

Signos da voracidade: a comunicação do grotesco em Rubem Fonseca

Nelma Aronia Santos*

Resumo: O período em que surge a obra de Rubem Fonseca, 1963, e sua consolidação na década de 70, coincide com um contexto sócio-político e cultural de grandes transformações e turbulências sociais, tais como: a instalação da barbárie social e política denominada ditadura militar, o advento e proliferação dos meios de comunicação de massa. Destarte, o nosso objetivo é investigar, nos contos do escritor Rubem Fonseca, os procedimentos de criação literária que dialogam com esse contexto.

Palavras-chave: Literatura. Mídia. Intersemioticidade. Conto Contemporâneo. Rubem Fonseca.

Abstract: The years in which the works of Rubem Fonseca initially arise, 1963, and consolidate themselves 1970s coincide with a social, political and economical context of major transformation and social turbulence, such as: the installation of social barbarism and the regime of military dictatorship, and the advent and proliferation of mass communication media. Accordingly, our goal is to investigate the procedures of literary creation that dialogue with this context, within the short stories of Rubem Fonseca.

Key-words: Literature. Media. Intersemioticity. Contemporary Short Story. Rubem Fonseca.

Introdução

O período em que surge a obra de Rubem Fonseca (RF), 1963, e sua consolidação na década de 70, coincide com um contexto sócio-político e cultural de grandes transformações e turbulências sociais, tais como: a instalação da barbárie social e política denominada ditadura militar, a consolidação dos meios de comunicação de massa, o fomento da indústria cultural, bem como o chamado *boom* do gênero literário, conto, de que Rubem Fonseca é um de nossos grandes mestres (COSSON, 2007, p. 28).

Situados nesse contexto histórico, e em articulação com a linguagem emergente dos meios de comunicação de massa que, de um modo geral, prima pela espetacularização da notícia e pelo real grotesco, os contos de Rubem Fonseca traduziram essa realidade sócio-

cultural de modo que, “quando surgiram, causaram impacto com a brutalidade do submundo que expressavam” (SCHNAIDERMAN, 2000, p. 773).

Tão impactantes quanto à tradução dos conteúdos sócio-culturais operada pelos contos, são os procedimentos estético-formais incorporadores da realidade violenta, que permitem ao texto literário configurar espaços sem fronteiras nos quais convergem múltiplas linguagens e procedimentos de criação e corroboram a idéia de que a

[...] literatura hoje, não preserva a ilusão da pureza dos gêneros, nem a romântica idéia da autonomia criadora do espírito, mas encontra-se sempre hibridamente articulada em contato com gêneros não literários e com meios de comunicação e expressão não-discursivos. (OLINTO; SCHOLLHAMMER, 2002, p. 16).

O *corpus* analisado neste trabalho constará do conto intitulado *Livro de ocorrências*, publicado no livro *O cobrador*, em 1979 (FONSECA, 2000). Nesse conto, o autor apresenta três episódios unidos pela temática da violência urbana e narrados pela voz de um policial que é o narrador-personagem.

O primeiro episódio traz um relato policial da violência doméstica: uma mulher é espancada pelo seu marido, Ubiratan, e vai à polícia. Na delegacia, desiste de denunciá-lo, porém a queixa é registrada por tratar-se de um “crime de ação pública”. O policial procura Ubiratan e este o agride, sendo, por fim, baleado na coxa por desacato à autoridade.

O segundo episódio apresenta uma cena de atropelamento de um garoto de 10 anos por um ônibus. A partir de uma apresentação descritiva do “fato”, um cenário espetacular é construído. O corpo caído ao lado de uma “bicicleta nova, sem um arranhão”; a prisão do motorista pelo guarda de trânsito, uma velha que tenta romper o cordão de isolamento “para salvar a alma do anjinho”; a mulher que rompe aos gritos e tenta segurar o corpo da criança e, finalmente, a condução do motorista à delegacia, cuja expressão aparenta “cansaço, doença e medo”.

No terceiro e último episódio deste conto, temos o relato de um suicídio num sobrado. A trajetória construída pelo policial investigador nos ambientes da casa – a sala, o corredor escuro e o banheiro onde se encontra o corpo de um homem enforcado – desenha o espaço no qual o drama da morte se esvazia: o corpo é levantado pelo policial e pelo perito e da boca do morto vem um som que os dois identificam, apenas, como “ar preso”, rindo sem prazer. Além disso, o perito solta o corpo, urina, lava as mãos e as enxuga “nas fraldas da camisa.”

