



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

FELLIPE ERNESTO BARROS

ENTRE EXCREMENTOS E SECREÇÕES:

O texto de Rubem Fonseca

MACEIÓ

2013

FELLIPE ERNESTO BARROS

**ENTRE EXCREMENTOS E SECREÇÕES:
O texto de Rubem Fonseca**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Claudia Aymoré
Martins

**MACEIÓ
2013**

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Fabiana Camargo dos Santos



B277e Barros, Fellipe Ernesto.
 Entre excrementos e secreções : o texto de Rubem Fonseca / Fellipe
Ernesto Barros. – 2013.
 104 f.

 Orientadora: Ana Cláudia Aymoré Martins.
 Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística : Estudos literários) –
Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-
Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2013.

 Bibliografia: f. 96-100.
 Anexos: f. 101-104.

 1. Rubem Fonseca. 2. Secreções, excreções e desatinos – Livro. 3.
Excrementos – Relação homem e corpo. 4. Secreções, excreções e desatinos –
Análise literária. I. Título.

CDU: 82.09-34

 UFAL	UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS FACULDADE DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA	 PPGL
---	--	---

TERMO DE APROVAÇÃO

FELLIPE ERNESTO BARROS

Título do trabalho: "ENTRE EXCREMENTOS E SECREÇÕES: O TEXTO DE RUBEM FONSECA"

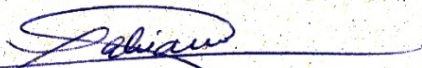
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

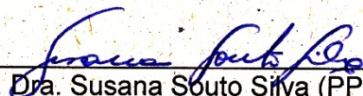


Profa. Dra. Ana Cláudia Aymoré Martins (PPGL/UFAL)

Examinadores:



Profa. Dra. Josalva Fabiana dos Santos (UFS)



Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGL/UFAL)

Maceió, 28 de junho de 2013.

Para minha mãe, Ivonete Ernesto da Silva,
a maior motivadora do início desse árduo processo.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas fizeram parte indiretamente dessa etapa na minha vida. Agradeço a Deus e a bons amigos pela oportunidade de vencer desafios e me debruçar sobre descobertas na leitura, na pesquisa e nos traços a lápis no papel; à minha mãe, pela parceria e estimada amizade, que me acompanhou durante todo o processo, compreendendo as luzes ligadas no quarto durante muitas madrugadas e minha bagunça na mesa da cozinha, que se preocupou e me compreendeu, lembrou-me de escrever anotações quando eu já não tinha forças para isso, e sorriu e vibrou comigo em cada momento; ao meu pai, pela compreensão de tantas coisas, pelas conversas e pelos momentos em que sorrimos juntos; à minha família, pelas palavras de carinho e sempre torcida; a uma professora chamada Dona Verônica, que primeiro me incentivou às letras, ao debruçar de descobertas da linguagem através da doçura, da educação e do modelo exemplar de educadora e professora; ao professor Geraldo, pelo incentivo no ensino médio para a literatura através de palavras de apoio e estímulo; à Carla Carolina Malta, pela companhia nas conversas ao telefone, pela paciência e por permitir encontrar uma estimada amizade no período de mestrado; à Luiza Cavalcante, pela parceria e amizade de muitas horas, por atender aos meus socorros, compartilhando experiências; à Darliane Cezario, pela companhia de todas as horas e muitos momentos de filmes, livros, conversas a esmo; à Mariana Carballido, pela amizade tão bonita; à Carol Almeida o meu agradecimento pela sempre generosidade de oferecer auxílio, apoio e compreensão; às colegas de trabalho de uma jornada anterior ao mestrado no Colégio Santa Úrsula, meu agradecimento pela acolhida fraterna, palavras de estímulo em prosseguir a jornada de pesquisa, e pelo apoio de todos, desde as professoras mais próximas à equipe da coordenação e supervisão; à minha turma de Estudos Literários, pela acolhida amiga e pela parceria de conversas pelos corredores do CCHLA; agradeço aos tantos amigos que não conseguiria descrever um a um, pela compreensão da minha ausência, por se preocuparem em enviar-me palavras de apoio pelas redes sociais e ao celular, por sorrirem e vibrarem juntos (mesmo distantes).

Agradeço também aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, sobretudo pelo respeito ao meu tema de pesquisa, tão ousado e desafiador. Agradeço à Ana Cláudia, pela parceria e conversas sobre arte, pelo estímulo com palavras amigas e pela confiança neste trabalho; ao professor Roberto Sarmiento, pela sugestão de leitura de um conto de Rubem Fonseca, e que se tornou o embrião da minha identidade na formação acadêmica; à professora Denilda Moura, pela oportunidade como pesquisador de iniciação científica (PRELIN) e pelos encontros casuais nos corredores, sempre em demonstração de carinho, respeito e apoio à pesquisa; à professora Susana Souto, pelas considerações sempre válidas, pelas sugestões e comentários que me levam a refletir; à professora Gilda Brandão, pela amabilidade em pessoa, pelas sugestões, pelo apoio, pelos comentários em sala de aula, disponibilidade de material, atenção e zelo, o meu sincero agradecimento; à Gláucia Machado, pela figura marcante de apoio, torcida e comemoração; à Izabel Brandão, pelas considerações tecidas em sala de aula, e pelos estudos permitidos em sua disciplina, ofertada oportunamente; à Jerzuí Tomaz, pela vibração com a apresentação do projeto deste trabalho. E à Fapeal e Capes, pelo apoio à realização desta pesquisa.

O aproveitamento da matéria

Só quem olha sem asco as próprias fezes,
só este é rei.
Só ele pode ordenar-te:
Poupa o cabrito e a grama,
não maltrates borboletas.
A humilhação quebra a espinha
de quem vai ao trono sem saber de si.
Agostinho, o santo, já disse:
Vim de um oco sangrento,
é entre fezes e urina
que nasci.

Adélia Prado. *A duração do dia* (2010)

RESUMO

O presente trabalho é constituído numa análise de três contos do livro *Secreções, Excreções e Desatinos*, de Rubem Fonseca (2001). É pretendido aqui adentrar na narrativa dos contos atentando para a inscrição do que é repugnante e grotesco na relação do homem com algum elemento corporal nos contos de Rubem Fonseca (2001). De início, atentar-se-á para a natureza do excremento enquanto texto que relaciona o alto ao baixo corporal no conto “Copromancia”, e provoca a aparente sensação de sublimidade, conforme as considerações de Edmund Burke (1993). Em seguida, refletir-se-á sobre a destituição de imagens referenciadas na história da arte e da literatura, bem como sobre a sensação de movimento que perpassa a profanação das imagens no conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”, tendo vistas para discussões de Deleuze (2000) e Agamben (2007). Por fim, encerrar-se-á com o conto “Vida”, apontando para a concepção do rebaixamento para o baixo corporal desenvolvido por Mikhail Bakhtin (1987) e para as relações entre os três contos aqui analisados.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Secreções, Excreções e Desatinos. Excrementos.

ABSTRACT

This work consists in an analysis of three stories of the book *Secreções, Excreções e Desatinos*, written by Rubem Fonseca (2001). It aims to get in the narrative of the stories analyzing what is revolting and grotesque in the relationship between man and some body element in the stories of Rubem Fonseca (2001). First of all, we intent to observe the nature of the excrement while a text that connect the high to the low of the body in the short story “Copromancia” and provoke the apparent sensation of sublimity according to the considerations of Edmund Burke (1993). The next step is to reflect about dispense the images who refer to the history of art and literature as well as about the sensation of movement that pass by the profanation of the images in the short story “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”, observing the discussions of Deleuze (2000) and Agamben (2007). This work ends with the analysis of the short story “Vida”, aiming at the conception of relegation to the lower stratum of the body developed by Mikhail Bakhtin (1987) and to the relationships between the three stories analyzed here.

Keywords: Rubem Fonseca. *Secreções, Excreções e Desatinos*. Excrements.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Inter urinas et faeces scribimus	9
1 O TEXTO DA MERDA	15
1.1 Fezes	15
1.2 Narrativa	22
1.3 Reconhecimento	26
1.4 A aparente sublimidade das fezes	29
1.5 Entre o elevado e o baixo	36
2 UM LUGAR DE TEXTOS	42
2.1 O desnudamento do objeto literário	42
2.2 O uso de cópias e simulacro	50
2.3 Uma passante, Negrinha e Heráclito	52
2.4 O uso de imagens: profanações	61
3 SOPRO DE VIDA	65
3.1 Coprotexualidades	66
3.2 Grotextos: corcunda, peidos e fezes	77
CONSIDERAÇÕES PARA OLHAR SEM ASCO: a merda e Rubem Fonseca	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96
ANEXOS	101

INTRODUÇÃO:

Inter urinas et faeces scribimus

Secreções, Excreções e Desatinos (2001) é o décimo livro de contos de Rubem Fonseca, publicado um ano depois da novela *O doente Molière* (2000) e três anos após o livro de contos *A confraria dos espadas* (1998). No livro de contos publicado em 2001 pela Companhia das Letras, excreções e secreções ganham vez no espaço literário. São fezes, caspas, cuspe, sangue, pústula, virose, câncer, aroma cactáceo, cera de ouvido, cheiro, masturbação, menstruação, saliva e gases os elementos corporais que fazem parte da história dos protagonistas e nos dão a impressão de que os abjetos são tornados fundamentais à compreensão da narrativa, como no conto “Copromancia”, em que as respostas sobre o destino do personagem-protagonista provêm da decifração de sinais proféticos oriundos das fezes; ou como em “Vida”, em que o prazer e a exaltação da vida do protagonista estão intimamente ligados aos gases intestinais.

Essas excreções têm importância no cotidiano dos personagens que têm suas vidas submetidas ao gosto e prazer pelos excretos, relacionando o homem com o baixo corporal através de das associações e conexões que estabelecem. Em *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001), alguns contos apresentam vestígios de um Rubem Fonseca típico dos romances que o consagraram; são os contos “Coincidências”, “A natureza, em oposição à graça”, “O estuprador”, “Belos dentes e bom coração” e “A entrega”. Ademais, “Copromancia”, “Agora você (ou José e seus irmãos)”, “Beijinhos no rosto”, “Aroma Cactáceo”, “Mulheres e homens apaixonados”, “Mecanismos de defesa”, “O Corcunda e a Vênus de Botticelli” e “Vida” completam o volume de catorze contos que também dão ênfase aos excretos do corpo; ênfase dada por meio de descrições e comentários e informativos tecidos a respeito de dejetos, secreções e excreções. Interessante que nesse livro Rubem Fonseca (2001) traz à narrativa e ao desenvolvimento dos fatos a linguagem relacionada ao obsceno, às protuberâncias e às ações de violência e agressão moral, justificadas perante a indiferença do absurdo das ações cometidas. Quando discutem o social ou as suas considerações sobre algo, seus personagens

poderiam servir-nos de porta-voz como pessoas que não silenciam e nem se intimidam perante suas narrações, como José (“E agora, você? (ou José e seus irmãos)”) e os personagens sem nome de “Coincidências” e “A entrega”: eles são narradores que expõem na narrativa os seus pensamentos obscenos, suas ações violentas e escolhas absurdas que ironizam e nos escandalizam pelo tom confessional e indiferente às consequências. Pelas características da narrativa, no uso da linguagem e na descrição de gostos pessoais, os personagens de Fonseca (2001) dão a impressão de serem comuns entre um conto e outro, como se estabelecessem diálogos entre si por gestos, ações e depoimentos: são narradores prolixos e exibicionistas da cultura que possuem, criminosos não da violência urbana, mas personagens que cometem e confessam seus atos repulsivos, capazes de buscar o sentido de suas existências no que são restos do corpo e de elaborar estratégias para destituir referências para fazer sexo com mulheres sem o pudor de confessar seus interesses obscenos.

Em uma resenha publicada na Folha de São Paulo, Walnice Nogueira Galvão discorre que o conteúdo do livro de Rubem Fonseca (2001) faz jus ao título, faltando à coletânea de contos a abordagem dos desatinos. Para ela, esse é um livro em que a variação de registro não desordena a linearidade, como acontecia com *Lúcia McCartney* (1967), composto em colunas de linhas que não se correspondiam, obrigando o leitor a uma leitura também menos convencional. Ainda segundo Walnice Galvão, Rubem Fonseca (2001) repousa apenas na escolha da secreção e excreção exclusiva de cada conto, vindo o resultado do livro a ser um tanto mecanicista e de onde o interesse dos enredos, meio ralos, cai muito. E esse tem sido o julgamento de boa parte da crítica, que divide opiniões sobre o livro *Secreções, Excreções e Desatinos* sob a ótica de que possui tramas que não mais mediam o discurso indireto como em outros contos, mas alternam entre o discurso direto e indireto, fazendo com que recaiam sobre o conteúdo. De fato, no livro que aqui analisamos não predomina o discurso de criminosos, e não raro são cometidas falhas no tratamento das informações: essas informações são, muitas vezes, citações retiradas do discurso científico e de informativos de revistas, que desencadeiam melhor compreensão quando buscamos o conteúdo da obra para entender a inscrição desses discursos na forma e na linguagem do texto literário.

Contudo, sem nos determos no objetivo de realizar uma crítica sobre toda a obra, e tendo foco em três contos do livro de Rubem Fonseca (2001), para o presente trabalho nos apoiamos na ideia de que o livro *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001) é escrito entre os excretos do corpo, sendo este livro um apanhado de catorze contos que de alguma forma explora a relação do homem com o gosto por algum tipo de abjeto ou deformação corporal. A

partir disso, inscrevemos neste trabalho as marcas de escrita características dos contos de Rubem Fonseca (2001): o uso do travessão, orações intercaladas e explicativas, a presença da lírica na prosa, e o uso dos termos vulgares quando o contexto do que é dito nos remete ao tom risível e parodiado das cenas. Contaminamos a escrita, procuramos nos aproximar da erudição da escrita de Rubem Fonseca (2001), e possuímo-nos com os seus demônios: os dejetos. Neste trabalho, faremos fezes (textos) com as percepções levantadas. Utilizamos de referências como Burke (1993), Deleuze (2000) e Bakhtin (1987), que eram para nós sagradas, e destituímos essa concepção ao diálogo com o rebaixamento do homem pelas suas atitudes de buscar no baixo corporal um sentido para a existência. E, por fim, a partir do desafio de realizar a análise de três contos de Rubem Fonseca (2001) – localizados no mesmo livro – em uma dissertação de mestrado, procuraremos adentrar no universo da narrativa dos contos, na esperança de promover uma futura discussão sobre o grotesco e o baixo corporal na literatura do *mestre do crime da ficção brasileira*.

Isso implica para o desafio que temos de analisar e apontar algumas considerações sobre a obra desse autor (2001) a partir da percepção de que, em determinado livro (*Secreções, Excreções e Desatinos*) está sendo discutido um novo tema: o rebaixamento do objeto na relação do homem com o corpo. Diante disso, tomamos consciência da difícil tarefa de realizar implicações relevantes sobre os contos de um autor que, lançado na literatura da década de 1960 (há pouco mais de cinquenta anos da data de realização deste trabalho), recebeu vários e importantes prêmios – dentre eles, o Prêmio Jabuti pelo romance "A grande Arte" e o prêmio Luis de Camões, concedido pelos governos do Brasil e Portugal ao conjunto da obra – e que tem a sua obra rotulada por ensaios e resenhas de jornais impressos e eletrônicos como sendo uma obra que comumente trata da violência e do caos urbano. Diante disso, tomamos consciência ainda da dificuldade de analisar a obra desse autor que, mesmo sem abandonar os temas que o consagrou – a violência e o caos –, começa a expressar mais claramente na literatura as considerações do homem com um elemento corporal, do rebaixamento e da destituição do sagrado, com a percepção de que, rebaixando o homem ao excreto e destituindo as imagens do sagrado no universo do próprio texto literário, estaria de alguma forma validando uma característica muito peculiar de suas obras: a de chocar o leitor, pondo-o para refletir sobre a marginalidade e os absurdos que o cercam, confrontar a percepção de literatura como o fazer estável do belo e provar a autenticidade da obra como algo que nos toca e nos atinge quando escrita em meio aos absurdos. E possivelmente esse será o nosso maior desafio: analisar um conjunto de três contos escolhidos dentro de um único

livro, lançado há mais de uma década – a contar do ano de publicação (2001) até a realização deste trabalho (2013) –, e do qual não localizamos na fortuna crítica sobre Rubem Fonseca (2001) um trabalho que nos amparasse a pesquisa voltada à inscrição do que é repugnante e grotesco na relação do homem com algum elemento corporal (fezes, corcunda, gases intestinais) na contemporaneidade. Estamos sozinhos nessa jornada, mas com a convicção de que seria (e é) relevante a nossa empreitada.

Do autor, localizamos interessantes trabalhos que apontamos nesta introdução como uma forma de o leitor perceber o terreno da crítica ao qual estamos adentrando. São eles, dentre outros, *O cão pop e a alegoria cobradora*, de Luiz Costa Lima (1981), *Roteiro para um narrador*, de Ariovaldo José Vidal (2000), *Rubem Fonseca: Proibido e Consagrado*, de Deonísio da Silva (1996), *No fio do texto*, de Maria Antonieta Pereira (2000), e *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*, de Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003). E destacamos: se não explorarmos esses trabalhos na nossa análise será porque presumimos que poderíamos confundir o nosso leitor e a nós mesmos sobre o objetivo maior dessa pesquisa: inscrevermo-nos na percepção da escrita do baixo corporal – entre fezes e gases – de modo a provocar novos estudos que busquem compreender o conjunto de obras de Rubem Fonseca (2001), as quais se inscrevem na relação do homem com o baixo corporal e com a categoria do grotesco.

E é em busca de cumprir esse objetivo que iremos desenvolver os capítulos deste trabalho, distribuindo-os entre três contos de *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001): “Copromancia” – o primeiro conto do livro, no capítulo inicial deste trabalho –, “O Corcunda e a Vênus de Botticelli” – o penúltimo conto do livro, no 2º capítulo – e “Vida” – o último conto do livro e que será analisado no terceiro e último capítulo deste trabalho. Esclarecemos que a escolha dos contos foi dada de modo que, inviável a análise dos catorze contos de *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001) ao trabalho de dissertação – por razões de metodologia e prazo para conclusão –, optamos por analisar o primeiro e o último conto do livro e, dentre os doze contos que estão entre eles, optamos por um conto que nos chamou a atenção pelo título que faz referências explícitas a dois personagens canônicos – um na literatura e o outro na pintura –, de modo que o conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli” parece validar a percepção de que nesses contos de Rubem Fonseca (2001) há uma destituição das imagens, que figuram o movimento de rebaixamento no sentido literal de mandar para o baixo corporal aquilo que tradicionalmente nos é sagrado e indestituível: Deus (em

“Copromancia”), as imagens das obras de arte (em “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”) e o sentido da vida (no conto “Vida”).

Desse modo, assim dividimos os capítulos do presente trabalho. No primeiro capítulo, referente à textualidade de “Copromancia” e intitulado de “O texto da merda”, pretendemos que a análise do conto possa discorrer sobre a funcionalidade de um excremento que é tornado objeto do texto literário, e que reflete características que dizem respeito ao texto de literatura, como, por exemplo, a tessitura textual composta de menções e referências a outros textos. E, através dessa perspectiva, apontamos o conto “Copromancia” como um texto que termina por valer de duas vertentes de análise do texto de Rubem Fonseca (2001): primeiro, à vertente de análise que prima pelos estudos das propriedades do texto, debruçando sobre o excremento que reflete sobre as propriedades e características do texto literário (a metalinguagem), e, segundo, à vertente de análise de um texto que alude às concepções estéticas e que reflete, nesse conjunto de textos de Fonseca (2001), algo de eterno e infinito em seu enredo (a estética e a sublimidade). Para isso, sinalizamos para a percepção do excremento enquanto texto, para o encerramento do conto diante da espera do acontecimento fúnebre que não é dado na narrativa, o rebaixamento abrupto do alto para o baixo no sentido de *descer* o alto (divino) ao que é baixo (excreto). E destacamos as sensações do sublime – que provoca a leitura das fezes na sua relação com o anúncio de morte de alguém próximo –, bem como a sensação que nos fica de que do fim do conto “Copromancia” somos conduzidos a pensar no *início* – através da inscrição do número oito no conto, e que evoca para a concepção do anel de Moébius.

Quanto ao segundo capítulo, este intitulamos de “Um lugar de textos”, utilizando-nos do sentido literal de um capítulo entre dois outros, como um conto entre o primeiro e o décimo quarto contos de *Secreções Excreções e Desatinos* (2001), bem como um conto que se inscreve entre as referências de imagens de outros textos da literatura e da pintura. Nesse capítulo, chamamos a atenção para o uso que o corcunda faz de cópias e simulacros, atentando-nos para subversão da imagem representativa de beleza, que destitui a imagem de Vênus (deusa) à condição de uma “palerma” (mulher) que deseja entender de poesia. Para isso, buscamos apontar para a presença de um personagem que nos remete (pelo título) a um outro personagem literário, que opera diante da constituição de cópias e simulacros e do uso da reversão do modelo platônico (cf. DELEUZE, 2000) como figurativa do que acontece à Venus no conto de Fonseca (2001): a sua imagem é desviada da concepção de elevada e intocável (alto) para a subordinação do corpo e ao sexo com o corcunda (baixo). E, com isso,

buscamos apontar também para a presença do tempo marcado na relação com o pensamento de Heráclito (apud. JAEGER, 1994) – de que tudo flui –, de modo que a percepção da presença de um *fluxo*, de uma sensação de continuidade e de *movimento* virá a contribuir para as considerações levantadas no terceiro capítulo: a leitura entre o primeiro e o último conto de *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001) – “Copromancia” e “Vida” – que nos conduzem à sensação de que as narrativas dos três contos nos levam a refletir sobre as relações entre começo e fim.

E, quanto ao terceiro capítulo, optamos pelo título “Sopro de Vida”, por pensarmos que esse título nos dá a impressão de resquícios da vida em uma conotação ligada ao sentido transcendental de algo que anima a existência à sensação laudativa de possuir um valor supremo. Trata-se este capítulo de uma análise comparativa do último conto do livro (“Vida”) com os levantamentos realizados nos primeiro e segundo capítulos, de modo a apontarmos explicitadamente para a concepção de rebaixamento para o baixo corporal – estudado por Mikhail Bakhtin (1987) – e para a necessidade de estudarmos e reposicionarmos o conceito do grotesco pelo baixo corporal ao contexto dos contos de Rubem Fonseca (2001). E ainda neste capítulo sinalizamos para o contraste provocado pela oposição entre morte e vida na relação entre o primeiro e o último contos do livro, de modo a trazer à tona a sensação de começo e reinício provocados na concepção do número oito (8) evidenciado em “Copromancia”.

O TEXTO DA MERDA

[...] Anita defecou no meu banheiro. Suas fezes eram de uma extraordinária riqueza, várias peças em forma de bengalas ou báculos, simetricamente dispostas, lado a lado. Eu nunca vira fezes com desenho tão instigante. Então notei, horrorizado, que um dos bastonetes estava todo retorcido, formando um número oito, um oito igual ao que vira nas entranhas do cabrito sacrificado pelo arúspice [...] (FONSECA, 2001: 18)

1.1. Fezes

O primeiro conto do livro *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001), intitulado “Copromancia”, é a história de um copromanta sem-nome à narrativa, o qual narra os episódios que o conduziram até aquele momento. Nesse conto, o narrador-protagonista primeiro questiona sobre a funcionalidade do excremento atribuída por Deus ao homem, e em seguida explica que, olhando suas fezes no vaso sanitário e refletindo sobre as propriedades do excreto, reencontrou um artigo de jornal que escrevera em uma revista sobre a arte de prever o futuro. A partir disso, relembra um fúnebre episódio que não fora escrito no artigo: na entrevista aos possuidores de diferentes tipos de arte profética, um deles – um arúspice – previu das entranhas de um cabrito a morte da mãe do narrador-personagem de “Copromancia”; morte profetizada a partir da inscrição do número oito nas entranhas do cabrito, que seria dada em oito dias depois e que fora concretizada. Com isso, o personagem protagonista relembra a sensação que teve e, no encontro com o artigo de jornal, resolvera investigar os sinais proféticos na merda. Passou a notar as cores, o formato, o tamanho... até desenvolver os poderes divinatórios da leitura do excrementício. À arte de prever o futuro pela merda, ele, o criador do código, denominou de “Copromancia”, relacionando os termos *copro* (fezes) e *mancia* (dom): “palavra [...] que eu compusera com óbvios elementos gregos” (FONSECA, 2001, p.18.). Conheceu sua nova vizinha Anita, com quem começou a namorar. Em meio a isso, previu acontecimentos através da interpretação do código:

Consegui prever, através desse tipo de indagação específica, o sucesso de um dos meus livros e o fracasso de outro. Mas às vezes eu nada indagava, e usava o método incondicional, que consiste em obter respostas sem fazer perguntas. Pude ler, nas

minhas fezes, o presságio da morte de um governante; a previsão do desabamento de um prédio de apartamentos com inúmeras vítimas; o augúrio de uma guerra étnica. Mas não comentava com ninguém, pois certamente diriam que eu era um louco. (ibidem, ibidem: 14)

Anita descobriu a arte profética e, após algum tempo, permitiu que o copromanta lesse o excremento que defecava. Certo dia, nas fezes de Anita, previu a própria morte (através da inscrição do número oito no excrementício) e que seria dada oito dias depois, assim como fora com a morte de sua mãe. É assim que o conto acaba: no dia anterior à morte do narrador-protagonista, na espera pelo evento que encerra de vez a respiração de quem vive: “Amanhã será o oitavo dia. Estamos na cama, cansados. Acabei de perguntar a Anita se ela queria fazer amor. Ela respondeu que preferia ficar quieta ao meu lado, de mãos dadas, no escuro, ouvindo a minha respiração.” (FONSECA, 2001: 18).

A narração transcorre numa ordem determinada pela rememoração dos fatos e pelo narrador-protagonista, que altera a ordem natural dos fatos e narra a partir do conto os conflitos que o personagem vivencia na espera da realização de sua própria morte. De início, pela leitura do conto nos deparamos com o questionamento desencadeador de toda a narrativa, quando o protagonista pensava em Deus enquanto observava as suas fezes no vaso sanitário. Nesse momento, a incapacidade de Deus e a imperfeição do homem são postos em xeque:

Por que Deus, o criador de tudo que existe no Universo, ao dar existência ao ser humano, ao tirá-lo do Nada, destinou-o a defecar? Teria Deus, ao atribuir-nos essa irrevogável função de transformar em merda tudo o que comemos, revelado sua incapacidade de criar um ser perfeito? Ou sua vontade era essa, fazer-nos assim toscos? Ergo, a merda? (FONSECA, 2001: 7)

A partir daí, toda a história é desenvolvida. Sem o conhecimento de por que começou a ter esse tipo de preocupação, o personagem é apresentado como um homem sem religião e que sempre considerou Deus um mistério acima da compreensão humana. E não obstante a sua inicial reação de repugnância, a personagem passa a observar as suas fezes diariamente, notando o formato, a quantidade, a cor e o odor nas mais variáveis características. E adiante, narra uma passagem que sinaliza o início do seu interesse pelas fezes.

Foi um dia, sentado na sala, que a personagem notou sobre a mesa uma revista antiga que continha um ensaio de sua autoria (“Artes Adivinhatórias”), e no qual relembrou um evento de profecia fúnebre que não fora escrito: o encontro com um arúspice que previu a morte de alguém próxima ao protagonista – autor do ensaio.

O velho entrou no cercado de cabritos, pegou um dos animais e levou-o para um círculo de cimento num dos cantos do quintal. [...]Em seguida – detesto lembrar esses acontecimentos – , usando sua afiada lâmina, abriu uma profunda e larga cavidade no corpo do cabrito, deixando suas entranhas à mostra. [...]Finalmente, olhou para mim e disse: a verdade é esta, uma pessoa muito próxima a você está prestes a morrer, veja, está tudo escrito aqui. Venci minha repugnância e olhei aquelas entranhas sangrentas.

Vejo um número oito.

É esse o número, disse o velho.

Essa cena eu não incluí no meu artigo. E durante todos esses anos deixei-a esquecida num dos porões da minha mente. Mas hoje, ao ver a revista, rememorei, com a mesma dor que sentira na ocasião, o enterro da minha mãe. Era como se o cabrito estivesse estripado no meio da minha sala e eu contemplasse novamente o número oito nos intestinos do animal sacrificado. Minha mãe era a pessoa mais próxima de mim e morreu inesperadamente, oito dias depois da profecia funesta do velho arúspice. (FONSECA, 2001: 12-13)

Ocorre que, a partir da lembrança do vaticínio de morte, a inserção das fezes no conto desencadeia outras funções, não mais sendo *inútil* e *repugnante*, de modo que, não obstante a sua reação inicial de repugnância, a personagem passa a observar suas fezes diariamente. Passa então a notar e registrar por fotos e anotações o formato, a quantidade, a cor e o odor da merda, a fim de entender e decifrar os sinais proféticos que revelavam a sina do homem. Com isso, as fezes desencadeiam múltiplas possibilidades no conto: representam desde uma demonstração da incapacidade de Deus e da imperfeição humana até, mais adiante, um código de decifração do futuro e do destino (mas nunca o destino último do ser humano, conforme veremos adiante).

