

TEXTOS E CORPOS EM PEDAÇOS

Maria Antonieta Pereira

"Em meu princípio está meu fim".
T. S. Eliot

Resumo

Análise das metáforas do texto e do corpo, elementos antropofágicos no romance *A grande arte*, de Rubem Fonseca.

Abstract

An analysis of the metaphors of the text and of the body, antropofagic elements in Rubem Fonseca's novel, *A grande arte*.

Ao articular linguagem e corpo, apresentando a respeito de ambos possibilidades distantes do senso comum, a obra de Rubem Fonseca, especialmente *A grande arte*¹, desafia determinados tabus sociais como a referência aos órgãos sexuais, reprodutivos e excretores ou sua evocação através de termos proibidos - os palavrões. Simultaneamente, essa literatura aponta processos corrosivos pelos quais texto e corpo experimentam decadência, violentação e falam incansavelmente da morte enquanto ameaça cotidiana que re-desenha a vida.

Certas produções teóricas da atualidade encetam um novo entendimento da morte. Para Octavio Paz, isso ocorre porque

estão em debate propostas éticas e estéticas que se distanciam daquelas existentes na modernidade. Desde o cristianismo, a ruptura entre o tempo perfeito e perdido do Éden e a imperfeição do presente, voltou o olhar humano para o futuro - lugar da eternidade, tempo sem tempo, presente sem fim, onde o homem e seu corpo decaído poderiam redimir-se. Na modernidade, o futuro também se configurou como um tempo perfeito, mas por razões inversas: era o espaço do eterno recomeço e, em seu nome, o homem e seu corpo se transformaram em máquina a serviço das relações capital/trabalho.

Na sociedade pós-industrial, por ser aterrador, o futuro é deslocado do centro e, ao invés de persegui-lo, o homem-signo elege o presente como ponto de convergência de um passado com o qual não se rompe e de um futuro sem utopias. O estabelecimento dessa *poética do agora* nega o tempo linear porque entende o desejo e as sensações como algo do presente: noutras palavras, ela está vinculada a uma *ética do corpo*. A instauração de valores corporais e orgânicos, para Octavio Paz, é uma rebelião contra o trabalho e a censura do desejo. Por meio dela, percebe-se o corpo como lugar de experiências prazerosas, sensualidade e imaginação. O corpo e o texto poético, embora históricos, realizam-se no instante de sua leitura e, assim, vão além da história pela sua diluição num "presente sem data".

Nesse contexto, uma nova ótica - erótica, poética, instantânea - prevê um Adão sem pecado, um desejo sem culpa e uma vida estetizada. Pelo fato de abandonar as promessas de outros tempos e reconhecer-se mortal, o homem de fato vive, pois se localiza no presente, no tempo da existência de seu corpo. Para Octavio Paz, "viver no agora é viver com o rosto voltado para a morte"².

Construindo algo novo, vivo e palpitante a partir das ruínas de um corpo que deixa de ser "um sistema diferencial muito complexo" e retorna "à poeira indiferenciada"³, a obra de Rubem Fonseca trabalha com paradoxos insolúveis e, por isso mesmo, surpreende, questiona, escandaliza. A morte - evento sagrado que separa dois mundos de forma violenta e irremediável por ser indesejável ainda que, numa perspectiva religiosa, permita a passagem a outra vida - acaba por converter-se em tabu, lugar de silêncio, impureza, perigo. Monstro ameaçador e inelutável, a morte corrompe o corpo apolíneo, destrói sua bela aparência, torna-o imóvel, mudo e fétido: é preciso expurgá-la da sociedade, esconder o corpo que a abriga, evitar as palavras que a nomeiam e, de certa forma, a edificam. No caminho inverso, a literatura fonsequiana contempla, esmiúça e infla o tabu, suja as mãos com o proibido e entrelaça, inexoravelmente, morte e vida. Nesse sentido, para a personagem Autor, do conto "Intestino grosso", o envolvimento mórbido com a morte "pode ser também uma

preocupação saudável com a vida, o que no fundo é a mesma coisa."⁴

A íntima convivência entre a existência e seu contrário (característica quase obrigatória da narrativa policial), na obra de Rubem Fonseca, é obsessão e discurso interminável. A recorrência de temas como o corpo morto, as vinganças, o sado-masochismo, a brutalidade do corpo-a-corpo e a violência da linguagem são elementos que indicam uma sociedade autófaga, um sistema inoperante e caótico sobre o qual, por inocência, temor ou conveniência, paira o silêncio. A percepção dessa rede destrutiva, ao apontar mecanismos de entre-devoração, oferece à sociedade - especialmente aos setores que nela detêm funções ordenadoras - uma visão nada gratificante de si mesma. Interessada na sociedade, essa literatura devolve-lhe uma imagem retorcida e recusada de si mesma: como num palácio do riso dos parques de diversão, cujos espelhos deformam a imagem do corpo, ela lê o social de maneira contraditória e risível, apontando-o como o *mesmo diferente*.

Não se trata mais da sociedade mencionada no discurso da *doxa*⁵, mas de um agrupamento humano construído por um discurso para-doxal, acrático, em rebelião. Enquanto o senso comum prefere encobrir o violento suicídio da sociedade para evitar a morte de determinadas estruturas de poder, essa literatura recolhe os restos de um corpo social esfacelado e com eles costura um *textum*. Resultado da morte que tematiza, esse tecido envolve o leitor e, para-doxalmente, sopra-lhe a vida exatamente porque, conforme Octavio Paz, fala da morte.

