

A ESTÉTICA DO MAL E DO HORROR EM RUBEM FONSECA E MIRISOLA.

Regina Coeli Machado e Silva¹

RESUMO: Explorando temas que articulam a sexualidade e violência nas narrativas de Rubem Fonseca e Marcelo Mirisola, argumento neste artigo que elas atualizam a estética do mal e do horror na cultura contemporânea, efeitos narrativos advindos de diversas situações na qual os personagens ultrapassam os limites regulatórios, mesmo frágeis, das fronteiras entre o eu e o outro, envolvendo relações ambíguas e violentas entre subjetividades, corpos e sexo. O horror ganha visibilidade na mistura informe, pois os personagens estão fragilmente separados pela ausência de sínteses que marcam as diferenças de gêneros, de sexo e de cultura. No limite dessa mistura, manifesto nas narrativas por curto-circuitos nos interstícios da tensão entre o eu e o outro, gerados pelo atrito entre os personagens, a violação aparece como perda das diferenças.

PALAVRAS-CHAVE: antropologia da arte; horror; sexualidade; violência; Rubem Fonseca; Mirisola.

ABSTRACT: Exploring themes that articulate sexuality and violence in the narratives of Rubem Fonseca and Marcelo Mirisola, I argue in this article that they update the aesthetics of evil and horror in contemporary culture, narrative effects arising from different situations in which the characters go beyond the regulatory limits, even fragile, of the boundaries between the self and the other, involving violent and ambiguous relationships between subjectivities, bodies and sex. The horror gains visibility into the mix unshaped report, because the characters are weakly separated by the absence of synthesis that mark differences of gender, sex and culture. In the limit of this mixture, manifested in the narratives by short circuits in the interstices of the tension between the self and the other, generated by conflict among the characters, the violation appears as a lost of differences.

KEY-WORDS: anthropology of art; horror; sexuality; violence; Rubem Fonseca; Marcelo Mirisola.

¹ Professora da Unioeste Campus de Foz do Iguaçu, Doutora em Antropologia Social pela UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional)
Email: coeli.machado@yahoo.com.br

Um dos bons “lugares” de observação para compreender importantes questões da alteridade na cultura contemporânea tem sido o campo da arte, especialmente as manifestações literárias. Uma particularidade desse campo recente, tanto da arte em geral quanto da literatura, é que elas pretendem ser parte do pulsante “mundo real”, nele imerso apenas como um meio para ultrapassar as convenções sociais. Essa pretensão compõe, inclusive, o conteúdo de algumas vertentes literárias que querem distanciar-se do mundo da arte para aproximar-se do “mundo real”, do “espectador real”. É a proposição de uma “arte da vida cotidiana” que aspira aproximar-se o máximo possível da realidade bruta, situando-se nela por meio da ação, da interação e da participação².

Um exemplo desse experimento na literatura brasileira contemporânea foi o romance **Cidade de Deus**, de Paulo Lins (1997), qualificado na crítica publicada por Roberto Schwarz (2004) como uma “aventura artística” excepcional pelo “interesse implosivo no assunto” (a expansão da criminalidade em Cidade de Deus, no Rio de Janeiro) e pelo ponto de vista “interno” e “diferente”³. A narrativa foi resultado da junção da experiência do narrador como pesquisador da antropologia, de forma que uma situação social e histórica foi ficcionalizada por quem era sujeito e objeto de pesquisa⁴.

Tal fascinação pelo “real” da arte contemporânea, diferente do gênero realismo e longe de suas controvérsias no final do século XIX⁵, ao pressupor a intervenção do artista no cenário artístico através de performances⁶, abre dois caminhos paralelos para a literatura, em geral, e para a literatura que tematiza

² Nas artes plásticas, especilamente, uma teoria da arte do real foi definida por Paul Ardene como “arte contextual”, em parte por se realizar fora dos museus e do mercado artístico e por recusar explicitamente a idéia da criação individual (cf. Hernández-Navarro, 2006).

³ Esse ponto de vista “interno”, propiciado pela etnografia, vem sendo muito discutido na Antropologia, especialmente a norte-americana, colocando sob suspeita a autoridade etnográfica, tanto pelas pretensões de objetividade quanto pela interferência da subjetividade do antropólogo. Tais críticas aproximaram o texto etnográfico das narrativas literárias e a preocupação com a escrita passou a ser nuclear para o estudo das culturas (CLIFFORD, James e MARCUS, George E.1994 e CLIFFORD, James,1998).

⁴ O autor participou da pesquisa de uma pesquisa coordenada pela antropóloga Alba Zaluar, sobre crime e criminalidade no Rio de Janeiro.

⁵ Cf. Watt, 1998.