Acontece que, depois de fotografar diariamente as fezes, o personagem constitui um álbum de fotografias, uma “espécie de léxico”, em que passa a acrescentar informações sobre a coloração e o odor do excreto: “Talvez o meu Álbum de fezes já fosse uma espécie de léxico, que eu criara inconscientemente para servir de base às interpretações que agora pretendia fazer.” (FONSECA, 2001: 13) E a sua arte adivinhatória, então, assume uma característica linguística, um conjunto de vocábulos e imagens que constituem um código capaz de se fazer ler o futuro. Um álbum dicionário de interpretações e significações (p. 13).

E como se não bastasse um dicionário para desenvolver esses “poderes espirituais”, foi “preciso muita atenção e paciência” para lidar com símbolos e metáforas – evidenciando o excremento como um cógico: “Toda leitura exige um vocabulário e evidentemente uma semiótica, sem isso o intérprete, por mais capaz e motivado que seja, não consegue trabalhar” (FONSECA, 2001: 13).

Convém-nos sublinhar que em sentido mais geral, a semiótica significa uma teoria dos signos, da comunicação e da interpretação. Segundo o fundador da Semiótica, Charles Sanders Peirce (apud. FIDALGO; GRANDIM, 2005), o signo é uma coisa qualquer que representa uma outra coisa para alguém, e que possui uma forma em que aparece (significante), um conteúdo nele representado (significado) e uma ideia (interpretante) a partir da qual, ao percebê-la e interpretá-la, descobre-se o que nela está representando. Nesse contexto, um texto literário seria entendido como um conjunto de elementos capazes de representar um objeto, uma coisa, um lugar ou um sentimento, por meio de combinações de palavras, sons, frases ou inferências textuais, por exemplo. E uma coisa seria tomada como representação entre dois objetos por convenção (quando é dada uma *conveniência* ou conformidade na representação de dois objetos: signo simbólico), por associação (quando é dada *associação* entre objetos: signo indicial) ou conexão (quando há *semelhança* entre os objetos: signo icônico).

Dessa forma, fazendo uso da noção de semiótica para exemplificar a natureza do seu texto (fezes), o narrador-protagonista transfigura a merda em um texto passível de ser decodificado, atribuindo ao excremento uma natureza hermenêutica e bíblica – como um instrumento divino – por associação entre estruturas “fragmentada e multifacetada” (p. 8) nas quais são localizados elementos de composição passíveis de descrições, interpretações e análises:

Notei que o formato, a quantidade, a cor e o odor eram variáveis [...]
Escrevi no Álbum, por exemplo, esse texto referente ao odor de um bolo fecal espesso, marrom-escuro: odor opaco de verduras podres em geladeira fechada. O que era isso, odor opaco? A espessura do bolo me levava involuntariamente a sinonimizar: espesso-opaco? Que verduras? Brócolis? Eu parecia um enólogo descrevendo a fragrância de um vinho, mas na verdade fazia uma espécie de poesia nas minhas descrições olfativas. (FONSECA, 2001: 8-9)

Atuando como uma mensagem escrita em código secreto que possui em si algo dos propósitos divinos ao homem – uma quase bíblia –, de onde é comprovada a hipótese de que “Deus fez a merda por alguma razão” (FONSECA, 2001: 10), a ideia de excremento como *código* é dada quando na narração o personagem-protagonista utiliza processos metodológicos de composição que desenham a imagem das fezes como um criptograma de natureza hermenêutica e reiteram o excremento como objeto de metalinguagem. Expliquemos: com o início do conto, pelo questionamento inicial, o narrador-protagonista não apenas põe em xeque a incapacidade de Deus e a imperfeição do homem, mas também questiona a funcionalidade de seu próprio excremento: “Por que Deus, o criador de tudo que existe no Universo, ao dar existência ao ser humano, ao tirá-lo do Nada, destinou-o a defecar?” (FONSECA, 2001: 7). Em seguida, isenta-se de justificar a causa do questionamento: “Não sei por que comecei a ter esse tipo de preocupação” (p.7), e isenta-se de uma associação com o fanatismo religioso: “Não era um homem religioso e sempre considerei Deus um mistério acima dos poderes humanos de compreensão” (p. 7). O narrador-protagonista ironiza o interesse pelo excrementício – “O excremento, em geral, sempre me pareceu inútil e repugnante, a não ser, é claro, para os coprófilos e coprófagos, indivíduos raros dotados de extraordinárias anomalias obsessivas” (p.7) –, bem como também ironiza a aquisição de fezes enlatadas como obras de arte, anunciada em uma revista:

[...] segundo a qual a Sotheby’s de Londres vendera em leilão uma coleção de dez latas com excrementos, obras de arte do artista conceitual italiano Piero Manzoni, morto em 1963. As peças haviam sido adquiridas por um colecionador privado, que dera o lance final de novecentos e quarenta mil dólares. (FONSECA, 2001: 8)

Logo após, o narrador-protagonista descreve a presença de elementos de composição no seu objeto de estudo: “Notei que o formato, a quantidade, a cor e o odor eram variáveis” (p. 8), extrai a natureza biológica que possui o excrementício –

[...] a estrutura das fezes costuma ser fragmentária e multifacetada. Adquirem seu aspecto quando, devido a contrações rítmicas involuntárias dos músculos do intestino, o bolo alimentar passa do intestino delgado para o intestino grosso. Vários outros fatores também influem, como o tipo de alimento ingerido. (FONSECA, 2001: 8)

– e reforça os elementos de composição do objeto, como a cor, a forma e o odor:

[...] Além das fotografias de meus bolos fecais, passei a acrescentar informações sobre coloração. As cores das fotos nunca são precisas. As entradas eram diárias. Em pouco tempo sabia alguma coisa sobre as formas (repito, nunca eram exatamente as mesmas) que o excreto poderia adquirir, mas aquilo não era suficiente para mim. Quis então colocar ao lado de cada porção a descrição de seu odor, que era também variável, mas não consegui. (FONSECA, 2001: 8-9)

Com isso, é dado o início da constituição das fezes enquanto texto (i.e., um enunciado escrito de onde são encontrados códigos que comunicam), sendo essa constituição essencial para empregar o excremento associado aos poderes divinos de revelação do destino do homem. Dada a constituição, o narrador sinaliza a natureza metalinguística e metaliterária das fezes, problematizando a interpretação do objeto, descrevendo e definindo os elementos que participam do processo de composição do odor, mas reiterando sobretudo o caráter corporal do objeto:

[...] Escrevi no Álbum, por exemplo, este texto referente ao odor de um bolo fecal espesso, marrom-escuro: odor opaco de verduras podres em geladeira fechada. O que era isso, odor opaco? A espessura do bolo me levava involuntariamente a sinonimizar: espesso-opaco? Que verduras? Brócolis? Eu parecia um enólogo descrevendo a fragrância de um vinho, mas na verdade fazia uma espécie de poesia nas minhas descrições olfativas. Sabemos que o odor das fezes é produzido por um composto orgânico de indol, igualmente encontrado no óleo de jasmim e no almíscar, e de escatol, que associa ainda mais o termo escatologia às fezes e à obscenidade. (FONSECA, 2001: 9)

É desse modo que a arte adivinhatória assume uma característica linguística, como um objeto que possui em si um conjunto de imagens (e vocábulos) que constituem um código capaz de se fazer ler o futuro. Um álbum dicionário de interpretações e significações (p. 13). E como se não bastasse um dicionário para desenvolver esses “poderes espirituais”, foi “preciso muita atenção e paciência” para lidar com símbolos e metáforas. (p.13)

Na descrição do processo digestivo, e com o uso de algumas palavras-chave, são dadas importantes evidências de que as fezes são um objeto de metalinguagem do processo de produção do texto literário:

[...] Que coisa fantástica é o sistema digestivo, sua anatomia, os *processos mecânicos e químicos da digestão*, que começam na boca, passam pelo peristaltismo e sofrem os efeitos químicos das reações catalíticas e metabólicas. Todos sabem, mas não custa repetir, que fezes consistem em produtos alimentares não-digeridos ou indigeríveis, mucos, celulose, sucos (bileares, pancreáticos e de outras glândulas digestivas), enzimas, leucócitos, células epiteliais, fragmentos celulares das paredes intestinais, sais minerais, água e um número grande de bactérias, além de outras

substâncias. A maior presença é de bactérias. Os meus duzentos e oitenta gramas diários de fezes continham, em média, cem bilhões de bactérias de mais de sessenta tipos diferentes. Mas o *caráter físico e a composição* química das fezes são influenciados, ainda que não exclusivamente, pela natureza do alimento que ingerimos. Uma dieta rica em *celulose* produz um excremento volumoso. O exame das fezes é muito importante nos diagnósticos definidores dos estados mórbidos, é um destacado instrumento da *semiótica* médica. Se somos o que comemos, como disse o filósofo, somos também o que defecamos. Deus fez a merda por alguma razão. [grifos nossos] (FONSECA, 2001: 10)

O uso do termo “processos mecânicos” em relação com “caráter físico e a composição” remete-nos à discussão de criação e produção do texto literário, evidenciada em relação com uma fibra utilizada na produção de papel e papelão (“celulose”) e com o uso do termo “semiótica”, que designa, em linhas gerais, a ciência que estuda os fenômenos culturais como se fossem sistemas de significação.

Quando personagem-protagonista menciona as características do seu objeto de leitura e problematiza a descrição que fez sobre o objeto, “Copromancia” está também problematizando questões que envolvem análise e interpretação de um dado objeto de pesquisa, pois, assim como alguns aspectos fecais são importantes ao coprologista (médicos que analisam e interpretam as fezes humanas em exames de fezes) para uma análise precisa do excremento e da saúde do paciente, para o crítico literário alguns aspectos de forma e composição do texto literário são fundamentais para compreender a natureza da literatura, decifrar os procedimentos de composição do texto e com isso atribuir determinado juízo de valor. Através da relação entre o copromanta e o coprologista – ambos diante de *textos* para finalidades específicas –, Rubem Fonseca (2001) promove a merda e a estrutura multifacetada em um objeto que reflete a estrutura do próprio texto literário – também fragmentado e composto de partes avulsas e imbricadas – e problematiza o modo de como fazer crítica, interpretação e análise: “O que era isso, odor opaco? A espessura do bolo me levara involuntariamente a sinonimizar: espesso-opaco? Que verduras? Brócolis?” (FONSECA, 2001: 9).

Nesse sentido, o autor opera a metalinguagem entre o excremento e o texto literário, e utiliza-se da característica multifacetada das fezes para refletir a forma do texto literário, a relação em que um texto dialoga com outros textos lidos – “Se somos o que comemos, como disse o filósofo, somos também o que defecamos.” (FONSECA, 2001: 10) –, a escolha de elementos fundamentais à análise e como eles atuam no texto – “Notei que o formato, a quantidade, a cor e o odor eram variáveis” (FONSECA, 2001: 8) – e a dificuldade de

descrever o que é indescritível diante da interpretação: “O que era isso, odor opaco?” (FONSECA, 2001: 9).

Com isso, somos levados a questionar se o que nos seria importante à análise textual seria o gênero em que está escrito (formato) e as impressões que o texto nos causa (o odor). Seriam as ideias que nos oferece em número de páginas (tamanho) e um conjunto de um todo (a cor) onde residem as inferências e os elementos selecionados durante o processo de composição? Questionamo-nos: o que torna um objeto escrito um bom texto literário, segundo o conto de Rubem Fonseca (2001)? Ou ainda, questionando ao modo de “Copromancia”: o que faz de um objeto multifacetado um excreto – ou um texto – “rico e volumoso”? Na percepção de que o copromanta atenta-se às características e qualidades que nos parecem muito próximas às preocupações do crítico literário, somos levados a refletir sobre a natureza da crítica e a buscar apontamentos no texto de Rubem Fonseca (2001) que nos conduzam a esclarecer sobre o modo de interpretar e analisar o texto. No entanto, o conto não nos dá respostas para questionamentos sobre a análise do objeto – assim como o narrador-personagem sequer esclarece quais são os métodos que utiliza para decifrar o futuro e os códigos do excremento –, pois o conto está muito mais interessado em nos provocar diante do que apresenta, do que em participar da discussão, valendo-se exclusivamente da justificativa de que “Deus fez a merda por alguma razão” (FONSECA, 2001: 10).

1.2 Narrativa

Adiante a lembrança do evento fúnebre sobre a mãe do protagonista, a narrativa prossegue com a aparição de Anita –

Há pouco mais de seis meses notei que mudara o ritmo das descargas da válvula do vaso sanitário do meu vizinho e logo descobri a razão. O apartamento fora vendido para uma jovem mulher, a quem encontrei, numa tarde ao chegar em casa, desanimada em frente à sua porta. (FONSECA, 2001: 14)

–, de quem a leitura das fezes revelou ser a mulher da sua vida: “Durante dez dias, antes de declarar o meu amor, interpretei os sinais e decifrei as respostas que as minhas fezes davam à

pergunta que fazia: se aquela seria a mulher da minha vida. A resposta era sempre afirmativa.” (FONSECA, 2001: 15)

Passaram a se conhecer. O personagem-protagonista declara seu amor por Anita no restaurante e, em casa, depois de fazerem amor, ela descobre o dicionário de fezes:

Anita demorou a voltar para o quarto. Creio que até cochilei um pouco. Quando voltou, tinha o Álbum de fezes na mão.
O que é isto?, perguntou. Levantei-me da cama num pulo e tentei tirá-lo de suas mãos, explicando que não gostaria que lesse aquilo, pois ficaria chocada. Anita respondeu que já lera várias páginas e que achara engraçado. Pediu-me que explicasse em detalhes o que era e para que servia aquele dossiê. (FONSECA, 2001: 15)

A personagem então revela tudo à moça, que acompanha atentamente a narração. E depois disso, durante algum tempo observaram e analisaram as fezes do protagonista, até que Anita o convida para ver suas fezes no vaso sanitário: “Confesso que fiquei emocionado, senti o nosso amor fortalecido, a confiança entre os amantes tem esse efeito” (FONSECA, 2001: 17).

Mas eis que, ao notar a “extraordinária riqueza” de peças em forma de bengalas e báculos simetricamente dispostas nas fezes de Anita, a personagem nota então algo de fúnebre: “Então notei, horrorizado, que um dos bastonetes estava todo retorcido, formando um número oito, um oito igual ao que vira nas entranhas do cabrito sacrificado pelo arúspice, o augúrio da morte da minha mãe.” (FONSECA, 2001: 18)

Nesse contexto, a narrativa passa a ter uma importante função no conto “Copromancia”. Valendo-se do registro escrito, ela conquista alcances amplos e duradouros diante do tempo, resistindo às transformações do tempo e se constituindo como prova e testemunho de um relato. Com isso, e ligada à reminiscência, a arte de narrar consiste em transferir experiências que são conservadas por dígitos e códigos escritos, de modo que a narrativa poderá vir a ser lembrada a cada leitura. Por essa perspectiva, os registros escritos vêm a ser eternizados (bem como o proprietário, quando assinado a autoria), uma vez que *eterno* significa aquilo que continua a existir além do presente, tendo alcance para o futuro (que não se encerra e é sempre presente). É isso que deseja a narrativa do copromanta de Rubem Fonseca (2001): deixar o legado de sua existência para o futuro.

O narrador de “Copromancia” faz da narrativa uma recuperação do tempo para contar uma *parte de sua própria vida*: a espera pelo evento (morte) que está depois do final de “Copromancia”; final encenado com dois personagens – o protagonista-narrador sem-nome e sua namorada Anita – sentados na cama, de mãos dadas, à espera da realização do fúnebre. E revisitando alguns momentos, fica-nos a impressão de que o narrador pretende deixar ao leitor o legado de sua existência como criador do código, enquanto que os segredos da “Copromancia” já haviam sido confiados à sua namorada, Anita:

Ninguém era tão próximo de Anita quanto eu. Marcado para morrer, eu tinha que me apressar, pois queria passar para ela os segredos da copromancia, palavra inexistente em todos os dicionários e que eu compusera com óbvios elementos gregos. Somente eu, criador solitário do seu código e da sua hermenêutica, possuía, no mundo, esse dom divinatório. (FONSECA, 2001:18)

Essa passagem, marcada pela pressa diante do possível acontecimento fúnebre, reforça-nos a ideia da preocupação em deixar um legado, registrado pela narrativa como uma tentativa de driblar o esquecimento do código e do possuidor do dom divinatório. Contudo, deixemos claro que em “Copromancia” o narrador não dá conselhos – não incita o leitor a procurar a natureza divinatória no excrementício –, e na sua narrativa não nos fica claro se há intercâmbio de experiências. Ele sequer traz à sua narrativa dados descritivos sobre a hermenêutica das fezes, e muito menos uma vida *inteira*: traz apenas os fatos que o conduziram ao momento em que decide narrar. E destaquemos que – na tentativa de validação do excrementício ligado aos poderes divinatórios no conto literário de Rubem Fonseca (2001) – faz-se sensível não apenas a ideia de que a narração é portada como um meio do qual se utilizou o protagonista-narrador para buscar compreender os eventos e o que foi vivido. Mas, sobretudo, a ideia de que pela narrativa o personagem-protagonista resgata os eventos que lhe aconteceram, rememorando os fatos e registrando a existência de uma arte copromântica. E a materialidade desse registro nos seria dada em forma de texto, como se o texto que tenhamos em mãos fosse o legado do protagonista-narrador. Em outras palavras, a narração é portada como um último relato do protagonista no ato da narrativa, um legado que o personagem deixa ao seu leitor através do registro da existência não apenas da hermenêutica e do código inerentes ao excrementício, mas também a existência do próprio criador solitário e desesperado por repassar seu conhecimento.

O anúncio da provável morte do personagem – que é ao mesmo tempo protagonista e narrador – traz ao texto literário implicações de natureza complexa, mas de certo modo

comum a muitos textos da literatura, em que personagens tidos “mortos” – ou à espera da morte – são postos narradores através da rememoração de episódios de sua vida, estando suas existências na esfera da linguagem (algo onde o objeto se transforma e nunca morre). Expliquemos: aparentemente, todos os fatos que levaram a personagem-narrador ao momento da espera pela morte que chegará no dia seguinte foram dados ao leitor na narrativa, faltando, depois do testemunho sobre os poderes espirituais das fezes, o último fato à história: a morte da personagem no dia seguinte ao narrado.

Essa falta deixa em aberto o ambiente¹ cronológico da narrativa, faltando-nos como leitores um dado importante, até mesmo instigante, em que, com o prelúdio da morte do protagonista, somos levados a refletir sobre incerta realização da profecia fúnebre. Em uma das possibilidades de leitura, podemos entender o fim da narrativa como o fim do próprio texto, do ato e do narrador: encerrar-se-ia a “vida” do narrador quando a sua propriedade e condição fosse dada por finalizada no último vestígio da narrativa daquele texto.

Contudo, essa é uma possibilidade de leitura – o fim do texto como o fim da existência do narrador – que não se faz única. Se a narração é uma forma de driblar o esquecimento (conforme destacamos), então o ato de narrar é para o narrador um meio de ser feito eterno pela linguagem. É deixar o legado de sua existência, tentar fazer lembrado ou a si mesmo e seus feitos, ou aos outros e as realizações deles; comprovar-se, ultrapassando os limites do que ameaça a sua existência, de modo que, ao fazer-se lembrado, evita o esquecimento de sua existência, driblando assim uma forma de morte, até que se encerre a narração e o leitor – mortal provido a esquecer – faça fechado o livro, sem mais lê-lo por algum tempo.

Com isso, estamos a dizer que ao narrador de “Copromancia” o evento da morte que ainda está por vir é um interessante artifício para instigar o leitor a se fazer refletir sobre a validade de um sentido que se faz deslocado à realidade: as fezes como instrumentos de leitura do destino do homem.

No entanto, façamos aqui uma importante distinção: no conto, quem está sob ameaça de morte é o personagem-protagonista, não o narrador. E embora *protagonista* e *narrador* sejam condições de uma mesma personagem em planos diferentes – o plano da história *versus* o plano do texto e do discurso –, pela narração o sujeito da linguagem se faz vivo perante o

¹ Entendemos por *ambiente* o “lugar” do tempo psicológico na narrativa, e que não é o espaço de ação dos acontecimentos. (GANCHO, 2006)

registro de sua existência e de seu testemunho. O narrador-personagem de “Copromancia” faz-se um autor² (“*scriptor* moderno”) nos moldes de Barthes (2004):

“nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. (p. 59)”³

Resumindo: a contemplação da narrativa é instaurada diante do relato que é feito eterno, já que o registro do narrado, ao ser contemplado pela leitura, continua a existir mesmo depois da morte de quem narra. E através da narrativa o narrador-personagem de “Copromancia” ultrapassa os limites de existir apenas na temporalidade da fábula, existindo através do texto, eternamente aqui e agora.

1.3 Reconhecimento

Na narrativa de “Copromancia”, o protagonista-narrador relembra a sua primeira investigação aos sinais das fezes, a qual remete à passagem de uma antiga entrevista a um velho arúspice, na qual as fezes de um cabrito revelaram o número oito; o número significativo de morte de alguém próxima, e concretizada na morte da figura materna. E tempos mais tarde esse número reaparece, dessa vez nas fezes de sua namorada, o que significaria a sua própria morte.

Nisso, é dada uma forma de reconhecimento, vindo a tomar conhecimento da existência do número oito como um dos códigos de decifração do destino (a morte de alguém próxima

²Entendo aqui por *autor* aquele que cria ou executa qualquer coisa, que é criador e causador da escrita e narrativa (FERREIRA, 1986). Não estamos nos referindo à questão de autoria (Rubem Fonseca, por exemplo), mas de um sujeito que se instaura na linguagem do texto como proprietário daquilo que narra, conta, apresenta e testemunha.

³Trazemos aqui o pressuposto de Barthes, com a ciência de que a proposição se refere à relação que existe entre autor (pessoa) e escritor (sujeito implicado na linguagem). Contudo, cremos que tal proposição é coerente na aplicação a que pretendemos porque, ao que expomos, o protagonista-narrador de “Copromancia” atua em dois âmbitos: enquanto *personagem*, o protagonista atua no plano da história (fábula), sendo-nos configurado como um sujeito de quem seu registro seria predicado; e enquanto *narrador*, ele atua no plano do enredo e do discurso, sendo reconhecido na própria escritura do texto, de modo que o seu fim não está relacionado ao desfecho da fábula.

em oito dias). O personagem vem a *conhecer de novo*; isto é, vem a *re-conhecer* essa forma de significação ao se confrontar com a rememoração do passado e com possibilidade de morte anunciada pelas fezes de sua namorada. E o reconhecimento se dá em duas instâncias. A primeira está relacionada à rememoração do fato passado diante do jornal escrito, e a segunda ao confronto com a possibilidade de sua própria morte.

Olhando um jornal que escrevera, o narrador-personagem de “Copromancia” reconhece nele a passagem do vaticínio da morte de sua mãe, admitindo que foi a partir desse vaticínio que iniciou a busca por compreender e decifrar os sinais proféticos na merda. Após a rememoração do jornal, esse reconhecimento produz no protagonista a consciência de sua própria desgraça. Interessando-se por decifrar o futuro – como quem visitasse sites de horóscopo para prever sua sorte do dia–, na personagem é desenvolvida a dependência obsessiva pelo conhecimento que envolve a hermenêutica e a semântica das fezes (“É engraçado, quando um assunto nos interessa, algo sobre ele a todo instante capta a nossa atenção [...]” (FONSECA, 2001: 7)).

Mas sua busca revela que as profecias podem revelar o fato fúnebre contra o próprio copromanta. E com isso, é trazida a sensação de que o futuro nos reserva também o fúnebre, ou o anúncio de nossa própria morte, e não apenas as manifestações de sucesso e fracasso na venda de livros – “Consegui prever, através desse tipo de indagação específica, o sucesso de um dos meus livros e o fracasso de outro” – ou a revelação da chegada do grande amor – “[...]decifrei as respostas que as minhas fezes davam à pergunta que fazia: se aquela seria a mulher da minha vida. A resposta era sempre afirmativa”. Assim acontece uma espécie de *encontro do que se procura* que se faz notório em “Copromancia”: a previsão do futuro, após a negligência da possibilidade de o copromanta terminar por prever a sua própria morte.

Então notei, horrorizado, que um dos bastonetes estava todo retorcido, formando o número oito, um oito igual ao que vira nas entranhas do cabrito sacrificado pelo arúspice, o augúrio da morte de minha mãe.

[...]

Ninguém era tão próximo de Anita quanto eu. [...] (FONSECA, 2001:18)

Em “Copromancia”, uma profecia fúnebre é dada ao protagonista. As fezes de Anita revelam a presença do número oito: prelúdio de morte de alguém próximo a ela – o próprio protagonista, narrador e namorado. No entanto, o conto narrado na primeira pessoa do singular e conjugado no pretérito apresenta a conjugação dos verbos realizada no futuro apenas no último parágrafo. Esta verificação nos faz perceber que, encerrado na espera do

cumprimento da profecia que se dará no dia seguinte ao fim da narração, o conto nos remete à preparação para o ato fúnebre que não se verifica, pois a narrativa é concluída antes da realização do vaticínio, restando-nos a dúvida pelo cumprimento ou não da profecia fúnebre. Pela instauração da dúvida quanto ao cumprimento da profecia, a realização do fato fúnebre ligado ao fim da vida do protagonista nos aparece em aberto na narrativa e pela leitura, transformando o futuro em um reencontro com o passado gerador do presente (a lembrança da morte e a motivação para decifrar os sinais proféticos).

Assim, presenciamos na leitura de “Copromancia” o encontro de duas extremidades do tempo, o passado e o futuro, em um ponto de inversão, criando uma torção sem interno-externo, conforme afirma Rudolf Laban (1974: 98). O tempo é uma interrelação retroativa tridimensional, do futuro para o passado invertido, recriando o novo, de modo que, quanto mais vamos rumo ao futuro, mais reencontramos e transformamos o passado. E essa verificação se faz ilustrada na forma do número oito (8) que se faz desenhado em posição vertical, mas que, invertido para a horizontal, nos remete à figura do Anel de Moébius; figura que remonta a forma do símbolo do infinito da matemática (∞) e que aponta para a possibilidade (ou impossibilidade) de orientação de onde o caminho sobre a superfície não tem fim.⁴

Essa relação entre o número oito e o anel de Moébius se torna ainda mais evidente na percepção de que o número oito tem uma significação cabalística especial que significa o oitavo dia após a criação. O oito seria, então, o símbolo da ressurreição e da transfiguração que anuncia a era futura e eterna. Significa um novo começo fora da ordem da criação, ainda que, relacionado com ele. Segundo o *Dicionário dos Símbolos*,

O número oito é, universalmente, o número do equilíbrio cósmico. (...) A tradição cristã (...) faz do oito uma conclusão, uma completude. (...) Depois do 7º dia, vem o 8º dia, que indica a vida dos justos e a condenação dos ímpios. (...) Quanto ao oitavo dia, que se segue aos seis dias da criação e ao sabbat (descanso), ele é o símbolo da ressurreição, da transfiguração de Cristo. (...) Se o número 7 é o número do Antigo Testamento, o 8 corresponde ao Novo Testamento. Anuncia a bem-aventurança do século futuro num outro mundo. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1994: 483-484)

⁴ O símbolo do Anel de Moébius foi representado na figura do artista gráfico holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972), de nome "Tira de Moebius II", onde nove formigas percorrem o caminho de uma figura (ou tira) em uma única direção, de modo que, caminhando sobre uma superfície, elas mudam sua paridade quando dá uma volta no anel, aparecendo como uma imagem invertida pelo espelho. A imagem foi feita por encomenda para representar um símbolo da matemática desenvolvido por August Ferdinand Moebius; cujo nome intitula o símbolo. (Ver imagem em anexo)

Dessa forma, com o aparecimento e a validação do número oito na narrativa, diante do futuro incerto interrompido pelo término da narração, somos conduzidos à restauração do número oito como forma simbólica de que há uma linha do infinito que perpassa o plano do enredo. Isso porque, como o evento da morte apenas ocorrerá no dia seguinte ao narrado, a concretização da profecia é incerta, deixando o leitor sem uma resposta quanto ao cumprimento ou não da profecia do futuro e incerto falecimento do narrador-protagonista. E isso faz com que, diante da ausência do acontecimento da profecia na narrativa, sejamos conduzidos a voltar ao início do texto (onde o passado está instaurado), passando pelos fatos não mais apenas acompanhando a narrativa, mas revisitando o passado e averiguando a existência de pistas sobre a realização fúnebre, de modo que mesmo sem percebermos somos conduzidos ao futuro, de onde nos reencontramos e transformamos o passado.