Em *A grande arte*, o fantasma do corpo destruído liquefaz as formas ideais de beleza e longevidade presentes na sociedade. A personagem Mercedes, por exemplo, brinca com o fato de Mandrake ter abundante clientela pois, no Rio, a cada minuto ou segundo, há um crime de morte. A descrição de chacinas coletivas surge também quando o narrador explica a ascensão da personagem Mateus à quadrilha de Lima Prado: as dezenas de mortes encomendadas compõem um cenário caótico de guerra civil.

Uma sociedade violenta, em cujo interior se forjam justiceiros, é re-criada na ficção de Rubem Fonseca⁶, a qual, todavia, não apresenta projetos de solução dos problemas sociais. Céptico e cínico⁷, o escritor revela sua função textual: apenas escreve histórias de seu tempo. Em *A grande arte*, quando Mandrake rememora uma aula de Medicina Legal ministrada por Sette Neto, o cadáver de uma mulher estrangulada é descrito cuidadosamente, numa linguagem cotidiana que traduz os termos científicos usados por Raul para designar as violências sofridas pela vítima. Da mesma forma que a narração transita por vários dialetos da língua, o cadáver anônimo funciona como réplica dos corpos das prostitutas assassinadas e, pela

recordação do narrador, constitui uma terceira vítima que ressurgue do passado, imiscuindo-se no tempo da enunciação.

O caráter didático e distanciado da descrição, que sugere uma profunda indiferença diante da morte, é subitamente revertido por atitudes furiosas do mestre, que agride a si mesmo e à mulher assassinada. Transformado também em estudante daquele corpo, o leitor presencia uma espécie de sacrilégio. Em nossa cultura, o cadáver constitui a presentificação mais concreta da morte: sagrado, ameaçador e maléfico, deve ser isolado e eliminado. Um morto só pode ser tocado em situações rituais e prenunciadoras de seu desaparecimento, nas quais recebe cuidados para o enterro ou raras carícias. Noutros ritos, realizados em proveito da ciência ou para se elucidar a causa da morte, é permitido também que se toque e até se recorte o organismo. Contudo, mesmo em tais casos, o cadáver é um espaço interdito, impuro e repulsivo, fato atestado pelo vômito de Mandrake durante a aula de anatomia. Recusar-se a uma relação mais próxima com a morte traduz o temor de se contrair uma violência epidêmica e uma vulnerabilidade fatal.

Nesse episódio de *A grande arte*, um corpo já mergulhado na violência, pelo fato de estar morto, potencia o vírus da agressão porque foi assassinado: carrega um perigo em dobro, é preciso apor-lhe as mãos com cuidados rituais. Ao questionar Sette Neto, feiticeiro moderno que preside a cerimônia do saber, Raul quebra o ritual e detona uma reação em cadeia: a violência se dissemina e atinge o professor, transformado em sujeito e objeto da mesma. A profanação do espaço duplamente sacralizado - pela morte e pelo saber - passa a ser enfatizada pelo próprio mestre. Impedido de passar pelo exorcismo do saber instituído e do sacrifício ritual, o corpo é mais uma vez violentado.

Para Lyotard, a didática garante a reprodução do saber por três caminhos: primeiro, o estudante não sabe o que o mestre sabe, razão pela qual há algo a ser aprendido; segundo, ele pode também chegar ao posto de mestre; terceiro, existem axiomas indiscutíveis que são pontos de partida para se desencadear o processo de ensino-aprendizagem⁸. Tais pressupostos constituem alguns dos alicerces que sustentam o edifício do conhecimento. Ao serem destituídos por Raul, que disputou com Sette Neto o palco da cátedra, os dogmas definidores de papéis sofreram uma reversão de sentido. Aquele que não deveria saber, sabia, enquanto o sábio se esquecia, des-aprendia, alucinava "gritando palavras sem nexos" (p. 30). O leitor, que recebe as informações de Raul e Mandrake, passa a ser aluno dos alunos de um professor deposto.

A mão é a arma

Além da personagem anônima e das "massagistas" Gisela e Danusa, um dos homens encarregados de assassinar Fuentes também é morto por esganadura. Tais homicídios, ao terem como ponto em comum a ausência de qualquer arma interposta entre o corpo do assassino e o da vítima, podem autorizar determinadas discussões.