⁶ No teatro, um dos exemplos extremos desse tipo de *performance* foi a criação do grupo conhecido como Acionistas Vienenses formado por Mühl e Brus, juntamente com Rudolf Schwarzkogler e Hermann Nitsch, em 1962 (Silva, 2007).

o horror no campo da sexualidade, objeto deste artigo: o primeiro são as subversões das regras do trabalho artístico ao tentar fazer das narrativas uma das expressões da “vida como ela é”. Imerso na radicalidade desse real, sob a “materialidade” atualizada em diversas formas da sexualidade, a própria narrativa literária seria a descrição dessa experiência de imersão, fazendo coincidir o narrado com o “real”, promovendo um estranhamento do familiar por excesso de proximidade. O segundo é que essa estratégia narrativa utiliza temas e meios através dos quais o real irrompe ao mesmo tempo como efeito da representação artística (não a representação) e um acontecimento traumático⁷, especialmente quando o objeto é suscitar o horror nas manifestações da sexualidade. Várias narrativas literárias brasileiras contemporâneas podem aí ser incluídas, pois nelas o horror é um dos efeitos centrais, que sobressai na narrativa freqüentemente, porque associados aos mais diversos tipos de violência no universo da sexualidade, com relações e práticas vistas como repugnantes⁸, como práticas sexuais com menores, com portadores de deficiências físicas e mentais, relações incestuosas, bem como todo tipo de relações familiares e interpessoais marcadas pela crueldade. Dentre eles podemos citar Rubem Fonseca, Marcelo Mirisola, Sérgio Sant’anna, Dalton Trevisan e João Gilberto Noll, cujas narrativas buscam, de maneira desigual entre eles, e no interior das suas produções, esse efeito.

Há outras formas de narrativas que tematizam um tema correlato ao aqui tratado, que é a vertente cada vez mais disciplinada e mais aceitável do “estranho”, daquilo que abala a segurança ontológica das classificações nos sistemas simbólicos relativa à família, à reprodução, à sexualidade, aos corpos e ao significado da vida. Um dos exemplos recentes que esclarece a inquietação nesse sistema simbólico específico é **O filho eterno**, romance de Cristovão Tezza, ganhador do prêmio Jabuti de 2008⁹. O narrador protagonista encena a própria biografia ao narrar a gravidez, o nascimento e a convivência com o fi-

⁷ Hernandez Navarro reitera o conceito de realismo traumático de Hal Foster, que estudou Cindy Sherman, Kii Smith, mas também parece incluir os Acionistas Austríacos, que fizeram do horror e da obscenidade os elementos centrais de suas apresentações encenando uma série de situações tabu: Otto Mühl se masturbou e encenou uma interação sexual com a companheira e um ganso. (Ver mechanceté)

⁸ Evidentemente que há uma diversidade de outros temas hoje na literatura brasileira, tão rica e tão inesgotável quanto os fenômenos que nos afetam.

⁹ Uma das mais importantes e tradicionais premiações de obras literárias, entre outras, no Brasil.

lho, com síndrome de Down, e o “périplo por clínicas e consultórios médicos numa época em que o assunto não era tão estudado...”¹⁰ O narrador “não quis nem mesmo saber se será um filho ou uma filha: a mancha pesada da ecografia, aquele fantasma primitivo que se projetava na telinha escura, movendo-se na escuridão e no calor, não se traduziu em sexo, apenas em ser” (2007, p.).

Neste artigo, me deterei em dois autores: Rubem Fonseca e Marcelo Mirisola, autores que em comum tem apenas o mesmo interesse por alguns temas. Rubem Fonseca concentra o foco na ação do ponto de vista narrativo, e assim nos insere no ritmo incessante das urgências vividas pelos personagens. O impacto da sua leitura é diferente daquele produzido pelos livros de Mirisola, pois não há deboche e nem humor corrosivo. É quase uma intimidade com o horror, um certo entorpecimento que não deixa chegar à banalização. Bastante “reconhecido” no campo literário brasileiro, ocupa uma posição de prestígio, tanto mais valorizada quanto mais seus livros e contos são reimpressos, adaptados para a TV e cinema, estudados nas academias e discutidos nas revistas especializadas. Ele também fez roteiros para o cinema e para a televisão e ganhou muitos prêmios. Publicando desde 1963, a narrativa de Rubem Fonseca enfoca a vida de diferentes grupos sociais dos grandes centros urbanos e está inserida naquela tendência que Antonio Candido chama “ultra realismo” ou “realismo feroz” (1987: 211), que quer o “envolvimento agressivo do leitor”. Muitos dos seus contos parecem ter conquistado própria¹¹, isto é, existirem por eles mesmos, pois parecem catalisar experiências dilacerantes de certas figurações do “horror- excesso” da nossa cultura e do nosso cotidiano urbano como, por exemplo, “Passeio noturno Parte I e Parte II”, “Feliz ano novo”, “O cobrador”, “Intestino Grosso”. Na edição de 64 Contos de Rubem Fonseca, uma compilação de 800 páginas de contos lançada em 2004 pela editora Companhia das Letras, Tomas Eloy Martinez ¹² afirma que o sentido habilmente extraído da sua linguagem “vai sempre além do que se diz como as turbulências de um comportamento cujas linhas se escrevem certas, mas se lêem tortas. (...) como a reali-

¹⁰ Apresentação da orelha do livro, sem identificação.

¹¹ Cortazar, sobre o conto excepcional

¹² Jornalista e escritor argentino.

dade que ela cria, “tão turva que pode ser tocada com as mãos” (2004:11). O leitor “fica de fora, pasmado”, porque “a violência é tão excessiva que envolve tudo, mas não se vê” (p. 12).

Nos contos de Rubem Fonseca essa violência, tanto mais invisível quanto mais excessiva, está nas práticas sexuais entre homens e mulheres em diferentes etapas da vida (muito jovens ou mais idosos), entre homens e menores, entre mulheres bonitas e homens com alguma anomalia física (O corcunda e a Vênus de Botticelli), homens e travestis (Dia dos namorados), entre mulheres casadas e homens em condição de incapacidade física (O anão) e em muitas relações heterossexuais em que a sedução é antes de tudo uma armadilha, desencantada, interessada e calculista, usada com o único objetivo de obter relações sexuais (“Miss Julie”). Essa sedução em grande parte é uma prerrogativa masculina, exercida como uma atração que visa privar o outro da autonomia de si, com uma promessa de prazer, mas também é usada de forma invertida, por homens “invisíveis” por sua condição física ou com alguma deficiência física (como um idoso doente e um homem acidentado). Mas há violência brutal. Ela é explícita na descrição de estupros (“Feliz ano novo” e “O cobrador”) envolvendo assassinatos ou não.

