprio canibalismo, tão antigo quanto a humanidade.” Inversamente, os ogros masculinos são raros”. (DELUMEAU, 2009, p. 464)

Outros mitos como o “[...] da mulher castradora, da vagina dentada, da mulher aranha, da serpente venenosa vêm da antiguidade aos textos modernos.” (SANT’ANNA, 1984, p.12) O mito da *vagina dentata* é trazido para *A grande arte* quando Nariz de Ferro, em uma de suas conversas com Lima Prado, conta um episódio ocorrido no motel quando ele estava com sua namorada:

Era a vagina dentada, dos antigos, que sempre pensei ser uma ficção literária ou uma invenção dos arquitetos da repressão sexual. Mas que estava ali,... A vagina dentada! Céus! Minha alma se encheu de terror. Sendo um anão, e ainda por cima preto, e ainda por cima velho, ainda que não pareça, por todos esses motivos eu não podia dizer a ela ‘sua vagina está me assustando’, isso um homem, ainda que um homem de peculiaridades, como eu, nunca confessa. (FONSECA, 1990, p. 217)

O medo do masculino em relação ao feminino remete à origem. A mulher está no caminho de onde se vem e para onde se vai. Foi a fêmea a escolhida pela natureza para trazer ao mundo os seres, possibilitando a perpetuação das espécies. No romance *A grande arte* é Luiza Montilio quem incorpora a maternidade divina. Mesmo não sendo mãe de Lima Prado, assume o filho incestuoso do marido como sendo seu:

Eva teria um sentido transpessoal e coletivo como mulher geradora, *ctônica*, origem de toda a vida. Maria seria a sublimação do *Eros* como *Sofia* ou sabedoria. Para Eva estava proibido o hierosgasmus (casamento sagrado e celeste), será a mãe dos mortais. Maria é feita ‘esposa de Deus’ e, fruto do *hierosgasmus*, nascerá o Filho de Deus. (PAIVA, 1990, p.74)

Para Lima Prado sua mãe era Luiza Montilio Prado, a mulher que abandonara o amante para ficar ao lado do marido e criar o filho. Ele não via nisso nenhum sinal de bondade ou devotamento. Para ele se tratava de um “cacoete biológico”, atribuído naturalmente às mulheres como se todas tivessem o dom para a maternidade.

Luíza Montilio Prado não era má pessoa. Pelo menos não largara a família, como Bernard fizera ao saber que o dinheiro acabara. Mas é raro uma mulher fazer isso. Luíza, como todas as mulheres, fora condicionada a ficar com suas crias. Continuar com o filho em vez de seguir o amante não significava, para Thales, nenhum sinal de abnegação e sacrifício, apenas um cacoete biológico. (FONSECA, 1990, p. 177)

Lima Prado, porém, não sabia que Luíza Montilio Prado não era sua mãe biológica. E mesmo não o sendo assume o filho incestuoso do marido como sendo seu, fato que ele virá a descobrir muito depois remexendo nas cartas de sua Avó. Luiza Montilho incorpora a imagem da mulher bondosa e maternal representada no cristianismo por Maria.

Prezada d. Laurinda.

Lamento que a senhora tenha descoberto tudo. Se me acumplicei escondendo esse vergonhoso e triste acontecimento não foi para defender a honra dos Lima Prado, protegê-la do escândalo pois nem as pessoas que me cercam, nem a dignidade dúbia da família mereceriam a minha convivência. O que fiz foi pela pobre criança, que seria uma desgraçada se viesse a saber a verdade terrível da sua origem. Criei-a como se fosse a sua verdadeira mãe. Maria Augusta teria feito isso? Não acha uma ironia que eu, que sempre fui considerada uma intrusa, tenha feito pelos Lima Prado, sem que ninguém soubesse, um gesto tão protetor, depois de sofrer tantas afrontas? Sua Luíza Montilio Lima Prado. (FONSECA, 1990, p. 222)