A partir da síntese dos contos apresentada acima, tentaremos discutir, à luz da contribuição de estudiosos da comunicação e da cultura contemporâneas, o conceito de grotesco, bem como analisar suas diferentes formas de manifestação na obra de Rubem

Fonseca. Como método, tentaremos apresentar um diagrama inicial das formas da violência urbana, na tentativa de construir um ponto de partida para um futuro aprofundamento do tema em nossa tese de doutorado.

A comunicação do grotesco

Segundo McLuhan (1969, p. 72), “os meios de comunicação como extensões dos nossos sentidos, estabelecem novos índices relacionais, não apenas entre os nossos sentidos particulares, como também, entre si na medida em que se inter-relacionam”.

A leitura do conto *Livro de ocorrências*, de Rubem Fonseca, pode ser iluminada por essa afirmação de McLuhan, uma vez que nos aspectos constitutivos de sua linguagem nos deparamos, grosso modo, com três modalidades de discurso, quais sejam: o literário, cujo sistema é determinado pelo gênero conto, o discurso oficial dos livros de ocorrência das delegacias de polícia e o discurso dos meios de comunicação de massa, sobretudo o da comunicação do grotesco e espetacularização da barbárie. A idéia que norteia nossa abordagem é a de que esses três discursos se inter-relacionam de modo a constituírem uma cadeia sógnica que se alimenta, reciprocamente, erigindo, assim, a visualidade do grotesco como expressão da violência no conto fONSEQUIANO. Vejamos alguns fragmentos do primeiro episódio:

O investigador Miro trouxe a mulher à minha presença.
Foi o marido, disse Miro, desinteressado. Naquela delegacia de subúrbio era comum briga de marido e mulher.
Ela estava com dois dentes partidos na frente, os lábios feridos, o rosto inchado. Marcas nos braços e no pescoço.
Foi seu marido que fez isso?, perguntei.
Não foi por mal, doutor, eu não quero dar queixa. [...].
A senhora sofreu lesões corporais, é um crime de ação pública, independente de sua queixa. Vou enviá-la a exame de corpo delito, eu disse.
Ubiratan é nervoso, mas não é má pessoa, ela disse. Por favor, não faz nada com ele. (FONSECA, 2000, p. 473).

No livro *O império do grotesco*, Sodré e Paiva (2002, p. 160) afirmam que “O grotesco representa o grau zero da condição humana.” Esse aspecto cultural “manifesta-se também pela crueldade com que se tiram os véus das regras e das convenções ditas civilizadas”.

Conforme pudemos perceber, no fragmento do conto, as integridades física e moral da personagem nada representam. Para ela, a violência sofrida é uma banalidade. Numa outra passagem do conto, ela acrescenta que o marido “Não fez por mal”. Ou seja, trata-se do “grau zero da condição humana”. Para corroborar essa condição, a personagem não tem sequer um

nome; a mesma é identificada apenas pelo substantivo comum “mulher”, ou pelo pronome “ela”, ambos escritos com letras minúsculas. Concernente a quebra das “convenções ditas civilizadas”, tanto o marido que bate quanto a mulher que apanha e não quer dar queixa rompem essas convenções civilizadas.

Numa passagem posterior do conto, quando o policial vai à casa de Ubiratan, marido da personagem, intimá-lo para comparecer à delegacia, percebemos outras características do grotesco presente na linguagem do personagem. Vejamos:

Cai fora, tira nojento, você está me irritando.
Tirei o revólver do coldre. Posso processá-lo por desacato, mas não vou fazer isso. [...].
Ubiratan riu. Qual é a tua altura, anãozinho?
Um metro e setenta. Vamos embora.
Vou tirar essa merda da sua mão e mijar no cano, anãozinho. Ubiratan contraiu todos os músculos do corpo, como um animal se arrepiando para assustar o outro e estendeu o braço, a mão aberta para agarrar o meu revólver. Atirei na coxa. Ele me olhou atônito. [...].
O sangue escorria pela sua perna, pingava no carro. (FONSECA, 2000, p. 474).

Nessas passagens retiradas do conto, além da ruptura com as “convenções ditas civilizadas” que pudemos perceber em todo o diálogo, bem como a comparação que o narrador estabelece entre o homem e o animal, há também o grotesco escatológico. “Trata-se de situações caracterizadas por referências a dejetos humanos, secreções, partes baixas do corpo, etc.” (SODRÉ; PAIVA 2002, p. 160). As expressões: “Vou tirar essa merda da sua mão e mijar no cano, anãozinho” reforçam outro aspecto do grotesco que, ainda segundo Sodrê e Paiva, irrompe na obsessão pela corporalidade humana – comer, defecar, copular, arrotar, vomitar, e na referência a nudez e ao sangue, conforme vimos no trecho: “O sangue escorria pela sua perna”.