Assim sendo, ao leitor cabe uma resposta aos seus próprios questionamentos, como *será que o narrador morreu?* E ainda ao leitor caberá decidir-se crer na morte do narrador (tendo em vista as evidências rememoradas do cumprimento dessa profecia) ou se, diante do *absurdo* de as fezes serem sinais proféticos, desta vez a profecia fúnebre não se cumpriria... Dessa incerteza, a narrativa do conto se harmoniza com a pergunta: *o que ocorre depois?*, como se burlasse o fim da narração e pudesse se encaixar em outra narrativa ou, até mesmo, encaixar-se nos eventos da própria narração continuando infinitamente, como ocorre nesse conto de Rubem Fonseca (2001).

1.4 A aparente sublimidade das fezes

Quanto à admiração que não se tem por algo grotesco, assim fala o narrador-protagonista:

Não sei por que comecei a ter esse tipo de preocupação. Não era um homem religioso e sempre considerei Deus um mistério acima dos poderes humanos de compreensão, por isso ele pouco me interessava. O excremento, em geral, sempre me pareceu inútil e repugnante, a não ser, é claro, para os coprófilos e coprófagos, indivíduos raros dotados de extraordinárias anomalias obsessivas. (FONSECA, 2001: 7).

E mais adiante, após lembrar o vaticínio da morte de sua mãe, a própria personagem narra o episódio em que, vencendo a sua reação inicial de repugnância às fezes, percebeu e observou a presença do número oito nas entranhas de um cabrito morto e aberto no quintal de um arúspice a quem entrevistou; número este que simbolizaria o anúncio da profecia fúnebre.

Na passagem, primeiro o arúspice parece ler o pensamento: “[...] você não quer saber a verdade, sinto a perfídia em seu coração”. Em seguida, vão os dois aos fundos do quintal, onde havia cabritos, aves, patos, galinhas e coelhos.

O velho entrou no cercado de cabritos, pegou um dos animais e levou-o para um círculo de cimento num dos cantos do quintal. Anoitecia. O velho acendeu uma lâmpada de querosene. Um enorme facão apareceu em sua mão. Com alguns golpes, não sei de onde tirou a força para fazer aquilo, cortou a cabeça do cabrito. (FONSECA, 2001: 12)

Vejamos que a passagem narrada muito tem em comum com os espetáculos de mágica. Inicialmente, o arúspice, na posição de mágico, escolhe *aleatoriamente* um assistente de palco entre um grupo da plateia. As luzes diminuem a claridade (“Anoitecia”), aumentando o suspense, e um refletor é aceso com o foco no mágico (“acendeu uma lâmpada de querosene”), engrandecendo a ilusão de sublimidade e poder. Em seguida, a magia consiste em parecer novidade e surpresa ao desconhecer a origem de tamanha força (“não sei de onde tirou a força para fazer aquilo”), contendo características até então desconhecidas. E, finalmente, o ato: “cortou a cabeça do cabrito”, lembrando o antigo truque de cortar uma assistente ao meio. Mas o melhor de toda mágica é mostrada depois do ato:

Em seguida [...] , usando sua afiada lâmina, abriu uma profunda e larga cavidade no corpo do cabrito, deixando suas entranhas à mostra. Pôs a lâmpada de querosene ao lado, sobre uma poça de sangue, e ficou um longo tempo observando as vísceras do animal. Finalmente, olhou para mim e disse: a verdade é esta, uma pessoa muito próxima a você está prestes a morrer, veja, está tudo escrito aqui. (FONSECA, 2001: 12)

O espetáculo continua, e o espectador participa da situação:

Vejo um número oito.
É esse o número, disse o velho.
Essa cena eu não incluí no meu artigo. E durante todos esses anos deixei-a esquecida num dos porões da minha mente. Mas hoje, ao ver a revista, rememorei, com a mesma dor que sentira na ocasião, o enterro da minha mãe. Era como se o cabrito estivesse estripado no meio da minha sala e eu contemplasse novamente o número oito nos intestinos do animal sacrificado. (FONSECA, 2001: 13)

E no fragmento acima, a mágica tem outro fim. Ao contrário de o cabrito se levantar e ter suas partes coladas como ocorreria com uma linda assistente de palco, a profecia funesta pareceu se concretizar, quando, oito dias depois, uma morte inesperada cumpria a profecia. Nisso, o clima que se instaura na narrativa feito antes semelhante a um espetáculo de mágica, é agora marcado com um desfecho diferente do momento de ilusionismo teatral e termina por encenar o espetáculo com qualidades de um ritual pagão, em que o animal é sacrificado em propósito do que se destina: decifrar das entranhas expostas do cabrito os sinais que o destino lhe reserva.

Diante do ocorrido, eis o que parece ter incentivado o despertar das fezes como algo divino e profético, como efeito de um espetáculo aos olhos: a morte do cabrito, a imagem do número oito em suas entranhas e a realização da profecia de morte; tudo isso diante de um conjunto de elementos que fazem engrandecer um espetáculo de mágica ilusionista.

A partir da rememoração desse momento, os fatos narrados parecem validar a teoria de que a merda possui sinais para decifrar o destino. E depõe em testemunho: “Minha mãe era a pessoa mais próxima de mim e morreu inesperadamente, oito dias depois da profecia funesta do velho arúspice” (FONSECA, 2001: 12). E assim as fezes vão assumindo ainda mais o caráter de algo ligado ao espiritual e transcendental, associado aos interesses de Deus ao destino do homem e relacionado à natureza semiótica de decifração dos planos divinos. Nisso, são dadas à merda aparentes características de sublimidade, como sendo elas objetos de natureza sublime; o que não implica necessariamente dizer que seja apenas a contemplação do abjeto no mais elevado grau, mas— não consolidando o excremento como algo que possui qualidades de proporção, simetria e delicadeza — é efetuar contraste entre as categorias do grotesco e do sublime na tessitura narrativa do conto de Rubem Fonseca (2001).

E essa aparente natureza de sublimidade não implica necessariamente a elevação somente do que seja *bom e moral*; essa seria uma qualidade da beleza clássica, como notamos em Aristóteles (2004). Mas, sendo as fezes um objeto de leitura que reúne elementos simbólicos das coisas que constituem o mundo divino e seus propósitos para com o destino do homem, é feita a relação entre esse “texto” com os propósitos Daquele que é considerado acima dos poderes humanos de compreensão: “sempre considere Deus um mistério acima dos poderes humanos de compreensão” (FONSECA, 2001: 7).

Com isso, numa contraposição entre beleza e a sublimidade, entendemos a aparente constituição da merda próxima às características do sublime: enquanto o belo é delimitável pela imaginação e estando num plano finito, o sublime nos escapa do juízo imediato de modo

que a imaginação não consegue detê-lo devido ao caráter de ilimitado de possibilidades interpretativas. E o sublime, que seria segundo Carlos Ceia (2009) muito mais do que o belo no seu mais elevado grau, não precisa necessariamente possuir características do belo. Para ilustrar essa aparente ocorrência no conto em análise, tomemos como exemplo o caso em que o objeto em seu lugar-comum possui características repugnantes e grotescas desde o odor à cor, textura e forma; o que em nada remonta às características comumente relacionadas ao belo: a luminosidade, a delicadeza e suavidade. Lemos na narrativa a exposição de fatos que tentam validar a suposição de que as fezes desencadeiam diferentes possibilidades interpretativas: desde uma demonstração da incapacidade de Deus e da imperfeição humana até, adiante, um código de decifração do futuro e do destino. E, a partir da leitura das fezes do cabrito no vaticínio lembrado pelo protagonista, o excremento, que antes lhe pareceu “inútil e repugnante”, agora lhe parece útil para prever o futuro e obter respostas às suas perguntas, assim como também o é transcendental pelos poderes proféticos que o associam ao patamar do sobrenatural.

Acreditamos que essa notoriedade parece remontar, ainda que não explicitamente, à utilidade do belo, que foi proposta e questionada por Hípias a Sócrates, em que essa utilidade não estaria circunscrita a uma situação particular e relativa, uma vez que as coisas úteis não são necessariamente belas. Enquanto o belo “agrada sem conceito” – como dizia Kant –, o objeto útil precisa ser sujeitado à ponderação. Isto é, considerando que o belo existe em si e para si, livre de todo e qualquer interesse, o útil é desejado em função de algum propósito (SELIGMANN-SILVA, 2007). E, se considerarmos Aristóteles (2004: 40) para verificar características de beleza no excrementício, notamos que as qualidades não condizem com o excreto no conto de Rubem Fonseca (2001). Para Aristóteles (2004), as coisas boas seriam as que necessariamente são agradáveis e belas – e, portanto, o belo seria uma espécie de sinal da virtude atribuída por critérios como proposição, simetria e ordenação, em justa medida –, e para o conto de Rubem Fonseca (2001) o excrementício não se faz em relação com as qualidades do belo artístico, pois o excrementício não possui equivalência a uma proporção física harmônica e *acabada* (ou padronizada) aos olhos: a estrutura das fezes costuma ser fragmentária e multifacetada, cujo formato, cor, quantidade e odor são variáveis (FONSECA, 2001: 8).

Dessa forma, no papel de grotesco no ambiente externo à obra, o excremento não se qualifica como objeto de agrado universal na criação literária do conto – “a não ser, é claro, para os coprófilos e coprófagos” (FONSECA, 2001: 7) – e a estrutura do excreto não possui a

característica de elementos puros – é constituído de restos –, e muito menos a geometria proporcionalmente simétrica e definida, pois a sua forma é variável.

Essas considerações não configuram o excremento como harmonioso em sua estrutura. E desse modo, diante da negação das qualidades de beleza do excrementício, na narrativa são tecidas referências às ideias sobre o belo artístico e as noções de gosto, prazer e sublimidade – assunto e foco de estudo da estética clássica e moderna – sem deixar o conto de ser contemporâneo.

Ainda realizando implicações a partir do que nos remonta o conto “Copromancia”, destacamos que diante da lembrança da morte da mãe do narrador-protagonista – e prevista pelos sinais proféticos das fezes do cabrito – a rememoração do acontecido traz à narrativa a presença do que é ameaçador e cruel diante da excitação e insistência por fazer previsões que foram provocadas depois do acontecido – “A partir daquele momento em que desbloqueei da minha mente a lembrança do sinistro vaticínio da morte da minha mãe, comecei a procurar sinais proféticos nos desenhos que observava em minhas fezes.” (FONSECA, 2001: 13) –, o que configura uma relação entre o sublime aterrorizador e a morte, na excitação que sente o indivíduo ao fazer-se próximo ao sinistro.

Ao considerar as sensações do sublime, Edmund Burke (1993) afirma que o sublime é tudo o que excita deleite. Para ele, o feio é tratado não como contido no campo do cômico ou da descrição atenua, como considerado pelos antigos, mas como um dos meios de gerar a emoção radical do sublime; como podemos presumir que ocorre no conto de Rubem Fonseca (2001).

Associando os estudos de Burke (1993), podemos entender que o sublime parece ser constituído no que se é de alguma forma terrível ou o que produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Isso nos implica a duas fontes do sublime em “Copromancia”: a primeira diz respeito à possibilidade da morte como algo terrível – principalmente o vaticínio de sua própria morte –, e a segunda fonte à insistência por prever o destino escrito por Deus através do objeto que, posto no patamar do divino e sobrenatural, é constituído em ascensão aos poderes humanos de compreensão. E o perigo ou a dor responsável pelo sublime se apresentam, ainda segundo Burke (1993), como uma ameaça iminente que não provocam nenhum deleite e são meramente terríveis (como a espera da morte certa de vir, em “Copromancia”), mas que, “quando menos prováveis e de certo modo atenuadas, podem ser – e são – deliciosas” (BURKE, 1993: 48).

Quanto às características do sublime, Burke (1993) ainda afirma que o conceito está associado ao infinito, à obscuridade, à solidão e ao terror. E essas quatro qualidades do sublime e atribuídas por Burke (1993) estão presentes na narrativa de "Copromancia"

A primeira, referente à obscuridade, é dada quando o protagonista narrador relembra a sua primeira investigação aos sinais das fezes; investigação esta que remete à passagem de uma antiga entrevista a um velho arúspice, na qual as fezes de um cabrito revelaram o número oito. E esse número significativo de morte de alguém próxima – e concretizada na morte da figura materna –, tempos mais tarde reaparece nas fezes de sua namorada Anita, significando a morte do próprio protagonista:

"Então notei, horrorizado, que um dos bastonetes estava todo contorcido, formando um número oito, um oito igual ao que vira nas entranhas do cabrito sacrificado pelo arúspice, o augúrio da morte da minha mãe.

Anita, ao notar minha palidez, perguntou se eu estava me sentindo bem. Respondi-lhe que aquele desenho significava que alguém muito ligado a ela iria morrer. Anita duvidou, ou fingiu duvidar, do meu vaticínio. Contei-lhe a história da minha mãe, disse que havia sido oito dias o prazo que transcorreria entre a revelação do arúspice e a morte dela.

Ninguém era tão próximo de Anita quanto eu." (FONSECA, 2001, 18).

Essa aparente sublimidade das fezes ainda parece se associar à solidão de um protagonista que desenvolve uma obsessão pelas fezes. O narrador-protagonista reconhece-se como "criador solitário" do código de decifração do futuro a partir das fezes humanas: "*Somente eu, criador solitário do seu código e de sua hermenêutica, possuía, no mundo, esse dom divinatório*" [grifos nossos] (FONSECA, 2001:18). E a solidão do protagonista – que significa o estado de ser o *único* em todo o mundo – é feita sentir a partir do momento em que o personagem se vê ameaçado pela profecia de sua própria morte: um evento comum aos seres vivos, ao qual não há escapatória ao ser mortal e que tem o sentido de ser um mistério intenso e de sombras, desde os mitos gregos da Era Clássica e retomada pela Idade Média nos tons do cristianismo, onde ao *ser* que fora vivo é destinado à duradoura solidão ou ainda encontrar na morte o Nada e o fim definitivo de sua existência física e espiritual.

O vaticínio da própria morte traz ao narrador-protagonista a ameaça do fim de sua existência, instalando na narrativa o terror do fúnebre e a dúvida do acontecimento que está por vir. E como vimos expondo no presente trabalho, o excremento em "Copromancia" é posto lado a lado com o plano divino e sobrenatural, como fonte de curiosidade para desvendar o futuro e fonte de admiração do protagonista. Logo, as fezes são tornadas também

objeto proporcionador de prazer obtido na excitação masoquista que sente o indivíduo ao aproximar-se dos objetos que poderão ser uma ameaça de morte.

Diante da insistência do protagonista por fazer previsões, a busca obsessiva pela decodificação do excrementício ocorre ao protagonista como um prazer desse tipo de excitação, pois, a partir da recordação da morte de sua mãe, concretizada há exatos oito dias como profetizou o arúspice de quintal, o protagonista iniciou o seu trabalho de desvendar os sinais, os códigos e as metáforas ocultos no excremento, e assim aproximou-se do objeto que profetizou a morte da pessoa que mais amava. Aproximou-se motivado pela excitação em decifrar os sinais proféticos apesar da lembrança que lhe causava dor e tortura:

Mas hoje, ao ver a revista, rememorei, com a merma dor que sentira na ocasião, o enterro da minha mãe. Era como se o cabrito estivesse estripado no meio da minha sala e eu contemplasse novamente o número oito nos intestinos do animal sacrificado. (FONSECA, 2001: 13)

E foi a partir da recordação da morte de sua mãe, profetizada pelo arúspice, que o protagonista iniciou o seu trabalho de desvendar os sinais, os códigos e as metáforas ocultos no excremento. E assim aproximou-se do objeto que profetizou a morte da pessoa que mais amava, constituindo por seus atos essa atitude masoquista da qual nos referimos e que configura uma relação entre o sublime e a morte, derivando esse tipo particular de prazer em que o terror é o princípio comum a tudo o que é sublime e o que aterroriza ameaça a existência do indivíduo: “Amanhã será o oitavo dia. Estamos na cama, cansados. Acabei de perguntar a Anita se ela queria fazer amor. Ela respondeu que preferia ficar quieta ao meu lado, de mãos dadas, no escuro, ouvindo a minha respiração.” (FONSECA, 2001: 18).

Tendo Edmund Burke (1993) considerado “o horror como gerador de uma tensão anormal”, para ele tudo o que é propenso a produzir uma tensão anormal de certas excitações violentas dá origem a uma paixão que é fonte geradora do sublime. E se o sublime se funda no terror ou em alguma paixão que tenha como objeto a dor, é porque, ainda segundo Burke (1993: 139-140), a dor produz deleite; “não prazer, mas uma espécie de horror deleitoso, de calma mesclada de terror”, o qual, visto que não esteja relacionado à destruição iminente da pessoa que admira o objeto sublime, é uma das paixões mais intensas que existem, em que o objeto é o sublime (ibidem, ibidem: 140). Esse processo é ilustrado em “Copromancia” na rememoração do cumprimento da profecia das fezes do cabrito (atrelada à atmosfera mística na casa do arúspice e a dor da morte oito dias depois). Esse é o horror deleitoso, que

desaparece ao fim da narrativa, encerrando uma assombrosa sensação de que algo ameaça a existência do protagonista diante da aproximação do evento fúnebre, e faz das fezes o objeto que origina as sensações de deleite, dor e excitação na procura da compreensão dos poderes proféticos diante da morte.

1.5 Entre o elevado e o baixo

Ligado ao prazer masoquista e ao terror da possível realização, a merda no conto de Rubem Fonseca parece residir no reverso do elevado, no íngreme entre o disforme – “a estrutura das fezes costuma ser fragmentária e multifacetada” (FONSECA, 2001: 8) – e o gracioso – Anita, que defecou a profecia da morte do protagonista, “poderia ser usada como a ilustração da Princesa numa história de era-uma-vez” (FONSECA, 2001: 16) –, a sombra – “a lembrança do sinistro vaticínio da morte da minha mãe” (FONSECA, 2001: 13) – com a luz – “Foi no restaurante que declarei o meu amor por Anita” (FONSECA, 2001: 16) –, o alto – “Mas o certo é que estava pensando em Deus...” (FONSECA, 2001:7) – e o baixo – “e observando as minhas fezes no vaso sanitário” (FONSECA, 2001:7).

Observemos que o termo que intitula o conto é novo e desconhecido ao dicionário, pois aparece na literatura pela primeira vez através do conto homônimo. É um neologismo criado pelo autor Rubem Fonseca por meio do narrador-personagem, uma “palavra inexistente em todos os dicionários e que eu compusera com óbvios elementos gregos”(FONSECA, 2001: 18.), formado pelos termos *copro* e *mancia*. Tal combinação une à mesma palavra duas concepções distintas. De um lado, a concepção advinda do sentido da palavra *fezes*, originada do latim *faeces*, correspondente ao plural de *resíduos* e sem forma singular no português. Essa palavra está ligada também a outro termo vocabular conhecido por excremento – do latim *skatos* –, associado à significação de resíduos que devem ser eliminados do organismo. São as fezes o material restante após a digestão e absorção dos alimentos pelo tubo digestivo dos animais, expelidos pelo ânus no ato de defecar, podendo no ser humano ser expelidas de uma a três vezes ao dia, a depender do indivíduo e das circunstâncias. Logo, são excretos eliminados pelo organismo no intuito de atingir um estado de equilíbrio interno, tudo o que é *resto* e inutilizado pelo corpo. E de outro lado, a concepção de existir um *dom* da adivinhação

atribuído a seres especiais, em que desde a antiguidade é visto como capacidade divina que apenas alguns seres possuíam. Esse *dom* teria, então, a função de permitir aos seres a comunicação com espíritos a partir de alguns rituais como forma de invocar divindades e obter respostas às suas questões. Daí, a relação com o termo *mancia*, termo de origem grega que exprime a capacidade de prever o futuro com recurso à comunicação com o mundo espiritual, cujo objetivo é obter conhecimento sobre a vontade do mundo espiritual a respeito do ser humano, de forma a poder ajudar ao outro ou a si próprio.

E essas duas concepções distintas aproximam considerações que refletem contraste entre si em “Copromancia”: os restos expelidos e inúteis aos órgãos vitais do ser vivo em uma relação com o conhecimento das funções e dos atributos concedidos por Deus aos homens. Une ao significado vocabular os sentidos de ambientes opostos e culturalmente contrários, ligando o baixo ao elevado; o dejetivo ao divino; os restos ao sobrenatural; o repugnante ao atrativo.

A natureza corporal das fezes é feita evidente em “Copromancia” a partir da descrição do sistema digestivo:

Que coisa fantástica é o sistema digestivo, sua anatomia, os processos mecânicos e químicos da digestão, que começam na boca, passam pelo peristaltismo e sofrem os efeitos químicos das reações catalíticas e metabólicas. Todos sabem, mas não custa repetir, que fezes consistem em produtos alimentares não-digeridos ou indigeríveis, mucos, celulose, sucos (bilieares, pancreáticos e de outras glândulas digestivas), enzimas, leucócitos, células epiteliais, fragmentos celulares das paredes intestinais, sais minerais, água e um número grande de bactérias, além de outras substâncias. A maior presença é de bactérias. Os meus duzentos e oitenta gramas diários de fezes continham, em média, cem bilhões de bactérias de mais de sessenta tipos diferentes. Mas o caráter físico e a composição química das fezes são influenciados, ainda que não exclusivamente, pela natureza do alimento que ingerimos. (FONSECA, 2001: 10)

Nessa passagem, é-nos revelado o processo de composição do excremento, de modo que na descrição do processo digestivo (inerente à fisiologia do corpo animal) é desenhado o caráter corporal do excrementício. Ou seja, a descrição desse processo nos faz visualizar o movimento *topográfico* que envolve a ingestão do alimento pela boca (localizada no alto do corpo – cabeça), sofre transformações químicas corporais (no ventre) e resulta no bolo fecal que será expelido pelo orifício anal (orifício baixo do corpo): “[...] após pesar durante um mês o produto dos movimentos diários dos meus intestinos, concluí que eliminava, num período

de vinte e quatro horas, entre duzentos e oitenta e trezentos gramas de matéria fecal. [...]” (FONSECA, 2001: 9-10)

E ainda interessante é observarmos que ao objeto resultado do processo físico (as fezes) estão relacionados os propósitos divinos e a sina do homem – logo, o elevado e o baixo –, podendo essa associação nos parecer cômica, em meio ao absurdo e incomum porque na contraposição entre os propósitos de Deus e o destino do homem estaria a merda: “pensando em Deus e observando as minhas fezes no vaso sanitário” (FONSECA, 2001:7).

Na merda, criptograma onde o destino é revelado, o protagonista parece não encontrar a resposta ao seu questionamento a respeito da vontade de Deus sobre o homem:

Por que Deus, o criador de tudo o que existe no Universo, ao dar existência ao ser humano, ao tirá-lo do Nada, destinou-o a defecar? Teria Deus, ao atribuir-nos essa irrevogável função de transformar em merda tudo o que comemos, revelado sua incapacidade de criar um ser perfeito? Ou sua vontade era essa, fazer-nos assim toscos? Ergo, à merda? (FONSECA, 2001: 07).

Isto porque do questionamento inicial no conto de Rubem Fonseca apenas se sabe o estado humano como um ser imperfeito e tosco – "Ergo, à merda". (FONSECA, 2001: 07) –, sem explícita resposta ao que se é aparentemente questionado: a incapacidade de Deus ante a Sua vontade para com o homem. Creiamos, então e apenas, que o interesse do protagonista no excrementício se dá ante a busca de respostas para a sua própria condição enquanto ser humano.

Desse questionamento resulta que as fezes, apresentadas como uma demonstração da incapacidade de Deus e da imperfeição humana, representam um código de decifração do futuro e do destino na narrativa, mas nunca o último destino do ser humano. E o próprio narrador descarta tal possibilidade ao defender que não se deve confundir a palavra *escatol* com *éschatos*:

Não confundir [escatol] com outra palavra, homógrafa em nossa língua, mas de diferente etimologia grega, uma *skatos*, *excremento*, a outra *éschatos*, *final*, esta segunda *escatologia* possuindo uma acepção teológica que significa juízo final, morte, ressurreição, a doutrina do destino último do ser humano e do mundo. [grifos nossos] (FONSECA, 2001: 09)

Sendo que o último destino do ser humano não esteja em relação com o último destino do bolo alimentar do homem – pois as fezes não seria o final, o *éschatos*, como teoriza o narrador de “Copromancia” –, cremos que nessa passagem a observação aparentemente a esmo intui para o esclarecimento de o excremento não ser o último destino do homem. Ou seja, diante de as fezes representarem uma demonstração da incapacidade de Deus e da imperfeição humana e um código de decifração do futuro e do destino, a advertência de *não confundir* os sentidos das palavras *escatol* (juízo final) ou *skatos* (excremento), esclarece que o último destino do ser humano não está em relação com o último destino do bolo alimentar do homem, pois as fezes não são o final, o último destino do ser humano e do mundo (*éschatos*), como questionado no início de “Copromancia”:

Por que Deus, o criador de tudo que existe no Universo, ao dar existência ao ser humano, ao tirá-lo do Nada, destinou-o a defecar? Teria Deus, ao atribuir-nos essa irrevogável função de transformar em merda tudo o que comemos, revelado sua incapacidade de criar um ser perfeito? Ou sua vontade era essa, fazer-nos assim toscos? Ergo, a merda? (FONSECA, 2001: 7)

Mas a aparente divindade do excremento não se justifica apenas pela explícita concepção de que este significa também um código de “poderes espirituais” capaz de se fazer ler o futuro. Justifica-se também pela forma como se constrói esse sentido – da formulação da teoria que se tenta defender a respeito da natureza da merda como um criptograma dos planos divinos, e da apresentação do abjeto lado a lado com o divino e sobrenatural – na narrativa, em que as fezes possuem uma concepção diante a negação da qualidade de beleza (conforme vimos anteriormente) na admiração que *não se tem* por algo repugnante e na relação de elementos tidos transcendentais como qualidades do abjeto para a sustentação de que a partir da merda é possível ler e descobrir os planos secretos de Deus ao homem.

Se a princípio a investigação sobre os propósitos dos planos de Deus ao homem são tidos sagrados e elevados para a cultura cristã – “Não era um homem religioso e sempre considere Deus um mistério acima dos poderes humanos de compreensão” (FONSECA, 2001:7) –, esses propósitos são postos à prova no contraste entre o divino e o repugnante – entre o alto e o baixo – pela correlação entre as fezes e os propósitos de Deus, em que o

destino do homem passa a ser reinterpretado no plano material e corporal nesse conto de Rubem Fonseca (2001).

Nessa relação é operada a categoria retórica do *bathos*, que consistia na retórica clássica como sendo o rebaixamento do sentido estético, uma "queda súbita das alturas do sublime no ridículo ou na banalidade" (MOISÉS, 1997: 54). É, portanto, uma categoria que representa a transição abrupta do exaltado ao lugar-comum, chegando a produzir um efeito ridículo e, por ora, às vezes irônico e cômico.⁵

Nesse sentido, o conto de Fonseca (2001) parece operar a relação do excremento com as sensações do sublime, ao mesmo tempo em que rebaixa o elevado ao excrementício, constituindo desse modo o rebaixamento do sagrado-sobrenatural, direcionando para baixo o que culturalmente é tido elevado: os propósitos divinos que regem o futuro do homem – muitas vezes, um mistério à compreensão – e a condição humana.

Nisso, em nível de análise de discussão estética, o conto constrói nessa relação a concorrência das características sentidas em ao menos duas concepções estéticas: o grotesco (abjeto que é repugnante) e o sublime terrível (do objeto que se repudia são geradas as sensações de admiração e excitação), resultando daí uma tentativa de equivalência entre a ideia de um abjeto fecal, de plano baixo e corporal e qualificado como *inútil e repugnante*, e a tentativa de efetivá-lo ao leitor como um canal para entender os propósitos do plano *elevado* pelas propriedades do sublime ante o episódio final de provável, mas incerta morte do protagonista.

Com essa discussão, o excremento em “Copromancia” opera diante do rebaixamento de tais ideias culturais (como por exemplo: “Deus acima dos poderes humanos de compreensão”), desvestindo as imagens de suas roupagens artificiais e apontando o dedo para a realidade nua e crua, de modo a nos provocar o riso e o bufo (SODRÉ; PAIVA, 2002:84) diante da desestabilização do que são convencionais e contrários.

⁵ Na retórica greco-latina, o sentido de grandeza ou sublimidade do discurso eram inerentes ao conceito que sofreu mudança semântica a partir da pena e da tinta de Alexander Pope, em seu ensaio intitulado "Peri Bathos: On the Art of Sinking in Poetry", em 1728. (MOISÉS, 1997: 54) Com esse ensaio, Pope realiza uma paródia em prosa do tratado de Longino ("Sobre o Sublime") com a finalidade de ridicularizar os poetas contemporâneos de sua época. A categoria retórica do *bathos* estava, assim, fadada a sofrer uma importante modificação semântica, deixando de representar o discurso que se referia a um tipo particular de poesia *ruim* e passando a ser usado em uma forma mais ampla para tratar qualquer obra de arte que aparentemente opere diante do ridículo, do cômico e do que não alcança o plano do sublime. É, assim, uma transição abrupta do exaltado ao lugar-comum, produzindo um efeito ridículo e às vezes absurdo a partir de uma tentativa fracassada de sublimidade e, ainda mais, uma aparentemente falha para sustentar a elevação (ou sublimidade) do que se consiste culturalmente como baixo e inferior.