José Américo M. Pessanha desenvolve uma reflexão importante para essa análise, quando discute como a apreensão da realidade pode se tornar diferente se é realizada pela *visão* ou pelo *tato*. Retomando a posição de Bachelard sobre essa questão, Pessanha avalia como ele compreende o "corpo operante e atual" enquanto fonte da "imaginação material e dinâmica"⁹. Ao promover uma distinção entre imaginação reprodutora, aquela que apenas percebe imagens, e imaginação criadora, a que inventa imagens, Bachelard romperia com um pensamento ainda cartesiano e introduziria os conceitos de *imaginação formal e material*. Enquanto uma responderia pela tradição científica e filosófica sob o signo da *visão*, onde o sujeito contemplativo perceberia o objeto de seu conhecimento como uma possível totalidade, a outra vasculharia o pormenor e sua complexidade dentro da aparente unidade. Nesse caso, a *techné* - "arte, habilidade"¹⁰ - criaria seu próprio objeto de conhecimento, através de operações manuais. A imaginação material, ao nascer de uma permanente troca entre o corpo humano e o corpo do mundo, trata esse último enquanto espaço particularizado, diversificado, criado. Se o olhar estabelece uma distância entre o homem e o universo, favorecendo uma perspectiva de totalidade, a mão, metonímia do corpo, provoca entre ambos uma proximidade presidida pela fragmentação, instantaneidade e descontinuidade, quando aprisiona uma fração particularizada desse universo.

Ao permitir a apreensão do mundo de forma mais concreta, a mão opera sua transformação. Através do tato e de inumeráveis instrumentos por ela mesma criados, a mão realiza ações particulares, parciais e instantâneas, as quais alteram a face do existente. Essa relação de troca palpável e transitória entre o corpo e o meio que o cerca, quando seduz o olhar, aponta o mundo não apenas como espetáculo a ser visto mas também como algo que resiste à mão e que, portanto, desafia a imaginação à produção, ao artefato, à *poiesis*.

Nesse sentido, o gesto de tocar algo implica num desejo de seu uso e/ou conhecimento que busca exaurir, para além do olhar, a materialidade daquilo que é tocado. Inversamente, o que não corresponde à urgência material do desejo encontra-se colocado distante do tato. Assim, tocar o corpo do *outro* constitui quebra de fronteiras e intromissão do *eu* numa terra estranha,

cujo segredo ou resistência incita a imaginação a intervir enquanto "categoria de manualidade" para atender a um desejo. O toque, pactuado ou não entre o eu e o outro, sempre remete à "ação de fazer algo"¹¹ e, nesse sentido, é artístico e poético. Sedutores ou agressivos, os gestos de tatear e manipular o corpo de outrem aludem à intenção de transformá-lo noutra coisa - artefato que sempre fala do desejo do eu. Perceber o corpo pelo tato, ao invés de apenas observá-lo, é tentar apreendê-lo na sua intimidade buscando uma resposta palpável, dinâmica e instantânea a uma intenção de contato. Nesse sentido é que o vocábulo "mão", além de designar uma parte do corpo, remete também à idéia de "poder, domínio, influência"¹². Os gestos de afagar e apoderar-se estão misturados, acariciar algo é também moldá-lo, perseguindo a transformação de sua natureza e aparência. Instrumento de inquietude e metamorfose, a mão permite ao homem exercer um domínio precário e infinito sobre o existente, inclusive quando lhe permite executar uma escrita ou um corpo através do "stilus", esse filete que elabora o fio da frase ou da morte.

Ao que parece, o estrangulamento de certas personagens de *A grande arte* - uma desconhecida, um assassino de pouca importância e prostitutas - configura um tipo de crime cujas vítimas não merecem maiores considerações por parte da narrativa e do contexto extra-diegético. Esses figurantes remetem a seres encontrados aos milhares nos grandes centros urbanos: sua história ou individualidade foi fabricada/destruída num processo de reprodutibilidade serial e no cruzamento do *medium* frio das massas e das imagens, conforme aponta Baudrillard¹³. Sobre a primeira desse rol de vítimas, um narrador onisciente relata as impressões do homicida: "Era mesmo uma mulher inexpressiva, não faria realmente falta. O prazer que podia propiciar era mínimo, fácil de achar, de imaginar". (p.9)

Enquanto peças descartáveis e substituíveis da engrenagem diegética, porções desprezíveis de uma massa amorfa e débil, essas personagens se encontram perigosamente ao alcance da mão e lembram o pensamento de René Girard, para quem a violência insatisfeita desaba sobre qualquer ser que lhe seja vulnerável. Em se tratando do sacrifício de animais, escolhem-se sempre os mais úteis, mansos ou inocentes, aqueles que são incapazes de se defender e que configuram uma espécie de duplo do homem.

Essas personagens, que não mais remetem ao homem entendido como individualidade pensante e autônoma, constituem títeres funcionais e maleáveis. Vítimas de sua própria inocência e servidão, elas significam o duplo do assassino, animal especular que deve ser decapitado para que a violência seja saciada. A mão que provoca uma forte constrição na garganta da vítima não carece de instrumentos para enfrentar a

debilidade do oponente: ela própria é arma. Numa luta desigual, a mão invade o corpo alheio e nele modela seu desejo, instaurando um processo genesíaco às avessas, onde o barro volta a se desintegrar pela ação de outro ser todo-poderoso que se pensa divino.

Se a violência de uma morte realizada por mãos desarmadas provoca repulsa, a questão torna-se mais complexa quando é analisada sob o ponto-de-vista do erotismo. A esse respeito, Georges Bataille¹⁴ desenvolve uma reflexão procedente: o fato do homem configurar um ser descontínuo leva-o a perseguir uma continuidade que fundamentalmente nunca houve, mas da qual ele tem saudade. De fato, essa permanência ilusória constitui um desejo projetado no futuro e nunca realizado. Contudo, a possibilidade de romper essa descontinuidade através da morte surge, para o sujeito, como uma ameaça violenta ao seu estado normal, de ser descontínuo. Preso e cindido por tal paradoxo, o homem experimenta fascínio e angústia, tanto por se saber *fragmento*, quanto por desejar ser todo.