A razão que motivara a atitude de Luíza em adotar a criança é mencionada na carta que envia a Laurinda, avó de Lima Prado. Caridade e bondade fizeram-na assumir o filho do marido e criá-lo como seu, impedindo que a criança tivesse um destino desagradável. A verdadeira mãe de Lima Prado era aquela que ele acreditara a vida inteira ser sua tia, aquela que sempre vivera enclausurada na casa sob a alegação de que “tinha problemas”. “Sofria de acessos de agressividade, atacando as pessoas à sua volta. Era também comum ela uivar como se fosse um lobo.” (FONSECA, 1990, p. 174)

Segundo Maria Escolástica, o fenômeno histérico é um sintoma cuja causa muitas vezes não encontra outro canal de expressão. Desde a antiguidade observa-se uma estreita relação dos distúrbios nervosos com o sexo feminino. “[...] quando Hipócrates se dedicou a escrever sobre as ‘doenças de mulheres’, ele não fez mais que retomar crenças milenares

sobre maternidade, parto e distúrbios da função sexual feminina.” (ESCOLÁSTICA, 1995, p. 26) Apesar da histeria não ser algo restrito às mulheres, até o século XIX era esse o entendimento. A histeria era uma doença feminina, resultante de males que acometiam o útero ou frutos da depravação moral.

A histerica, em seus ataques, passava ao ato seus desejos mais secretos, sua ‘parte vergonhosa’. *A besta negra*, tal como a chamavam os médicos, era não só uma doença maldita por tudo que representava de ‘irregularidade, instabilidade, fantasia, imprevisão, como não sendo governada por nenhuma lei, nenhuma regra, nem por nenhuma teoria científica séria’, como também encarnava um sexo culpabilizado pelo desejo que provocava nos homens. (ESCOLÁSTICA, 1995, p. 26/27)

De acordo com Escolástica (1995, p. 27), foi somente a partir de Freud que a clínica tornou-se o lugar para dizer o mistério do ser. Foi graças a Freud que se pôde dar testemunho da feminidade, que se pôde contar o segredo por detrás da imagem, e se hoje os ataques de outrora são raros é sinal de que a histeria ficou mais recatada sem ter deixado, contudo, de ser martirizada.

O narrador também relata dois assassinatos motivados por ciúmes, realizados por mulheres e amantes. Maria do Socorro, irmã de Laurinda, fora assassinada pela amante, uma prostituta em um quarto de hotel. Laura Lins, que mantinha um relacionamento amoroso com Rosa Leitão e Lima Prado, também foi assassinada pela amante quando esta descobre estar Laura se relacionando com uma terceira pessoa. Esses crimes não têm a mesma repercussão dos outros; sua descrição não é tão minuciosa quanto os praticados por homens, possuindo ainda outro diferencial importante: as mulheres não figuram como vítimas, porém como assassinas. Elas escolhem um caminho diverso daquele atribuído ao modelo feminino de bondade, assumindo o modelo da amante apaixonada, conjurando a “[...] vertigem metafórica de uma porta que se abre para o vazio, a fim de, paradoxalmente, suprir o vazio da perda do objeto amado.” (PEREIRA, 2000, p. 100)

Outra personagem que também foge à ideia do feminino como espaço acolhedor e gerador de vida é a mulher que põe um anúncio no jornal, colocando à venda a córnea da filha. Sua frieza é reforçada no momento em que um possível “cliente”, espantado com a situação, decide-se por não efetuar o “negócio” quando ela diz: “‘Não se preocupe, minha filha’, disse a mulher dando as costas para Fuentes, ‘vai aparecer outro.’ No mundo, pensou Fuentes, tudo se comprava e vendia, a mulher sabia disso.” (FONSECA, 1990, p. 139)

A mesma frieza pode ser atribuída a Rosa Leitão, mãe de Bebel, que demonstra o desprendimento da família e a capacidade de atos condenáveis por causa de dinheiro. Uma mulher de origem humilde que se viu sozinha no mundo muito cedo e acaba casando-se nova, apenas para ter com quem contar. Seu esposo é Bolinha, dono de um pequeno restaurante chamado “Galeto de Ouro”. Conhece então Nildo, proprietário de uma pequena confecção de roupas femininas, e começa a insinuar-se até seduzi-lo completamente.