Em seu livro *Corpo e comunicação*, Santaella (2004, p. 133) problematiza o conceito de corpo e o define como “sintoma da cultura”. Essa sintomática do corpo, quando emerge na arte contemporânea, revela-nos uma sociedade espetacular cujo cerne é o corpo humano; seja ele barbarizado, aniquilado ou glorificado. Ainda segundo a autora,

[...] na atual sociedade do espetáculo, a hipervalorização da aparência física do corpo é fruto de uma excessiva exposição no espaço público onde ocorre a exacerbação de imagens da mídia: imagens de *top models*, *pop star*, atores e atrizes hollywoodianas e da TV. (SANTAELLA, 2004, p. 60).

Não obstante, é preciso ressaltar que, enquanto a mídia de que nos fala Santaella nos parece um espaço de fantasia ou mundo ideal para o corpo, no conto de Rubem Fonseca, a mídia, representada pelo *Livro de ocorrências*, é um espaço de realidade ou hiper-realidade.

Ou seja: de um lado temos/vemos na TV uma exposição excessiva da beleza dos *top models* e, do outro, um livro de ocorrências, em que há o registro do feio, do escatológico e da barbarização do sujeito.

Contudo, embora haja uma aparente diferença entre o universo da TV descrito por Santaella (2004) e o universo dos livros de ocorrência, descrito por RF, o fato é que essas linguagens, como disse McLuhan (1969), se “inter-relacionam” de modo que a

[...] Televisão se especializou num tipo de programa voltado para a ressonância imediata, atuando na imediatez da vida cotidiana. E como procedimento básico, a TV privilegia fortemente a óptica do grotesco. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 160).

Isto porque, ainda segundo Sodr e e Paiva (2002, p. 160), “o grotesco suscita o riso cruel (o gozo com o sofrimento e o ridículo do outro)”. Além disso,

[...] o grotesco chocante permite encenar o povo e, ao mesmo tempo, mantê-lo   distância – d o-se voz e imagem a ignorantes, ridículos, patéticos, violentados, mutilados, disformes, aberrantes, para mostrar a crua realidade popular, sem que o choque da realidade chegue   causas sociais, mas permaneça na superfície irrisória dos efeitos (SODR E; PAIVA, 2002, p. 160).

No que concerne à idéia do corpo como sintoma da cultura, podemos inferir que, no conto *Livro de ocorrências*, tanto as marcas presentes no corpo da mulher espancada quanto o sangue que escorre na coxa da personagem Ubiratan são os “sintomas da cultura”; a cultura da barbárie humana inscrita no corpo das personagens. Vejamos no segundo episódio alguns outros exemplos que o narrador registra em seu “livro”:

Manhã quente de dezembro, rua São Clemente. Um  nibus atropelou um garoto de dez anos. As rodas do veículo passaram sobre a sua cabeça deixando uma massa encefálica de alguns metros. Ao lado do corpo, uma bicicleta nova sem nenhum arranhão. [...].

Uma velha, mal vestida, com uma vela acesa na mão, queria atravessar o cordão de isolamento, para “salvar a alma do anjinho”. Foi impedida. Com outros espectadores, ela ficou contemplando o corpo de longe. Separado no meio da rua, o cadáver parecia ainda menor. [...].

Ainda bem que hoje é feriado, disse um guarda, desviando o trânsito, já imaginou isso num dia comum? [...].

Esses motoristas de ônibus são todos uns assassinos, disse o perito, ainda bem que o local está perfeito, dá pra fazer um laudo que nenhum r bula vai derrubar. (FONSECA, 2000, p. 474-475).

No primeiro fragmento, o narrador nos mostra duas cenas em condi es distintas: de um lado, o corpo do garoto esfacelado, e, de outro, uma bicicleta sem nenhum arranhão. Desse modo, não seria absurdo lermos a cena como um sinal ou uma metáfora de uma cultura que preserva os objetos e aniquila o corpo humano.

Já no segundo fragmento, temos dois espaços em tensão: de um lado, um espaço específico ocupado por representantes oficiais burocráticos; do outro, um espaço comum ocupado por espectadores e por uma velha com uma vela na mão que tenta fazer um ritual de culto ao morto.

Segundo Mattéi (2002, p. 234), “O homem cultivado é aquele que sabe cuidar de sua alma como se lhe prestasse ‘culto’, de modo a ‘habitar’ o mundo à maneira de um ser humano e não de um animal”. Visto que a mulher foi impedida de realizar o culto ao morto, concluímos que, no conto de RF, a maneira do homem habitar o mundo é à maneira de um animal.