Porém, se questiona os propósitos de Deus ao homem, o conto estaria então questionando também o divino e o sagrado? Parece-nos que não. O movimento de alto para baixo, que encontra no questionamento e no processo digestivo uma forma mais evidente, não necessariamente contesta o plano do sagrado e do cristianismo: "Sempre considerei Deus um mistério acima dos poderes humanos de compreensão, *por isso ele pouco me interessava*" [grifos nossos] (FONSECA, 2001:7). E a conjura dos planos de Deus à narrativa é feita questionamento apenas no início de "Copromancia". Porque sendo Deus considerado "acima dos poderes humanos de compreensão", e não mais sendo conjurado no decorrer da narração, Deus não é a questão a ser discutida, mas a função do excrementício e sua relação com o desatino do personagem. E o questionamento sobre o propósito de Deus ao ato de defecar é posto à prova muito mais para tentar elevar o excrementício ao sublime sobrenatural, e tentar validar ao leitor a crença de que as fezes possuem sim sinais proféticos para o futuro e sobre a morte de um homem.

Como podemos notar, essa conjura entre o possível sobrenatural e o excrementício gera uma ressignificação do abjeto na tentativa de validar a hipótese da existência de sinais proféticos nas fezes. E tenta-se encerrar, assim, a noção de o excrementício atrelado às características repugnantes e inferiores e que se transfigura próximo ao sublime e profético. Encerra-se ainda a ideia da simbologia transcendental de procurar aos planos de Deus na leitura bíblica para a busca da evolução espiritual, enquanto que a condição humana se ressignifica pelo abjeto. E desse modo a leitura do abjeto é renovada, reconfigura-se como útil para a leitura da sina humana e, ainda, como elemento de metalinguagem na composição do texto literário.

UM LUGAR DE TEXTOS

Entre o primeiro e o último conto de “Secreções, Excreções e Desatinos”, há doze textos, dos quais um deles nos desperta uma atenção pelo título que faz referência nominal a duas figuras conhecidas na literatura e na pintura: “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”. Nesse conto, quatro personagens são relevantes: um corcunda sem-nome, uma mulher referenciada à pintura de Vênus e cujo nome é Agnes, a ex-namorada do corcunda (Negrinha) e, ao fim do conto, uma passante de preto; personagens evocativos da obra de Victor Hugo (2011), “Notre Dame de Paris”, da pintura de Botticelli (“Nascimento de Vênus”), da personagem Negrinha, da qual não obtemos referências de imagens no conto de Rubem Fonseca (2001), mas que, pelo nome da personagem e título, somos levados a relacionar com a Negrinha de Monteiro Lobato (2009), e uma personagem do poema de Baudelaire (2002), “A uma passante”.

Para o presente capítulo, chamamos a atenção para o uso que o corcunda faz de cópias e simulacros, atentando-nos para subversão da imagem representativa de beleza e para a destituição da imagem de Vênus (deusa) à condição de uma “palerma” (mulher) que deseja entender de poesia. E vale destacar que as considerações aqui apresentadas nos ajudarão a compreender uma possível existência de um *fluxo*, uma sensação de continuidade, de *movimento* para a leitura entre o primeiro e o último conto de *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001) – “Copromancia” e “Vida” –, e que nos conduz à sensação de que as narrativas dos três contos nos leva a refletir sobre as relações entre começo e fim.

2.1 O desnudamento do objeto literário

Quando Botticelli pintou, por encomenda do primo do mecenas Lorenzo de Médici, Lorenzo di Pierfrancesco, a célebre pintura da *Nascimento de Vênus*⁶, fê-lo em reverência à deusa da mitologia, nascida da fecundação de *Aphros*, a espuma do mar.

Na pintura, a deusa do amor aparece chegando à costa de Citera, de pé sobre uma concha aberta, em alusão ao órgão genital feminino, e sendo soprada por Zéfiro (o Vento) e

⁶Ver imagem em anexo.

Aura (a Brisa) em direção à Hora da Primavera, que a saúda e a acolherá com o manto da castidade para cobrir-lhe o corpo nu.

Gombrich (2009, p. 264) realiza uma poética análise à contemplação da pintura de Botticelli:

O seu quadro forma, de fato, um padrão perfeitamente harmonioso. [...] A Vênus de Botticelli é tão bela que não nos apercebemos do comprimento incomum do seu pescoço, ou o acentuado caimento dos seus ombros e o modo singular como o braço esquerdo se articula ao tronco. Ou, melhor ainda, deveríamos dizer que essas liberdades que por Botticelli foram tomadas a respeito da natureza, a fim de conseguir um contorno gracioso das figuras, aumentam a beleza e a harmonia do conjunto da medida em que intensificam a impressão de um ser infinitamente delicado e terno, impelido para as nossas praias como uma dádiva do Céu. (p.264)

Aludindo à mitologia, a pintura traz consigo elementos simbólicos cujos sentidos e cujas interpretações e análises não se esgotam em diferentes livros de História da Arte. Alguns críticos a consideram uma das mais importantes do renascimento cultural, sendo a Vênus de Botticelli um modelo de beleza mesmo com notórias desproporções no corpo nu de Afrodite, de modo que o *Nascimento de Vênus*, vez ou outra, é referenciado em meios de divulgação e propaganda, em desenhos animados, cinema, moeda e na literatura⁷. Neste trabalho, trataremos essa referência à pintura de Botticelli na literatura por meio do conto de Rubem Fonseca (2001): “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”.

Assim é iniciada a narrativa do conto de Rubem Fonseca:

Esvoaçantes mechas de cabelos ruivos fustigados pelo vento e pela chuva, pele cremosa e radiante, é a Vênus de Botticelli andando pela rua. (Aquele que está em Uffizi, nascendo de uma concha, não a de Staatliche Museen, com fundo preto, que é semelhante, mas tem os cabelos secos arrumados em torno da cabeça, descendo lisos pelo corpo.) (FONSECA, 2001: 111)

⁷Alguns exemplos de obras que fazem referência ao quadro de Botticelli são: a) em meios de divulgação, na *Coleção História em Quadrões*, de Maurício de Souza; b) no desenho animado, o episódio *A Última Tentação de Homer*, em *Os Simpsons*; c) no cinema, com os filmes *007 Contra Dr. Nó de Cabeça*, *As aventuras do Barão Munchausen* e *A excêntrica Família de Antônia*; d) e na moeda italiana de 10 cêntimos de euro.

E o *Nascimento de Vênus* se faz também seu nascimento na própria narrativa do conto. E prossegue: “A Vênus caminha sem se incomodar com a chuva, às vezes virando a cabeça para o céu a fim de molhar ainda mais o rosto, e, posso dizer, sem o menor ranço poético, que é o andar de uma deusa”. (FONSECA, 2001: 111)

Desse modo, o conto traz à narração não apenas o referencial da mitologia e da pintura de Botticelli, mas alude também a estética tradicional direcionada ao estudo do belo, em que, segundo Aristóteles (2004), presidia como uma espécie de sinal da virtude que, na obra de arte, é atribuída por critérios de proporção, simetria e ordenação, em justa medida (p.40):

Olhando-a de longe, fico cada vez mais impressionado com a *harmonia* do seu corpo, o perfeito *equilíbrio* entre as partes que consolidam sua inteireza – a *extensão* dos membros em relação ao rosto e à cabeça, a largura estreita da cintura combinada e formato firme das nádegas e do peito. (FONSECA, 2001: 112)

Essa referência à modelo do quadro de Botticelli, que torna uma mulher na rua a representação da deusa do amor, faz da imagem um código de comparação à semelhança entre a pintura e uma mortal.

Posta em silêncio às perguntas do personagem-narrador (o corcunda) e suas tentativas de aproximação, a deusa do conto é feita inalcançável, até ceder ao que ouve falar.

Preciso me aproximar dessa mulher o quanto antes. [...]
Hoje infelizmente a chuva não permite a leitura, digo.
Ela não responde.
Por isso você não trouxe o livro.
Ela finge que não ouve.
Insisto: Ele faz nascer o sol sobre bons e mais, e faz chover sobre os justos e injustos.
A mulher então me fita rapidamente, porem mantenho meus olhos na sua testa.
Está falando comigo?
Deus faz chover sobre os justos e os... (meus olhos na testa dela)
Ah, você falava de Deus. (FONSECA, 2001: 112-113).

E em sua resposta, a imagem do divino da Vênus de Fonseca (2001) vai se desnudando do lugar do inalcançável a que faziam parte os deuses da mitologia romana, com

a aproximação entre o personagem corcunda e a figura de Vênus como uma mortal acessível ao diálogo. Até mais uma vez desnudar-se: “desista, sou um caso perdido” (FONSECA, 2001: 113), como se a Vênus do conto de Rubem Fonseca (2001), referencial de beleza e transcendência, fosse perdida de salvação; o que desconstrói a aceção clássica de beleza a que observamos com Aristóteles (2004), em que o objeto de beleza referenciado à mimese, atrelado às concepções da moral e do bem, não se perde e nem sucumbe ao plano da imoralidade e da perdição.

O corcunda insiste na aproximação como parte de uma estratégia rebuscada para se alcançar o que precisa e interessa –

Na verdade, eu me interessei muito por Negrinha até ela ficar apaixonada por mim. Mas não estou e nem nunca estive apaixonado por ela, ou por qualquer outra mulher com quem me envolvi. Sou um corcunda e não preciso me apaixonar por mulher alguma, preciso que alguma mulher se apaixone por mim – e outra, e depois outra. (FONSECA, 2001: 119)

–, não obstante ao fato de “as mulheres, no primeiro contato, sentem repulsa por mim” (FONSECA, 2001: 111).

Com a aproximação, a imagem de Vênus é destituída do endeusamento: ela é posta em relação com todas as outras mulheres que o corcunda conquistou, graças ao artifício corriqueiro de ser um bom ouvinte nas conversas com as mulheres.

O fato de a Vênus ser preguiçosa era, para mim, a sorte grande. Todas as mulheres que conquistei eram preguiçosas, sonhando fazer ou aprender alguma coisa. Mas, principalmente, gostavam de conversar – falar e ouvir –, o que na verdade era o mais importante. (FONSECA, 2001: 116)

Vênus é destituída do lugar intocável, comparável à “todas as mulheres” que cederam à conquista do corcunda. E o indício sobre a possibilidade de ela ceder o corpo é sentida no próprio texto, de onde revelação do nome – “Agnes é o nome pelo qual Vênus é conhecida no mundo dos mortais” (FONSECA, 2001: 118) – automaticamente nos é capaz de fazer

perceber mais uma referência: a história de Santa Agnes, também conhecida por Santa Inês, virgem e mártir do século III, devota ao cristianismo a que jurou castidade eterna. Segundo relatos, a virgem era dotada de sedutora beleza que ascendia os desejos dos jovens romanos, que tentaram incessantemente violar seu corpo até que, denunciada como sendo cristã, fora morta decapitada por um golpe de espada após ser milagrosamente salva de outras tentativas de morte. Seu nome revela sua história: Agnes significa *cordeiro* em latim, como alusão à passagem bíblica em João 1:29 : “o cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo”.

É ainda mais dessacralizada a Vênus do conto de Rubem Fonseca (2001) quando reposicionada ao diálogo com o corcunda exibicionista que constantemente se põe em posição diferenciada, rebaixando o que lhe é externo ao seu domínio. Esse corcunda, que tem bela residência, boa cozinheira, tempo ocioso para realizar seus planos e se põe em sobreposição às mulheres com quem se envolve, exhibe seu conhecimento em diversos meios de arte (poesia, música, teatro, cinema e artes plásticas) como tática de conquista: “É sempre a mesma mágica, diz Negrinha ironicamente. O homem que sabe conversar sobre a beleza da música, da pintura, da poesia. E isso engana as tolas, não é? Funcionou comigo.” (FONSECA, 2001: 134).

No caso de Agnes, a estratégia do corcunda de desviá-la é feita pela poesia: “mas ela gostava desse gênero literário, e o assunto das nossas conversas seria, portanto, poesia. Coisas que um corcunda é capaz de fazer para que uma mulher se apaixone por ele” (FONSECA, 2001: 118). E o corcunda, que conhece os artifícios de que faz uso – “Sei que isso irá provocar uma reação.” (FONSECA, 2001: 122) –, utiliza-os como forma de conquista para seduzir seu alvo e do seu conhecimento tira proveito, pois sabe da natureza que tem a poesia de provocar no leitor a identificação, o reconhecimento de si mesmo e do outro que no campo da poesia faz parecer presente: “A poeta diz que [...] percebeu que ele escondia um tremor [...]. Eu senti isso quando conversava com você.” (FONSECA, 2001: 123).

A representação da Vênus de Fonseca (2001) é, assim, dessemelhada, destituindo a mulher da condição de deusa à condição de um cordeiro alvo da violação do corpo, como pretende o corcunda: “Já lhe disse que aquela Vênus era uma figura fictícia” (FONSECA, 2001: 135)

A mulher é ainda ridicularizada: “fazer a *palerma* entender de poesia!” [grifos nossos] (FONSECA, 2001: 118). É rebaixada ao status de objeto e corpo de desejo sexual: “[...] a pele branca de Agnes tem uma radiância esplendida, dá-me vontade de mordê-la, cravar os dentes nos seus braços, suas pernas, seu rosto, ela tem um rosto para ser mordido, mas contenho-

me.” (FONSECA, 2001: 127). E feito alvo para a finalidade da estratégia erótica até que esteja devidamente preparada – “se uma mulher não tiver o mínimo de humor e inteligência eu não consigo fodê-la” (FONSECA, 2001: 130) – para entregar voluntariamente seu corpo ao interesse do corcunda prolixo e exibicionista, como ele mesmo se observa algumas vezes na narrativa.

Quando o corcunda se utiliza da poesia para seduzir Agnes, está desviando a mulher do lugar de inacessível do referente (deusa), subvertendo também concepções tradicionais. Atentemo-nos que, levando em consideração a mimese como elemento de criação poética, Aristóteles (2004) afirma que a mimese tem o caráter pedagógico, em que o seu efeito promove uma identificação com o personagem apresentado e capaz de despertar no homem sentimentos que purificam e educam o espírito pelos gêneros poéticos maiores, como a tragédia e a epopéia, ao representar na tessitura poética homens portadores de valor e moral; característica que provavelmente difere dos poemas escolhidos pelo corcunda de Fonseca (2001) para ensinar à sua Vênus a *entender* poesia. O corcunda de Fonseca (2001), ao selecionar os poemas eróticos que apresentará à Agnes – “Escolher os livros faz com que eu me sinta ainda mais safado” (p. 125) –, faz do contato com a poesia um meio de conduzir a mulher ao fim desejado: conduz para o despertar do desejo sexual e à obscenidade, o que torna a linguagem o lugar de sedução e de onde será tirado proveito na troca de salivas e na entrega voluntária de Agnes com o seu próprio corpo. Engana Agnes, estando ciente de que “Poesia não é para ser entendida, não é bula de remédio” (FONSECA, 2001: 114):

Estou aprendendo a entender poesia?

Sim. O poema pode ser entendido como você quiser, o que já é um avanço, e outras pessoas poderão, ou não, entendê-lo da mesma maneira que você.
(FONSECA, 2001: 130)

Com isso, o corcunda aproveita para insistir na investida sexual por Agnes, com o intuito de prepará-la para a leitura de poemas fesceninos e incitá-la de que as *sensações* a que Agnes poderá sentir são únicas, exclusivas: “Mas não tem a menor importância. O que importa é que o leitor deve sentir o poema e o que alguém sente ao ler um poema é exclusivo, não é igual ao sentimento de nenhum leitor” (FONSECA, 2001: 130). E nesse lugar de sedução, Agnes enquanto seduzida consente em ser enganada – “Estou aprendendo a entender poesia?” (FONSECA, 2001: 130) –, ao mesmo tempo em que faz querer enganar o sedutor durante o processo – “Agnes mudou de assunto quando tentei fazer uma exegese erótica do

poema da cunilíngua, lido por ela dois dias antes.” –: porque o corcunda enquanto sedutor lhe oferece algo, e o que pretende e aceita Agnes se dispõe ao seu lado (aprender poesia). Torna-se a Vênus de Fonseca (2001) presa da estratégia rebuscada do corcunda e da sua própria fantasia que lhe indica o seu próprio desejo: “Sabe que estou gostando disso?” (FONSECA, 2001: 132).⁸

Especificamente quanto ao corcunda de Rubem Fonseca (2001), esse personagem é próximo ao referencial do Corcunda Quasímodo, sineiro da obra de Victor Hugo (2011), *Notre Dame de Paris*, e inscrito na literatura do romantismo; um período marcado pela presença de figuras grotescas e que tiveram grande influência no imaginário da literatura. Nesse contexto, dentre tantos outros personagens da literatura romântica, encontramos um vampiro Drácula (do personagem do romance de Bram Stoker, e publicado em 1897); um monstro construído de retalhos humanos pelo Doutor Frankenstein (da obra de Mary Shelley, em 1831); um retrato de onde uma beleza física é transfigurada em monstruosa através das atitudes bárbaras de Dorian Gray (do romance de Oscar Wilde, de 1890); um médico Dr. Jekyll que, buscando dividir a sua face boa de sua natureza má, despertou em si uma nova identidade (Mr. Hyde) através de uma fórmula química elaborada secretamente no laboratório (da obra *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson, em 1886); um fantasma que assombrava a Ópera de Paris (da obra de Gaston Leuoux, publicada em 1910); e o personagem que nos interessa: um corcunda residente entre as paredes de Notre Dame, e descrito no romance de Victor Hugo (publicado em 1831), que opera o personagem corcunda no contraste entre a grandiosidade da Catedral de Notre Dame e a existência de um ser deformado, sendo este personagem o responsável pelos badalos do sino da catedral – o espírito e a voz de uma igreja:

Assim, pouco a pouco, desenvolvendo-se sempre no sentido da catedral, aí vivendo, aí dormindo, não saindo quase nunca, sofrendo a todo momento a pressão misteriosa, chegou mesmo a se assemelhar a ela, a se incrustar nela, por assim dizer, a lhe ser uma parte integrante. Seus ângulos salientes encaixavam-se, com desculpas pela figura, aos

⁸ Leyla Perrone-Moisés (1990) realiza uma explanação sobre o sedutor e o seduzido pela linguagem; explanação à qual nos apropriamos, e livremente transfiguramos, para observar e explorar a relação não entre o poema erótico e Agnes, mas o jogo entre um corcunda estrategista (o sedutor exibicionista e prolixo) e Vênus de Fonseca (a seduzida), uma vez que nos recordamos de tal passagem ao pensar na sedução a que o corcunda quer submeter a mulher desejada. A passagem de Leyla Perrone-Moisés (1990, p.20): “o seduzido consente em ser enganado, e também engana o sedutor: porque este lhe oferece algo, e o que o seduzido quer e pega está ao lado; ele é presa não da mentira do sedutor mas da fantasia que lhe indica seu próprio desejo”.

ângulos das reentrâncias do edifício, e ele lhe parecia não somente seu habitante, mas seu conteúdo natural. [...]

De resto, não somente seu corpo parecia talhado conforme a catedral, mais ainda seu espírito. Em que estado se encontrava essa alma, que dobra contraíra, que forma tomara sob esse estreito invólucro, nessa vida selvagem, é o que seria difícil determinar. Quasimodo nascera caolho, corcunda e coxo. Foi com grande esforço e paciência que Claude Frollo conseguira fazê-lo falar. Mas uma fatalidade estava associada à criança abandonada. [...] os sinos rasgaram seus tímpanos. A única porta que a natureza lhe deixara grande e aberta para o mundo fora-lhe bruscamente fechada para sempre. (HUGO, 2011: 189-190)

Com esse personagem de Victor Hugo (2002) o corcunda do conto de Rubem Fonseca (2001) nega semelhança entre as imagens, já que cada uma delas é grotesca ao seu modo: Quasimodo é grotesco pelo seu físico corcunda de traço monstruoso e abjeto, às vezes temível e risível, e de sexualidade recalcada, enquanto que o corcunda de Rubem Fonseca (2001), também de corpo *meio formado*, é-nos tido como grotesco entre uma corcova e um rosto bonito, um exibicionista indiferente, “um escroto” moral à procura de seduzir a “próxima vítima”.

Esse personagem do conto de Rubem Fonseca (2001) é dado na narrativa de modo distinto ao de Vênus no mesmo conto, pois, ao contrário da Vênus de Fonseca (2001), que é projetada como representação da obra de Botticelli (embora depois desconstruída no conto a essencialidade que poderia existir entre Agnes e Vênus), a imagem e o referente do corcunda de Fonseca (2001) são construídos em traços lançados à narrativa pouco a pouco –“as mulheres, no primeiro contato, sentem repulsa por mim” (FONSECA, 2001: 111), “minha corcova” (FONSECA, 2001: 114), “sou um corcunda” (FONSECA, 2001: 119) –, deixando ao leitor a falsa intuição, estimulada pelo próprio título do conto (*O Corcunda e a Vênus de Botticelli*), de o corcunda tratar-se de um Quasimodo, isto é, de uma outra representação, como também se faz parecer a mulher de “cabelos ruivos esvoaçantes”. Porém, trata-se de um ledão engano, uma tentativa de falsa impressão: ao mesmo tempo em que provoca uma dissociação entre as imagens do corcunda de Rubem Fonseca (2001) e o corcunda de Victor Hugo (2011) – Quasimodo –, de algum modo na negação de semelhança é estimulada uma comparação entre ambas: “um corcunda distraído, mesmo não sendo quasimodesco e tendo um rosto bonito, como é o meu caso, exhibe sempre um semblante sinistro” (p. 120.).

2.2 O uso de cópias e simulacro

Como temos visto, a construção do corcunda nesse conto de Rubem Fonseca (2001) é feita sobre uma disparidade, em que nega a semelhança com Quasímodo e apresenta para o leitor um simulacro capaz de transformar e deformar pontos de vista pela falsa semelhança.

Quanto a isso, destacamos a noção do simulacro para Michel Maffesoli (1984), em que, para ele, o simulacro deve ser entendido como uma construção artificial que é destituída de um modelo original e incapaz de se constituir ela mesma como um modelo original. Essa concepção nos remonta ao conto de Rubem Fonseca (2001), em que, ainda que sejam deixadas marcas entre textos literários pelo conhecimento da história literária – que nos remonta ao *Corcunda de Notre Dame*, de Victor Hugo –, o corcunda de Rubem Fonseca (2001) se instaura e tenta referir apenas a si mesmo como sendo aquilo que não busca se lançar para além das aparências a fim de atingir a essência, tentando realçar qualquer diferença com o modelo original destituído: “[...] um corcunda distraído, mesmo não sendo quasimodesco e tendo um rosto bonito, como é o meu caso [...]” (FONSECA, 2001: 120); "Sou um corcunda." (FONSECA, 2001: 119); "O corcunda sabe como se deita. Nós nos deitamos de lado, mas acordamos no meio da noite estendidos em decúbito dorsal, com dor nas costas." (FONSECA, 2001: 122)

Ocorre que o conceito de simulacro primeiro foi discutido por Platão quando discutiu sobre o conceito de mimese na arte como imitação da natureza, como uma mentira que aponta para uma sombra projetada no fundo da caverna por uma luz, em que os homens não têm vista para a Verdade das coisas do plano das Ideias – universais, imutáveis, eternas –, que são inatingíveis pelos sentidos corporais. Nesse cenário ao fundo da caverna representativa do real, postula-se que os homens estão voltados para a sombra projetada. Trata-se, essa sombra, de uma irrealdade que os expectadores crêem ser a própria realidade, pois que só têm os sentidos para alcançar simulacros, quando o real é o ideal. Por esse modo de pensamento, o mundo sensorial nada mais seria do que um teatro de sombras e reflexos, e os homens, “peões dos deuses” segundo Platão, estão à deriva entre os simulacros, tomados no mundo das aparências sem alcançar a essência das coisas, capaz de constituir uma realidade diferente daquela que simula (MUCCI, 2007: visit2012b).

E o motivo da teoria das ideias deve ser, em termos muito gerais, buscado do lado de uma vontade de selecionar e de filtrar. Trata-se, assim, de fazer a diferença e distinguir o objeto real e suas imagens, isto é, o modelo e o simulacro (DELEUZE, 2000: 259).

Ao tratar da literatura enquanto mimese da natureza, e opor o mundo sensível e o mundo inteligível, Platão (apud DELEUZE, 2000) difere, com a exemplificação do mito da caverna, a essência e a aparência, a Ideia e a imagem, em que, segundo Deleuze (2000), duas espécies se diferem no plano da imagem: a cópia e o simulacro.

As *cópias* são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os *simulacros* são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais. É neste sentido que Platão divide em dois o domínio das imagens-ídolos: de um lado, as *cópias-ícones*, de outro os *simulacros-fantasmas*. Podemos então definir melhor o conjunto da motivação platônica: trata-se de selecionar os pretendentes, distinguindo as boas e as más cópias ou antes as cópias sempre bem fundadas e os simulacros sempre submersos na dessemelhança. Trata-se de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se "insinuar" por toda parte. [grifos nossos] (DELEUZE, 2000: 262)

Questões que envolvem a cópia e o simulacro são discutidas no conto de Rubem Fonseca (2001), especialmente quanto ao recalque dos simulacros e considerá-los submersos na dessemelhança. E essa discussão é feita como um movimento de reversão ao platonismo, fazendo o simulacro erguer-se à superfície e conquistar lugar entre ícones e cópias. Assim, o domínio do simulacro faz erguer o falso pretendente e faz descer a cópia e o ícone ao mesmo plano.

O conto "O corcunda e a Vênus de Botticelli" é apresentado como um lugar de triunfo do falso pretendente: simula tanto o corcunda como a Vênus pela aparente semelhança que mais tarde é destituída, retirando ou sobrepondo simulações, como se o ambiente da narrativa fosse um jogo de máscaras onde a verdade se esconde por trás de aparentes semelhanças que são feitas sombras. A Vênus do conto de Rubem Fonseca (2001) é projetada na diferença com a hermenêutica à qual está inserida a de Botticelli pela aparente semelhança, que nos convida a pensar a diferença a partir da similitude: Agnes parece ser Vênus, mas não é. E o corcunda nesse conto de Rubem Fonseca (2001), por outro lado, se constrói na semelhança com

Quasímodo e pela aparente e constantemente reafirmada diferença entre eles, como um convite a pensar a semelhança como produto da diferença do fundo.⁹

Ao trazer dois personagens como sendo um deles uma cópia e o outro um simulacro, a questão no conto “O Corcunda...” é dada mais além: o modelo platônico de espécies de imagens torna-se discutido no plano da criação literária do conto quando figuradamente rebaixa a Vênus (espécie de cópia) ao domínio do corcunda (simulacro), na subversão do domínio da cópia sobre o simulacro com a sobreposição em que a deusa termina por ceder o corpo ao ser grotesco (“escroto”, imoral, “prolixo” e “exibido”). E o corcunda, no contexto narrativo do conto de Fonseca (2001), instaura a cópia na imagem e subordina a imagem à semelhança, mas, longe de representar a completa semelhança entre o real e o objeto mimetizado, transforma a sua simulação em uma estratégia narrativa composta de aparentes semelhanças e constantes desnudamentos das imagens construídas. No lugar de narrador, o corcunda atribui imagens às mulheres utilizando de referências aos personagens da pintura e da literatura.

2.3 Uma passante, Negrinha e Heráclito

O último parágrafo do conto “O corcunda e a Vênus de Botticelli” apresenta mais uma referência de imagem na relação entre textos:

A rua ensurdecedora uiva em volta de mim quando uma mulher toda de preto, cabelos negros compridos, passa, alta e esguia, realçando, em seus movimentos, as belas pernas alabastrinas. (A vida copia a poesia.) Eu a sigo até onde ela mora. Tenho que criar uma estratégia rebuscada para me aproximar dela e conseguir o que preciso, tarefa difícil, as mulheres, no primeiro contato, sentem repulsa por mim. (FONSECA, 2001: 138)

⁹ Afirma Deleuze (2000: 267): “Consideremos as duas fórmulas: ‘*só o que se parece difere*’, ‘*somente as diferenças se parecem*’. Trata-se de suas leituras do mundo, na medida em que uma nos convida a pensar a diferença a partir de uma similitude ou de uma identidade preliminar, enquanto a outra nos convida ao contrário a pensar a similitude e mesmo a identidade como o produto de uma disparidade de fundo. A *primeira* define exatamente o mundo das cópias ou das representações; coloca o mundo como ícone. A *segunda*, contra a primeira, define o mundo dos simulacros. Ela coloca o próprio mundo como fantasma” (grifos nossos)

Dessa vez, a imagem de uma mulher de preto, de belas pernas alabastrinas e passando por uma rua tão barulhenta que ensurdece (“rua ensurdecadora uiva”), nos evoca a imagem de uma passante vestida de luto do poema de Baudelaire, intitulado “A uma passante”:

A UMA PASSANTE

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina. [...]