Para elucidar as porosas fronteiras classificatórias envolvendo práticas sexuais consideradas abjetas, na narrativa de Rubem Fonseca, recorro ao conto “Pierrô da caverna”. Entre o horror e a abjeção, o conto é um relato de uma experiência íntima e angustiante do narrador com a pedofilia. Entre esse horror e essa intimidade aos poucos a narrativa amplia e complexifica o tema, evidenciando múltiplos significados da pedofilia à medida que em que se desenvolve. O narrador, que também é protagonista, conta para a amante, pelo telefone, ter lido no jornal que “em Londres organizaram uma associação de pedófilos e seus membros, no dia da inauguração, foram agredidos por uma multidão de cidadãos irados, mulheres, na maioria” (p.259). A narrativa prossegue por *flashs*, em que o protagonista mistura lembranças da infância com outras percepções do momento, como estar deitado no sofá pensando que gosta de pensar e lembrando-se dos pensamentos sobre certos acontecimentos que presenciou,

como a briga de galos que vi outro dia. Num dos intervalos da luta o galeiro tirou um esporão cravado no peito do galo e colocou-o de volta na rinha, sangue escorrendo do ferimento, as pernas marcadas

de nervuras estremeando num tremor contínuo; o galo morria, feroz, e o homem aceitava as apostas que faziam contra ele sabendo que perderia. Então saí de lá pensando em fazer um poema usando a morte do animal como um símbolo. Toda arte é simbólica, mas não seria preferível, mais simbólico, escrever sobre pessoas se matando? (p.59).

Em um reencontro com uma mulher com quem fora casado, que estava ao lado do companheiro, esse pergunta ao protagonista sobre o que ele está escrevendo. Ele responde que é sobre a pedofilia, explicando tratar-se de atração erótica por crianças, uma “palavra composta grega que originalmente não tinha conotações perversas” (p.59). De forma indireta, o conto prossegue narrando os encontros sexuais do protagonista com a amante, as noites sem sono, as dúvidas a respeito de capacidade dele mesmo como escritor. Ele se achava velho e acabado, com 50 anos, e com o “diabólico” pensamento fixado na vizinha de 12 anos. Como narrador, ele conta à amante as circunstâncias do linchamento de um carpinteiro acusado de pedofilia que, na visão dos vizinhos, era um “um homem delicado e prestativo”, “que nunca tinha prejudicado ninguém” e “trabalhava de graça para quase todo mundo”. Uma das vizinhas, segundo ele, afirmava que:

Sabia que ele tinha doença, mas não sei quantos casos foram. Fiquei de longe vendo o espancamento, disse Maria da Penha, que mora na favela, bateram tanto nele que me deu pena, depois que ele caiu, continuaram chutando e pisando e dando pauladas até ele morrer (p. 261).

A amante pergunta se ele estava interessado em alguma garotinha, porque havia mencionado um caso de homem preso em Israel pelo mesmo motivo e de um homem com 70 anos que havia se casado com uma garotinha de 12 anos. A narrativa prossegue mostrando a crescente aproximação do narrador com a vizinha de 12 anos, até que um dia, com ela, ele se sentiu em um “abismo noturno de gozo e volúpia”. A garota perguntou se o “sangue no lençol era dela” e se o “orgasmo era uma espécie de agonia”. Disse que “não doeu nada”, “foi bom e isso tinha que acontecer um dia”. Depois de uma rotina de encontros, a garota estava grávida. Em uma clínica, enquanto estava sendo submetida a um aborto, o narrador esperava e, “pela primeira vez na vida” (p.271), conseguiu “esvaziar a cabeça de qualquer pensamento”, como se o “cérebro tivesse sido

arrancado” e o “dentro do crânio restasse um espaço vazio”. Depois desse “tempo infundável”, aos poucos sua cabeça começou a povoar de pensamentos e o conto termina, de um modo lacônico. “Nada mudou, nada vai mudar. Macacos me mordam” (p.271).

Contrastada com os limites turvos da pedofilia colocados em efeito pelo conto de Rubem Fonseca, a narrativa de Marcelo Mirisola, antes estudada por mim¹³ enfocando temas próximos aos de Rubem Fonseca, é mais crua e mais bruta. Talvez a um passo do sensacionalismo. A imprensa não especializada em temas literários o identifica pelo seu “cafajestismo militante”, deixando implícito que ele reproduz a fórmula para escrever um livro transgressor que inclui: escrever com desleixo; ser nojento; falar de sexo selvagem; criar personagens malditos e ser narcisista. A pesquisadora Luciene Azevedo, identificou sua narrativa como literatura de entrave, que “quer anarquizar com qualquer transcendência, apelando para a aparente concordância em relatar ‘o que é’, indicando “um apetite pelo presente que quer barbarizar, quer reeditar a experiência do choque” (2004, p.39).