Os negócios prosperavam apesar das crises pelas quais o País passava, fato que Nildo atribuía ao consumismo exagerado das mulheres. “Além de consumistas as mulheres eram todas umas putas, Nildo havia aprendido isso no negócio de roupas.” (FONSECA, 1990, p. 277) Segundo Baudrillard, a imagem da mulher está ligada a uma oferta feminina desenfreada, por isso o pornográfico gira em torno do feminino e o masculino vive assombrado com a ideia da impotência, o feminino não. Assim como as forças produtivas, a liberação sexual também não tem limites, dessa forma a ideia de continuidade e disponibilidade só podem ser incorporados pelo feminino:

É por isso que, nessa sociedade tudo será feminizado, sexualmente à maneira feminina, os objetos os bens, os serviços, as relações de todos os gêneros – na publicidade, o efeito é não tanto juntar sexo a uma máquina de lavar (isso é um absurdo) mas conferir ao objeto essa qualidade imaginária do feminino de estar disponível, à mercê, nunca retrátil, nunca aleatório. (BAUDRILLARD, 1991, p. 34)

Ao conhecer Rosa, Nildo pensou que ela era diferente, pois recusava os presentes que ele lhe oferecia com a alegação de que ela não era o tipo de mulher que se vendia. Lentamente, Rosa solta a linha e Nildo cai na armadilha. Ela já não suportava mais Bolinha e seu restaurante.

Ao conhecer Gonzaga Leitão, sócio de Lima Prado, Rosa usa a mesma tática que usara com os companheiros anteriores: “Quando Leitão a presenteou com uma bela e cara água-marinha, Rosa devolveu a jóia dizendo que se ele quisesse lhe dar alguma coisa que lhe desse uma flor. Leitão, comovido, lhe deu uma rosa.” (FONSECA, 1990, p. 278) Quando Nildo descobriu que Rosa iria abandoná-lo, deu-lhe uma surra, mas não passou disso, sabia que “Matar a mulher era uma das poucas coisas que poderiam atrapalhar o negócio de roupas.” (FONSECA, 1990, p. 278) A história de Rosa Leitão, aos olhos do narrador, nada tem de singular. “Na verdade, mudando aqui e ali, era parecida com a de outras grandes damas da sociedade.” (FONSECA, 1990, p. 278)

O homem mantém em relação à mulher sentimentos ambíguos, oscilando entre “Medo e fascinação, atração e repulsão, constituem, portanto, em elementos que estão eternamente em jogo no processo do erotismo, já que este engendra os mecanismos básicos e opostos de vida e de morte.” (BRANCO, 1985, p. 63) Esse medo atemporal do masculino em relação ao feminino pode ser dissimulado por meio da agressividade contra as mulheres. A violência doméstica também é retratada em *A grande arte*:

Acordei com d. Josefina quebrando pratos na cozinha. Uma mulher jovem, robusta, casada com um sujeito cronicamente desempregado, um homem ciumento que ficava em casa arrumando as coisas e vendo televisão e que de vez em quando a espancava. Eu tinha vontade de mandar a empregada colocar uma dentadura às minhas custas, mas temia que isso viesse a perturbar sua felicidade conjugal.” (FONSECA, 1990, p. 44)

Dona Josefina representa a condição de muitas mulheres, que sustentam a casa, os filhos e muitas vezes o marido, sujeitando-se a ser espancada pelo companheiro, com receio de que ficando sem ele sua situação possa piorar.

Segundo Branco, as relações entre vida e morte vão desembocar inevitavelmente na relação erotismo e morte. A autora cita que Reich já havia entendido como um desvio da energia vital predominante o instinto de morte. “Em culturas onde a sexualidade fosse reprimida, o prazer acabaria por ser buscado na dor; Eros terminaria por encontrar seus canais de expressão em Thanatos, seu contrário.”(BRANCO, 1985, p. 59) Ao se deparar com uma relação de desejo irrealizável de posse, o indivíduo opta pela sua morte ou sua perda. “A força de Thanatos revela-se também na posse amorosa que desemboca, com frequência, nas manifestações violentas dos chamados crimes “por amor”, ou do suicídio.” (BRANCO, 1985, p. 63)