(BAUDELAIRE, 2002: 107)

Com isso, podemos perceber que a imagem de uma mulher na rua e no conto de Rubem Fonseca (2001) é relacionada através de outro texto que a torna mais uma referência no conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”, transportando ao conto não só o referencial da vestimenta, mas todo um ambiente e características desse semblante alto e comprido.

A imagem da passante de Baudelaire (2002) apresenta-se num semblante suntuoso e respeitoso: “[...] era-lhe a imagem nobre e fina. [...]” (BAUDELAIRE, 2002: 107). É a imagem de uma mulher vestida de uma “dor majestosa” – uma dor sublime e que inspira veneração – na vestimenta do preto que nos leva a relacionar a imagem suntuosa com o respeito à dor do luto – “[...] Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa, [...]” (BAUDELAIRE, 2002: 107) –, e que passa pela rua num movimento que reflete a imagem de distinção e delicadeza no movimento das mãos e da imagem: “[...] Uma mulher passou, com sua mão suntuosa / Erguendo e sacudindo a barra do vestido. / Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina [...]” (BAUDELAIRE, 2002: 107).

E ao contemplar uma passante vestida de preto na rua, o corcunda no conto de Rubem Fonseca (2001) detém para a sua narrativa o referencial da imagem de um personagem do poema de Baudelaire (2002), com ele fazendo relações. Descreve primeiramente o ambiente em que está inserida a imagem que está constituindo – “A rua ensurdecadora uiva em volta de mim [...]” (FONSECA, 2001: 138) e “A rua em torno era um frenético alarido [...]” (BAUDELAIRE, 2002: 107) –, aproxima a mulher que contempla da imagem referente quando atribui àquela a qualidade de uma mulher que *passa* pela rua – “[...] uma mulher toda de preto [...] passa [...]” (FONSECA, 2001: 138) e “A uma passante” [título]

(BAUDELAIRE, 2002: 107) – evidencia o mesmo traço físico entre as imagens – “[...] uma mulher toda de preto [...], alta e esguia [...]” (FONSECA, 2001: 138) e “[...] Toda de luto, alta e sutil [...]” (BAUDELAIRE, 2002: 107) –, associa o estado de movimento entre as duas – “[...] realçando, em seus movimentos, [...]” (FONSECA, 2001: 138) e “[...] Uma mulher passou, com sua mão suntuosa / Erguendo e sacudindo a barra do vestido. [...]” (BAUDELAIRE, 2002: 107) –, e finaliza a descrição com a percepção mais marcante de apontar para as belas pernas pálidas como rocha branca (alabastro) semelhante ao mármore e muito usada em trabalhos de escultura de estátuas: “[...] realçando, em seus movimentos, as belas pernas alabastrinas.” (FONSECA, 2001: 138) e “[...] Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina [...]” (BAUDELAIRE, 2002: 107).

E interessante que quando a passante de preto é projetada no conto de Rubem Fonseca (2002), uma proposição é dada logo em seguida entre parênteses, dando-nos a pista para lançarmos busca a imagem referenciada: “(A vida copia a poesia.)” (FONSECA, 2001: 138).

Essa proposição, ao mesmo tempo em que nos lança para mais uma referência no conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”, convida-nos a pensar que aquilo que vê o corcunda (uma mulher na rua) é verossimilhante à imagem de um poema lido, e que a mulher que está diante dele é uma imagem de um semblante distinto e atraente.¹⁰ Com isso, se a imagem da Vênus nesse conto é-nos destituída nesse momento em que aparece uma passante na rua, essa mulher de preto é no conto apresentada como uma imagem transferida para uma esfera sagrada e subtraída à aproximação do corcunda; assim como era Agnes (Vênus) no começo da narrativa e da investida.

No entanto, assim que a imagem da passante é projetada em relação com um semblante que inspira veneração, essa logo é dada como mais uma cópia que provavelmente não confere ao modelo original, uma vez que o semblante do luto da passante do poema de Baudelaire (2002) não existe na passante do conto de Rubem Fonseca (2001), dada apenas como uma mulher “toda de preto”. E o que chama a atenção do espectador que a contempla no conto de Rubem Fonseca (2001) (o corcunda) não é o movimento das vestimentas – “[...] com sua mão suntuosa / Erguendo e sacudindo a barra do vestido. [...]” (BAUDELAIRE,

¹⁰ Sinalamos a discussão sobre a verossimilhança e sobre a ficção como uma proposta a ser desenvolvida em um trabalho posterior, em que relacionamos os conceitos de verossimilhança e simulacro com os trabalhos sobre os contos de Rubem Fonseca como textos literários que nos aproximam, através da literatura, da percepção da aparente realidade. Por ora, nossa discussão pretende apontar para a possível relação desses conceitos de teoria da literatura (verossimilhança e simulacro) e das referências que faz o conto dos personagens da história da arte e da historiografia literária como partes de uma futura reflexão sobre a categoria do grotesco na execução da obra de Rubem Fonseca (2001); tendo em vista que esses conceitos e essa categoria são elementos de composição do texto literário.

2002: 107) –, mas a sensualidade dos longos cabelos negros e das belas pernas pálidas: “[...] uma mulher toda de preto, cabelos negros compridos, passa, alta e esguia, realçando, em seus movimentos, as belas pernas alabastrinas”. (FONSECA, 2001: 138)

Nesse fragmento em que a imagem da passante é apresentada, logo percebemos que a imagem é passível de destituição quando é dada a retomada do interesse do corcunda em começar uma nova investida, repetindo no final do conto a passagem de um trecho do quarto parágrafo, quando o corcunda anuncia ao leitor o seu interesse para com a figura que descrevera: “Tenho que criar uma estratégia rebuscada para me aproximar dela e conseguir o que preciso, tarefa difícil, as mulheres, no primeiro contato, sentem repulsa por mim.” (FONSECA, 2001: 111) e “Eu a sigo até onde ela mora. Tenho que criar uma estratégia rebuscada para me aproximar dela e conseguir o que preciso, tarefa difícil, as mulheres, no primeiro contato, sentem repulsa por mim.” (FONSECA, 2001: 138)

Com isso, cremos que, com a retomada ao início do conto e fazendo uso das mesmas palavras utilizadas depois de descrever a Vênus de Botticelli – conforme a página 111 do conto –, a narrativa do conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli” evoca a percepção de que tudo flui, em referência ao pensamento filosófico de Heráclito (apud. JEAGER, 1994), pois, quando Negrinha procura o corcunda para fazer sexo, este a trata com desdém e indiferença, e alude ao pensamento de Heráclito – “Negrinha, lembre-se de Heráclito...” (FONSECA, 2001: 136) –; o que nos conduz a pensar que com a lei do movimento o corcunda dá outras palavras para o popular “a fila anda”.

No entanto, a referência alcança a esfera da execução do texto por meio da sensação de *movimento* quando o que existe (o objeto da estratégia do corcunda) está em permanente mudança e transformação: Agnes (o alvo) é tornada a nova investida pelo corcunda, e com isso Negrinha (o alvo antigo) é descartada, acrescentando à narrativa a informação de que assim tem sido com todas as mulheres que passaram pela vida dele. E depois que Agnes torna-se a nova namorada, o corcunda avista uma mulher (alvo futuro), sobre a qual é atribuída uma descrição (uma passante de preto) e a informação de que será alvo da estratégia sexual – levando-nos a crer que, se o corcunda descarta a antiga para estar concentrado no objetivo principal quando procura uma nova namorada (FONSECA, 2001: 18), mulher que fora a Vênus antes de ser destituída (Agnes) logo será descartada por uma nova investida:

[...] Vou morar com Agnes numa outra casa, em outro bairro.

A rua ensurdecedora uiva em volta de mim quando uma mulher toda de preto, cabelos negros compridos, passa, alta e esguia, realçando, em seus movimentos, as belas pernas alabastrinas. (A vida copia a poesia.) Eu a sigo até onde ela mora. Tenho que criar uma estratégia rebuscada para me aproximar dela e conseguir o que preciso [...] (FONSECA, 2001: 138)

Com a percepção de que a passante de preto será o próximo alvo a ser descartado no futuro, acreditamos que se Heráclito é mencionado no conto é porque a sua concepção sobre o movimento é válida para entender o tempo e o movimento na destituição da imagem da Vênus no conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”. O tempo, na concepção de Heráclito (apud. JEAGER, 1994), é figurativo na imagem de um rio em movimento, onde o homem jamais se banha duas vezes no mesmo lugar porque as instâncias da água corrente já não são as mesmas. A partir dessa concepção, isso nos implica dizer que o tempo, em “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”, é perceptível no processo que destitui o endeusamento de Agnes e na figura sem referências da personagem Negrinha, como se ao apresentar uma mulher já destituída (Negrinha) e um futuro alvo e vítima do Corcunda (a passante), o conto nos deixasse a sensação de fluxo: o que acontecera com Negrinha e o que aconteceu a Agnes está para acontecer novamente, mais uma vez, com outra mulher. Isso instaura no conto a ideia de continuidade e movimento, de onde, ao perceber o que aconteceu com Negrinha e o que acontece com Agnes, o leitor testemunha esse *contínuo movimento* que não influi sobre o mesmo objeto (as mulheres, que sempre são outras), mas utiliza o mesmo propósito: fazer mulheres se apaixonarem. Desse modo, com a percepção de que o conto “Copromancia” nos projeta para o futuro e com a lógica de Heráclito (apud. JEAGER, 1994) a respeito do contínuo movimento em “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”, somos conduzidos a perceber que a leitura desses contos de Rubem Fonseca (2001) converge para a qualidade de *movimento*, continuidade; característica que nos aproxima – mas não é válida para esse conto¹¹ – da lógica do número oito invertido na horizontal (∞) como uma imagem

¹¹ Convém-nos destacar que, quanto à noção do infinito sob a ótica do anel de Moébius (conforme sinalamos no primeiro capítulo), afirmamos que essa noção está vinculada à percepção de que do fim do conto somos levados a retomar o passado em um percurso sem fim (onde seremos sempre lançados ao mesmo lugar), e dada no conto “Copromancia”, quando, na tentativa de adivinhar o futuro, partimos em busca de indícios do passado que comprovem a hipótese da morte do narrador-protagonista do conto. Por isso, afirmamos que a noção do infinito instaurado sob a ótica do anel da Moébius não é válida para a análise do conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”, tendo em vista que através do pensamento de Heráclito não somos conduzidos à percepção de um retrocesso em que não há nem uma superfície interna ou externa, mas à percepção de que o percurso do processo

representativa do Anel de Moébius e do eterno fluxo, o qual apontaremos no capítulo a seguir¹².

Com relação entre os contos “Copromancia” e “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”, é-nos interessante observar como ocorre a revisita ao passado a partir do fim do conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli” – que nos faz imaginar o futuro depois do fim da narrativa e com a destituição da imagem da passante de preto. Como vimos no capítulo anterior, no conto “Copromancia” o passado é revisitado com frequência e em diferentes passagens, pois uma lembrança do passado remete à outra lembrança mais antiga, não pela inserção do momento atual nos acontecimentos do que passou, mas pelo personagem que revisita a própria memória e que, exceto pelo seu depoimento, nenhuma outra evidência ou testemunha é apresentada como prova do seu relato. Junto a esse passado constantemente revisitado em “Copromancia”, o presente passa muito rápido – está entre o penúltimo e o último parágrafo – e o futuro é imediatamente instaurado no último parágrafo do conto, convidando-nos a vasculhá-lo depois do relato do narrador-protagonista e da sua promessa de que o que foi profetizado é o que está por vir: “Amanhã será o oitavo dia. Estamos na cama, cansados. Acabei de perguntar a Anita se ela queria fazer amor. Ela respondeu que preferia ficar quieta ao meu lado, de mãos dadas, no escuro, ouvindo a minha respiração.” (FONSECA, 2001: 18)

Mas no conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”, os eventos do futuro e do passado são escritos sempre no tempo presente, e o que já aconteceu é subordinado ao que atualmente acontece. O tempo da narração é o tempo do presente: “Negrinha, minha atual amante, diz que mulheres [...]” (FONSECA, 2001: 113). E mesmo quando o passado vem à tona no conto “O Corcunda...”, o tempo da narrativa não deixa de ser o tempo do atual que subordina o passado ao que é apresentado e que está em constante processo. É o tempo do constante atual: é o hoje em continuidade, sujeito a mudanças de percurso, e que acompanhamos sem necessidade de recorrer à memória do narrador.

Vejamos, por exemplo, que no conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli” o uso dos verbos nos aponta para o tempo da narrativa no presente, do primeiro ao último parágrafo do

(destituição de imagens) é continuamente dado como um movimento cíclico em que o que muda a sua paridade não é o ser (o corcunda) que faz o percurso, mas os objetos submetidos ao processo (as imagens das mulheres). O que estamos vinculando aqui é, sobretudo, a percepção de *movimento*; que é comum tanto ao pensamento de Heráclito quanto à compreensão do infinito sob a ótica do anel.

¹² A noção do infinito sob a anel de Moébius será aprofundada no capítulo seguinte, através da análise das relações entre os contos “Copromancia”, “O Corcunda e a Vênus de Botticelli” e “Vida” e das relações dos contos com o tempo e a narrativa.

conto: "Não *parecem* que me *gabo* [...].*Entendo* não só de músculos [...]" (FONSECA, 2001: 111) / "A rua ensurdecadora *uiva* em volta de mim quando uma mulher toda de preto, cabelos compridos, *passa*, alta e esguia, *realçando* [...]" [grifos nossos] (FONSECA, 2001: 138). E mesmo quando o passado vem à tona no conto "O Corcunda...", o tempo da narrativa é o tempo do atual, que subordina o passado ao que é apresentado e que está em constante processo. Vejamos essa passagem do tempo através da personagem Negrinha, tomando como exemplo os momentos em que essa personagem aparece no conto. Em "O Corcunda e a Vênus de Botticelli", acompanhamos o momento em que Negrinha era a atual namorada do Corcunda – "Negrinha, minha atual amante, diz que mulheres [...]" (FONSECA, 2001: 113) – e, mais adiante, mesmo quando a personagem Negrinha é descartada pela Vênus e torna-se a *ex* amante, o passado é tornado uma informação para o momento presente (o atual) à narrativa, não pela rememoração dos fatos como em "Copromancia", mas pela inscrição desses dessas informações no uso dos verbos (dados no presente do indicativo):

Na verdade, me interessei muito por Negrinha até ela ficar apaixonada por mim. Mas não estou nem nunca estive apaixonado por ela [...] (FONSECA, 2001: 119)

Já se passaram vários dias desde o nosso primeiro encontro [...] (FONSECA, 2001: 126)

Fico triste por ter feito Negrinha sofrer. Mas sou um corcunda. (FONSECA, 2001: 119)

Nesses trechos, podemos notar que o emprego do verbo no passado (interessei, estive, passaram) e o uso das preposições (*até* e *desde*) e da adversativa (*mas*) denotam para a ligação de duas orações, interligando por subordinação o passado e o evento presente e atual:

Na verdade, me *interessei* muito por Negrinha até ela ficar apaixonada por mim. Mas *não estou* nem *nunca estive* apaixonado por ela [...]. [grifos nossos] (FONSECA, 2001: 119)

Já se *passaram* vários dias desde o nosso primeiro encontro [...] [grifos nossos] (FONSECA, 2001: 126)

Fico triste por ter feito Negrinha sofrer. Mas *sou* um corcunda. [grifos nossos] (FONSECA, 2001: 119)

Até mesmo a sensação de *dúvida* que paira sobre o fim da história dos contos é diferente nos contos “O Corcunda...” e “Copromancia”. Em “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”, o que é descrito no início da narrativa é destituído e desacreditado em seguida, pois a imagem da Vênus de Botticelli dada no início pelo narrador-protagonista passa a não corresponder à mulher que a representa no conto. E em “Copromancia” a narrativa é encerrada provocando o leitor a pensar e refletir com a dúvida da realização da profecia que terminará com a vida do copromanta e a arte de prever o destino pelos sinais do excremento; isto é, “Copromancia” nos convida a *olhar para trás*, para o começo da narrativa e para eventos anteriores ao tempo do presente na narração¹³, em busca de adivinhar o que está por vir.

No entanto, em “Copromancia”, o objeto (as fezes) é constituído de uma imagem que o torna sublime e o mantém sublime até o fim da narrativa. Com isso, a narrativa de “Copromancia” é encerrada provocando o leitor a pensar e refletir com a dúvida da realização da profecia e nos convida a *olhar para trás* (passado), para o começo da narrativa e para eventos anteriores ao tempo do presente na narração¹⁴, em busca de adivinhar o que está por vir. Isso é diferente no conto de “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”: o objeto (a mulher) que é descrito no início da narrativa é destituído e desacreditado a partir de uma imagem (Vênus de Botticelli) que, endeusada pelo narrador-protagonista no início do conto, passa a não corresponder à mulher que a representa no término da narrativa. Mas com a confirmação de que uma mulher é descartada por outra nova investida e que assim tem sido com todas as mulheres que passaram pela vida do corcunda, não somos conduzidos a duvidar do que está por acontecer quando, no final do conto, a outra mulher chama a atenção do personagem e imediatamente recebe uma *vestimenta* que a torna representativa de uma passante de preto, personagem de um poema de Baudelaire (2002). Isso porque, ao fim da narração, não precisamos revisitar o passado para buscar pistas sobre a provável realização do que está para acontecer (como ocorre com a leitura de “Copromancia”), mas somos conduzidos a olhar para o que está por vir com a convenção de que os fatos para “uma passante de preto” terão o mesmo resultado de Agnes e Negrinha. E, dessa forma, uma vez que a estratégia do corcunda

¹³ Vale lembrar que descrevemos o tempo da narração de Copromancia como um tempo em que o passado se instaura em outro passado, e o tempo presente está inscrito no último parágrafo, que nos direciona para o que está por vir (futuro), mas que não se alcança devido ao término da narrativa.

¹⁴ Lembrando dessa passagem que analisamos no capítulo anterior, estamos a apontar aqui para a complexidade de situar a história de “Copromancia” no espaço cronológico, uma vez que o tempo da narrativa de “Copromancia” – diferente do tempo em “O Corcunda...” – é o tempo não-linear e escrito não conforme a ordem dos fatos, mas conforme uma ordem suscetível e coerente à memória do narrador-personagem.

para a conquista sempre foi a mesma, somos convencidos de que a passante de preto – e próxima vítima do corcunda – provavelmente será mais um objeto referenciado e destituído. Será uma futura “palerma”, que tentará entender de alguma forma de arte, música, cinema, teatro ou poesia.

Sobre o personagem de nome Negrinha, observamos que o conto de Fonseca (2001) não realiza nenhuma relação entre ele e uma referência à outra obra literária ou pictórica. Em uma pesquisa no campo da literatura, remetemo-nos à personagem de um conto de Monteiro Lobato (2009) pelo título que dá nome tanto à personagem quanto ao conto deste autor. No conto de Monteiro Lobato (2009) nos é contada a história de uma menina órfã de sete anos, chamada Negrinha, “mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados”, que “nascera na senzala, de mãe escrava, e [em] seus primeiros anos vivera-os pelos cantos escuros da cozinha, sobre velha esteira e trapos imundos” (LOBATO, 2009: 78). Nesse conto logo nos apiedamos da pobre menina, que durante toda a vida sofreu nas mãos de Dona Inácia, que nunca vira uma boneca e que sequer sabia o nome desse brinquedo; da pobre menina órfã que se sentiu em êxtase e completamente diferente quando pôde colocar – pela primeira e única vez – uma boneca em seus braços, e que acalentara dias seguidos a imagem da linda boneca loura até o fim da sua vida numa esteirinha rota, “abandonada de todos, como um gato sem dono”; e que, apesar do triste fim da pobre menina de sete anos, morrerá diante da beleza que o seu delírio produziu, ao rodeá-la de bonecas louras, de olhos azuis: “E de anjos... E bonecas e anjos rodoinhavam em torno dela, numa farândola do céu. Sentia-se agarrada por aquelas mãozinhas de louça, abraçada, rodopiada.” (LOBATO, 2009: 83)

Contudo, como dissemos, no conto de Rubem Fonseca (2001) a personagem no conto não possui características semelhantes à imagem da Negrinha de Monteiro Lobato (2009); aliás, quase não há características descritas sobre a personagem de Fonseca (2001). Da imagem da personagem no conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli” temos apenas uma pista, um único detalhe – descrito na passagem em que o corcunda despede-se de Negrinha para investir em Agnes – e que não nos foi suficiente para captarmos de onde podemos relacionar suas referências: “Fico triste por ter feito Negrinha sofrer. Mas sou um corcunda. Adeus, Negrinha, tua saliva era deleitável e teus olhos verdes possuíam uma beleza luminosa.” (FONSECA, 2001: 119) Essa falta de associação de Negrinha no conto de Rubem Fonseca (2001) com alguns traços de outro personagem de alguma obra de outro autor – que existe em Agnes e na mulher de preto, mas não com a personagem Negrinha – nos leva a crer que, tomando como exemplo a destituição de Agnes – que teve destituída a sua imagem

referenciada – e uma vez que a personagem cedeu à conquista do corcunda, a Negrinha de Fonseca (2001) está destituída de uma imagem que a referencie porque, uma vez que subordinou o seu corpo ao sexo com o corcunda, ela é transfigurada ao conjunto de “todas as mulheres que conquistei” (FONSECA, 2001: 116), como se não mais possuísse uma *aura*, uma imagem que a sacralize. Dessa forma, a imagem da Negrinha é-nos assim apresentada de modo *profanado*, como uma possibilidade de um tipo especial de irreverência que subordina imagens e a destitui do referencial artístico, tido tradicionalmente como algo investido de um caráter especial de indestituível e improfanável. É isso que representa o personagem Negrinha no conto de Rubem Fonseca (2001): ela é a exemplificação do que acontece com as mulheres depois que subordinam o corpo ao corcunda, passando a ser um personagem que não existe além da narrativa de Fonseca (2001), uma vez que são perdidas as referências que as relacionam com outras obras.

2.4 O uso de imagens: profanações

Em associação com “Copromancia”, podemos apontar que o conto “O Corcunda...” relaciona-se com o tratamento estético de trazer à tessitura do texto literário um uso particular das imagens que referencia, abrindo possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação entre o sagrado e o profano. E figura a inversão da esfera do sagrado/mitológico (Vênus como uma deusa), restituindo as referências tradicionais da literatura e da pintura do lugar antes convencional e improfanável, e tornando a criação do texto literário um lugar possível para uma brincadeira entre usos de conceitos estéticos (como também ocorre em “Copromancia”: as fezes como objeto profético).

Podemos dizer que Rubem Fonseca (2001) opera a *profanação* nesse conto através do uso que faz das personagens referenciadas, trazendo à tessitura narrativa a possibilidade de destituir imagens e transformar significações. De acordo com Agamben (2007), a profanação implica uma neutralização do que se profana, e o que estava indisponível – e separado na esfera do sagrado – perde a sua aura e acaba restituído ao uso (p. 68). Diferente da secularização – que é uma forma de remoção em que o que é assegurado é remetido ao modelo sagrado –, a profanação desativa os dispositivos de poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado.

A nosso ver, é isso que ocorre com o conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”: as imagens das personagens do conto de Rubem Fonseca (2001) são referências de personagens de obras de um pintor e dois autores de importância histórica às áreas da pintura e da literatura: Sandro Botticelli, Victor Hugo e Charles Baudelaire. Essa percepção nos aproxima da ideia de que a literatura está associada às relações de poder (o cânone e o sagrado), seja esse poder o domínio dos estudos literários ou o domínio da teoria ou da crítica da literatura. Quando agregamos às imagens referenciadas neste conto a importância desses autores e das obras que produziram, às referências (Vênus, Quasímodo e uma passante) são somadas o valor de obras sacralizadas, como sendo a pintura de Sandro Botticelli, os poemas de Charles Baudelaire e os romances de Victor Hugo obras que tradicionalmente nos foram dadas como dignas de respeito absoluto por críticos e estudiosos que detêm esse poder, separando-as de uma grande quantidade de textos escritos e designando-as como obras representativas de autores que escreveram e pintaram cânones da literatura e da pintura. Isto é, são as obras de Victor Hugo, Charles Baudelaire e a pintura de Sandro Botticelli obras de arte tornadas sagradas no sentido literal de serem tudo aquilo que pelos críticos foi separado de um grande conjunto de produções para serem referências de qualidade na área da literatura e da pintura. E quando o corcunda do conto de Rubem Fonseca (2001) faz referência às imagens das obras de um pintor e dois escritores canônicos, ele nos ilude sobre o uso das imagens de uma deusa, um corcunda e uma passante perante o que convencionalmente acreditamos: que as grandes obras – e tudo o que nelas há – são sagradas, de modo que qualquer uso que delas façamos deva ser respeitoso e reverente, e de onde os que se arriscam a provocar um novo uso de suas referências devem ter o respeito e o zelo para com elas porque estarão diante de coisas sagradas, ou, no sentido literal e popular, coisas de outro mundo.

Mas convenhamos aqui destacar que não estamos afirmando que o conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli” esteja tratando com desrespeito as obras originais através do uso que faz de imagens referenciadas; e sequer estamos aqui discutindo ou questionando a validação de cânones. Estamos atentando para que, quando referencia às imagens de obras de escritores e pintores de importância histórica na literatura e na pintura, o corcunda do conto de Rubem Fonseca (2001) está destituindo imagens da esfera do sagrado, operando um novo uso dessas referências no texto literário, de modo que o conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli” opera a possibilidade de uma forma especial de negligência: a profanação, no sentido de que aquilo que era sagrado ou religioso é devolvido ao uso e à propriedade dos homens. (cf. AGAMBEN, 2007)

E o corcunda no conto de Rubem Fonseca (2001) tanto reverencia as obras originais – como o quadro de Botticelli – que, antes de aproximar-se de Agnes e subordinar a mulher ao sexo, destitui as imagens do objeto (Agnes como Vênus), fazendo com que o que lhe é subordinado ao sexo seja um corpo destituído de valor e sacralização (uma palerma), e não a referência original (Agnes quando se deita com o corcunda já não é mais a representação da Vênus, e Negrinha, a descartada amante do corcunda, não possui no conto uma imagem que lhe seja referência). No entanto, isso não nos implica dizer que o conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli” promova o deslocamento total dos objetos referenciados do âmbito dos estudos literários e da obra literária. Mas que o conto transforma o uso de referências em meios para a reflexão sobre a destituição de imagens da esfera do sagrado e canônico no próprio texto, em que também dá margem para a discussão – que não nos aprofundamos – sobre a composição da obra poética: “Outra coisa: assim como para o poeta escrever é escolher – criar opções e escolher –, também eu tinha que criar opções e escolher.” (FONSECA, 2001: 131); “a poesia nunca é totalmente consumida. Por mais que você devore um poema, o sentimento que ele provoca nunca se esgota.” (FONSECA, 2001: 133)

Com a destituição de imagens e com a transformação das imagens e do uso das referências, o conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli” dá novo sentido à imagem do corcunda: enquanto sineiro e personagem de Victor Hugo atua como refugiado na Catedral de Notre Dame, o corcunda de Fonseca é apresentado livre de refúgios, como um predador que vai à caça de diferentes mulheres, e protagoniza os processos de produção do texto literário, utilizando-se da linguagem para elaborar suas estratégias de conquista. Nega uma possível comparação com Quasímodo – o corcunda de Rubem Fonseca (2001) tem o rosto bonito e não é quasimodesco – e destitui as imagens referenciadas de Vênus e Negrinha, até encerrar com o prelúdio de uma nova profanação: uma mulher vestida de preto, passante, na rua ensurdecadora. E “O Corcunda...” nos é apresentado como um condensado de coexistências a partir do diálogo entre literatura e pintura. Toma para si o personagem corcunda como um simulacro em que por ele tudo acontece e é feito existir pela narrativa entre cópias e simulacros, transportando à escritura elementos da história da arte (Vênus de Botticelli) e da história literária (O Corcunda de Notre Dame) e inscrevendo os personagens na relação com outros referentes feitos às vezes ocultos (Negrinha e uma passante de preto) que ajudam a discutir e (des)construir falsas impressões. Isto é, constitui, portanto, um diálogo não apenas entre meios de arte – pintura e literatura –, mas também o diálogo de um texto original com outros textos ocultos, mas interrelacionados e disponíveis para estabelecer relação de

significação por cópias e sombras, em relações de referências com as imagens que existem na obra de Victor Hugo (2011), na pintura de Botticelli e no poema de Baudelaire (2002).

SOPRO DE VIDA

Para os gregos antigos, o tempo era personificado na figura de *Chronos*, pai de Zeus, mas presente também na forma de *Kairos* e *Aeon*, duas outras formas de representação para o tempo. E enquanto *Chronos* era o tempo cronológico que pode ser medido, *Kairos* era referido a um indeterminado momento em que algo especial acontece, e *Aeon* seria o tempo sagrado e eterno, de medida indefinida. No conto “Copromancia”, o tempo da narração é o *Aeon* dos antigos gregos; é a palavra latina que significa *para sempre* – um enorme período de tempo – e derivada do grego *αιών* (aión), cujo um dos significados é “um período de existência”, ou “vida” – aliás, título do último conto de *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001).