Dessa forma, o erotismo vivido pelo corpo, ao perturbar e mesclar ainda que temporariamente os sujeitos nele envolvidos, atua como um elemento anulador da descontinuidade e, assim, aproxima-se da morte, funcionando de forma semelhante à violentação levada a termo pelo assassinato. A dissolução de um corpo no outro guarda analogias com o sacrifício ritual pois, ainda conforme Bataille, "o elemento feminino do erotismo surgia como vítima, e o masculino como sacrificador", embora ambos se perdessem na continuidade através desse ato de destruição. Essa percepção do feminino como a parte submissa, vitimizada e dissolvida de uma relação onde o masculino constitui o solvente é também pensada por Junito de Souza Brandão quando aborda o mito do *Rebis*, símbolo do andrógino primordial¹⁵.

Nos casos de assassinato, tal como na relação erótica, dois corpos se debatem violentamente e perdem a posse de sua individualidade numa fusão íntima e sagrada. A cumplicidade dos amantes perpassa a relação única e fatal do momento em que alguém se apossa do corpo alheio e com ele inventa uma simbiose relativa a seu desejo. A fugaz dissolução de corpos que se opõem e se atraem prenuncia a morte definitiva de um deles e a aponta como um espaço de fascinação. Esse abismo vertiginoso seduz os oponentes e se assemelha à experiência erótica quando ela é capaz de transtornar uma ordem de individualidades descontínuas.

O corpo estrangulado - criação macabra de um artífice que, por sua vez, também é um artífice do narrador - enrijece, esfria e torna-se menos produtivo como certas obras de arte que perdem seu vigor e passam a ser História, cânone. Isso remete a um texto de Ana Hatherly, onde se narra um suposto trabalho

das tecedeiras do tapete "La dame à la licorne": essa obra, fruto de tantos toques, ao ser exposta no museu, torna-se intocável¹⁶. Como o corpo assassinado, ela jaz.

A morte da personagem Mercedes é diferente das anteriores e envolve uma crueldade suplementar: Camilo Fuentes lida com dados incongruentes e percebe uma outra disputa da qual participava sem o saber. Ao invés de jogador, se vê na posição de peça do jogo e é possuído por uma fúria brutal. Sua relação erótica com Zélia se revela como armadilha de uma ordem inimiga cujo poder não deve ser ignorado. Ao trabalhar em nome da lei, portar arma e arriscar-se no jogo da morte, Mercedes não constitui um elemento facilmente "dissolúvel", a exemplo do que Bataille aponta em relação ao feminino: ferido pela personagem, Fuentes abandona a idéia de violentá-la, como se contracenasse com o masculino armado.

Destruir Mercedes parece significar, para Fuentes, também a cobrança de dívidas referentes à sua nacionalidade: o assassinato do pai por um brasileiro, a anexação de terras bolivianas ao Brasil formando o Acre e a destruição dos índios levada a cabo pela ganância brasileira. Dessa forma, a narrativa remete a uma questão política contemporânea: índios e bolivianos, tal como os judeus, são representantes de minorias nacionais e étnicas que afirmam suas particularidades e investem nas revoltas parciais para transformar o *aqui/agora*. Elemento substituto, o corpo da "vaca brasileira" é sacrificado e massacrado.

Escrever: violar/sacralizar

"Birth, and copulation, and death. That is all." Esse verso, atribuído ao poeta inglês Eliot¹⁷, que aparece com freqüência nos *Cadernos de anotação* de Lima Prado, sinaliza uma perspectiva trágica sobre a vida. Ao compor um ciclo inevitável, cujos extremos são o nascer e o morrer, essa visão linear é desestabilizada por um terceiro elemento, intermediário e o passageiro - a cópula - que, conforme já apontamos, pode significar a mesclagem de vida e morte. As três palavras-chave do poeta inglês, ao se organizarem numa ordem hierárquica e hierática, apontam uma espécie de destino para o homem: uma roda da fortuna dos antigos à qual não se pode escapar¹⁸. O coito, ao mesmo tempo em que marca a presença da vida, ensaia a morte literal ainda ausente. Esse ponto oscilante entre dois pólos, que os relativiza e (des)liga, tenta em vão preencher o lugar de muitos outros desejos. É a peça transformadora e sempre transformada entre dois atos fora do controle humano. Nesse lugar de metamorfoses, em que opostos inevitáveis se reúnem, a chamada existência se distrai e inventa argumentos para estender seu discurso e tentar burlar a morte.

Segundo o narrador, outro verso que aparece ainda com mais frequência nas anotações do banqueiro é "Man created death", de Yeats¹⁹. Tais preferências poéticas, ao lado do pensamento nietzschiano e da mitologia grega, delineiam uma identidade entre assassino e detetive. Da mesma forma que a cópula constitui um elemento relativizador de vida e morte, esses textos questionam lugares adversários fortemente demarcados e, ao mesmo tempo, sinalizam um certo percurso conceptual do Ocidente que busca entender a morte em sua "contradição complementar"²⁰ com a vida.