O primeiro romance de Mirisola, intitulado **O azul do filho morto**, foi publicado em 2002¹⁴ e expõe o tédio do culto ao corpo e o patético das relações afetivas, reduzidas ao sexo sem sentido e à impotência social. Esse título remete às experiências do narrador, cristalizadas em sua imagem abraçada ao filho azul, morto, boiando num vidro de *maioneggs* que depois é colocado em cima de um forno de microondas, como um objeto trivial entre outros.

Embora o contexto da sua narrativa seja concomitante ao de Rubem Fonseca, ele se concentra, segundo Scliar (2006), na “geração classe média dos anos setenta e oitenta, “que não conheceu a ditadura militar e que, portanto, não teve a luta contra a repressão como bandeira” enquanto a narrativa de

¹³ Silva, 2009

¹⁴ Marcelo Mirisola, nascido em São Paulo em 1966, publicou mais dois romances: **Bangalô**, 2003 e **Joana a contra gosto**, 2005 e dois livros de contos: **Fátima fez os pés para mostrar na choperia**, 1998, e **Herói devolvido**, 2000, além de um livro de crônicas: **Notas de arrebenção**, 2005. Uma de suas novelas foi publicada pela revista *Cult*.

Rubem Fonseca emerge justamente no período da ditadura¹⁵ Para Scliar, os personagens de Mirisola pertencem à geração da televisão, do vídeo game. É a geração das drogas pesadas” e do imaginário do sexo erótico dos anos 70, que desassociou a sexualidade da reprodução com o desenvolvimento dos métodos contraceptivos. Como se sabe, esse contexto, herdeiro dos desdobramentos do movimento da contracultura, tornou o campo da sexualidade estreitamente ligado aos movimentos sociais, como o feminista e o de liberação homossexual. Sexo e reprodução cada vez mais se tornam instâncias de decisão privada, embora orientado normativamente por regras públicas e por dispositivos disciplinares incidindo sobre a construção da Pessoa moderna como sujeito político e cidadão, mas também, definido por sua sexualidade e experiência íntimas¹⁶.

Como resultado desses desdobramentos, as transformações das práticas e das representações sociais vinculadas à sexualidade, envolvendo contatos corporais com diversas pessoas – do mesmo sexo ou não – e não mais restrita à procriação, abrem-se assim para uma intensa busca de satisfação e de excitação eróticas, a ponto de subverter o individualismo igualitário¹⁷. Um dos caminhos é a identificação da sexualidade como estando inscrita no corpo sob a forma de um instinto sexual que impulsiona as ações, dando preeminência tanto à experiência dos sentidos como às sensações corporais. Nos romances de Mirisola esse campo de representações é atualizado e radicalizado ao extremo¹⁸.

De maneira mais incisiva, nas narrativas de Mirisola o sexo é um dos elementos centrais, descrito com palavras, situações obscenas e ofensas. A princípio, o sexo parece ser um dos únicos meios para dar sentido à vida do narrador e dos protagonistas, mas acaba reduzindo-se uma mercadoria reificada e fetichizada. Vivido entre irmãos, primos e primas,

¹⁵O livro de Dionísio da Silva sobre Rubem Fonseca enfatiza a aliança entre “sexualidades ilegítimas e ações armadas” procurando mostrar que somente em um contexto no qual Estado está tão dissociado da sociedade é que obras literárias são censuradas, como foi a de Rubem Fonseca durante o período da ditadura no Brasil, acusado de fazer “culto da violência” e “a apologia do crime” (1983).

¹⁶ Heilborn, 1999.

¹⁷ Heilborn, 1999.

¹⁸ Sob este aspecto, o autor reencontra uma prática comum do romance sentimental do século XVIII na Inglaterra, permitindo, com a idéia de sensibilidade, o vai e vem entre discurso moral e o sexual (Campbell).

com prostitutas, “mulheres cafajestes”, “travestis”, “lésbicas”, “gays”, “aleijados”, empregadas domésticas e “mongolóides”, o sexo é, sempre, vendido e comprado. Também nas relações conjugais – quando ocorre – é visto como troca por outras formas de consumo, como viagens, por exemplo. A ejaculação precoce e a masturbação são descritas em analogia às compras pelo crediário, ou pagas com cartão de crédito, pois a busca de satisfação do prazer, que deveria ser postergada por falta de dinheiro, acaba sendo realizada de imediato. Contudo, o fato de ser comprado não significa que o sexo deixe de funcionar como fonte de sensações intensificadas, tanto mais vivido quanto menos comprometido com a procriação. Combinando o exagero da encenação na descrição das relações sexuais com a indiferença e fazendo do sexo um meio pelo qual o narrador se mobiliza para obter intensas sensações corporais¹⁹, mesmo assim segue afirmando que ele é irrelevante, nada tem de subversivo. Ao contrário, custa caro e, além disso, tem o depois: “causa filhos”.