No conto “Vida”, somos apresentados a um homem e a sua obsessão por sentir o odor dos gases intestinais que expele, na busca de sentir prazer. Somos apresentados também à sua vida com a mulher, que não cessa em hostilizá-lo por causa do peido que solta. E ao que nos parece, a vida do casal não vai bem: a esposa não superou a dor da morte do filho que tiveram e que faleceu de alguma causa não revelada (do filho, apenas sabemos que era epilético e que já morrera). E diante da dor que sente a esposa e da falta de desejo sexual por ela (ela ficara gorda, gulosa e hostil), o homem se sente responsável pela mulher, e conforma-se em com ela viver:

Eu poderia sair de casa, pedir divórcio, mas lembro o que ela sofreu durante a doença do nosso filho, acho que nunca existiu no mundo mãe mais dedicada, e ela ficou gorda depois que nosso filho morreu, e às vezes eu a surpreendo chorando com o retrato dele na mão, eu não devo abandoná-la nessa situação [...] (FONSECA, 2001: 141)

O conto é narrado em primeira pessoa, sendo o protagonista ao mesmo tempo narrador e personagem. E o tempo verbal da narrativa oscila entre o pretérito perfeito (*morreu, gritou*), o

pretérito imperfeito (*dizia, estampavam*), o presente (*sei, tenho*) e o futuro do pretérito (*poderia, aumentaria*).

A propósito do título, o conceito que dá nome ao último conto de *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001) é problemático à filosofia, no que diz respeito ao significado de *vida*. De acordo com Lalande (1996), o termo vida pode designar seis diferentes concepções, as quais resumimos como sendo: A) o conjunto dos fenômenos de toda espécie, e que se estende do nascimento até a morte; B) característica desses fenômenos enquanto se opõem à morte; C) característica de viver; D) sentido mais lato: todo conjunto de fenômenos no qual se observa características análogas ao sentido (A) de conjunto de fenômenos de toda espécie; E) sentido mais estrito: conjunto de fenômenos apresentados por certos corpos e dos quais o essencial é a nutrição; F) princípio dos fenômenos da vida nos sentidos precedentes. Segundo Lalande (1996), o uso moral da palavra “vida” e o sentimento que ela evoca já era frequente na literatura filosófica francesa muito antes do romantismo, na relação da vida com a alma, a vida e o espírito – “vida da alma”, “vida devota”, “vida do espírito” (p.2010). No sentido geral da palavra, o termo “vida” designa o sentimento de admiração que tende a sugerir o mais alto valor: ela evoca a espontaneidade e possui, sobretudo nos nossos dias, a sensação laudativa que tende a evocar com força a ideia de uma coisa boa, desejável e, até, de valor supremo (LALANDE, 1996: 2014-2015).

Contudo, para a análise do último conto do livro de Rubem Fonseca (2001), apoiamonos nas concepções de que o termo designa ora um conjunto de fenômenos que se estende do nascimento até a morte, ora uma característica desses fenômenos que se opõem à morte e que, no sentido geral do termo (*vida*), designa o sentimento de admiração que tende a sugerir um juízo de valor de algo bom, positivo, desejável e agradável.

3.1 Coprotexualidades

No primeiro capítulo, vimos que o excremento em “Copromancia” está relacionado às propriedades do sublime, e que o narrador, ao discutir noções sobre o belo clássico, elimina relações entre as fezes e o belo artístico, compondo o contexto de que o excremento está diretamente relacionado a alguma função atribuída por Deus ao homem; uma projeção da obra

de Deus. Vimos que a organização dos fatos na narrativa não obedece a uma ordem cronológica, e que a história é iniciada pelo fim da narrativa e que os fatos são apresentados em mais de um tempo. Vimos ainda que o tempo presente em que se encontra o protagonista é o lugar onde termina a história, e que o passado se apresenta com diferentes tempos (sendo um fato mais recente ou antigo que outro), sobrepondo ou justificando o fato narrado e anterior. E o futuro é incerto em “Copromancia”, pois a chegada do futuro na história é interrompida pelo término da narração.

No segundo capítulo, notamos que o corcunda ridiculariza a imagem sacralizada de Agnes (Vênus de Botticelli, no início da narrativa) à condição de uma *palerma* que quer entender poesia, dessacralizando a imagem do ideal de beleza tido como *intocável* pelas qualidades do que é repugnante ou sinistro (grotesco). Vimos ainda que, por meio do personagem Negrinha somos conduzidos a perceber a passagem do tempo em que o passado é tornado uma informação para o momento presente (o atual) à narrativa, de modo que o tempo da narrativa é o tempo do atual (presente) que subordina o passado ao que é apresentado e que está em constante processo. Vimos que no conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli” o tempo presente é o lugar do *hoje* em movimento, e que o acompanhamos sem a necessidade de recorrer à memória do narrador. Nisso, o tempo em “O Corcunda...” é diferente de “Copromancia”: neste conto sobre as fezes, o passado é revisitado com frequência e em diferentes instâncias, pois uma lembrança do passado remete à outra lembrança mais antiga, não pela inserção da narrativa nos acontecimentos do que passou, mas pelo personagem que revisita a própria memória e que, exceto pelo seu depoimento, não possui nenhuma outra evidência ou testemunha que seja uma prova do seu relato. Junto a esse passado constantemente revisitado em “Copromancia”, o presente passa muito rápido – está entre o penúltimo e o último parágrafo – e o futuro é imediatamente instaurado no último parágrafo do conto, convidando-nos a vasculhá-lo depois do relato do narrador-protagonista e da sua promessa de que o que foi profetizado é o que está por vir.

De certa forma, essas relações com o tempo também são sentidas no conto “Vida”, especialmente no que diz respeito à rememoração do passado. A narrativa do conto “Vida” evoca o passado por meio da memória como em “Copromancia”, mas diferentemente de visitar a memória e narrá-la no passado, no conto “Vida” o passado é tornado presente pelas

orações que utilizam o verbo na oscilação entre os modos verbais do pretérito, do presente e do futuro¹⁵:

Eu poderia sair de casa, pedir divórcio, mas lembro o que ela sofreu durante a doença do nosso filho, acho que nunca existiu no mundo mãe mais dedicada, e ela ficou gorda depois que nosso filho morreu, e às vezes eu a surpreendo chorando com o retrato dele na mão, eu não devo abandoná-la nessa situação, não posso ser tão desalmado e egoísta, e ainda mais sendo magro e elegante poderia arrumar outra mulher, mas ela não conseguiria arranjar outro homem e a solidão aumentaria ainda mais o seu sofrimento e ela é uma boa mulher, não merece isso. (FONSECA, 2001: 141)

Contudo, enquanto que em “Copromancia” somos lançados constantemente entre o passado (narrado) e o futuro (expectativa do que está por vir), em “Vida” a relação entre os tempos não nos põe a buscar no passado as provas e elementos que sejam úteis para compreender o presente e adivinhar o futuro. Em “Vida”, somos lançados ao momento do atual, ao presente momento em que no homem é gerado o prazer e a contemplação da felicidade. E quando o passado é trazido à narrativa, ele aparece como um tempo impreciso (pretérito imperfeito) que não se refere a uma lembrança perfeitamente situada em um contexto de passado – “[...] ela ficou gorda depois que nosso filho morreu [...]” (FONSECA, 2001: 141) –, e o futuro é marcado por possibilidades que poderiam ser realizadas (futuro do pretérito):

Eu *poderia* sair de casa, pedir divórcio, mas lembro o que ela sofreu durante a doença do nosso filho, [...]mas ela não *conseguiria* arranjar outro homem e a solidão *aumentaria* ainda mais o seu sofrimento e ela é uma boa mulher, não merece isso. [...] [grifos nossos] (FONSECA, 2001: 141).

Essa relação entre o tempo – o passado (imperfeito e impreciso), o futuro (condicional e que não será realizado) e o presente (momento da contemplação do odor dos gases intestinais) – nos dá vistas para o *conformismo*¹⁶ por parte do narrador-protagonista de “Vida” com a sua

¹⁵ Discorreremos sobre a percepção do tempo em “Copromancia” e em “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”. Ver capítulos anteriores.

¹⁶ Iremos situar a presença do conformismo mais adiante, quando nos debruçarmos sobre as comparações entre “Copromancia” e “Vida” diante do evento da morte.

própria sina: uma vida a dois, sem amor, com a dor da perda do filho, e em *falta* com suas obrigações de marido para com a esposa. Aliás, essa é uma característica importante nos personagens-protagonistas dos três contos aqui analisados: a (não)resignação em adaptar-se, em conformar-se ou em se resignar com uma sina (o destino que a vida lhe reserva). Expliquemos: o personagem de “Copromancia” acredita na sina da sua própria morte mesmo quando instaura na sua narrativa a dúvida do que está por vir, mas *evita* o esquecimento da arte profética e do criador do código (ele mesmo), driblando com isso a sua própria morte. O personagem de “O Corcunda e a Vênus de Botticelli” tem conhecimento sobre a sua condição física de coluna defeituosa e sabe que a sua imagem produz um semblante assustador e sinistro – que não cativa a atração sexual das mulheres –, mas *evita* a sua sina de fadado à solidão e ao celibato, transformando-se em um estrategista do sexo, cujo único interesse é *foder* com todas as mulheres que desejar; pacientemente, uma a uma, após elas cederem à paixão e ao sexo com o corpo grotesco do corcunda. E o personagem-protagonista de “Vida”, que diferentemente do copromanta e do corcunda, põe-se de acordo com a vida que leva – “Eu poderia sair de casa, pedir divórcio, mas lembro o que ela sofreu durante a doença do nosso filho [...]” (FONSECA, 2001: 141) –, depois de adaptado à morte do filho – “[...] que Deus o tenha[...]” – e resignando-se a conviver com a sina na condição de tornar o sentido do olfato e o excremento (peido) *em algo necessário para* evitar a realidade não o satisfaz: o corpo gordo da esposa, a dor que ela carrega sobre a morte do filho e a falta de sexo.

E uma vez que esses personagens protagonistas são tornados autores (*narradores*) da narrativa que conduzem, o modo como atuam perante suas sinas dá algumas implicações ao tempo da narrativa, de forma que a relação entre o tempo na narrativa de “Vida” é diferente da relação de “Copromancia” e “O Corcunda...”. Na tentativa de driblar o esquecimento, o passado no conto “Copromancia” é revisitado para compreender o futuro, de modo que, diante da angústia da morte anunciada, fica-nos a sensação de que é relembando o passado e inscrevendo-se na narrativa que de alguma forma o narrador-protagonista busca evitar a sina que o futuro lhe reserva (a morte). Em “O Corcunda...”, o tempo é um *viver uma coisa de cada vez*, de modo que acompanhamos o início da narrativa e, sequencialmente, vamos percebendo a presença de novos fatos, os quais transformam em *passado* o que acabamos de ler, e em *presente* o futuro que não nos demos conta de sua chegada; é como nos faz pensar Santo Agostinho (2010): o passado já era, o presente já está passando, e o futuro já chegou. Em “Vida”, como dissemos, não há expectativa de um futuro, pois, conformado com a própria

vida, o protagonista-narrador aceita o que tem e se põe em aceitação diante da morte do filho e da responsabilidade que tem na infelicidade da esposa. Ou seja, se nos outros contos a percepção do tempo *presente* é sempre impulsionada na relação entre passado-presente-futuro, em “Vida” o presente é instaurado na narrativa do conto como um momento em que a narrativa repousa sobre o *hoje*, sem expectativas de um futuro diferente ou da proximidade (rememoração) com o passado. Nesse sentido, o tempo presente – que é o tempo que não tem demarcação – é o tempo tornado um breve acontecimento que se repete e que é feito perceptível, sinalado na brevidade da sensação de prazer.¹⁷ Não é um tempo frequente e constante como em “O Corcunda...” (no qual o presente é progressão em movimento e uma *continuidade* de acontecimentos), mas é, no conto “Vida”, o tempo breve mas sensível como se alguém assistisse a um filme e sobre o qual (pelo anúncio e pela soltura dos gases intestinais) é dado uma *pausa*, transformando aquela imagem do filme em uma fotografia que capta o tempo entre um segundo e outro, e mantém ênfase sobre um espaço de tempo muito específico: na frente do espelho, o momento de sentir o prazer em cheirar o próprio peido.

Estamos deitados, ela de costas para mim, pensei que estivesse dormindo, mas meus intestinos começaram a produzir borboríngos e ela, sem se virar, gritou ai meu Deus que vida a minha, vai peidar no banheiro, eu fui e fiz o que ela mandou e contemplei no espelho a felicidade que o forte ruído e o intenso odor estampavam no meu rosto. (FONSECA, 2001: 141)

No conto “Vida”, a narrativa é encerrada com a chegada do sentimento de felicidade, contemplada na expressão do rosto refletido no espelho do banheiro, e através do prazer provocado pelo ruído e pelo intenso odor do peido. Segundo Sacconi (2007), o sentimento de felicidade designa:

Sf 1. Estado de perfeita paz interior, associado a um grande e pleno contentamento da alma, que, no gozo dos mais deliciosos prazeres, não é inquietada de novos desejos [...]; 2. Sentimento de satisfação e contentamento experimentado após o desfecho favorável de um fato [...]; 3. Falta de acontecimentos desagradáveis numa ação [...]; 4. Bom êxito [...]; 5. Precisão, exatidão [...]; 6. Congratulações [...]. (p. 336)

¹⁷ Estamos aqui sinalando o tempo em “Vida” como o tempo que é feito perceptível no despertar e na contemplação das sensações de prazer, tendo em vista que, na contemplação do prazer, ao personagem-protagonista não interessa o que acontecera antes da fruição despertada pelo contato com o odor dos gases intestinais, e muito menos o que acontecerá depois do cessar do cheiro. Isso é uma marca da percepção tempo presente, do tempo atual, de onde se instaura a esperança em sentir de novo uma sensação que será dada no futuro: sentir o prazer, e dele usufruir, aqui e agora.

A felicidade seria, então, com relação ao conto, o estado de plena satisfação e contentamento, e associada na antiguidade à emoção do prazer, de modo que nos é difícil definir esse estado como um todo, de onde surge e quais os sentimentos e as emoções envolvidos. Nisso, sendo o peido uma fonte geradora do prazer e da felicidade a ser alcançada, o conto “Vida” nos faz pensar na possibilidade de extrair e encontrar uma forma de sentir prazer a partir da absorção do excreto corporal, de forma que o sentimento de felicidade seria alcançado na produção de sensações que provocam o prazer (ruído dos gases intestinais) e no ato de evitar as sensações que causam o desprazer: “[...]minha mulher dedica-se a me contrariar em tudo o que digo, a me hostilizar constantemente, esse é o passatempo da vida dela [...]” (FONSECA, 2001: 139)

É-nos válido sublinhar que, na leitura dos contos “Copromancia” e “Vida”, podemos perceber a natureza corporal e fisiológica do excrementício como abjetos corporais que são resíduos produzidos em um mesmo processo: o processo digestivo, que digere os alimentos para transformá-los em enzimas úteis ao organismo e encaminha os restos alimentares não digeridos ao intestino grosso, de onde são formadas as fezes e de onde são sentidos os ruídos dos gases intestinais. Em “Copromancia” vemos a menção desse processo:

Que coisa fantástica é o sistema digestivo, sua anatomia, os processos mecânicos e químicos da digestão, que começam na boca, passam pelo peristaltismo e sofrem os efeitos químicos das reações catalíticas e metabólicas. Todos sabem, mas não custa repetir, que fezes consistem em produtos alimentares não-digeridos ou indigeríveis, mucos, celulose, sucos (bileares, pancreáticos e de outras glândulas digestivas), enzimas, leucócitos, células epiteliais, fragmentos celulares das paredes intestinais, sais minerais, água e um número grande de bactérias, além de outras substâncias. A maior presença é de bactérias. Os meus duzentos e oitenta gramas diários de fezes continham, em média, cem bilhões de bactérias de mais de sessenta tipos diferentes. (FONSECA, 2001: 10)

Já no conto “Vida”, o narrador-protagonista sinaliza o intestino como o local de onde é sentido o processo e o deslocamento dos gases: “No meu caso, sou alertado pelo ruído dos gases nos intestinos.” (FONSECA, 2001: 139). Essa proposição nos é fundamental para entendermos que a natureza corporal e fisiológica dos excrementos é dada nos dois contos (as fezes e os gases), de modo a associarmos à concepção de que ambos os excretos participam de processos de produção muito similares: assim como na produção das fezes, o início da produção de gases é iniciado pela boca quando o ar que engolimos durante a alimentação

percorre o tubo digestivo até encontrar os gases produzidos pela ação de bactérias sobre a comida. Em seguida, o ar segue à ampola retal, que é a última parte do tubo digestivo antes do ânus. E assim como a produção das fezes depende do tipo de alimento envolvido no processo – “Mas o caráter físico e a composição química das fezes são influenciados, ainda que não exclusivamente, pela natureza do alimento que ingerimos.” (FONSECA, 2001: 10) –, o cheiro dos gases intestinais depende do alimento envolvido no processo, e o barulho é uma correlação entre a velocidade da liberação dos gases, a contração da válvula que abre e fecha o ânus, a umidade local e a quantidade de gordura das fezes.

Partindo do pressuposto de que as fezes em “Copromancia” possuem características que as associam ao texto literário pela relação entre a tessitura do abjeto e a do conto – “fragmentada e multifacetada” –, notamos que em “Vida” o conto, por meio da sua estrutura, nos dá a perceber o processo de produção dos gases intestinais na peristalse, “uma série de contrações musculares coordenadas, rítmicas, progressivas e involuntárias dos órgãos ocos do corpo, principalmente do aparelho digestivo” (cf. SACCONI, 2007: 626). Isso nos é dado na forma estrutural do conto, a qual nos remete ao movimento e ruídos dos gases intestinais: as frases e os períodos intercalados por vírgulas (dando a impressão de “borborigmos” – ora leve, ora estrondoso) e operado diante da figura de linguagem da aliteração; figura que consiste na repetição de consoantes ou de sílabas - especialmente as sílabas tônicas - em duas (ou mais) palavras, dentro do mesmo verso, estrofe, ou frase. Geralmente, a repetição dos sons consonantais é feita no final e no interior de palavras, ou, então, em sílabas iniciais.

Cabe-nos sinalar para o início do conto “Vida”, no qual a organização das frases é diferente de quase o final do conto através da presença de maior número de vírgulas que de ponto final (pontuação responsável por nos alertar para a necessidade de realizar uma pausa na leitura entre duas frases). No agrupamento de orações curtas separadas por vírgulas dentro de uma longa frase, o texto adquire uma execução de leitura contínua, de onde a entonação da leitura em voz alta oscila dentre a brevidade das orações e a demarcação de sons mais marcados¹⁸. Nisso, um dos exemplos que citamos é o recurso da aliteração. Sendo um recurso da lírica e muito utilizado para elaborar a rima pelos poetas, Rubem Fonseca (2001) transporta e utiliza no conto “Vida” para provocar o efeito da flatulência dos gases intestinais, sentidos ora de modo leve e suave (dando-nos a impressão de um fenômeno de eco ou um leve *sopro*

¹⁸ Atentamos para a percepção de que estamos nos referindo – e apenas sinalando – ao um aspecto de execução da leitura relacionada com a aliteração (provocada pelas consoantes r, p, t, d, b) e com a percepção de que o uso das vírgulas demanda um desempenho de pausas mais breve que o uso do ponto-final, na leitura oral.

em continuidade pelas consoantes *s* e *z*: “esses ruídos dos gases se deslocando [...] os gases longe dos ouvidos e narizes dos outros.” [grifos nossos] (FONSECA, 2001: 139), ora como *borborigmos* ruidosos e estrondosos, na presença de consoantes (r,p,t,d,b) que provocam sons mais fortes e marcados na leitura:

“Minha mulher, por exemplo, quando estamos deitados na cama e ela ouve o barulho, grita comigo, sai da cama e vai peidar longe de mim, seu nojento. Saio correndo da cama e vou para o banheiro [...] meus intestinos começaram a produzir borborigmos e ela, sem se virar, gritou ai meu Deus que vida a minha, vai peidar no banheiro[...]” [grifos nossos] (FONSECA,2001: 140-141).

Com isso, o que estamos indicando aqui é para um desempenho da leitura do conto “Vida” que nos dá a sensação de borborigmos na tessitura do texto literário através de uma leitura oral, em voz alta; uma execução que é tornada oscilante através da relação entre períodos curtos, ligados entre si por vírgulas (cuja necessidade de pausa da leitura é menor que a do ponto final), constituindo uma única frase com orações intercaladas, mas que poderiam ser muitas frases. Nesse sentido, o conto “Vida” é composto por um único parágrafo, onze frases e muitas orações.¹⁹

Partindo da lógica de que o elemento corporal no conto possui características que o transformam em representação do texto literário por associação em “Copromancia” (conforme apontamos no primeiro capítulo), podemos entender que o conto “Vida” figura aspectos corporais na sua composição. O único parágrafo poder-nos-ia significar o processo digestivo que compõe e elimina os gases intestinais; de onde, antes da eliminação dos gases, são sentidos os borborigmos que alertam para a necessidade de eliminá-los. O conto começa alertando para o processo de eliminação dos gases: “No meu caso sou alertado pelo ruído causado pelo movimento de gases nos intestinos.” (FONSECA, 2001: 139). Recua ante o momento de apontar o elemento principal da narrativa como sendo os gases intestinais, e assim faz com o uso da adversativa *mas* (“Mas há pessoas que não são beneficiadas por esse

¹⁹ Por frase, entendemos ser um ou mais elementos lingüísticos estruturados para que se concretize a comunicação, e demarcado no final pelo uso do ponto-final. Por oração, um enunciado que possui verbo e ação. Por período, uma frase que transporta uma ou mais orações para que seja compreensível. E um parágrafo como sendo formado por frases, entendido como unidades menores de um texto em que é reunido esse conjunto de frases; demarcado por um pequeno recuo na primeira linha em relação à margem esquerda da folha.

sinal prodrômico” (FONSECA, 2001: 139)), e dá-nos a sensação de que não mais tratará desse elemento,

“[...] – minha mulher diz que isso não é uma doença, e não sendo uma doença não tem um pródromo, como o aviso que um epilético recebe momentos antes de ter sua crise, como ocorria com o nosso filho, que Deus o tenha, mas minha mulher dedica-se a me contrariar em tudo o que digo, a me hostilizar constantemente, esse é o passatempo da vida dela – [...]” (FONSECA, 2001: 139)

, até que, com o uso da mesma forma de adversativa (*mas*), redireciona a história para os ruídos do movimento dos gases intestinais:

“[...] mas eu dizia que a minha flatulência é anunciada por esses ruídos de gases se deslocando no abdome, e isso me permite, quase sempre, uma retirada estratégica para ir expelir os gases longe dos ouvidos e narizes dos outros.” (FONSECA, 2001: 139)

Na frase seguinte, e ao sugerir uma retificação ou correção do que fora dito com o uso do advérbio “aliás”, o texto confirma que se trata da relação entre um homem, os gases e o prazer que sente quando os expele:

“Aliás, prefiro fazer isso isolado, pois os flatos aos serem expulsos dão-me um grande prazer que se manifesta no meu rosto, sei disso pois na maioria das vezes eu os libero no banheiro, o melhor lugar para fazê-lo, e posso notar na minha face, refletida no espelho, a leniência do alívio, a deleitação provocada por sua essência odorífera, e também uma certa euforia, quando são bem ruidosos. ” (FONSECA, 2001: 139)

O narrador, que também é protagonista e personagem do relato que faz, enfatiza o prazer que sente – “E, sendo um ambiente fechado, tenho outra emoção, talvez mais prazerosa, que é a de fruir com exclusividade esse odor peculiar.” (FONSECA, 2001: 139-

140) –, embora reconheça que não é comum para a maioria das pessoas o prazer por esse tipo de odor: “Sim, eu sei que para a maioria das pessoas – certamente não para quem expeliu – o aroma da flatulência alheia é ofensivo e repugnante.” (FONSECA, 2001: 140).

Isso nos conduz à percepção de que a felicidade no conto “Vida” tem o sentido de plena satisfação a partir do gozo dos sentidos (cheiro) relacionados à mera satisfação a partir de uma necessidade biológica: eliminar gases. Do excrementício, o narrador-protagonista quer sentir o cheiro – “[...] deleitação provocada por sua essência odorífera [...]” (FONSECA, 2001: 139) –, gerar prazer – “[...] uma certa euforia, quando são bem ruidosos [...]” (FONSECA, 2001: 139) – e a percepção de coisas habituais.

A felicidade que sente o narrador-protagonista de “Vida” ao cheirar o próprio peido lhe é verdadeira e eterna enquanto dura o odor. A felicidade é, para ele, uma satisfação plena, capaz de ser perceptível pela expressão do seu rosto e pela prazerosa emoção que sente:

[...] expelir os gases longe dos ouvidos e narizes dos outros. Aliás, prefiro fazer isso isolado, pois os flatos aos serem expulsos dão-me um grande prazer que se manifesta no meu rosto, sei disso pois na maioria das vezes eu os libero no banheiro, o melhor lugar para fazê-lo, e posso notar na minha face, refletida no espelho, a leniência do alívio, a deleitação provocada por sua essência odorífera, e também uma certa euforia, quando são bem ruidosos. (FONSECA, 2001: 139)

A felicidade é para o personagem-protagonista de “Vida” uma sensação que lhe é sempre válida, mesmo que, ao cessar do cheiro, desemboque no estado habitual de descontentamento e desprazer: “quando nem acabei de gozar a satisfação que aquilo me propicia, ela grita do quarto, meu Deus, estou sentindo o fedor daqui, você está podre mesmo. O cheiro não é tão forte assim [...]” (FONSECA, 2001: 140).

Ainda que conformado diante da morte do filho, a sensação do prazer está relacionada com a busca de um novo sentido para o que lhe acontece – “Eu poderia sair de casa, pedir divórcio, mas lembro o que ela sofreu durante a doença do nosso filho [...]” (FONSECA, 2001: 141) – e com o pesar que sente o narrador-protagonista pela vida que leva: “[...] eu não devo abandoná-la nessa situação, não posso ser tão desalmado e egoísta, [...]” (FONSECA, 2001: 141).

Segundo Burke (1993),

É próprio do pesar ter seu objeto sempre em seu pensamento, apresentá-lo sob seus aspectos mais agradáveis, reiterar todas as circunstâncias que o acompanharam, até mesmo em seus mínimos detalhes, recordar todos os delicados encantos, descrevê-los um a um e descobrir em todos eles mil perfeições para as quais não atentara; no pesar, o prazer continua a predominar, e a angústia que sentimos não se assemelha a dor pura, que nunca deixa de ser detestável e da qual procuramos nos livrar tão logo quanto possível. (p.46)

É isso que se passa com o narrador-protagonista de “Vida”. Ele tem sempre o objetivo em mente – soltar peido –, e apresenta-o sob os aspectos mais agradáveis: “[...]os flatos aos serem expulsos dão-me um grande prazer que se manifesta no meu rosto [...]” (FONSECA, 2001: 139). Reitera as circunstâncias que o acompanharam – “[...]prefiro fazer isso isolado [...]” (FONSECA, 2001: 139) –, até mesmo nos mínimos detalhes: “[...] os libero no banheiro, o melhor lugar para fazê-lo, e posso notar na minha face, refletida no espelho, a leniência do alívio [...]” (FONSECA, 2001: 139). Descreve-os um a um e descobre em todos os detalhes as perfeições que não atentara antes:

[...] posso notar na minha face, refletida no espelho, a leniência do alívio, a deleitação provocada por sua essência odorífera, e também uma certa euforia, quando são bem ruidosos. E, sendo um ambiente fechado, tenho outra emoção, talvez mais prazerosa, que é a de fruir com exclusividade esse odor peculiar. (FONSECA, 2001: 139-140)

Ainda segundo Burke (1993), diferente do deleite – que é uma sensação de “tranqüilidade toldada de horror” (p.45) –, o prazer é uma sensação efêmera em que, ao cessar, retorna o homem ao estado de indiferença, o estado em que não há nenhuma sensação de prazer ou deleite (BURKE, 1993: 42). Contudo, sem o interesse de nos aprofundarmos em discorrer sobre a diferença entre essas duas formas de sensação (deleite/prazer), apenas assinalemos a presença da sensação de prazer em “Vida”, de modo a avultarmos que, se em “Copromancia” podemos avistar o deleite do narrador-protagonista diante da contemplação do excremento, em “Vida” a definição *do que sente* o narrador-protagonista nos causa dificuldades. Isso porque, se entre o deleite e o prazer está a eliminação da dor ou do perigo (deleite) e a sensação efêmera de satisfação (prazer), e conformar-se é por definição *resignar, submeter-se sem revolta ou resistência*, ao contemplar os gases intestinais o narrador-protagonista de “Vida” encontra um estado de contentamento e felicidade – “[...] contemplei no espelho a felicidade que o forte ruído e o intenso odor estampavam no meu rosto.”