"O homem criou a morte" - esse fragmento, mesmo separado dos versos que o margeiam e deslocado para o contexto de outra obra ficcional, tem seu rosto "voltado para a morte" e, assim, funciona como metáfora do tipo de relação predominante entre as personagens masculinas de *A grande arte*. Esses figurantes contracenam, principalmente, em situações de combate, destruição e morte, a exemplo dos deuses e heróis guerreiros referidos na obra. Ao situar o judeu Wexler e Mandrake como sócios num escritório especializado em criminalística, a narrativa usa tal artifício para percorrer uma trajetória sangrenta e paradoxal, onde a vida da trama depende da sua capacidade de continuar relatando mortes obscuras.

Assim, uma ciranda de agressões e homicídios garante a progressão da narrativa. Mandrake é esfaqueado por Rafael e golpeado por Fuentes, os quais tornam-se também responsáveis pelo assassinato de várias personagens masculinas e anônimas ao longo da história. Rafael aniquila Mitry e as irmãs Titi e Tatá, sendo morto, mais tarde, por Zakkai. Fuentes, além de trucidar Mercedes e dois homens encarregados de matá-lo, destrói Hermes sendo, por sua vez, metralhado por um grupo não-identificado.

Em todos esses crimes, algum tipo de arma foi usado pelo homicida. Carabinas, metralhadoras, tesoura, machete e principalmente faca indicam a importância dada pelo assassino à sua vítima. Não se trata mais de exterminar figurantes frágeis, de baixa periculosidade para o agressor: na guerra declarada, as personagens masculinas funcionam como iguais, soldados de exércitos inimigos em conflito. Essa luta armada remete ao combate enquanto conflito institucionalizado pelos homens.

Em todas as civilizações, houve sempre funções definidas para os elementos do sexo masculino. Entre elas, a atribuição de guerreiro figurava como uma das principais. Encarregado de defender uma ordem determinada, fosse ela definida por família, clã, ou Estado, do combatente sempre eram exigidas algumas qualidades essenciais: a coragem para matar ou morrer e a fidelidade às leis grupais. Sendo submetido, geralmente, a treinamento prévio, num ritual de iniciação às artes marciais, o

guerreiro era autorizado por seu grupo social a perpetrar crimes legitimados.

Dessa forma, a guerra se tornou uma instituição que deve ser alimentada e justificada. O soldado, visto como um dos pilares mantenedores da sociedade a que pertence, constitui, para o inimigo, perigo e destruição. A ambivalência de significados encontra-se, em termos de Grécia Antiga, no próprio deus Ares que, dotado de coragem cega e brutal se rejubila com o sangue e a carnificina, fato que provoca sua rejeição pelos homens e pelos deuses olímpicos. Contudo, Afrodite, deusa do amor e da sedução, com ele teve dois filhos e chamava-o de "bom irmão". Reunindo brutalidade e erotismo e sendo objeto de aclamação e repúdio, o guerreiro e a violência por ele desencadeada encontram-se na própria constituição do social.

Tal questão é abordada por René Girard da seguinte forma:

...a violência fundadora constitui realmente a origem de tudo o que os homens possuem de mais precioso e que preservam com o maior cuidado. É exatamente isto o que afirmam, sob uma forma velada todos os mitos de origem que se referem ao assassinato de uma criatura mítica por outras criaturas míticas. Este acontecimento é percebido como fundador da ordem cultural. Da divindade morta provém não somente os ritos, mas as regras matrimoniais, as proibições, todas as formas culturais que conferem aos homens sua humanidade²¹.

Esse caráter sagrado e mítico da violência estende-se ao guerreiro, cuja função passa a ser a de violentar o estrangeiro, o diferente, desde que isso pacifique seu povo. Nesse sentido, não foi apenas nos conflitos medievais ou contemporâneos entre o Ocidente e o Oriente que houve guerras santas: toda guerra é sacralizada pelo agrupamento humano que a executa. Ao que parece, quando as personagens masculinas de A grande arte defrontam-se portando armas, estão se reconhecendo mutuamente como adversários dignos. O treinamento para a luta aprimora a combatividade dessas personagens e lhes dá capacidade para distinguir um oponente medíocre de um matador profissional.

É dessa forma que Mandrake, enquanto "advogado inofensivo", é apenas ferido por Rafael mas, ao tornar-se detetive, passa a ser um inimigo e deve ser eliminado. De maneira análoga, entre Mitry e as duas irmãs, Rafael escolhe aquele para ser atingido em primeiro lugar com uma facada tecnicamente perfeita no coração. Depois de aniquilar o que poderia significar um real adversário, o assassino lava a faca como se não quisesse misturar seu sangue nobre a outro,

feminino e degradado. O ferimento em Mitry, produzido por um golpe vertical e único num órgão vital, distingue-se do despedaçamento horizontal efetuado na garganta das mulheres: parece dizer que deve haver mortes diferentes para seres valorizados diferentemente. Enquanto um pertence à galeria dos guerreiros e merece uma morte honrada e instantânea, sem sofrimentos adicionais, as outras não passam de ninfetas, devem ser retaliadas.