Quanto à situação do espaço descrita no segundo fragmento, concordamos ainda com Mattéi (2002, p. 140) quando se refere à barbárie do sujeito afirmando que:

Tudo no ocidente é uma questão de espaço. Em primeiro lugar, um espaço interior, o espaço da alma; um espaço exterior, mediano, o espaço do mundo; finalmente, um espaço superior, o espaço da civilização. E todo espaço é, de imediato, uma questão de delimitação. A alma é limitada pelo corpo; o mundo é limitado pelo caos; a civilização é limitada pela barbárie.

No terceiro e quarto fragmento, além da banalização com que o guarda de trânsito e o perito tratam a morte do garoto, percebemos, também, uma atitude egoísta ou maquinal consonante com a velocidade e a técnica urbana. Desse modo, o guarda de trânsito está preocupado, apenas, com um possível transtorno que a morte do garoto poderia causar caso o acidente acontecesse em um dia normal. O perito, por sua vez, está preocupado com a adequação do local para a elaboração perfeita do seu laudo técnico.

Tais comportamentos podem ser explicados tanto à luz do pensamento de Taylor, quando aponta três causas essenciais do mal-estar que afeta as sociedades contemporâneas, quais sejam: “1. O individualismo que afastou os homens de seus horizontes morais tradicionais. 2. A primazia da razão instrumental. 3. A atomização dos indivíduos que estreitou suas vidas num fechamento egoísta em si mesmos”. (TAYLOR apud MATTÉI, 2002, p. 156), quanto à luz do pensamento de Debord (1997, p. 25), quando afirma que “O homem separado de seu produto produz, cada vez mais e com mais força, todos os detalhes de seu mundo. Assim, vê-se cada vez mais separado do seu mundo. Quanto mais sua vida se torna seu produto, tanto mais ele se separa da vida”.

Conforme pudemos perceber nos fragmentos citados, identificamos as três causas descritas por Taylor, haja visto que o impedimento da velha com a vela equivale ao afastamento do homem de sua tradição e a preocupação dos técnicos com o desempenho de suas funções equivale às duas últimas causas, quais sejam: a primazia da razão instrumental e

www.pucsp.br/revistacordis

do egoísmo. No que concerne a afirmação de Debord (1997), percebemos na atitude do guarda de trânsito uma separação ou distanciamento da vida ou do ser humano em favor da livre circulação dos carros.

No terceiro e último episódio do seu *Livro de ocorrências*, o policial narrador-personagem descreve mais um caso de violência urbana. Vejamos alguns fragmentos do terceiro episódio:

Cheguei no sobrado na rua da Cancela e o guarda que estava na porta disse: primeiro andar. Ele está no banheiro.

Subi. Na sala uma mulher com olhos vermelhos me olhou em silêncio. Ao seu lado, um menino magro, meio encolhido, de boca aberta, respirando com dificuldade.

O banheiro? Ela me apontou um corredor escuro. A casa cheirava a mofo, como se os encanamentos estivessem vazando no interior das paredes. (FONSECA, 2000, p. 475).

Este é o cenário da casa em que o policial vai fazer a ocorrência de um suicídio. Vários signos revelam a condição da barbárie e do grotesco reconfigurada pela palavra literária. Na primeira linha desse fragmento, o narrador nos informa que a rua do suicida chama-se “rua da Cancela”. Considerando que o vocábulo Cancela é utilizado para designar o espaço que demarca a área onde ficam os animais, inferimos um rebaixamento da condição humana para a condição animal.

Segundo Sodré e Paiva (2002), é antiqüíssimo o procedimento grotesco de identificação figurativa entre o homem e o animal. Além disso, o autor afirma que a palavra grotesco vem do italiano “grotta” que significa “gruta” ou “porão”. Para descrever o cenário em que se encontrava o corpo do suicida, o narrador recorre a signos que o aproximam de uma gruta, quais sejam: “corredor escuro”, “cheiro de mofo” e “chão úmido”.

Nas três ocorrências registradas pelo narrador, percebemos a frieza e o distanciamento com que os técnicos tratam as vítimas da violência urbana. O que importa para eles é o desempenho de suas funções. Vejamos mais exemplos:

Levanta o corpo, disse o perito, para eu soltar o laço.

Segurei o morto pela barriga. Da sua boca saiu um gemido.

Ar preso, disse Azevedo, esquisito não é? Rimos sem prazer. Pusemos o corpo no chão úmido. Um homem franzino, a barba por fazer, o rosto cinzento, parecia um boneco de cera.

Ele não deixou bilhete, nada, eu disse.

Eu conheço esse tipo, disse Azevedo, quando não agüentam mais, eles se matam depressa, tem que ser depressa senão se arrependem.