À inutilidade do corpo dada pelas práticas sexuais e sua encenação corresponde o desbordamento do corpo na figura do obeso e o “apagamento” do corpo pela deformidade física e mental, presentes na apresentação tanto do narrador quanto dos personagens. O narrador se apresenta com um “corpo de 85 kilos”, “com joelhos e articulações que foram para o bebeléu”, a “fraqueza dos velhos”, o “cristal que vai rompendo os canais da urina” e a defecação na cama. Na maioria das vezes as mulheres, em seus romances, são caracterizadas como “cafajestes”, “incapazes de dar leite”, “gordas” e “descuidadas”, com “manchas na pele”, “unhas micosadas” e “estrias”. Há uma prostituta que é “dona de casa”, “meio dentuça, com uma bunda modelo tanajura”. Outra era “levemente corcunda e falava um português irrelevante”. Como as mulheres, os homens são divididos em duas categorias que, às vezes, se sobrepõem uma a outra. São, além de “sádicos” e “viciados em sexo anal”, aleijados, paralíticos e mongolóides. *No azul do filho morto*, o narrador, em estilo autobiográfico, conta sua vida, começando desde a infância, quando cavalgava em faxineiras, até a vida adulta, momento que trocou “sua vida de playboy interestadu-

¹⁹ Cf. Duarte, (1999).

al por fraldas cagadas e crianças exibidas como troféus". Ter casado, se transformado num "bunda mole" tornou-se uma "questão de prioridade, uma vez que meus irmãos (do narrador) entravam em fase de reprodução e ninguém mais esperava nada desse vagabundo aí, que era eu mesmo". Chegando à "maturidade", tornou um senhorzinho, de quem as putas cobravam mais, e o que sobrou foi "ressentimento broxado" e uns "pêlos brancos ao redor dos mamilos, tesão nenhuma". Apresentou sua família como unida por "laços de merda", pois a "avó não ia com a cara da mãe". Sua mãe "maldizia o fruto do próprio ventre", "isso", que era ele, seu avô "enrabava travestis" e seu pai, etéreo, vivia "enganando e sendo enganado por aí". Os irmãos eram uns mortos em vida. Por ver a vida como inútil, sem valor, diz que a "grande jogada seria se matar depois de velho, para se vingar plenamente".

Se o suicídio na velhice seria uma vingança plena, o mesmo ato é a única coisa que estabelece a diferença entre as crianças e os animais: "a diferença entre a vida de uma criança com um pastor alemão é que eles, os bichos, não têm a opção do suicídio, que seria a única saída honesta para isto tudo". Para o narrador não seria, apenas, uma saída honesta, mas alcançar a felicidade, pois quem está vivo não sabe o que é isto.

O narrador pede desculpas, talvez pelo excessivo cinismo, mas diz que "a mentira, louca por uma vadiagem e outra putaria, corre desenfreada como se não tivesse nada a ver comigo" (1998:42) e recusa o "papel de adulto conselheiro que gosta das coisas como manda o figurino". Como escreve Scliar, o narrador personifica a geração desamparada, que não encontra seu rumo. Assim como sua geração, ele vagueia pelo Brasil encontrando homens e mulheres, mas não consegue encontrar a si próprio, nem seu lugar no mundo. Vivendo "o castigo antes do crime", gostaria de se "excluir num autismo trivial e generoso", mas, ao contrário, sempre se coloca como alguém fazendo tipos, despossuído de si mesmo. Como o espectador desdobrado, descrito por Boltanski (1993), ele vê a si mesmo "fazendo tipos", que se alteram diante de si próprio e de seus personagens, buscando "um rosto para vestir, um rosto para

usar”²⁰. Seus personagens, como ele, são feios, mentirosos, obscenos. A única instância de controle parece ser o dinheiro...

Em muitos aspectos diferentes, o que as narrativas de Rubem Fonseca e de Mirisola parecem ter em comum é a ficcionalização do território incerto e movediço no qual as indagações sobre a natureza humana não encontram respostas simples e se tornam visíveis por um avesso abjeto. Mesmo tratando de modo diferente as mesmas indagações, justapondo-as ou contrapondo-as, essas narrativas evidenciam os desafios éticos trazidos pelo atravessamento da transgressão da lei e da cultura ao expor uma configuração da sexualidade que do ponto de vista da cultura pode ser abjeta e, da lei, criminosa, mas que nos impõe questões fundamentais evidenciando, na descrição ficcional, práticas sexuais vividas, na maioria das vezes, de forma assimétrica. Elas acontecem envolvendo: a) menores, cujo estatuto na nossa cultura é de quem precisa de cuidados e proteção, porque incapaz, moral e fisicamente, de se defender, b) corpos desfigurados fisicamente (por acidente ou doenças), c) ambivalentes quanto à sua definição social por falta de clareza, como transexuais, d) enfermos (não é saudável nem doente, nem completamente vivo, nem morto, nem fora, nem dentro da sociedade), e) idosos, com limitações físicas e mentais, com perda de controles relacionados a capacidades motoras e cognitivas. Aí estão incluídas também relações sexuais com corpos “desqualificados” e marginalizados, como travestis, prostitutas, transexuais, homossexuais e bissexuais, vistos como abjetos do ponto de vista da matriz heterossexual dominante. Evidentemente que o tipo de sensibilidade exposta nessas narrativas é aquela da intensidade das sensações, de uma vida afetiva feita movimento e ação, de superexcitação, cujas emoções predominantes são a repugnância, a raiva, a angústia. Os personagens e narradores são incansáveis “buscadores de sensações” (cf Lacroix, 2006) e suas relações evidenciam uma sucessão caótica de engajamentos, na qual estão “ligados, mas distantes”, experimentam a necessidade da presença dos outros, mas

²⁰ É a transitoriedade que caracteriza o discurso delirante do personagem, uma espécie de turista da própria vida, sempre fugindo de compromissos, mergulhando numa total esterilidade, debatendo-se contra o fantasma do que poderia ter sido e não foi: um outro capaz de trabalhar, aprofundar relações e procriar, modelo que nostalgicamente o atrai e ao mesmo tempo causa repulsa, porque descrê da felicidade burguesa (Figueiredo, 2004).

deles afastados (Gauchet, 1992).