(FONSECA, 2001: 141) –, mas que não deixa de ser uma tentativa de livrar-se e diminuir o pesar que sente:

Eu poderia sair de casa, pedir divórcio, mas lembro o que ela sofreu durante a doença do nosso filho, acho que nunca existiu no mundo mãe mais dedicada, e ela ficou gorda depois que nosso filho morreu, e às vezes eu a surpreendo chorando com o retrato dele na mão, eu não devo abandoná-la nessa situação, não posso ser tão desalmado e egoísta, e ainda mais sendo magro e elegante poderia arrumar outra mulher, mas ela não conseguiria arranjar outro homem e a solidão aumentaria ainda mais o seu sofrimento e ela é uma boa mulher, não merece isso. (FONSECA, 2001: 141).

Estamos, aí, diante de uma dificuldade de definição entre a eliminação da dor (deleite) e o que sente pelo prazer, mas que de toda forma nos leva a compreender a existência de algo que provoca a sensação de grandiosidade (felicidade) e, diferente do sublime que aterroriza a existência – como fim de “Copromancia” –, provoca um tipo de sensação efêmera, mas plena enquanto dura. É isso que faz o excremento no conto “Vida”: através do peido, o homem encontra uma forma de sentir-se pleno e de dar um novo sentido ao que lhe acontece e à vida que leva. E elevando o homem pelos sentidos, o conto faz com que a presença do excreto seja o meio para ascendê-lo ao mais alto estado de satisfação da vida, a felicidade, sentimento pelo qual a antropologia nos ensina que o homem está em constante busca por ser esta busca uma condição de sua própria vida: ser feliz.

3.2 Grotexos: corcunda, peidos e fezes

Vimos nos capítulos anteriores que no conto “Copromancia” o que é tido sagrado (Deus e os propósitos) é rebaixado, pondo o excremento e os propósitos de Deus no mesmo plano relacional: “Mas o certo é que estava pensando em Deus e observando as minhas fezes no vaso sanitário.” (FONSECA, 2001: 7). E vimos que no conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”, as imagens referenciadas são profanadas e destituídas: “fazer a palerma entender de poesia!” (FONSECA, 2001: 118), “É sempre a mesma mágica, diz Negrinha ironicamente. O homem que sabe conversar sobre a beleza da música, da pintura, da poesia. E isso engana as tolas, não é? Funcionou comigo.” (FONSECA, 2001: 134).

No conto “Vida”, o gás intestinal é tornado digno de respeito, do qual o ato de excretá-lo não pode deixar de ser cumprido, pois a sua eliminação é uma forma de evitar as sensações habituais. Nisso, não se trata de meramente rebaixar, de destituir o objeto do alto para o baixo (como em “Copromancia” – propósitos de Deus à merda – e em “O Corcunda e a Vênus de Botticelli” – Vênus como uma palerma), mas de elevar o que é degradado: o próprio homem e o seu sentido da vida, o casamento, a ausência do filho para a mulher e a hostilidade da esposa: “[...] mas minha mulher dedica-se a me contrariar em tudo o que digo, a me hostilizar constantemente, esse é o passatempo da vida dela” (FONSECA, 2001: 139). Trata-se de fazer subir a imagem do repugnante e transfigurá-lo em algo bom e atrativo: “[...] os flatos aos serem expulsos dão-me um grande prazer” (FONSECA, 2001: 139). E dessa forma, se em “Copromancia” o excreto (fezes) desperta a sensação do sublime por *associação* aos propósitos de Deus, no conto “Vida” o gás intestinal provoca a sensação de plenitude e grandiosidade por *condicionamento*, pois, ao resignar-se com o infortúnio da morte do filho e conformar-se conviver com uma esposa que o hostiliza, o narrador-protagonista opera uma condição para sacralizar o peido; como se, ao aceitar a vida que leva, a soltura dos gases intestinais fosse *tornada algo necessário para que* o prazer seja realizado e a felicidade alcançada, mesmo que o sentimento seja alcançado por meio de um abjeto corporal convencionalmente tido como um tipo de excreto impuro e repreensível.

Se topologicamente o “alto” (propósitos de Deus ao homem) desce ao baixo (merda) em “Copromancia”, no conto “Vida” o baixo (peido) não sobe ao alto (felicidade): apenas provoca as *sensações* de elevação e plenitude. Disso, e por relação entre os contos, podemos sentir que o grotesco (cheiro) no conto “Vida” regenera a sua própria percepção, pois, depois do rebaixamento do sentido (olfato) às nádegas – “O cheiro não é tão forte assim,[...] mas às vezes é tão suave que tenho que me curvar e fungar com o nariz quase colado no púbis para sentir o aroma desprendido pelo flato” (FONSECA, 2001: 140) –, a percepção do grotesco é transfigurada para algo próximo do elevado, mas limitado à condição de ser perceptível em função não de uma resignificação do objeto (peido), mas em função de uma *breve sensação*: “[...] contemplei no espelho a felicidade que o forte ruído e o intenso odor estampavam no meu rosto.” (FONSECA, 2001: 141).

Ainda assim, pela sensação efêmera, o contato do olfato com o peido ascende a percepção do sentido da vida para o homem que contempla o cheiro, ultrapassando os limites da sensação de repugnância – “o aroma da flatulência alheia é ofensivo e repugnante” (FONSECA, 2001: 140) – para localizar-se junto às sensações do grandioso (a felicidade).

Nisso, parece-nos impossível não discorrermos sobre o conceito de rebaixamento para Bakhtin (1987), de onde as coisas sagradas e elevadas seriam reinterpretadas no plano material e corporal (p.325)²⁰. Para Bakhtin (1987), nesse movimento (rebaixamento) típico da alegria popular da Idade Média e do realismo grotesco em Rabelais, a interpretação dos objetos passa a existir de maneira nova, que dirige os objetos para o fundo da terra e do corpo. Nessa concepção,

O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido são absoluta e rigorosamente topográfico. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro (BAKHTIN, 1987, p. 18-19).

Uma vez que o contexto em que são escritas as obras de Rabelais e de Rubem Fonseca (2001) são radicalmente diferentes, e ainda que o grotesco não seja dado com as mesmas características que tem o rebaixamento em Rabelais e apontado por Bakhtin (1987)²¹, não há como negarmos que Deus, as imagens e o sentido da vida nos três contos aqui analisados são reinterpretados na relação do homem com algum tipo de excremento ou deformação física (a merda, o sexo, a corcunda e o peido). Em “Copromancia”, o grotesco é inscrito na transição abrupta dos propósitos de Deus (tido religiosamente como algo maior, supremo e indelével) à merda, no contexto de um excremento eliminado e lido dentro do vaso sanitário: “Mas o certo é que estava pensando em Deus e observando as minhas fezes no vaso sanitário.” (FONSECA, 2001: 7). Em “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”, o grotesco aparece na representação física ao corcunda, tornado por Victor Hugo (2011) um dos ícones dos paradoxos da natureza do romantismo francês, e cuja forma física – distorcida e monstruosa – tornou-se uma das figuras mais populares e recorrentes no cinema e nos palcos

²⁰ Atentamos que, observando que nossas discussões nos levaram a perceber o rebaixamento e a presença do baixo corporal, fomos conduzidos ao estudo de Mikhail Bakhtin (1987), intitulado “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”. Contudo, o nosso interesse neste trabalho é apenas sinalizar uma possível discussão sobre as observações de Bakhtin (1987) – na obra de Rabelais – com os textos de Rubem Fonseca (2001), por ambos evocarem o tema do baixo material e corporal. Estando ciente da diferença entre contextos da obra de Rabelais e Rubem Fonseca, e diante da limitação de tempo e metodologia em razão da complexidade teórica de trabalhar com a categoria do grotesco vinculada à carnavalização, ao cômico e à Idade Média, destacamos que uma discussão específica entre o texto de Bakhtin (1987) e os contos de Rubem Fonseca (2001) será desenvolvida em um trabalho destinado à discussão que aqui iniciamos.

²¹ Nota: São algumas características do realismo grotesco na obra de Rabelais, segundo Bakhtin (1987), a presença do cômico e da resignificação das imagens, a presença da alegria e do carnaval na cultura popular, o corpo universal em oposição ao corpo individual (presente e evidenciado a partir do romantismo), dentre outras.

de teatro. Contudo, nesse conto em que o corcunda não se chama Quasimodo, o grotesco é inscrito na manifestação de comportamentos desrespeitosos e repugnantes – um corcunda prolixo e exibicionista – que subtraem mulheres à sexualidade exacerbada e rompem, sem pudores, com o ideal romântico e o senso comum de que a poesia nos eleva e purifica a alma para fazer-nos homens melhores. E no conto “Vida”, o grotesco se confunde com a sensação do prazer sublime, untando o que convencionalmente nos causa repugnância com as sensações de prazer e felicidade. Nisso, e enquanto que em “Copromancia” o objeto grotesco é percebido pela visão, em “Vida” é sentido pelo olfato; sentido caracterizado secundário e baixo, discriminado por Aristóteles (2004) como um sentido oposto às belas coisas.

No entanto, mesmo que haja uma tentativa de reinterpretação de Deus, das imagens referenciadas e o do sentido da vida na relação do homem com o excreto ou deformação física (a merda, o sexo, a corcunda e o peido), é-nos inviável a afirmação de que nesses contos de Rubem Fonseca (2001) seja operado o rebaixamento na lógica discorrida por Bakhtin (1987). Isso porque essa lógica do rebaixamento não se trata de *mandar para baixo* ou fazer descer os objetos no sentido literal, mas se refere à ideia de que nesse movimento a interpretação dos objetos passe a existir de maneira nova, que dirige os objetos para o fundo da terra e do corpo, em uma ideia de “renascimento” e “recomeço”. Na análise da obra de Rabelais, Bakhtin (1987) aponta para o fato de que, ao transformar um objeto em “limpa-cu”, o jovem Gargantua opera o rebaixamento dos objetos, destronando-os, aniquilando-os (p.326-327). E para exemplificar esse processo, Bakhtin (1987) cita a cena em que Gargantua explica ao pai que encontrou o melhor “limpa-cu” que existe, “o mais excelente, o mais expediente que já viu” (p.326), depois de ter utilizado um cachecol de veludo, um chapéu, uma echarpe, orelheiras de cetim carmesim, um boné de pajem, um gato, sávia, erva doce, rosas, e outros tantos objetos para limpar-se depois de defecar.

Para Bakhtin (1987), nas obras de Rabelais, inscritas no contexto da cultura popular e da Idade Média, ao mesmo tempo em que remete à interpretação do objeto pelo baixo e pela sátira, o grotesco faz com que o mesmo objeto renasça melhor. Nessa concepção, o “baixo” é o lugar onde tudo nasce e tudo cresce, e onde o alto é regenerado e ressignificado. Por isso, a ambivalência é uma marca do grotesco, que relaciona o velho e o novo, o que morre e o que nasce, o alto e o baixo, o céu e a terra, o princípio e o fim, de modo que a partir do rebaixamento as imagens dos objetos (chapéu, boné, gato, rosas...) são destronadas, mas sempre renovadas, aparecendo de uma maneira completamente nova, embora despreparada e injustificada: “As imagens dos objetos liberam-se das amarras da lógica ou da significação,

elas sucedem-se quase sempre com a mesma liberdade que no disparate [...]” (BAKHTIN, 1987: 327).

Diferente do que Bakhtin (1987) observa em Rabelais, nos contos de Rubem Fonseca (2001) as imagens estão presas às amarras da significação, de modo que um excreto sob hipótese alguma deixa de ser um excreto, ainda que dele tenhamos uma diferente possibilidade de leitura (fezes como texto, álbum) e de sentido (gás intestinal como meio para o prazer). A relação do corcunda de Fonseca (2001) com Agnes e Negrinha está apoiada na cultura machista em que mulheres são degradadas e os homens são definidos pelo desejo sexual de utilizar o órgão genital. Como na maioria das obras de Rubem Fonseca (2001), no conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli” o amor é vinculado às qualidades de depreciação e muito distinto do sentimento fraterno, emotivo e religioso (puro). Há, na obra, a desestruturação completa do homem romântico e, até, moderno (em que o amor existe ainda que sem exaltação, mas ainda configurado na subjetivação e na imagem da mulher purificada). O amor em Rubem Fonseca (2001) é o sexo, uma *foda*, é uma *transa* entre um homem e uma mulher; é um amor corporal, configurado pelo corpo e no corpo, através do cruzamento entre dois sexos, dois órgãos, que se completam e se encaixam. É um *sentimento* percebido pelos sentidos baixos do corpo e pelo gozo sentido no orgasmo. É um sentimento de onde é medida a atração e a empatia entre dois corpos e que, em “O Corcunda...”, é apenas um utensílio de um corcunda prolixo para gabar-se e superestimar a si mesmo. Desse modo, a transfiguração de Vênus em uma mulher ridicularizada é muito mais um rebaixamento abrupto no sentido literal do que uma resignificação da imagem, pois o que fez o conto não foi construir novos sentidos, mas evidenciar a sua inserção na cultura a que faz parte e destituir o que tradicionalmente era intocável (os deuses da mitologia e as referências dos cânones literários). No caso de “Copromancia”, a permutação do alto para o baixo é sensível na constituição de que os propósitos de Deus e o próprio homem são rebaixados em função do excrementício, sendo esse movimento topográfico perceptível a partir da descrição do processo digestivo que insere o alimento pela boca (alto), realiza alterações metabólicas e elimina os restos pelo ânus (baixo).²² E no conto “Vida”, essa permutação que se refere ao rebaixamento do homem e ao que ele próprio expele (como em “Copromancia”) é sensível ao deixar em função do peido a possibilidade de sentir prazer e alcançar a felicidade, sendo perceptível esse movimento topográfico no contorcionismo do personagem-protagonista ao aproximar o olfato das nádegas: “[...] eu ate gostaria que fosse mais intenso pois me daria maior prazer, mas às vezes

²² Ver primeiro capítulo, página 40.

é tão suave que tenho que me curvar e fungar com o nariz quase colado no púbis para sentir o aroma desprendido pelo flato [...]”(FONSECA, 2001: 140).

Retornando à leitura do conto “Vida” através da relação com “Copromancia” e “O Corcunda...”, percebemos algumas similitudes e diferenças ao evocar a sexualidade, o corpo fora dos padrões de beleza, a dor da morte e o fascínio pelo abjeto corporal. E entendemos que a relação entre “Vida” e “O Corcunda...” está na evocação dos temas da forma física e da sexualidade. Pelo viés da forma física, os contos são relacionados pelo não encaixe nos padrões de beleza do Ocidente, sempre vinculados às características de magreza e beleza, de coluna ereta e proporcional. Em “Vida”, reconhecemos o corpo gordo da esposa fora desses padrões de beleza e fadado ao sofrimento e à solidão:

Eu poderia sair de casa, pedir divórcio, mas lembro o que ela sofreu durante a doença do nosso filho, [...] eu não devo abandoná-la nessa situação, não posso ser tão desalmado e egoísta, e ainda mais sendo magro e elegante poderia arrumar outra mulher, mas *ela não conseguiria arranjar outro homem e a solidão aumentaria ainda mais o seu sofrimento* e ela é uma boa mulher, não merece isso. [grifos nossos] (FONSECA, 2001: 149)

E em “O Corcunda...”, reconhecemos a forma física que remete ao corpo grotesco – “Um corcunda distraído, mesmo não sendo quasimodesto e tendo um rosto bonito, como é o meu caso, exibe sempre um semblante sinistro.” (FONSECA, 2001: 120) – associado ao mau agouro em seu próprio destino:

Um corcunda não esquece, pensa sempre na sua desgraça, as pessoas são o que são porque um dia fizeram uma escolha, se tivessem feito outra o seu destino seria diferente, mas um corcunda de nascença não fez nenhuma escolha, não interferiu na sua sorte, não lançou os dados. (FONSECA, 2001: 123)

E pelo viés da sexualidade, os contos “Vida” e “O Corcunda...” são relacionados não pela relação entre o homem e o órgão genital masculino, como em “O Corcunda...”: “Um corcunda ou fica broxa ou arde numa fogueira de lascívia que não arrefece um instante sequer, como o calor do inferno.” (FONSECA, 2001: 129). A relação entre os contos é dada entre o desejo lascivo do corcunda e a castração da libido e do ato sexual (no conto “Vida”) de um marido que já não tem o desejo sexual pela sua esposa: “não consigo cumprir as

minhas obrigações de marido, por mais que tente, e na verdade já nem tento mais.” (FONSECA, 2001: 140-141). Em outras palavras: diferente do narrador-protagonista de “Vida”, que não mais sente desejos sexuais pela mulher, o corcunda, que é narrador-protagonista do conto que dá nome, é um personagem com desejos intensos e lascivos:

Poderia dizer a ela que um corcunda de nascença, [...] na idade adulta, como eu que até os vinte e oito anos nunca tive uma relação sexual, passa a ser dominado por uma ludibricidade paroxística que faz o seu pau ficar duro ao menor dos estímulos. (FONSECA, 2001: 129)

Essa relação entre os contos “Vida” e “O corcunda...” e que envolve o tema da sexualidade (e do desejo lascivo) pode ser percebida também pelo viés de uma história do corpo. Segundo Le Goff (2012: 57-58), “os pecados da carne e pecados da boca caminham juntos” no contexto da Idade Média; um período de domínio da Igreja que pregava a ascensão do espírito e a recusa aos prazeres do corpo e condenava tanto a boca (sentido figurado de goela, significado primário de gula) quanto os prazeres alimentares por associação à luxúria. Por essa associação, entendemos que a mulher no conto “Vida” é o pecador inclinado aos prazeres da carne na imagem do corpo físico em decorrência dos excessos da alimentação – “ela é gorda e não consegue deixar de ser gorda, [...] ainda por cima de culpa de ser gorda, que eu a faço infeliz e ela come para compensar as frustrações causadas por mim [...]” (FONSECA, 2001: 140-141), e que a relação que existe entre um conto e outro pelo tema da sexualidade é dada, em um, através do desejo lascivo e a concretização sexual e, no outro, pelo desejo reprimido de sexo e a pela falta dele.

Ao nos depararmos com as obras de Rubem Fonseca (2001) no livro *Secreções, Excreções e Desatinos*, tomamos conhecimento de que faz parte da constituição de humanidade os personagens desse autor cederem às tentações pecaminosas condenadas pela Igreja e tornarem-se narradores e réus confessos, assumindo os crimes com absurda naturalidade e gozando deles. Mas, antes de condená-los à fogueira pelo critério do crime contra os valores morais e religiosos, pensemos na validade do argumento de que a obra rompe com a moral e os bons costumes adequados à sociedade: os personagens de Rubem Fonseca (2001) são *personas* humanizadas de modo coerente ao contexto em que estão inseridos. Eles depõem sobre uma situação moral, na qual envolve um pecado – muitas vezes contra o corpo – e narra-o na pessoa do pecador e criminoso, escandalizando o leitor pela confissão de pecados e crimes ocorridos no interior do texto literário, mas que parecem

verossímeis à realidade. E é por isso, e pela verossimilhança instaurada na ficção, que a confissão desses criminosos tanto nos choca, tanto nos atinge. E, utilizando-nos da proposição de que os contos “O Corcunda...” e “Vida” se relacionam pelo viés da sexualidade e do corpo, essa proposição nos convida a pensar que, se na Idade Média o corpo é considerado a prisão e o veneno da alma e do qual o homem deve renunciar (cf. LE GOFF, 2012: 37), os personagens de Rubem Fonseca (2001) encontram no corpo a libertação que os anima e transcende o estado de espírito como uma das formas de tornarem-se humanos; como podemos perceber na passagem de “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”:

Esse implante é muito usado? O do...
Do Pênis? Coloque-se na posição de um homem que faz esse implante. Veja a singularidade poética desse metafísico gesto de revolta contra o veneno do tempo, contra a solidão, a anedonia, a tristeza. (FONSECA, 2001: 129)

Essa é uma das primazias da escrita de Rubem Fonseca (2001): de alguma forma, seus personagens aspiram um ideal de beleza que pode nos parecer estranho e repugnante, mas é o ideal coerente para esses personagens, pois é através da prática dos crimes e dos pecados nos prazeres da carne, no odor e na admiração por excretos que os personagens encontram um modo de transcendência. É assim com o copromanta de “Copromancia” –

“Um dia, estávamos na casa de Anita e ela me chamou para ver suas fezes no vaso sanitário. Confesso que fiquei emocionado, senti o nosso amor fortalecido, a confiança entre dois amantes tem esse efeito.” (FONSECA, 2001: 17)

–, com o prolixo e exibicionista corcunda que se deleita da saliva e do ato sexual –

Pego-a pelo braço e a conduzo gentilmente para o quarto. Tiramos nossas roupas em silêncio.
Depois da entrega, ela suspira esgotada. Deitado ao seu lado, sinto em minha boca o gosto deleitável da sua saliva. (FONSECA, 2001: 138)

–, com o personagem-protagonista de “Vida” que encontra a manifestação do prazer do peido

–

“[...]meus intestinos começaram a produzir borborismos e ela, sem se virar, gritou ai meu Deus que vida a minha, vai peidar no banheiro, eu fui e fiz o que ela mandou e contemplei no espelho a felicidade que o forte ruído e o intenso odor estampavam no meu rosto.” (FONSECA, 2001: 141)

–, e com tantos outros personagens da vasta obra de Rubem Fonseca (2001).

Mas é com o conto “Copromancia” que o conto “Vida” dialoga e com ele estabelece relação mais forte. Na menção da doença e morte de um filho, o conto “Vida” remete-nos ao conto “Copromancia” pela dor da morte de alguém próxima, onde em um conto a morte do filho é citada e, no outro, a dor da morte da mãe é revisitada. No conto “Vida”, o evento da morte existe diante do pesar na expressão *que Deus o tenha*; expressão que nos incita a perceber a morte do filho e que incide sobre o sentimento de *entrega* e de *conformação* de algo fora do alcance humano, para o descanso da alma recebida por Deus: “[...]como o aviso que um epilético recebe momentos antes de ter sua crise, como ocorria com o nosso filho, que Deus o tenha, [...]” (FONSECA, 2001: 139).

O evento e a dor da morte não são lembrados pelo narrador de “Vida”. Eles são apenas mencionados por meio de informações de um tempo distante e imperfeito, e que de alguma forma não são alcançados em nível de sentimentos pelo narrador-protagonista: “[...] como *ocorria* com o nosso filho, que Deus o tenha [...]” [Grifos nossos] (FONSECA, 2001: 139). Isto é, a lembrança do vaticínio da morte e a dor que ela provoca são ocultadas pelo narrador-protagonista de “Vida”, pois, se para a esposa a perda do filho foi um grande sofrimento, para o marido o filho está entregue a Deus. E enquanto o marido se satisfaz com o aroma do peido que solta, a esposa é figurada diante dos excessos alimentares em decorrência da falta de satisfação e prazer, encontrando na comida a compensação para a ausência do marido e o sofrimento da perda do filho:

“[...] ainda por cima ela me culpa de ser gorda, que eu faço ela infeliz e ela come para compensar as frustrações causadas por mim, e ela tem razão, pois não consigo cumprir as minhas obrigações de marido, por mais que tente, e na verdade já nem tento mais. [...] ela ficou gorda depois que nosso filho morreu, e às vezes eu a surpreendo chorando com o retrato dele na mão, [...]” (FONSECA, 2001: 140-141)

E se para personagem-protagonista de “Vida” a morte é um evento que não evoca a figura do filho falecido (pois este fora entregue a Deus, conforme vimos), para o personagem-

protagonista de “Copromancia” o evento da morte é constantemente revisitado na lembrança da dor da perda e no número oito:

“Mas hoje, ao ver a revista, rememorei, com a mesma dor que sentira na ocasião, o enterro da minha mãe. Era como se o cabrito estivesse estripado no meio da minha sala e eu contemplasse novamente o número oito nos intestinos do animal sacrificado. Minha mãe era a pessoa mais próxima de mim e morreu inesperadamente, oito dias depois da profecia funesta do velho arúspice.” (FONSECA, 2001: 13).

Desse modo, entendemos que nos é possível perceber a relação entre o sentimento do copromanta de “Copromancia” e sentimento da esposa no conto “Vida”, pois, em um, o copromanta busca nos sinais proféticos uma forma de satisfação diante da perda de sua mãe²³, e, no outro conto, a esposa procura na comida uma forma de satisfação para a dor e a perda do filho. Ambos são personagens que vivenciam a dor da perda de uma maneira mais próxima do parente morto e que desenvolvem uma obsessão como forma de aproximação entre um ente querido (mãe/filho) e um dado objeto (excremento/ comida).

Pelo evento da morte, somos lançados à remissão de instauração do número oito (8) de “Copromancia”, que simboliza o anúncio de morte de alguém próximo e que aponta para a dinâmica entre os tempos (passado, presente e futuro), tornando-se uma representação simbólica da linha do infinito e que, dando-nos a sensação de que o conto não se encerra, nos permite perceber a relação de similitudes e diferenças entre a narrativa de “Copromancia” e de “Vida”. Tendo um significado cabalístico, o número oito incide para a concepção de *recomeço*, de *ressurreição*, fazendo-nos pensar no oitavo dia como o dia depois da criação (marcada pelos seis dias em que o mundo fora criado por Deus na concepção cristã, em que Deus tirou o sétimo dia para descansar). É interessante que pela concepção de relacionar o número oito com o oitavo dia, somos transportados a pensar no *início*, uma vez que no calendário juliano (adotado pelo cristianismo) a semana possui sete dias, de modo que o oitavo dia recai sobre o primeiro dia da semana: o domingo.

²³ Vimos no I capítulo que a busca obsessiva pela decodificação do excrementício ocorre ao protagonista como um prazer desse tipo de excitação, pois foi a partir da recordação da morte de sua mãe, concretizada há exatos oito dias como profetizou o arúspice de quintal, que o protagonista iniciou o seu trabalho de desvendar os sinais, os códigos e as metáforas ocultos no excremento, e assim aproximou-se do objeto que profetizou a morte da pessoa que mais amava. (Ver página 37)

Isso incide para a lógica do anel de Moébius através da representação do símbolo do infinito na gravura do artista Maurits Cornelis Escher (1898-1972), onde nove formigas passeiam sobre a superfície e caminham sempre no mesmo sentido.²⁴

Nessa figura do anel em que nove formigas caminham sobre a superfície, Maurits Escher nos desafia a seguir o seu percurso e a verificar que é um percurso sem fim, pois, de onde quer que partamos, seremos sempre lançados ao mesmo lugar. Em uma primeira impressão sobre a figura do anel, temos a impressão de que as formigas caminham em dois lados diferentes de uma superfície. No entanto, observando o caminho que cada uma das formigas percorre, somos levados a perceber que as formigas caminham continuamente, dando a impressão de percorrerem as duas faces do anel e passando da frente para as costas, quando, na verdade, percorrem apenas a única face deste complexo objeto. Dessa forma, o anel de Moebius não teria superfície interna ou externa, pois não tem nem frente nem verso.

Isso implica para a afirmação de Deleuze (Apud. SILVA, 2006: 52) de que a figura do anel de Moébius revela um âmbito da diferença, “entendido como fronteira, paradoxal, ao colocar no mesmo plano o interior e o exterior, e outrossim nos dá a conhecer sua natureza incorporal”.

Essa afirmativa de Deleuze (apud. SILVA, 2006) encontra validade na percepção de que a superfície sem interno-externo do anel nos conduz ao encontro de uma torção entre frente e verso, de modo que em vez de um ser (as formigas, por exemplo) caminhar apenas sobre uma superfície, o ser que caminha sobre o percurso muda a sua paridade, aparecendo como uma imagem invertida pelo espelho, quando dá uma volta no anel.

Nesse sentido, essa lógica revela que a *fronteira é o espaço da diferença* - segundo Deleuze (apud SILVA, 2006) –, de modo que é contornando a superfície fronteira do anel que somos conduzidos para o lado inverso, “pela eficácia de um anel que coloca em continuidade o direito e o avesso e também os efeitos em um só e mesmo acontecimento” (p.52). Desse modo, “se nada há por trás da superfície, é porque todo o visível está ao longo dela, bastando seguir essa superfície para fazer com que a direita se torne esquerda e inversamente” (SILVA, 2006: 47).

No caso dos contos de Rubem Fonseca (2001) que aqui analisamos, a sensação de continuidade é percebida quando notamos a relação entre os temas – sempre vinculados a

²⁴ Ver gravura de anexo, intitulada “Laço de Moébius II”.

algum elemento corporal (fezes, deformação física e gases intestinais) –, que apontam para o tempo da narrativa, para a linguagem e para a organização do livro.

