

ERRATA*

Como não havia verdade no Êxtase nem no Poder,
fiquei entre escritor e bandido.

Feliz Ano Novo, "Intestino Grosso"

... en tout cas le narrateur est un homme de bon conseil.
Si la formule aujourd'hui paraît vieillie, c'est que l'expérience devient de moins en moins communicable.

Walter Benjamin

Errata: onde se lê — um pornógrafo, leia-se — um moralista. O escritor moralista é quem mais atrai a ira da censura, levando-a a cercear arrogantemente a circulação livre de sua obra. Isso por um mecanismo de defesa bastante simples: a censura se alimenta do que o moralista oferece ao seu concidadão e que as instituições autoritárias não podem digerir: a dramatização dos verdadeiros e cruciais problemas humanos, sociais e políticos de uma sociedade, dramatização esta que acaba por deixar a descoberto o esqueleto da natureza humana, das relações sociais e da dominação política. Sua verdade.

Os fabulistas — antigos ou modernos, mas sempre inúmeros nos regimes autoritários — foram os primeiros a descobrir isso na pele, e, com justificado receio da raiva dos fortes e poderosos do tempo, criticavam as respectivas sociedades mascarando os homens e as suas intenções mais recônditas com corpos, conversas e sentimentos de animais. No final do século XIX, Taine salientou, em livro definitivo, a virulência da crítica social que se escondia por detrás da aparente inocência das fábulas de La Fontaine. Por detrás do universo animal do fabulista francês, por detrás da cândida conversa dos animais, desenrolava-se uma sátira da corte de Luís XIV, o todo-poderoso *Roi Soleil*. Com óbvia motivação, Otto Maria

* Posfácio de *A Coleira do Cão*.

Carpeaux, em determinado momento sofrido da situação política brasileira na década de 60, voltou a acionar uma “linguagem esópica” com fins críticos. Chico Buarque, mais recentemente, se inspirou na *Animal Farm* e nos fabulistas clássicos para escrever o seu romance-fábula, *Fazenda Modelo*.

Os exemplos seriam muitos, mas no presente caso se tornam impertinentes. Impertinentes porque Rubem Fonseca optou por enfrentar a fera sem a máscara das feras. Não quis aceitar a transposição animal, mecanismo próprio da linguagem crítico-moralista tradicional, e nisso cometeu a sua maior ousadia: quis desmistificar os recursos da ficção (isto é, os efeitos propriamente literários de fingimento, mascaramento e metaforização de que se vale o romancista ao construir o seu texto) no momento mesmo em que esses recursos, como estamos salientando, podem ser utilizados e são plenamente justificados.¹ Sabemos que trabalhar com o fictício, sobretudo se este fictício se nomeia a si mesmo como fictício, é sempre menos perigoso² do que trabalhar com as formas do ficcional que se dão como reais.

Em ambos os casos, é claro, estamos diante de obras de ficção (ficção ou antificção é sempre ficção); o que distingue as duas formas é uma jogada³ do romancista. Jogada que, se analisada do ponto de vista puramente formal, é truque, habilidade ou perícia de romancista, mas que, compreendida por uma interpretação político-social do romance, passa a ser o elemento por excelência da *eficácia* do texto literário junto aos minguados leitores de livro no Brasil.

O texto ficcional que se indica a si mesmo como não-ficcional não cria uma *descontinuidade* entre ele e as representações verbais e diretas da realidade que o homem moderno recebe no seu dia-a-

dia, sejam elas as dadas pelo jornal diário, a revista semanal ou o jornal falado da tevê. O texto de que estamos falando opera uma incisão na realidade cotidiana do leitor semelhante à operada por um jornal, revista ou noticiário. Com relação a estes, tem, no entanto, pelo menos uma (grande) vantagem: a ficção, mesmo se indicando a si mesma como não-ficção, acaba por falar *descolada* e *criticamente* da realidade imediata do próprio leitor, descondicionando-o com maior radicalidade, pois propõe, como propõe, à sua reflexão, uma história ficcional (e não *acontecida* como no caso do jornal). Nesta liberdade de fabular, de inventar, e não na objetividade do jornalismo, nesta liberdade que é a da arte, da criação e da imaginação é que trabalha um romancista “realista” como Rubem Fonseca.

Por outro lado, a partir desta distinção básica entre fato acontecido e fato ficcional, entre liberdade artística e objetividade jornalística, é que se podia começar a falar hoje da eficácia do texto literário e, conseqüentemente, da falta de um lugar para o romance-reportagem a partir da data em que amolecem os mecanismos da censura. Na medida em que o romance-reportagem tem de se exprimir pela *verdadeira* objetividade, sua eficácia só se dá em crises agudas da censura jornalística, momento em que o leitor tem no jornal apenas a versão parcial, ou seja, a *falsa* objetividade. Quando o jornal começa a poder narrar os assuntos que eram proibidos, não há mais lugar para o romance-reportagem, embora continue sempre em aberto o lugar da prosa que, apenas por motivos táticos, se indicou a si mesma como não-literária.