A tensão irreduzível, entre a necessidade da presença e o distanciamento entre personagens e narradores e a não coincidência entre diferentes expectativas que (des) ordenam suas relações no nível vivencial, é enfatizada, e através dela é possível ver uma das chaves para compreender as razões da abjeção para além da transgressão. É nessa ênfase nos desencontros, bem marcados nas narrativas, que há uma desestabilização das classificações e dos significados, colocando sob tensão, simultaneamente, as relações de alteridade e as vacilantes linhas de demarcação entre o eu e o outro, o normal e o patológico, entre o morto e o vivo, entre estar fora e dentro da cultura, em diversas situações. Os limites turvos dessa linha de demarcação torna as relações entre os personagens próximas à indiferenciação porque não promove nem união e nem separação. Assim, um dos efeitos das narrativas é expor os interstícios instáveis do estruturante processo de classificação no sistema simbólico que abrange o campo da sexualidade (jogo da identidade e diferença) fazendo com que o objeto se atualize como uma resolução arbitrária, levando ao paroxismo a negação do outro, ao pressupor uma alteridade radical, mas também o seu inverso, a aniquilação do outro pelo Mesmo. Em um contexto cultural no qual a ideologia individualista é predominante, e no qual as diferenças são interiorizadas, compreendem-se os desafios éticos (e lógicos) da sociabilidade colocados em evidência nessas narrativas.

Essa negação do outro pela alteridade radical aparece nas narrativas pelas oposições intercambiáveis e suas sucessivas reviravoltas nas práticas relacionais entre personagens. Tal jogo oscilante das diferenças parece claro no conto de Rubem Fonseca, "Dia dos namorados", sobre a relação de um executivo com uma garota de programa. O que a princípio foi apresentado como uma "garota bonita", "não era uma garota. Era um homem, o pênis se refletindo, ameaçadoramente rijo, nos inúmeros espelhos" (p.216). O que era demonstração de carinho se transformou em "medo e nojo" provocados pela descoberta da "garota/homem"; o que era "doçura" recíproca, transformou-se em acusações sucessivas, o suposto engano primeiro do executivo (o travesti estava convicto de que o executivo sabia quem ele/a era) transformou-se em violência física pelos ferimentos desferidos no corpo do executivo, pelo travesti, tentativa de

sinalizar, *in vivo*, uma separação insuficiente. Finalmente, o que seria um encontro sexual transformou-se em um roubo e em crime, abarcado pelo poder policial. Esse tipo de relações, aqui narradas ficcionalmente, foi estudada por Girard, que observou a entrega a violências recíprocas, nas quais se viola mas se é violado. “Má reciprocidade”, mas reciprocidade. Não é simples recusa ou transgressão da ordem simbólica, mas descoberta de que não há diferenças. Há antagonismos, como aparece no jogo de sedução.

Na narrativa, muitas relações, heterossexuais ou não, a sedução é, antes de tudo, uma armadilha, desencantada, interessada e calculista, usada com o único objetivo de obter relações sexuais, como no conto *Miss Julie*. Mesmo que nos contos de Rubem Fonseca a sedução seja, em grande parte, uma prerrogativa masculina, exercida como uma atração que visa privar o outro da autonomia de si, com uma promessa de prazer, é também usada de forma invertida, por homens “invisíveis”, por sua condição física ou com alguma deficiência física (idoso doente e homem acidentado, o travesti do “Dia dos namorados”). “A reciprocidade é assim a soma de momentos. É verdade que os dois antagonistas nunca ocupam a mesma posição ao mesmo tempo, mas eles ocupam estas mesmas oposições sucessivamente. Não há nada de um lado do sistema que não acabe por se transformar em outro” (Girard, p. 198).

Enquanto que na narrativa de Rubem Fonseca o objeto emerge como alteridade radical que se alterna no processo relacional, nas narrativas de Mirisola essa alteridade é tão frágil que chega à anulação do outro pelo mesmo, pelo desprezo e pela indiferença. Nas narrativas, as relações do narrador com e entre os personagens são feitas de mentiras recíprocas, de “mau-caratismo”, “falta de escrúpulos”, falsidades dentro de falsidades e enganos propositados. No *Bangalô*, o narrador de Mirisola comenta que conviveu 30 anos com o vizinho paraplégico e não conseguiu fazer nenhuma amizade porque “resistir é não ter ninguém”. Com a “sufirstada” a “aproximação é irrealizável”, com o amigo garoto de programa, além das mentiras recíprocas, da “má-fé”, do “engano” e da “desolação” daqueles que não escutam e nem entendem um ao outro, os únicos sentimentos que os uniam eram a “inveja” e a “raiva”. O que ambos compartilhavam era “a mais sórdida e repulsiva intimidade”. Por outro lado, nas relações com “prostitutas” o cúmulo da

bondade, ou compaixão, é o beijo na boca e onde a “intimidade é impossível, mesmo quando se fala de amor” (1998).