Fuentes e Zakkai, aliando-se para destruir seus perseguidores, reafirmam a guerra intestina que implode a Organização. Ao assemelhar-se à guerra civil, essa luta talvez seja a mais cruel de todas, pois significa romper os laços da *phratría* e deslocar os sentimentos de corporação para os de extermínio. Perseguido pelos ex-cúmplices, Zakkai propõe a Fuentes a estratégia das alianças:

A guerra é mais antiga do que o homem. 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 (p.232).

Torturar e matar Rafael parece significar não só a busca de informações sobre a fita de vídeo, mas também o resultado da intensificação da rivalidade, sentimento que alimenta o fratricídio. Entre os pares, a harmonia é sempre matizada por uma disputa aberta ou velada, cujo intuito parece ser o de estabelecer uma otimização de performance. Essa guerra fria sugere, ainda, o desejo de se manter ou conquistar uma posição destacada diante de alguma figura de poder, que premia ou castiga os comportamentos relativos às leis daquele grupo.

Para Girard, em todos os desejos "não há somente um objeto e um sujeito, há um terceiro termo, o rival"²². O objeto é desejado pelo *eu* porque o *outro* designou-o como desejável. Numa tríplice relação, rivais e objeto desequilibram-se e perseguem-se, mesmo que encenem uma aparente harmonia, regida por certas leis que minimizam ou punem as agressões e garantem a sobrevivência do grupo. Fuentes desejava que reconhecessem seu desempenho técnico, o qual era sempre questionado por Rafael, enquanto Zakkai queria o poder supremo na Organização. As três personagens, ao perseguirem desejos semelhantes, se reposicionam na cena como peças de xadrez, edificam traições e novos pactos e servem para o avanço do jogo narrativo.

O espírito da antiga corporação continua sendo esfacelado, quando Hermes é preso na armadilha da dupla Zakkai-Fuentes, que configura uma nova e provisória Organização. Ao se

defrontarem, os guerreiros se re-conhecem como iguais, porque detêm o saber relativo ao combate individual com arma branca. A destruição de Amândio, que revela Hermes como o Professor, e o "ódio frio" de Fuentes constroem uma cena tensa, paralisada, em que, imóveis, os adversários se (ad)miram como "figuras de um museu de cera". A troca de olhares nessa situação-limite revela a inevitabilidade da morte como artifício que seduz os combatentes: em seu súbito poder e fragilidade, eles constroem um instante privilegiado, incoerente e audaz. A admiração permutada, que envolve respeito e estima inter-pares, talvez esteja próxima daquele amor singular apontado por Nietzsche: "Irmãos na guerra! Amo-vos de todo o coração; eu sou e era vosso semelhante. Também sou vosso inimigo. Deixai-me, portanto, dizer-vos a verdade!"²³

Ironicamente, Hermes tem sua cabeça rachada por um lutador que vinha se saindo mal em todas as tarefas a ele atribuídas. Para matar o Professor, aquele que tudo sabia a respeito do combate à faca, o narrador atribui a Fuentes o ódio frio e um machete - pequena espada que simboliza força e liberdade e pode ser considerada uma arma nobre em relação à faca. Para Hermes, a contraposição das duas num combate configurava uma "heresia", algo não previsto nos manuais, enquanto Fuentes, por ignorar esses preceitos, executa golpes imprevisíveis e destrói o mestre. Por ser capaz de vencer o melhor guerreiro, a personagem passa a constituir um herói-bandido imbatível, cuja destruição requer o fogo cerrado de várias personagens anônimas.

O eu a(r)mado

Em *A grande arte*, o movimento circular da morte, que retorna sempre e vai retirando de cena as personagens, constrói dois assassinatos singulares porque foram realizados por mulheres e amantes. O homicídio de Maria do Socorro, a jovem lésbica da família Lima Prado, é praticado por uma meretriz polaca com uma arma de fogo, enquanto Laura Lins perece de forma ignorada, vítima dos ciúmes de Rosa Leitão. Essas mortes destoam das demais por vários motivos: delas não é dada uma descrição minuciosa, na versão do narrador foram realizadas "por amor" e apresentam o elemento feminino não mais como a vítima e sim como o sacrificador.

O desejo de posse da amada, ao produzir desconfianças e inquietudes, transforma as assassinas em algo diferente daquilo que normalmente se entende por feminino e que está associado à idéia de espaço acolhedor, disponível, nutriente, gerador da vida. As personagens homicidas, seduzidas pelas "mais alucinantes experiências libidinosas" de suas parceiras, escolhem um caminho diverso do modelo feminino - conjuram a

"vertigem metafórica de uma porta que se abre para o vazio"²⁴, a fim de, paradoxalmente, suprir o vazio da perda do objeto amado. Esse gesto remete às ménades, as possuídas por Dioniso, que dilaceravam um touro, símbolo do deus, devoravam sua carne e bebiam seu sangue ainda quentes. Por meio da *omofagia*, as bacantes pensavam integrar-se completamente ao deus. Rosa Leitão e a prostituta polaca, ao destruírem o objeto de prazer pelo qual se encontravam possuídas, parecem pretender incorporar-lo simbolicamente, numa relação omofágica.

Em *A grande arte*, a morte surge também como um gesto auto-destrutivo que se repete em abismo. Conforme o narrador, José Priscílio Prado deu um tiro na cabeça, a 14 de junho de 1940. Seu filho, Fernando Lima Prado, também suicidou-se em 1950. Thales Lima Prado, filho de Fernando, cravou uma faca na sua própria axila esquerda. Como uma herança delegada às gerações posteriores, o atentado contra si mesmas conduz essas personagens a uma outra cena, definitiva e muda.

