

Ossos do ofício: linguagem e violência em Rubem Fonseca

Craft bones: language and violence in Rubem Fonseca

Sarah Diva Ipiranga

Universidade Estadual do Ceará (UECE), Fortaleza, Ceará, Brasil.

sarahdiva31@gmail.com

Resumo: Análise da construção da imagem da violência nos contos de Rubem Fonseca por meio de recursos expressivos do código linguístico que criam o estado ‘brutal’ das narrativas. Através da referencialidade, da metonímia e da descrição, o narrador monta uma rede textual em que retrata situações de extrema violência e crueldade, como também personagens que se revelam por um discurso permeado de signos que agenciam o caráter letal de suas ações. O estilo, nomeado de hiper-realista, cria essa impressão de uma realidade ampliada e intensificada pelo impacto que a linguagem deposita nas cenas narrativas. Através da análise detalhada das categorias propostas em diálogo com os contos selecionados, deseja-se mostrar que o excesso referencial não subtrai a simbolização inerente à linguagem.

Palavras-chave: violência; referencialidade; metonímia; descrição.

Abstract: This study aims to analyze how Rubem Fonseca represents images of violence in his short stories by means of expressive resources of the linguistic code that create the “brutal” state of his narratives. The narrators, by using referentiality, metonymies, and descriptions, create textual networks that portray extremely violent and cruel situations and characters that reveal themselves through discourses full of linguistic

signs that express the fatal nature of their actions. This style, also called hyperrealist, develops impressions of realities expanded and intensified by the impact that language gives to the narrative scenes. Through detailed analysis of the categories presented in dialogue with the selected short-stories, we want to show that excess reference don't reduce the symbolization inherent in the language.

Keywords: violence, referentiality; metonymy; description.

Recebido em 01 de março de 2015.

Aprovado em 10 de setembro de 2015.

Com 89 anos de idade e mais de 30 publicações, Rubem Fonseca é um escritor com uma das mais longevas carreiras de sucesso na literatura brasileira. Entre contos, romances e novelas, suas publicações apontam para um estilo próprio e para uma tematologia também peculiar (violência, crueldade, sexo etc.). O nome de Fonseca mantém-se como referência de fidelidade à 'vida como ela é', obtendo destaque contínuo no redemoinho das publicações nacionais. Isso é atestado pelos inúmeros prêmios que ganhou (Camões, Jabuti, Juan Rulfo) e pelas reedições constantes de sua obra.

Os dois últimos livros publicados, entretanto, receberam críticas de leitores decepcionados com um possível esgotamento das técnicas narrativas. *José* (2011), uma novela autobiográfica, envereda pelos caminhos dos textos de teor confessional, mesmo que o narrador, José como o autor, fale em terceira pessoa¹. *Amálgama* (2013), coletânea de contos que também tem vários personagens denominados José, foi considerado um livro pífilo, sem a força que caracteriza sua prosa. Em boa parte dos comentários, faz-se sempre uma comparação com as obras anteriores, marcando as décadas de sessenta e setenta do século xx como as mais produtivas e impactantes do escritor.

É interessante observar esse fato: um autor que trilha uma história de publicações contínuas, boas vendagens, mas que parece se

¹*O seminarista* (2009), cujo protagonista também se chama José, dá a ver um lado do ser humano tão explorado nas outras narrativas fonssequianas: o criminoso amoral.

sustentar nos ecos de uma primeira produção. Isso talvez ocorra porque os temas e o estilo de *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1973), *Feliz Ano Novo* (1974) e *O cobrador* (1979) concentrem em si uma intensidade narrativa tão inovadora e explosiva que a sequência veio como uma repetição de tramas que são difíceis de serem exploradas *ad infinitum* com a mesma pujança (quando de posse de um livro seu, o leitor já sabe de antemão um pouco do que haverá de vir, de certa forma circunscrevendo uma expectativa de leitura²).

Depois de *O cobrador*, o autor publica vários romances – *A grande arte* (1983); *Bufo&Spallanzani* (1986); *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988); *Agosto* (1990); para voltar ao gênero contístico com *Romance negro e outras histórias* (1992) e *O buraco na parede* (1995), considerados pela crítica os últimos livros de contos que guardam ainda a linhagem dos lançamentos iniciais.

Em função dessa condição que atormenta um ‘homem célebre’, este trabalho opta por fazer uma releitura da obra de Rubem Fonseca situada nas décadas de ‘fogo’ (1960 e 1970), por acreditar que nelas realmente se elabora uma novidade literária. Nos livros desse período encontra-se uma produção centrada na *violência e sua imagem narrativa* como pouco se produziu na literatura brasileira. Na nossa leitura, o par que se faz com a realidade do país à época, marcado pela ditadura militar, nota predominante nas análises desses textos, aqui não será evidenciado, posto que ele determina e encaminha a recepção leitora e fecha a narrativa num quatinho apertado de torturas. Não haverá, portanto, uma análise moral da violência, nem contextual (condicionamentos sociais). Na medida em que uma das questões fundamentais expressa pelos contos de Rubem Fonseca em todos os níveis da sua textualidade é o entrelaçamento entre linguagem e violência, a opção é centrar a leitura na *produção de sistemas significantes*, cujo gesto enunciador tem seu fundamento e origem na reelaboração sógnica da violência.