*

Posta contra a parede pelo falso moralismo e pelas falsas intenções políticas, eis a sina da obra de Rubem Fonseca nos últimos anos, em tudo semelhante à sina dos nossos melhores jornais e revistas e até mesmo do romance-reportagem. Onde — caso se dêem ouvidos a uma campanha insidiosa vinda do alto — se espera uma literatura capaz de gerar atividades sociais desagregadoras, encontra-se um texto “realista” em que personagens, soltos na violência do espaço social urbano, procuram desesperadamente um

1. Com outros fins, Célia de Moraes Rego Pedrosa, em tese defendida na PUC/RJ, mostra exaustivamente este processo de desmistificação dos recursos da ficção em Rubem Fonseca, detendo-se na leitura de *O Caso Morel*.

2. A este propósito, ler a nossa interpretação de *A Bagaceira*, em *Uma Literatura nos Trópicos*, da Editora Perspectiva.

3. Este tipo de jogada desmistificadora da ficção, que se encontra em romancistas do porte de um Stendhal, aparece de forma exemplar em Lima Barreto. No mundo ficcional de Policarpo Quaresma aparece em cena o Marechal Floriano Peixoto. O recurso desnorteia o leitor, levando-o a acreditar que os demais personagens “imaginários” são também autênticas figuras históricas.

elo afetivo que os recupere para a coletividade (como o halterofilista do primeiro conto, ou o paraplégico do segundo, apelando, respectivamente, para o pai perdido e a mãe distante).

A perseguição judiciária se faz contra o texto que dá voz aos marginalizados que buscam, dentro da própria verdade, *construir algo* além do próprio individualismo (é mesmo paradoxal que essa construção humana seja vista como sugerida pela pena de um pornógrafo). Algo a que conduz a autenticidade do ser e que justificaria, tanto em jovens como em homens simples ou cosmopolitas, a necessidade que tem qualquer homem dos laços afetivos ou coletivos. Algo muito íntimo e imprevisível, como a "força humana" que leva o halterofilista a largar os exercícios físicos e solitários e ir ficar "parado no meio daquele monte de crioulos" que dançavam em frente da loja de disco.

A superação do individualismo, levada a efeito pela dramatização de dois temas complementares, os limites da liberdade humana na nossa sociedade e a necessidade da participação coletiva, — só não a viu quem não quis ler o nosso contista. Atendo-se apenas aos seus dois primeiros livros, *Os Prisioneiros* e *A Coleira do Cão*, detendo-se por enquanto apenas nos títulos e nas respectivas epígrafes que os livros comportam, podemos começar a deslindar os problemas ético-sociais que a prosa de Rubem coloca.

Leiamos as duas epígrafes. A primeira: "Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível"; autor: Lao Tsé. A segunda: "Já quebrei meus grilhões, dirás talvez. Também o cão, com grande esforço, arranca-se da cadeia e foge. Mas, preso à coleira, vai arrastando um bom pedaço da corrente"; autor: Pérsio.⁴

Seja diante de Lao Tsé, fundador do taoísmo, seja diante de Pérsio, poeta satírico romano de formação estoica, estamos frente a dois pensadores que estão voltados para os aspectos ético-sociais da vida humana. Em ambos os casos, está em jogo a busca de si mesmo, a relação do homem para consigo mesmo e as possibilida-

4. Os versos de Pérsio pertencem à sátira V. Trata-se de um poema-carta, dirigido a Cornuto, seu antigo mestre, em que o poeta reconhece que a sua alma, "sob o polegar do mestre, tomou a forma de obra de arte". No poema, Pérsio expõe o problema da liberdade do ponto de vista estético, para mostrar que algo tinha aprendido com o mestre e destinatário do poema-carta.

des do exercício da sua própria liberdade. Existe mesmo uma graduação de título para título, de epígrafe para epígrafe, que é a mesma que existe entre o ensimesmamento taoísta (a longa viagem solitária para o *tao*) e a superação das paixões na ética estoica.

A primeira epígrafe é peremptória: o homem está preso a si e não há fuga possível. Na segunda, o gesto audacioso e libertário surge: o homem pode quebrar os grilhões; mas, ainda assim, carrega a coleira como uma marca da antiga escravidão.

O clima geral de *A Coleira do Cão* é o do meio-do-caminho, pois, se a corrente arrebatada é o sinal do homem livre, já a coleira o é do escravo. Este livro de contos se impõe como uma dramatização, rica e variada, sobre a meia-liberdade, ou seja, sobre os possíveis do homem. E é aliás este o tópico principal do poema de Pérsio, pois, como afirma ele, o homem que se julga livre não o é enquanto se encontra preso aos tiranos mais fortes que são as paixões (a cobiça, a preguiça, etc.).