Transformar o *eu* no alvo de seu próprio gesto homicida pode remeter à discussão proposta por René Girard a respeito da simbologia do sangue. A ambigüidade desse líquido - que, fluido e vermelho, constitui um instrumento de purificação mas, coagulado e escuro, causa um efeito conspurcador - recorda outro texto no qual Lady Macbeth supõe lavar as mãos para extirpar delas a mancha do sangue alheio²⁵. Derramar o sangue do outro, fora de situações rituais e justificadoras desse ato, conforme Girard, ao invés de honrar o matador e exorcizar a violência, provoca uma agressão em cadeia, a qual acaba se voltando contra o próprio *eu*.

No universo grego, o *anátoma* era abandonado pela comunidade ou forçado a suicidar-se, pois ninguém o tocava para destruí-lo, temendo contaminar-se com sua violência. O auto-sacrifício imposto ao agressor funcionava como uma espécie de violência terminal que, impedindo represálias, encerrava o ciclo de agressões e garantia a sobrevivência da comunidade. Na sociedade atual, o sistema judiciário e seu caráter punitivo assemelham-se a essa violência *diferente* que põe fim às vinganças pessoais e exerce seu poder de vingança institucionalizada²⁶. O suicídio parece assemelhar-se à violência "imparcial", cometida contra o *anátoma* antigo ou o condenado moderno: não havendo criminoso a ser punido, não haveria continuidade da violência.

Além dos varões Lima Prado remeterem a um tipo de bandido cujos crimes, muitas vezes, ficam impunes, há mais um motivo que dificultaria sua condenação - numa diegese marcada pela descrença na verdade, torna-se impossível castigar. Dessa forma, eles se configuram como os *intocáveis*: não podem ser atingidos por mãos vingadoras. Seus corpos significam um espaço sacralizado e defendido, no qual as pegadas do *outro*

tendem a ser rejeitadas. Solitários e diferenciados, eles parecem constituir o *sacer*, signo latino que indica simultaneamente o sagrado e o maldito.

Thales Lima Prado, que se pensava o Ajax da mitologia²⁷, re-edita a morte do guerreiro, cuja recusa em aceitar as leis dos homens levou-o a ser considerado ímpio e indigno de honras fúnebres. A personagem de *A grande arte*, ao perfurar seu próprio corpo, erige-se em vítima e sacrificador, purifica-se e mancha-se com seu próprio sangue, recusa o *outro* e é por ele rejeitado. Hipnotizado por si mesmo, o *eu* inventa seu próprio vazio e nele mergulha.

A arma(dilha) do signo

O corpo que desaparece através da morte, e que de fato nunca esteve presente na narrativa exceto como resultado de um jogo de signos, é tematizado noutras obras de Rubem Fonseca. O conto "74 degraus"²⁸, além de conter quantidades, geometrias e matemáticas que sugerem exatidão e ordem, é construído em setenta e quatro episódios devidamente numerados. Contudo, esses recursos narrativos não passam de pistas falsas que confundem o leitor: criam a ilusão de uma suposta ordenação textual quando de fato há uma grande desordem a nível do diálogo estabelecido entre as personagens. Trabalhando com um número restrito de figurantes, a narração mistura suas vozes de tal forma que, em determinadas situações, torna-se quase impossível estabelecer a quem pertence tal ou qual fala. Certos enunciados caberiam na enunciação de qualquer um dos protagonistas, o que cria um labirinto de espelhos por onde o leitor confiante se perde. Essa mesma armadilha é preparada para o leitor de *O caso Morel*²⁹, especialmente em determinados diálogos entre o narrador e a personagem Vilela.

Também ao final do conto "O inimigo"³⁰, um narrador céptico e solitário ouve ou imagina ouvir ruídos levíssimos de alguém invadindo sua casa. Abandonando qualquer gesto de auto-defesa, ele se entrega, lúcido e vencido, àquele corpo ausente que supõe pressentir. O vazio, dele e do seu oponente, remete à questão de que corpo e texto não passam de sinais inscritos num objeto chamado livro.

A exaustão resultante da tematização obsessiva do corpo³¹ parece delinear-se nessas situações, em que nada além de vozes confusas e desreferencializadas circulam pelo texto. Seu movimento caótico estabelece um contexto singular, onde os signos, quase aleatoriamente, vão superpondo imagens, sensações, fantasias. Sem origem ou destino, os diálogos perdem sua função comunicativa: sujeitos mortos falam para si mesmos numa linguagem intransitiva, leve, múltipla. O *outro* está dentro do *eu*, representado pelo discurso, e mais além da

palavra, enquanto interlocutor real. Cada personagem, enfeitada pela linguagem, subtrai-se e desfaz-se numa indeterminada e cabalística sedução dos próprios signos.