Azevedo urinou no vaso sanitário. Depois lavou as mãos na pia e enxugou-as nas fraldas da camisa. (FONSECA, 2000, p. 476).

Isto talvez se explique pelo fato de que “A razão instrumental, que faz do homem um mosaico de funções separadas, é posta em funcionamento por frações de homem que só consideram frações de homem. O mundo se enche de frações de homem, de homem-função o sujeito se pulveriza” (MATTÉI, 2002, p. 161). Essas dissociações de função e sujeito; razão e sentimento; matéria e espírito configuram o espaço urbano da contemporaneidade.

Por espacio urbano se entiende aqui el espacio que genera y donde se genera la vida urbana como experiencia masiva de la dislocación y del extrañamiento, em el doble sentido del desconocimiento mutuo y de los resortes siempre activados de la perplejidad y la estupefacción. (DELGADO, 2007, p. 12).

É desse modo, em síntese, que o espaço urbano de Rubem Fonseca se configura: um espaço de deslocamentos, de estranhamento e de desconhecimento mútuo. Daí, a confluência de sua linguagem para uma expressão brutal e grotesca da realidade.

Conclusão

Conforme foi possível observar na leitura do conto de Rubem Fonseca que apresentamos, é possível entender que sua linguagem transborda os limites do verbal ao produzir efeitos de sentidos que estão relacionados à saturação imagética, espetacularização, realismo estético (*a vida como ela é*) e intensificação dramática do tema da violência urbana, aspectos próprios de uma linguagem pertencente às comunicações de massa. A utilização desses procedimentos nos textos desse autor configura um mundo ficcional que se estrutura por meio de um realismo codificado por imagens que homologam e hiperbolizam os códigos utilizados para a representação de um real grotesco.

Assim, acreditamos ser possível afirmar que a obra de RF, estruturada por um caráter ficcional e em articulação com essas linguagens e com o contexto sócio-cultural aqui referenciado, funda uma estrutura similar àquela dos procedimentos e técnicas dos meios de comunicação de massa contemporâneos, problematizando e pondo em crise uma leitura centrada tão somente em aspectos da linguagem literária. Como resultado, a linguagem do conto analisado assume um perfil escritural de feição híbrida, ampliando os limites fronteiros do discurso literário ao fazê-lo incorporar modalidades tradicionalmente postas fora do espectro de sua contemplação.

O efeito gerado por esse deslocamento conduz o olhar da recepção para uma nova realidade estética, tanto no que se refere a questões relacionadas à forma, quanto ao conteúdo. Ao tematizar cenas urbanas de violência que compõem cotidianamente o cardápio cultural dos transeuntes e espectadores televisivos, Rubem Fonseca toca as fronteiras do real pelo ângulo

do conteúdo; ao compor seu conto – a começar pela intitulação – obedecendo à lógica formal do discurso técnico e instrumental utilizado pelas instituições penais (a polícia) e midiáticas, reconfigura a lógica ficcional rerepresentando o real como espetáculo.

Diante das reflexões apresentadas, entendemos que é possível visualizar no conto *Livro de ocorrências* um espaço dialógico no qual diferentes modalidades discursivo-culturais se enfrentam e se compõem reciprocamente, revelando aquilo que Rildo Cosson (2007) denominou muito acertadamente como *Fronteiras contaminadas* ao discutir as relações entre literatura e jornalismo nas produções literárias da década de 70. Enfim, há que se reconhecer a existência de fronteiras, inclusive as discursivas, mas há, principalmente, que se reconhecer os momentos em que elas recusam fechamentos absolutos permitindo aproximações e inter-relações que geram instabilidades e deslocamentos do olhar, razão principal da existência das produções culturais, dentre elas a literatura.

Referências

- COSSON, Rildo. *Fronteiras contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: EDUNB, 2007.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELGADO, Manuel. *Sociedades movedizas: passos hacia una antropologia de las calles*. Anagrama: Barcelona, 2007.
- FONSECA, Rubem. O cobrador. In: SCHNAIDERMAN, Boris (Org). *Rubem Fonseca: contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MATTÉI, Jean-François. *A barbárie interior: ensaio sobre o i-mundo moderno*. São Paulo: UNESP, 2002.
- McLUHAN, Marshal. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro/São Paulo: EDPUC-Rio/Loyola, 2002.
- SCHNAIDERMAN, Boris. (Org). *Rubem Fonseca: contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

www.pucsp.br/revistacordis

* Nelma Aronia dos Santos é professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Mestre em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP, 2006) e doutoranda em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). E-mail: <nasantos@uneb.br>.