As inversões sucessivas de diferenciação, em que os momentos recíprocos entre os personagens deixam de ser distintos, como no conto de Rubem Fonseca, e a indiferença é revelada por uma alteridade radical, como na narrativa de Mirisola, faz com que as classificações oscilem cada vez mais e mais intensamente. Como lembrou Girard, quando isso ocorre, não há síntese de diferenças de gêneros, de sexo, de cultura, mas mistura informe, disforme, monstruosa, de seres fragilmente separados²¹. Girard designa o resultado dessa experiência de oscilação vacilante entre as diferenças pelo princípio do duplo monstruoso. “A identidade e a reciprocidade que os irmãos inimigos não quiseram viver como fraternidade do irmão, como proximidade do próximo, acaba se impondo como duplicação do monstro, neles mesmos e fora deles mesmos, em suma, sob a mais insólita e mais inquietante das formas (p.201).

A criação do horror artístico nas narrativas ficcionais aqui estudadas está no limite dessa mistura, quando ocorre um curto-circuito nos interstícios daquela tensão pelo atrito e descompasso das classificações no encontro de personagens, e em que a violação recíproca aparece como perda das diferenças. Elas evidenciam nas relações entre os personagens o processo de tornar-se semelhante aos que já se tornaram semelhantes uns às outros, seja pelas violências brutais, seja pelos crimes e assassinatos. É a erosão das diferenças, a eliminação de tudo o que ultrapassa as tensões na criação do horror²². No campo da sexualidade, André Béjin, 1986, qualificou esse tipo de experiência como uma espécie de auto-sexualidade. Como mostra as relações entre personagens de Mirisola, tudo fica no mesmo plano por uma certa equivalência funcional e pela possibilidade indiscriminada de substituição de parceiros que funcionam como “catalisadores sexuais”, (prostitutas, “mulheres

²¹ Tanto Mary Douglas (1998) como Kristeva (1990) estudaram o resultado dessa mistura como impureza e abjeção, suscitando o nojo, a repugnância, a repulsa e a abominação.

²² Como mostrou Carrol (1999), os objetos do horror artístico são essencialmente ameaçadores e impuros e a estrutura de sua composição é a fusão de categorias normalmente separadas. Ele mostra como exemplos criaturas que transgridem distinções categóricas como o dentro/fora, o vivo/morto, inseto/humano, corpo/máquina e assim por diante. Figuras dessa fusão são as múmias, vampiros, fantasmas e zumbis.

cafajestes”, “travestis”, “lésbicas”, “gays”, “aleijados” e “mongolóides”). Totalmente egocêntrica, a sexualidade parece ser vivida e experimentada como não relacional, colocando em causa o individualismo igualitário pelas relações assimétricas, nas quais o limite é usar o outro como objeto, consumindo-o.

Nas narrativas de Fonseca, o foco narrativo para expor essa aniquilação do outro está na descrição de estupros com violências brutais até a morte (O cobrador) e na descrição de assassinatos. Em um dos contos, “Henri”, a vítima era seduzida pelas “mãos suaves” de um “homem encantador” que “apoiaram-se com força na base do crânio e as pontas dos demais apertaram rápidas e firmes na garganta”. Sem muito esforço ele carregou o corpo da mulher para a cozinha e depositou sobre uma mesa. “Um mancha verde, que ele não esperou que surgisse (era algo de raro!) na barriga de Madame Pascal, pois de facão e machado começou a esquartejar seu corpo com uma segurança de mestre” (p.51).

No conto “Confraria das espadas” um grupo de amigos se reúne com o objetivo de descobrir como atingir, plenamente, o orgasmo sem ejaculação. A confraria funcionou com sucesso até que um dos personagens alegou que a mulher dele acreditava que ele fingia prazer, quando na verdade agia mecanicamente como um robô sem alma. Ela deixara de sentir prazer e os participantes da confraria, incapazes de anular essa “função” defrontaram-se com a falta de prazer de suas mulheres, que queriam essa secreção como “símbolo poderoso da vida”. Então as mulheres começaram a ser trocadas constantemente, antes que descobrissem “que somos diferentes, estranhos, capazes de gozar com infinita energia sem derramamento de sêmen. Não podemos nos apaixonar, pois nossas relações são efêmeras. Sim, eu também me tornei um monstro e meu único desejo na vida é voltar a ser um macaco”. (p. 691).

Não poderíamos ver aí, por meio dessa narrativa, uma perda ou uma renúncia relacional que implode o valor nuclear e sagrado, além da vida do personagem, que é o “símbolo maior da vida”, a vida? Não seria essa mesma direção da fuga do personagem de Mirisola que, no auge da indiferença, diz: “que se teve alguma liberdade foi a de ter fugido e jamais ter acreditado em coisa alguma”? Sua “única liberdade foi voar sobre abismos”, pois todas as suas relações foram reduzidas a relações com pessoas vistas como coisas e sua única saída, além da

morte, seria o “privilegio do autismo, próprio dos mongolóides”, visto como “quase uma santidade”. A imagem “voar sobre abismos” é reveladora dessa “suspensão” no informe na qual nunca se sabe a que vai conduzir.