Neste clima de meia-liberdade é que se encontram, por exemplo, os personagens-pacientes desta belíssima parábola sobre o duplo humano que é "A Opção". Seres ambiformes, seres ambisséxuos, que diante do médico, ou da comissão médica, esperam o momento da decisão, quando enfim lhes será designado, pela perícia do bisturi, o seu verdadeiro sexo, a sua forma definitiva; forma e sexo que a natureza humana da mãe deixou *sem* definição. A parábola é sobre a decisão, sobre o momento delicado em que se examinam, em abstrato e virtualmente, as possibilidades de comportamento em cada caminho divergente para um único corpo. Momento de paciência e de meditação. De recolhimento e de reflexão. De liberdade. Finalmente a opção é feita. E se fecha o conto: tem-se pressa. Agora, é ser, é agir.

E, se escolhermos "A Opção" para início de conversa, é porque este conto coloca ainda o lugar básico de qualquer opção para Rubem Fonseca. É ele o prosador por excelência do *corpo* na nossa literatura: peitorais, costureiros, bíceps se entrecruzam com pernas, seios e bundas. Suas descrições do corpo dos atletas ou das mulheres são sempre antológicas, não só pela precisão de verdadeiro histologista, como ainda pelo encanto poético com que envolve nomes às vezes tão deselegantes.

Mas tal cuidado para com o corpo humano, para com a pala-

vra que designa a parte do corpo, não é jogo gratuito ou mera preocupação hedonista na prosa de Rubem. O nomear das partes do corpo é tabu em nossa sociedade, e é preciso rir dessas palavras para que o corpo-a-corpo com o próprio corpo se dê de maneira sadia. Um dos seus personagens jovens exemplifica essa superação ao discutir nomes feios e bonitos com uma garota: "Quando era pequeno costumava rir quando ouvia algumas palavras, quase sempre nomes de partes do corpo humano; certos órgãos e partes e suas funções ainda me fazem rir hoje". Rir e não corar. Sorrir e não ter vergonha. Exibir e não recalcar. A transa com qualquer palavra é livre e aberta, pois é ela que dá ao homem o seu equilíbrio emocional.

Em longa discussão sobre o papel da palavra obscena dentro do cotidiano do homem da grande cidade, que se encontra em "Intestino Grosso" (*Feliz Ano Novo*), o personagem-Autor fala da necessidade do Dia Nacional do Palavrão, pois acredita que o nosso erro é pensar que "as inibições sejam necessárias ao equilíbrio individual". Para ele, "as alternativas para a pornografia são a doença mental, a violência, a Bomba".

Para Rubem, o palavrão, antes de ser a forma por excelência da violência, é o elemento palpável que o exorciza na grande cidade, pois é ele que libera o caminho para o melhor conhecimento do nosso corpo, da "natureza" do homem. Para Rubem, "é preciso que todos os artistas des-excomunguem o corpo (...), investiguem as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações". Esta tarefa só pode ser delegada ao artista, porque é ele, antes de mais nada, o homem da linguagem, e esta é a ponte entre o homem e a realidade, entre o homem e seu corpo. No *Caso Morel*, um aforismo diz: "Se a realidade pudesse entrar em contato direto com o nosso consciente, se pudessemos comunicar imediatamente com as coisas e com nós mesmos, provavelmente a arte seria inútil, ou melhor: seríamos todos artistas".

Nessa prosa de moralista latino, o que o homem deve buscar é a adequação entre o corpo e a mente, entre a razão e as coisas, um fluir tranqüilo entre as quatro partes, de tal modo que o todo se dê de maneira plena e bela. No final do processo, a alma se sente semelhante a uma obra de arte, como nos diz Pérsio. Sem os

grilhões, sem a coleira do cão, a liberdade plena, advinda do Conhecimento.

Existe, no entanto, dentro do mundo ficcional de Rubem um personagem que recusa a transa livre e a descoberto com a linguagem, com o corpo, com os semelhantes, com as coisas. É o que resolveu fazer o jogo das aparências na sociedade burguesa. Solitário personagem de grande êxito social e econômico, cuja ação é indiciada pela cobiça, pelo acúmulo, pelo consumismo e pela prisão às paixões mesquinhas.

Cria o contista um pequeno e luxuoso núcleo social (família, no caso) totalmente desunido, apenas atado pelo que há de mais alienante dentro de uma sociedade tecnocratizada: os bens de consumo. Pai, mãe e filhos cercados e isolados pelo luxo dos estereos, das tevês coloridas e dos carrões na garagem. No entanto, no cerne fica o mais insatisfeito e reprimido grito solitário, que transborda em revolta e desespero, gerando um desejo sádico (mas nunca "gratuito", no sentido gideano) de violência. Rubem conhece os desvios do *self-made man*.

Leia-se o belíssimo conto "Passeio Noturno — Parte I", em *Feliz Ano Novo*. Escondido da mulher, dos filhos e das luzes, sorrateiro e matreiro como qualquer reles bandido, o milionário dá início, em subúrbio distante, ao ritual do homem-máquina (automóvel ou revólver em punho?). "Apaguei as luzes do carro e acelerei." No chão, o corpo esmagado de um ser humano, o bode expiatório da violência social. De volta à casa, o milionário está pronto para mais "um dia terrível na companhia". A violência foi exorcizada do seu mundo. A que preço — só a censura não o sabe.