Notas

1. FONSECA, Rubem. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. (1. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983). Todas as citações dessa obra serão indicadas apenas pelo número de página colocado entre parênteses.
2. PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d., p. 198.
3. GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
4. FONSECA, R. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (1. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1975).
5. BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.
6. O narrador do conto "Feliz ano novo", bandido anônimo, relata como ele e seu grupo invadem uma festa grã-fina e disputam entre si quem é capaz de grudar um homem na parede com tiros de carabina doze. O título desse conto de abertura da obra homônima constitui uma cilada para o leitor: nas histórias, nada há de "feliz" ou "novo", é sempre o desfilar da mesma violência. Em *O cobrador*, o relato "Livro de ocorrências" enumera com frieza e exatidão o cotidiano de um delegado: uma mulher com lesões corporais provocadas pelo marido, o atropelamento de um menino e o suicídio de um miserável. No mesmo livro, em "O jogo do morto", alguns comerciantes da Baixada Fluminense fazem uma aposta de quantos homens o esquadrão mataria naquele mês. O perdedor do jogo contrata o assassinato da família de um dos ganhadores, após o qual também é morto pelo mesmo assassino.
7. Empregamos tais adjetivos resgatando o sentido filosófico dos mesmos, onde céptico se refere àquele que de tudo duvida e *cínico* ao que se opõe aos valores culturais desde que não considera possível conciliá-los com as necessidades naturais da existência.
8. LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
9. PESSANHA, J. A. Mota. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: AGUIAR, Flávio et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
10. CUNHA, A. Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

11. Em "Mímese: noção e crítica-1", Lúcia Helena discute como a palavra *poiesis*, em sua origem grega, significa "criação, em seu sentido mais radical e profundo, isto é, passagem do ente a existente". Dessa forma, o termo ultrapassa a noção puramente literária e designa, de forma mais ampla, a preparação de algo concreto, a produção. Usamos aqui o conceito de *poiesis* em seu sentido estrito e amplo.
12. CUNHA, A Geraldo da. Op. cit. p. 498.
13. BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1991.
14. BATAILLE, Georges. Introdução. In: *O erotismo - o proibido e a transgressão*. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1980. p. 13-24.
15. Nas palavras desse autor, "Rebis, 'feito de dois, formado de duas coisas', é o símbolo do andrógino. Os alquimistas denominam Rebis a primeira decocção do 'espírito mineral' misturado a seu próprio corpo, uma vez que é feito de duas coisas, do masculino e do feminino, isto é, do dissolvente e do corpo solúvel, embora se trate, no fundo, da mesma coisa e de matéria idêntica." Cf. Op. cit. p. 205.
16. HATHERLY, Ana. O tacto. In: *Poética dos cinco sentidos. La dame à la licorne*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979.
17. O fragmento do poema "The hollow men", de Eliot, trabalha com as idéias centrais desse verso:

For thine in the kingdom
Between the conception
And the creation
Between the emotion
And the response
Falls the Shadow

Life is very long
Between the desire
And the spasm
Between the potency
And the existence
Between the essence
And the descent
Falls the Shadow

For thine is the kingdom
For thine is
Life is
For thine is the

18. O escritor-prisioneiro de *O caso Morel*, num momento de descrença, pergunta à personagem Vilela de quem eram os versos "nascimento, cópula e morte, isto é tudo que há". Esse ceticismo acompanha o conjunto da produção de Rubem Fonseca.
19. O verso parece ter sido retirado do seguinte poema:

Death

Nor dread nor hope attend
A dying animal;
A man awaits his end
Dreading and hoping all;
Many times he died,
Many times rose again.
A great man in his pride
Confronting murderous men
Casts derision upon
Supersession of breath;
He knows death to the bone -
Man has created death.

20. A expressão é usada por Octavio Paz, quando discute as posições de Stéphanie Lupasco a respeito do antagonismo. A "contradição complementar" envolveria a interdependência de dois termos opostos, onde cada um só existiria e seria atualizado em função do outro. Qualquer alteração em um deles provocaria transformações, em sentido inverso, no seu oponente. Tal concepção, que aponta o paradoxo e a simultaneidade como elementos importantes para uma análise da realidade e da ficção, parece apropriada ao entendimento da relação morte/vida nesse romance. Cf. PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. S. U. Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.
21. GIRARD, Op. cit., p. 119-120.
22. Id. ib., p. 179-180.
23. NIETZSCHE, F. O eterno retorno. *Os pensadores*. Trad. Rubens R. T. Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
24. BAUDRILLARD, J. Op. cit. p. 85.
25. SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.
26. GIRARD, R. Op. cit.: p. 41.
27. Depois de Aquiles, Ajax foi o mais valente soldado na Guerra de Tróia. Era invulnerável, exceto na axila esquerda. Após a morte de Aquiles, Ajax disputou suas armas com Ulisses e foi vencido. Furioso, massacrou o rebanho grego, pensando matar aqueles que lhe recusavam o objeto de seu desejo, tendo sido considerado demente. O assassinato por ele efetuado, fora de uma situação ritual,

constituiu um sacrilégio e provocou o retorno da violência indiscriminada contra o próprio violentador: Ajax crava a espada na axila.

28. FONSECA, R. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
29. _____. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
30. _____. *Os prisioneiros*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (1. ed. Rio de Janeiro: GRD, 1963).
31. Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, discute a existência de duas tendências na história da literatura: uma trabalha a linguagem como um elemento sem peso "(...) a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações". Para ele, "não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso". Cf. Op. cit. p.27.