Espero ter mostrado que explorar temas vinculados tanto da estética do mal e do horror nas narrativas de Rubem Fonseca e Marcelo Mirisola nos permitem também acompanhar as categorias e representações sociais presentes nas vívidas tensões constitutivas sobre o significado da vida nas interações sociais. Deste modo, essas manifestações não são apenas formas contestatórias de transgressão moral, mas dramatizam, sobretudo, e para além do excesso, a experiência da indeterminação da vida, tanto biológica e quanto social. Elas se contrapõem e ganham significado não nos temas e nem nos argumentos expostos ficcionalmente, como os evidenciados aqui na narrativa de Mirisola e nos contos de Rubem Fonseca. A inteligibilidade dessas narrativas está além do que expressam, pois se encontra em um contexto em que as tentativas de aperfeiçoar e de prolongar a vida do conjunto de práticas que denominamos biotecnologia se articula ao campo da sexualidade, identificável no projeto do genoma humano, nas técnicas de fertilização *in vitro* e nas reparações clínicas e estéticas. Como argumenta Rabinow, muito da controvérsia bioética contemporânea – um discurso situado em uma zona de confluência entre a lei e a política, a ciência e o moralismo, a sociedade e os indivíduos – refere-se aos não nascidos, ou àqueles no estágio final da vida, cujas capacidades mentais estão severamente limitadas. Os debates sobre o aborto, a eutanásia e as novas tecnologias reprodutivas, mediando definições do limite entre a vida e a morte, trazem questões que a ciência e a tecnologia ajudam a produzir, mas não estão aptas a resolver, como lembra Weber na conferencia sobre a ciência como vocação (s/d.). Deste modo, no rearranjo e na tensão entre diversos significados e representações da vida nas interações sociais, evidenciados pelas narrativas literárias aqui estudadas, o horror ganha visibilidade ao lado da abjeção. A ficcionalização de situações e personagens que ultrapassam os limites regulatórios, mesmo frágeis e vacilantes, em experiências de morte e de violências recíprocas, desafiam e desestabilizam fronteiras entre o eu e o outro, envolvendo subjetividades, corpos e sexo, de modo irreparável. Ao expressar, sem mostrar, o que não está nessa

arte da ficção, as manifestações artísticas constituem desafios abertos para um estudo antropológico da arte não pelo que a narrativa literária diz, mas como ela diz o que diz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Luciene. **Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória.** Tese de doutorado, Rio de Janeiro, UERJ, 2004. mimeo.

BÉJIN, André e ÁRIES, Philippe (Orgs). **Sexualidades Ocidentais: Contribuições para a história e para a sociologia da sexualidade.** Tradução: Lygia Araújo Watanabe e Thereza Christina Ferreira Stummer. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno.** Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CANDIDO, Antonio (Org). **A personagem de ficção.** 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite.** São Paulo: Editora Atica, 1987.

CARROL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração.** Campinas: Papirus, 1999.

CLIFFORD, James e MARCUS, George E. **Writing Culture: the poetics and politics of ethnography.** Berkeley/Los Angeles/ London, University of Califórnia Press, 1986.

CLIFFORD, James. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo,** Lisboa, Edições 70, s/d.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. *O império dos sentidos: sensibilidade, sensualidade e sexualidade na cultura ocidental moderna.* In HEILBORN, Maria Luiza (org). **Sexualidade: O olhar das Ciências Sociais.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

FIGUEIREDO, V. L. F. *A morte do escritor maldito.* **Jornal do Brasil. Caderno Idéias,** Rio de Janeiro, p. 4 - 4, 17 abr. 2004

GAUCHET, M. "Un réflexologue inconnu: Valéry", in *L'inconscient cerebral.* Paris: Seuil, 1992.

HEILBORN, Maria Luiza (org). **Sexualidade: O olhar das Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

HERNANDÉZ-NAVARRO, Miguel A. *El arte contemporâneo entre a experiência, lo antvisual y lo siniestro*. **Revista Observaciones Filosóficas**. <http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html> .Acesso em 13/09/2009.

KRISTEVA, Julia. **Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection**. Paris: Editions du Seuil, 1980.

LACROIX, Michel. **O culto da emoção**. Rio de Janeiro: José Olimpio, 2006.

RABINOW, Paul. *Genetic and molecular bodies*. In YAMAMOTO, Tetsuji (Org). **Philosophical Designs for a Socio-Cultural Transformation: Beyond violence and the modern era**. Manhatan, USA: Rowman & Littlefield Publishers, 1998.

SCWARZ, Roberto. Netrovisk, Arthur (org.). Uma aventura artística incomum. In Netrovisk, Arthur (org.). *Uma aventura artística incomum*. In **Em preto e branco**. Artes brasileiras na Folha,1990-2003. São Paulo: Publifolha, 2004.

SCLIAR, Moacyr. Filhos ou livros. **Bravo**, 2002. Disponível em :[HTTP://www.bravoonline.com.br/noticias.php?id=339](http://www.bravoonline.com.br/noticias.php?id=339). Acesso em :14 nov. 2006.

SILVA, Regina Coeli Machado e. *Um rosto para vestir, um corpo para usar*. **Horizontes Antropológicos/UFRGS**.IFCH. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Ano 14, n. 29 (2009). Porto Alegre: PPGAS, 2007.

SILVA, Deonísio. **O caso Rubem Fonseca:violência e erotismo em Feliz Ano Novo**. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1983.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

REFERÊNCIAS DAS OBRAS LITERÁRIAS

FONSECA, Rubem. **64 contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

MIRISOLA, Marcelo. **Fátima fez os pés para mostrar na choperia**. São Paulo, Estação Liberdade, 1998.

_____. **O herói devolvido**. São Paulo, Editora 34, 2000.

- _____. **O azul do filho morto**. São Paulo, Editora 34, 2002.
- _____. **Bangalô**. São Paulo, Editora 34, 2003.
- _____. **Notas da arrebenção**. São Paulo, Editora 34, 2005.
- _____. **Joana a contragosto**. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 2005.
- TEZZA, Cristovão. **O filho eterno**. São Paulo: Record, 2007

Enviado em: 10/04/2010 - Aceito em: 10/05/2010