O suicídio de Lima Prado se dá depois que ele se envolve com Mônica, uma bela prostituta de 15 anos. Seduzido pela jovem, ele subverte antigos conceitos e valores: “Não esperava encontrar uma mulher tão jovem, parecia ter a idade de sua filha [...]” O desejo de posse que ele nutre pela menina era algo impossível de se concretizar. Ambos faziam parte de mundos muito diferentes. Mônica, apesar de muito jovem, era amoral: “Tanto mistério para nada, pensou ela. O seu amante não era dono das Casas Sendas, ou da Mesblas, ou da Brahma ou outra empresa cujo nome aparecida na televisão.” (FONSECA, 1990, p. 297) O desejo de Mônica por Lima Prado se restringia aos luxos que ele podia lhe proporcionar, e ele sabia disso:

Mônica era realmente uma bela mulher – que diabo, uma menina, ao vê-la eu fiquei mais impressionado do que Lima Prado: ela parecia ter menos de quinze anos, seu corpo era perfeito como o de uma boneca de plástico, era muito inteligente e extremamente amoral – terrível, mas me ajudou a entender o que podia ser entendido naquele caso complicado. O nosso encontro foi uma outra história não menos intrincada, da qual não gostaria de me lembrar agora. (FONSECA, 1990, p. 280)

Ao conhecer Mônica, o narrador entende o que motivara Lima Prado a suicidar-se. Em *A Grande arte* a morte aparece como um gesto auto-destrutivo, em movimento circular, que vai tirando de cenas personagens e construindo assassinos. O suicídio de Lima Prado sugere a fuga da punição pelos crimes que cometera e encerra o ciclo de agressões iniciado no momento em que ele mata a primeira prostituta. Ao mesmo tempo, significa sua fuga de uma condição de dependência da ardilosa e amoral Mônica, capaz de conduzi-lo à submissão e à perdição.

CONCLUSÃO

A obra de Rubem Fonseca chama atenção pelo aspecto da violência e da sexualidade marcantes. Violência que aparece justificada seja em nome da sobrevivência, do processo civilizatório, da cultura. É ele um grande prosador do corpo ao descrever formas humanas associadas tanto à beleza quanto à repugnância que possam provocar.

Ao seguir uma linha que o coloca ao lado dos escritores urbanos que retratam as novas situações enfrentadas por suas personagens nas cidades, Fonseca termina por demonstrar a mudança de comportamento da sociedade como também as transformações pelas quais a mentalidade urbana tem passado.

A solidão da grande cidade é matéria prima para muitas de suas obras, nas quais os sujeitos seguem sem saber de si, nem do outro, manipulando situações, cientes de que podem sucumbir a qualquer momento. É a cidade o local favorável ao desenvolvimento das narrativas fonséquianas, pois permite entrever a violência em meio à paisagem urbana no movimento cotidiano. Misturando personagens marginais e da classe alta, que ora se unem ora se confrontam, tendo em comum a desenfreada busca pela sobrevivência.

Isso desperta no narrador de *A grande arte* o desejo de interferir e a angústia ante a certeza da impossibilidade de que essa interferência mude alguma coisa. Essa mesma angústia move Mandrake na versão cinematográfica do romance *A grande arte*, filme de Walter Salles Junior. O advogado busca estabelecer relações entre realidade e linguagem, no filme há a substituição da problemática da palavra pela da imagem, o que fica demonstrado pelo fato de Mandrake passar de advogado, conhecedor da hermenêutica no romance, a fotógrafo, cujo trabalho é desenvolvido através de imagens, no filme.

Assim como no filme, o protagonista do romance segue seu destino cercado por personagens carentes de posturas que lhes possibilitem julgar tanto suas ações quanto os acontecimentos ao seu redor. Seguem consumidas por um vazio existencial como figuras errantes e incapazes de enquadrar-se no padrão ético das virtudes tradicionais: bondade, solidariedade, amor despretensioso. Por outro lado, também não podem viver sem culpa, conduzidas que são pelo mercado de trocas e engolfadas pelas relações sociais alienantes, além de se reprimirem sexualmente ao mesmo tempo em que massacram economicamente o outro.