Sobre a relação desses três contos de Rubem Fonseca (2001), e se “tudo é articulado pela fronteira” no anel de Moébius – como disse Deleuze (apud. SILVA, 2006: 48) –, entendemos a *narrativa* como o lugar dessa fronteira, onde tudo passa e acontece, começa e termina. Com isso, consideramos a proposição de que o anel de Moébius é articulado pela relação entre as narrativas dos contos “Copromancia” e “Vida”, sendo essa relação dada não pela similitude, mas pela diferença entre os contos, que os aproximam e contrasta-os.²⁵ Nisso, é como se o anel ao qual nos referimos em “Copromancia” nos fosse apresentado de modo “rompido” – cortado e estirado em linha reta – pela unilateralidade do sumário de títulos e páginas dos contos do livro – organizados de modo sequencial e tradicionalmente²⁶ –, mas que o leitor pode estabelecer a figura simbólica do eterno infinito pela leitura sequencial dos contos. O leitor, acompanhando essa “continuidade” (sequência dos contos) a que nos referimos, modifica e transforma a sua compreensão do tempo e da história que lê e se situa no impasse entre duas extremidades de tempo – o passado e o futuro –, como se fincasse a leitura em um ponto de inversão que interrelaciona futuro-passado-presente e cria uma torção sem interno-externo. Isto porque, com o fim da leitura do livro de Rubem Fonseca (2001), o ato de retomar as memórias da leitura a partir do último conto faz com que voltemos ao que foi lido (passado), pensando em compreender o futuro. É dessa forma que somos instigados a investigar a história de “Copromancia”, a qual dissemos no capítulo primeiro que, diante da morte incerta, buscamos prever a realização da morte do protagonista-narrador; mas que podemos também pensar o retorno ao que foi lido (passado) na relação entre contos da mesma obra e lidos em sequência – mesmo conscientes da particularidade dos contos nesse livro e

²⁵ É válido ressaltar que, embora o texto fonte (tese de doutorado de Valéria Loturco da Silva, 2006) opere ante a tentativa de compreender a *diferença* como fronteira|superfície do sentido em Deleuze (2000), o presente trabalho encontra nessas considerações sobre o anel uma forma de compreender o processo criativo do livro SEC através de dois contos, entendidos como pontos extremos do livro: o começo e o fim.

²⁶ Convém-nos explicar o uso do termo “rompido” em relação ao que discutimos. Lembremos que a figura do anel é um símbolo da matemática e elaborado pelo artista Maurits Escher por encomenda para representar a percepção de uma superfície a partir dos estudos do matemático August Ferdinand Moebius. Esses estudos apontam para a possibilidade (ou impossibilidade) de orientação, de onde o caminho sobre a superfície não tem fim. Escher representou a figura do anel em uma gravura intitulada: “Laço de Moebius I”, onde três serpentes (ou peixes) são retratadas mordendo as caudas umas das outras, de modo que, seguindo o percurso dessas serpentes, percebemos que os répteis estão alinhados num percurso único, apesar de parecerem seguir duas órbitas distintas. É sob essa ótica que utilizamos o termo “rompido”: como se uma dessas serpentes se desvinculasse da cauda da outra, ou – no real sentido do que desejamos exprimir – como se a tira do anel fosse cortada em algum ponto. E vale destacarmos que essa “ruptura” provoca a percepção de que, mesmo quando o anel é rompido (cortado), ele não é dividido em duas partes (como se poderia esperar), mas continua a ser uma tira única, mais fina e mais comprida. (Ver figura em anexo, das gravuras de Escher e da relação que apontamos no exemplo com o sumário de títulos de contos do livro *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001)).

que podem muito bem ser lidos de modo independentes e sem sequência, tão diferente da leitura de um romance ou de uma novela.

A notarmos pela leitura de “Copromancia”, o tempo nesse conto nos é percebido na subdivisão em passado – o que é relatado a partir da memória – e o futuro – a expectativa do que está para acontecer. Nesse sentido, o tempo não é cronológico – sequencial ou que possa ser medido –, mas é o tempo da criatividade artística, onde as horas não têm medida precisa e muito menos sequencial. Em “Copromancia”, o excreto (fezes) evoca a qualidade física e estrutural, percebida pelos olhos (leitura), mas em “Vida” o excreto (gases intestinais) evoca para a qualidade sensitiva do odor percebida pelo contato do cheiro com o olfato. Com isso, sublinhemos que através dos borborismos – o ruído que *anuncia* o deslocamento dos gases para o ânus e que, logo, serão expelidos –, o conto “Vida” (o último conto do livro *Secreções, Excreções e Desatinos*) provoca a impressão de *início*, de *nascimento*, pois do efeito da flatulência e da preparação para eliminar os gases intestinais é que nasce a sensação de prazer e o pleno gozo dos sentidos, como, de acordo com a concepção criacionista judaico-cristã, é um *sopro* (divino) que anima e dá lugar no mundo ao primeiro homem.

A narrativa de “Copromancia” lida com a especulação sobre a produção das fezes e com a percepção desse abjeto já expelido do ânus para o vaso sanitário. E sendo as fezes percebidas pelos olhos (leitura) em “Copromancia”, o prazer pela arte copromântica apenas pode ser sentido quando as fezes estão *fora* do corpo (ou quando o corpo é mutilado, como houve com o cabrito na casa do arúspice). Isto é diferente no que se refere aos gases em “Vida”: mesmo que sejam percebidos no contato com o olfato, os gases intestinais são sentidos pelo personagem-protagonista quando ainda estão *dentro* do corpo (tubo digestivo), causando-lhe as sensações de prazer antes mesmo da eliminação (no anúncio da flatulência); o que faz sensível a ideia de *nascimento*, de por para fora do corpo uma coisa gerada não pelo ventre materno, mas pelo processo de digestão no intestino.

A narrativa do conto “Copromancia” é encerrada diante do anúncio da morte que está por vir no dia seguinte (o oitavo dia); evento do qual nos deixa a sensação de espera pela fúnebre ideia de que paira sobre o ambiente uma atmosfera sinistra e obscura (“no escuro”), evidenciando a aproximação com o evento que marcará o fim de uma vida com o encerramento da respiração e trazendo algo funesto e indesejável: “Amanhã será o oitavo dia. Estamos na cama, cansados. Acabei de perguntar a Anita se ela queria fazer amor. Ela respondeu que preferia ficar quieta ao meu lado, de mãos dadas, no escuro, ouvindo a minha respiração.” (FONSECA, 2001: 18) Já a narrativa do conto “Vida” é encerrada diante do

anúncio de chegada do objeto fonte do prazer e que será expelido, trazendo promessa de algo bom e agradável:

Estamos deitados, ela de costas para mim, pensei que estivesse dormindo, mas meus intestinos começaram a produzir borboríngos e ela, sem se virar, gritou ai meu Deus que vida a minha, vai peidar no banheiro, eu fui e fiz o que ela mandou e contemplei no espelho a felicidade que o forte ruído e o intenso odor estampavam no meu rosto. (FONSECA, 2001: 141)

Em uma leitura comparativa entre os contos, somos novamente conduzidos à ideia do número oito como um número que significaria tanto uma conclusão, uma completude, como o anúncio da bem-aventurança do que está por vir e a existência de algo que existe depois da criação. Isto porque faz parte da significação do número oito a reiteração de um novo começo fora da ordem da criação, ainda que, relacionado com ele. E somos conduzidos a perceber que, depois da sensação de prazer dos gases intestinais – “[...]quando nem acabei de gozar a satisfação que aquilo me propicia, ela grita do quarto, meu Deus, estou sentindo o fedor daqui, você está podre mesmo.” (FONSECA, 2001: 140) –, há no conto “Vida” o anúncio de um recomeço, um novo início de uma sensação que irá resultar em prazer: “Estamos deitados, ela de costas para mim, pensei que estivesse dormindo, mas meus intestinos começaram a produzir borboríngos[...]” (FONSECA, 2001: 141)

Percebemos que, se em “Copromancia” a conclusão da narrativa nos evoca a sensação do fim da existência e para o sentimento do sublime diante do mau agouro que está por vir, no conto “Vida” o encerramento da narrativa assinala os limites ultrapassados do pesar habitual para a sensação de deleite e felicidade – “contemplei no espelho a satisfação que o forte ruído e o intenso odor estampavam no meu rosto” (FONSECA, 2001: 141). Isto porque, como insistentemente viemos comentando, no conto “Copromancia” a narrativa encerra com a possibilidade da morte – evento responsável pelas sensações pesarasas e desagradáveis –, do fim da vida e da possibilidade de deixar de viver, anunciando o fúnebre (mas sem realizá-lo), e transportando o registro da arte copromântica para uma existência além do fim:

Marcado para morrer, eu tinha que me apressar, pois queria passar para ela os segredos da copromancia, palavra inexistente em todos os dicionários e que eu compusera com óbvios elementos gregos. Somente eu, criador solitário do seu código e da sua hermenêutica, possuía, no mundo, esse dom divinatório. (FONSECA, 2001:18)

E no conto “Vida”, o fim da narrativa encerra na *realização* do evento (o encontro do homem com a felicidade), que sabemos ser breve – ainda que plena –, de modo a pensarmos que, adiante da convivência com o pesar e o desprazer com a vida habitual, há um evento de contentamento e contemplação que transporta o homem para a gênese da sua felicidade; como se, depois do pesar, houvesse a possibilidade de um reaparecimento, um recomeço do alcance ao estado de espírito que não é habitual (prazer), mas que é contemplativo, e que nos faz descartar a ideia de que diante e após o pesar não existiria a recuperação do pleno gozo das sensações humanas e do sentido da vida.

CONSIDERAÇÕES PARA OLHAR SEM ASCO: a merda e Rubem Fonseca.

Ler Rubem Fonseca é chocar-se e confrontar a si mesmo. É confrontar a ideia de literatura pelas belas-lettras e o ideal de belo e auto-ajuda: é, de certa forma, voltar-nos para a violação dos preceitos estabelecidos como corretos na nossa sociedade; violação amplificada e intensificada para mais perto do leitor que avista nos textos os crimes e a violência com os valores morais, não por noticiários, mas pela aproximação que apenas a leitura de literatura é capaz de proporcionar. É também ver conceitos subvertidos. É não encontrar vilão nem mocinho. É acompanhar a trama onde o narrador é um pecador e criminoso que confessa e justifica seus pecados e nos faz perceber que suas violações são os atos humanos condenados socialmente, sobre os quais nos disseram que não devemos fazer ou confessar fazê-los. Quem nunca notou as cores, o formato, a espessura das fezes antes de dar descarga? Quem não teve a curiosidade de conhecer literatura erótica? Quem não sentiu repugnância ao perceber o aroma dos gases e a flatulência de outra pessoa? Essas são situações que Rubem Fonseca (2001) utiliza para a construção das histórias dos três contos analisados neste trabalho. É curioso que, apesar de ser considerado um autor *mestre do crime*, Rubem Fonseca (2001) comprova a sua primazia com o tratamento do texto literário, mas de uma forma mais atento às questões do corpo e, sobretudo, à natureza do próprio texto em “Secreções, Excreções e Desatinos”.

De tudo o que aqui apresentamos, a certeza é de que a literatura sempre nos aponta para diferentes direções. No caso dos contos de Rubem Fonseca (2001), eles refletem o conteúdo e a natureza que tem o texto literário de nos conduzirem a diferentes leituras e discussões que não se esgotam em análise. São contos que transformam o uso de referências em meios para reflexão sobre a destituição de imagens dentro do próprio texto, e levam-nos ao encontro de nós mesmos através da humanização de seus personagens sempre em busca de transcendência na esfera do que é repugnante e obscuro. Como o personagem corcunda do conto “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”, os contos são textos que constroem imagens e sentidos – sempre de modo irreverente –, desviando-nos de olhar o texto pela tradição e provocando-nos

a participar das estratégias que desenvolvem para confiscar-nos diante das confissões que realiza.

Por essa natureza do texto literário de Rubem Fonseca (2001), é-nos estranha a crítica que denomina Rubem Fonseca (2001) como um autor de estilo conciso e que trata de questões urbanas, como a violência e a sexualidade, ignorando que o texto literário do autor admite também outros temas para abordagem. É-nos mais estranha ainda a crítica que faz da obra um suporte de análise muito mais para compreender fenômenos sociais do que para voltar-se ao entendimento do estilo percebido e citado. Isso porque da história da crítica literária uma lição dentre outras nos fica: a amplitude de temas, de inferências e de processos de criação do texto literário não se esgota ao trabalho de análise e, por isso, a literatura não se limita à conduta de utilidade como estandartes de movimentos históricos e sociais como insistem fazer entender livros didáticos, catálogos e resenhas críticas dos jornais virtuais e impressos. Desse modo não se comporta a obra literária, da mesma forma que a obra de Machado de Assis não se limita ao título de realista e a sua literatura não se limitou a tratar apenas dos valores da aristocracia, mas alcança amplitudes além da exploração de temas; que José de Alencar não se limitou ao comportamento regido no manifesto romântico, e não tratou apenas de questões da burguesia e do índio; que Graciliano Ramos não discute apenas as questões do proletariado e as injustiças sobre o oprimido; que William Shakespeare não escreveu poesias somente para agradar a corte; que Décio Pignatari não escreveu apenas poemas concretos sobre a cloaca e a coca-cola; e que Homero (como afirma Aristóteles (1997), na *Poética*), não era poeta apenas porque escreveu em versos... Em outros níveis de análise voltados à obra literária e seus enredamentos de inferências na sua própria construção, esses autores pensaram, posicionaram-se e discutiram o próprio ato de escrita e organização do texto literário, inferindo também sobre a natureza da Literatura e seu meio de expressão – a língua e a linguagem. Por isso – e outros fatores que poderíamos nos dedicar detalhando, mas que são do bom conhecimento de estudantes de Teoria da Literatura –, chamo a atenção para a análise crítica que, ao rotular autores e reproduzir rótulos à sua vasta obra, muito empobrece a percepção do texto literário. Boas obras são fontes inesgotáveis de análise e os personagens sujeitos à palmada bem que poderiam ser os narradores, ao invés de nos voltarmos *criticamente* apenas ao registro bibliográfico de definição de temas e denominação de escritores. E quanto ao caso de Rubem Fonseca (2001), parece que assim tem sido boa parte da crítica, que aparentemente se acomodou ante o tratamento do texto do autor como uma obra que traz os temas da sexualidade e violência urbana, fechando-se às novas discussões da obra do autor ainda em atividade literária.

Quanto ao presente trabalho, o projeto original dessa pesquisa sofreu muitas alterações, pois era intenso o desejo de nos debruçarmos sobre a categoria do grotesco na obra de Rubem Fonseca (2001), intitulada *Secreções, Excreções e Desatinos*, e o seu diálogo com a arte, a estética e fundamentalmente com a literatura escrita no início do século XXI. Mas, assim que a leitura dos contos despertou o prazer pela pesquisa e a repulsa e o estranhamento através do baixo corporal em Fonseca (2001), estivemos diante da dificuldade de metodologia de dar conta de uma análise indispensável e comparativa de três contos que se mostraram complexos e desafiadores, e dos quais, mesmo tendo passado uma década desde o lançamento do livro de contos, não localizamos trabalhos e críticas que fossem além de citar a relação do homem com o corpo. Logo, sentimos que seria preciso recuar ante o desejo de nos contaminarmos com a pesquisa sobre o grotesco, uma vez que, sendo o estudo do grotesco ainda pouco estudado na Academia pelo viés da transgressão dos valores, fomos confrontados com a dificuldade de localizar material bibliográfico que nos amparasse. E com a necessidade de promover uma recolocação do termo para trabalhar a categoria estética na literatura contemporânea, acreditamos ser necessário, em um trabalho futuro, realizar uma discussão comparativa entre os períodos (Idade Média e Romantismo francês e alemão) mediante trabalhos teóricos de importância que merecem melhor destaque e aprofundamento: Mikhail Bakhtin (1987), “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”; Victor Hugo (2002), “Do grotesco e do Sublime”; Wolfgang J. Kayser (2009), “O grotesco: configuração na pintura e na literatura”; Umberto Eco (2007), “História da feiura”; e Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), “O império do grotesco”.

Sinalizamos para o fato de que categoria do grotesco é uma categoria estética que tem relação não apenas com as formas do corpo deformado e inacabado, mas também com prática de atitudes que põem em cheque os preceitos convencionais de virtude, de moral e ética, e escandalizam o que temos por princípios e valores morais no Ocidente – trazendo à tona sensações de repúdio, horror, surpresa e até nojo ou admiração –, e como podemos perceber na vasta obra de Rubem Fonseca. Dessa forma fazemos o registro para a promessa de dar continuidade aos levantamentos realizados em um trabalho posterior, de modo a adentrarmos cada vez mais em parte da obra e na sensação que ela nos causa de riso, horror e repulsa. E fazemos aqui um convite aos amantes da literatura para o debruçar sobre uma perspectiva atraente e desafiadora de não apenas citar e rotular toda uma obra de Rubem Fonseca como de “retratista da violência urbana”, ou de estudar e discutir a categoria do grotesco na Idade Média ou no Romantismo, mas de também dar continuidade à apreciação de teoria e análise,

buscando discutir e compreender como o grotesco é inscrito na literatura contemporânea marcada pelos excessos da violência e dos pecados.

Ao final da pesquisa, fica-nos a sensação de que adentramos nos textos como se sempre estivéssemos diante de um criptograma, e com a difícil tarefa de localizar as pistas e os códigos que nos conduzissem à percepção de que a literatura nos convida a sempre revisitar a sua abordagem com novos e diferentes olhares. Com isso, fomos em busca dos códigos, mesmo que (aparentemente) deles apenas pudesse ser dito o que eles mesmos dizem. No fim, notamos parte de suas composições e, se algo nos faltou (como sempre falta!), foi porque descobrimos báculos (formas), enzimas (discussões realizadas), fragmentos de células e celulose (partes de outras discussões), que despertaram a nossa atenção e o paladar crítico. O resultado – que para alguns estudiosos poderia vir a ser lamentável – é a deleitosa sensação de que abrimos uma *Caixa de Pandora* e que, uma vez revelados os temas que amedrontam um pesquisador de textos literários como os de Rubem Fonseca (2001), não há mais como voltar atrás; apenas seguir em frente, coletar os *temas-monstros* que foram espalhados e buscar estratégias para nos debruçarmos sobre as novas percepções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de J. oliveira Santos, A. Ambrósio de Pina. 1 ed. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010.

AMORA, Antônio Soares. **Introdução à teoria da literatura**. 13 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARISTÓTELES. **A arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 107.

BARROS, Fellipe Ernesto. Do repugnante ao belo: o excremento como sublime em Copromancia, de Rubem Fonseca. In: III SENALIC, n. 3, 2011, São Cristóvão. **Anais Eletrônicos do III Seminário Nacional Literatura e Cultura**. São Cristóvão: GELIC/UFS, 2011. pp.1519 – 1534.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004

_____. O efeito do real. In: GENETE, Gérard. et al. **Literatura e semiologia**. Pesquisas semiológicas. Petrópolis: Vozes, 1972, pp. 35-44

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind... [et al]. Prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko; capa e ilustrações de Victor Burton. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. São Paulo: Papirus, 1993.

CARMELLO, Patricia. Narrar, Lembrar, esquecer: Primeiras, segundas memórias... In: VII Simpósio de Pós-Graduação em Ciência da Literatura: Literatura, História, Filosofia, 2010, Rio de Janeiro. **Revista Garrafa**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura - Letras - UFRJ, 2010. v. 22.

CEIA, CARLOS. **Belo**. [2009?]. Dicionário de termos literários. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/B/belo.htm>>. Acesso em: 4 set. 2009

_____. **Simulacro**. [2011?]. E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=246&Itemid=2>. Acesso em: 22 jan. 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Tradução de Rodriguez, Cristina e Guerra, Artur, Lisboa: Editorial Teorema, 1994, pp.483 - 448

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. **O trabalho da Citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DANTO, Arthur C.. **Transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. **Lógica do sentido**. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. pp. 259-271

ENGELMANN, Ademir Antonio. **Filosofia da arte**. Curitiba: Ibipex, 2008.

ECO, Umberto. **A História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **História da feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Sobre a literatura**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FIDALGO, Antonio; GRANDIM, Anabela. **Manual de Semiótica**. UBI: Portugal, 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-antonio-manual-semiotica-2005.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2012.

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

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

FONSECA, Rubem. **Secreções, excreções e desatinos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Pequenas criaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Axilas e outras histórias indecorosas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O mestre do thriller. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). **Em branco e preto: artes brasileiras na Folha**. São Paulo: Publifolha, 2004. pp. 388 – 392.

- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979
- GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.
- GRAHAM-DIXON, Andrew. **Arte: guia visual definitivo**. Tradução de Eliana Rocha. São Paulo: Publifolha, 2011.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berrettinni. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002
- _____. **Notre Dame de Paris**. Tradução de Ana de Alencar e Marcelo Diniz. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- JAEGER, Werner Wilhelm. O pensamento filosófico e a descoberta do cosmos. In: _____. **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução de Arthur M. Parreira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. pp.190 – 229.
- KAYSER, Wolfgang Johannes. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. pp. 325-374.
- _____; TROUNG, Nicolas. **Uma História do Corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flamínio Peres. 4 ed. Revisão técnica de Marcos Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). **A pintura: O belo**. vol.4, São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. **A pintura: Da imitação à expressão**. vol. 5, São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. **A pintura: A figura humana**. vol. 6, São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. **A pintura: O paralelo das artes**. vol. 7, São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. **A pintura: Descrição e interpretação**. vol. 8, São Paulo: Editora 34, 2005.
- LABAN, Rudolf. **The Language of Movement: A Guidebook to Choreutics**. Boston: Plays, 1974.
- LIMA, Luiz Costa. O cão pop e a alegoria cobradora. In: _____. **Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981. pp. 144 – 158.

LOBATO, Monteiro. Negrinha. In: MARICONI, Italo (Organizador). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. pp. 78 - 84

MAFFESOLI, Michel. **A conquista do presente**. Tradução de Márcia C. De Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MENEGHETTI, Tarcísio Vilton. BERNARDES, Renan. SOARES, Josemar Sidinei. O logos de Heráclito e sua influência na concepção da dialética hegeliana. In: SIC - Salão de Iniciação Científica, n. 10, 2009, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: ediPUCRS, 2009. pp. 1655-1657.

MOISÉS, Massaud. **Literatura: mundo e forma**. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.

MUCCI, Latuf Isaias. **Simulacro**. [2011?]. E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=288&Itemid=2>. Acesso em: 20 jan. 2012.

_____. **Nascemos todos e vivemos sob o signo do simulacro**. [2007?]. Disponível em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/nascemos.html>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

PATRICK, Julian. **501 GRANDES ESCRITORES**. Rio de Janeiro: Sextante, 2009

PEIXOTO, Andrea. **Sublime**. [2009?]. Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/?option=com_mtree&task=print&link_id=306&tmpl=component&Itemid=2>. Acesso em: 4 set. 2009

PEREIRA, Maria Antonieta. **No fio do texto**. A obra de Rubem Fonseca. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000 .

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Falência da crítica**. São Paulo, Perspectiva, 1973

PLATÃO. **A República**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. **Sobre a inspiração poética (Íon) & sobre a mentira (Hípias Menor)**. Tradução do grego e notas de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2011.

ROHDEN, Huberto. **Filosofia da arte**: a metafísica da verdade revelada na estética da beleza. São Paulo: Martin Claret, 2007.

RODRIGUES, Selma Calasans. **Grotesco**. [2009?]. Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/G/grotesco.htm>>. Acesso em: 2 set. 2009

ROSITO, Valeria. Quatro estrelas e uma cidade: o Rio espectral de Lima Barreto, Marques Rabelo e Rubem Fonseca. In: **REVISTA Rio de Janeiro**. Vol. 1, n.1. Niterói: EDUFF, 1985. pp. 133 – 152.

SACCONI, Luiz Antonio. **Minidicionário Sacconi da língua portuguesa**. 2 ed. São Paulo: Escala Educacional, 2007

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. **A arte de escrever**. Tradução, organização, prefácio e notas de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Sobre a beleza do feio e a sublimidade do mal**. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=15&id=136>; Acesso em 26 de novembro de 2007

_____. **Arte, dor e Kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito**. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2003000100003&script=sci_arttext. Acesso em: 26 de novembro de 2007.

SILVA, Deonísio da. **Rubem Fonseca: proibido e consagrado**. Rio de Janeiro: Relumbre – Dumará: Prefeitura, 1996.

SILVA, Valéria Loturco da. **Diferença: Filosofia da Fronteira – O pensamento do Acontecimento de Gilles Deleuze**. 2006. 185f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2006_doc/valeria%20loturco.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2013.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 3. ed.. Coimbra: LA, 1973.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Ed. Universitária, 1975.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Tradução e notas de Flávia Nascimento. 3 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano XIII, n. 21, ago-dez. 2009

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

WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte**. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Trad. João Azenha Jr. SP: Martins Fontes, 2006.

ANEXOS:

❖ Número oito.



❖ O símbolo de infinito na matemática; por vezes chamado de *lemniscata*, do latim *lemniscus* (fita em latim). É creditada a John Wallis a introdução do símbolo que tem a forma curva chamada "lemniscata de Bernoulli" (oito deitado). Embora o símbolo seja parecido com projeções do anel de moébius, a forma da *lemniscata* geralmente é confundida com o anel por lembrar certas projeções planas de uma tira torcida e unida nas extremidades que formam uma interminável superfície bidimensional.



Disponível em:

<http://matematicaenigmatica.blogspot.com.br/2009/10/origem-dos-simbolos-matematicos-sinal.html>

Acesso em 29 de março de 2013.

- ❖ Gravuras de Maurits Cornelius Escher, feitas por encomenda para representar a percepção de uma superfície a partir dos estudos do matemático August Ferdinand Moebius, sobre a possibilidade (ou impossibilidade) de orientação, de onde o caminho sobre a superfície não tem fim.



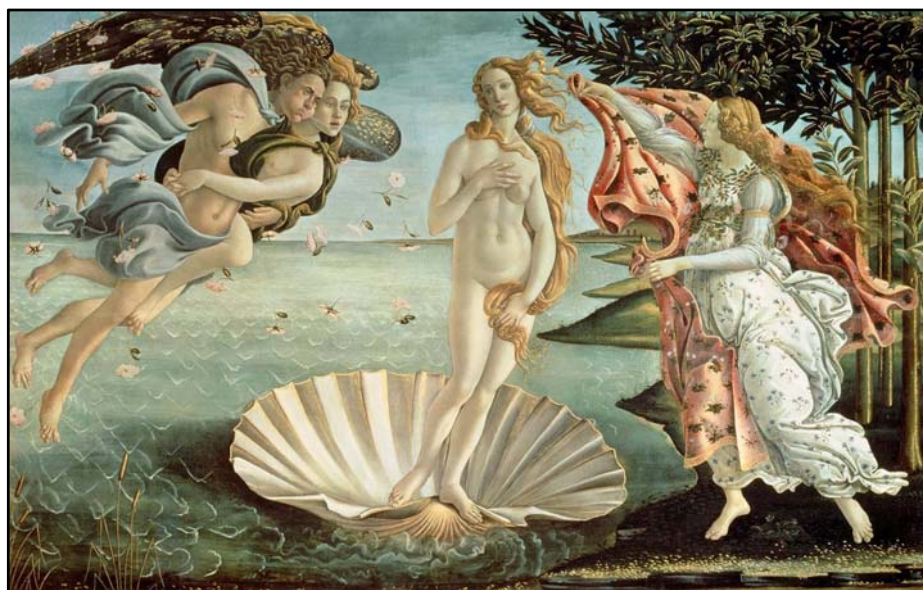
Gravura de Maurits Cornelius Escher. “Laço de Moébius I”, 1961.



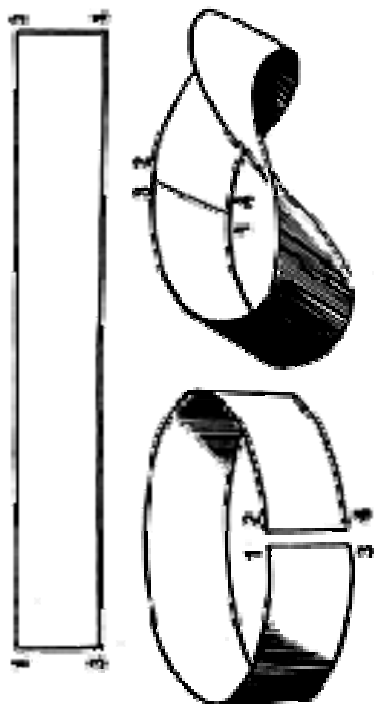
Gravura de Maurits Cornelius Escher. “Laço de Moébius II”, 1963

Faculdade de Ciências. Universidade de Lisboa:
Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/escher/gravuras4.html>. Acesso em 29 de março de 2013.

- ❖ Pintura *Nascimento de Vênus*, por Sandro Botticelli. C. 1485, têmpera sobre tela, 180 x 280cm, Uffizi, Florença, Itália. (Reprodução)



- ❖ Ilustração da construção do anel de moébius, unindo os dois extremos de uma fita.



A fita de Moébius. Disponível em:
http://www.osmatematicos.com/geral/curiosidades/a_fita_de_moebius.html

- ❖ Índice (sumário) de títulos do livro *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001)

ÍNDICE

Copromancia	7
Coincidências	19
Agora você (ou José e seus irmãos)	29
A natureza, em oposição à graça	37
O estuprador	49
Belos dentes e bom coração	53
Beijinhos no rosto	59
Aroma cactáceo	65
Mulheres e homens apaixonados	75
A entrega	93
Mecanismos de defesa	97
Encontros e desencontros	103
O corcunda e a Vênus de Botticelli	111
Vida	139

FONSECA, Rubem. *Secreções, Excreções e Desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.