Em *A grande arte*, o narrador expõe seu ponto de vista frente a um mundo alienado e alienante, criando um estilo, estendendo sua visão para além dos corpos humanos, abrangendo tudo o que seja atrativo ao olhar, o que credita ao estilo um aspecto peculiar. Dessa forma, tanto as cenas eivadas de violência quanto os palavrões caem bem à obra de Rubem Fonseca, pelo aspecto de transgressão que carregam. Percorrendo o caminho rumo ao futuro incerto, o narrador traduz em palavras a angústia do sujeito contemporâneo frente às intercorrências do presente. Angústia extraída do âmago do ser e externada pela confissão.

A confissão, segundo Foucault, pressupõe um ouvinte que se encontra em uma posição superior de onde conferirá ao exposto censura ou aprovação e, conseqüentemente a condenação ou liberação do interlocutor. O narrador de *A grande arte* outorga ao leitor uma superioridade buscando liberar-se assim da sua culpa pela inércia frente às barbáries cometidas em um tempo que atribui aos indivíduos – que agem ou que se omitem - a responsabilidade pela situação presente. É ele que tem a incumbência de narrar o hoje, deixando registradas suas impressões sobre esse tempo aos seus contemporâneos e à posteridade.

Essa atitude de observador permite ao narrador espreitar a condição do feminino nesse tempo posterior a revolução sexual, à descoberta da pílula, ao movimento feminista,

passado o êxtase da mudança, quando as coisas enfim entraram nos eixos e tomarem seu devido lugar. É nesse momento que o narrador quer falar da condição da mulher nos dias atuais, depois da luta pela liberdade, pela igualdade, pela dignidade, pelo direito à voz dentre tantos outros. O narrador assim, não pretende interferir, observa apenas. É portador de um discurso masculino e, portanto, imparcial, livre de vícios e interesses que condenem sua posição, por isso ele pode externar livremente seu ponto de vista sobre o que se passa sob seus olhos e por isso seu discurso é tão valioso, um autêntico discurso masculino sobre a condição do seu oposto.

O narrador é livre para narrar a condição da mulher, como ela é vista pela sociedade, como seus atos e intenções são interpretados a sua revelia, atravessados por mitos e ideologias antigas. Sendo o narrador figura que cumpre a função de narrar aquilo que observa, o narrador de *A grande arte* observa uma sociedade ainda muito centrada no masculino, onde a mulher se esforça para sair do segundo lugar e emparelhar com o primeiro, e que, embora tenha obtido inúmeras conquistas trabalhistas, sociais, ainda precisa encontrar seu espaço nessa sociedade que lhe atribui inúmeras atividades e lhe cobra a responsabilidade pelas suas lutas e conquistas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____ *Notas de literatura I*. Trad. Apres. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. *Sobre la violência*. Trad. Santillana Ediciones Generales. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Trad. Marie Paule Sarazin e Antoni Vicens. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (V. 1).
- BRANCO, Lúcia Castello. *Eros travestido*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHIKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: EIKENBAUM, B. *et al. Teoria da literatura. Formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Filipouski ET AL. Porto Alegre: Globo, 1978.

DELUMEAU Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lucia Machado. Trad. das notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ESCOLÁSTICA, Maria. *O gozo feminino*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

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

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Feliz ano novo. In: _____. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FOUCAULT, Michael. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro. DP&A, 2002.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LOPES, Edward. Introdução. In: _____. *A identidade e a diferença*. São Paulo: Edusp, 1997.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1967.

PAIVA, Vera. *Evas, Marias, Liliths... As voltas do feminino*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PELEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Mercado das Letras, 1999.

PEREIRA, Maria Antonieta. *No fio do texto: a obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte; UFMG/FALE, 2000.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

REIS, Carlos. A narrativa literária. In: _____. *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Almedina, 1990.

SANT' ANNA, Affonso Romano. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVA, Deonísio da. *O caso Rubem Fonseca: Violência e Erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1983.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Ateliê Editorial, 2000.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. *A voz embargada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.