Em relação a esse processo, a obra fonsequiana é comumente considerada *hyper-realista*, estética que se caracteriza por uma “preocupação, elevada agora a seus limites, com a aparência sensível,

²Os títulos dos livros também contribuem para manter essa impressão: *E do meio do mundo prostituto só amores guardei no meu charuto* (1997), *Diário de um fescenino* (2003), *Secreções, excreções e desatinos* (2001), *Axilas e outras histórias indecorosas* (2011).

com atos e fatos empíricos, com o cotidiano em sua forma mais simples e anedótica” (PEDROSA, 1977, p. 17). O hiper-realismo de Rubem Fonseca é vivenciado pela violência e pela relação estreita com o real perseguida pelo texto, daí a sequência de cenas rudes, impactantes, com personagens fora de qualquer padrão. Dos assaltantes violentos de “Feliz ano novo” ao sofisticado antropófago de “A nau catrineta”, somos expostos a modelos comportamentais subversivos. Na verdade, a parte mais instintiva e cruel do humano ganha destaque nos contos, tudo isso mediado por uma linguagem depurada, igualmente contraventora, explicitamente rasgada ao pé da realidade. Não à toa, Rubem Fonseca tem seus contos qualificados, comumente, como a “expressão pura” do real.

Sabemos, no entanto, que essa perspectiva mimética absoluta, cuja condição busca criar um efeito de real que ‘cole’ o leitor à violência narrativa, é impossível. A tentativa hiper-realista propõe-se a tudo dizer, porém, simulacro tão perfeito da realidade inexistente, pois, ao procurar a explicitude, tal discurso acaba por desvendar o texto como produção. Cientes desse processo, propomo-nos a enumerar e explicar de quais estratégias discursivas a narrativa fonsequiana se vale para criar uma produção do real tão colada à violência que deseja representar. Assim sobressai, para efeitos de estudo, o pertencimento por filiação ao projeto do *realismo* (filiação identificada não por datação histórica, mas por semelhança de proposta) e, por consequência, o uso intensivo de seus recursos mais notabilizados: a *referencialidade*, a *denotação* e a *metonímia*. As categorias citadas serão analisadas em sua constituição teórica e na relação complexa com os contos selecionados (“Manhã de sol”, “O cobrador”, “Feliz ano novo”, “Passeio noturno”, “Duzentos e vinte cinco gramas” e “Romance negro”³).

1 O esqueleto da língua

Compreendido como um estilo que busca a reprodução autêntica da realidade, o Realismo expõe o problema da representação e da coerência de sentidos por ele exigida. Outro ponto essencial ao Realismo diz respeito à predominância da impessoalidade e da fidelidade ao referente. Para que isso seja concretizado textualmente, é necessário

³Este último conto não se encontra na produção específica das décadas de 1960 e 1970, mas é muito representativo das imagens que desejamos analisar, daí sua inclusão.

ênfatar o enunciado da narrativa e, com isso, ocultar o cenário da sua produção, tornando encobertos ou sufocados os processos que constituem a enunciação: “... e poder-se-ia, portanto, definir o discurso realista como aquele em que as estruturas da enunciação se confundem o mais possível com as estruturas semânticas do enunciado” (HAMON, 1984, p. 17).

Referencialmente delimitado, o discurso realista tem na *descrição*, na prioridade atribuída à expressão do *referente* e na valorização do *pormenor* os seus grandes imperativos. Através deles, o texto realista acentua a precisão mimética, “processo estilístico destinado a modificar as conotações” (RIFATERRE, 1984, p. 123) e “fazer com que o estilo da prosa transmita um som de autenticidade perfeita” (WATT, 1984, p. 39), criando um conjunto de universais responsáveis pela legibilidade do texto. Segundo Barthes (1987, p. 95), a intenção realista é “a colisão direta de um referente e de um significante”, cuja consequência primeira se revela no grande destaque dado à *descrição*. Ela é, narrativamente, a responsável pela significação ordenada e coerente do enunciado. Impassível e indiferente, a descrição vale-se do verossímil estético, isto é, das regras culturais de representação, para criar um equilíbrio entre o real e o ficcional. Sua força conservadora afasta, de início, os perigos que rondam a ficção: “...ao tomar o referente pelo real, ao fingir segui-lo cegamente, a descrição realista evita deixar-se levar por uma atividade fantasmática” (BARTHES, 1987, p. 92).

Condicionar o real ao significado e exaltar o referente tornam-se a premissa de uma narrativa disciplinada, que supõe uma hierarquia de valores e sentidos. Esses últimos foram, com o tempo, encaminhando-se para uma espécie de ‘arquivo de representações’, depósito utilitário de significados a serviço da construção ficcional. Logo, com a predominância do referente, a ênfase descritiva e a padronização dos sentidos, cria-se o que Barthes denominou o “efeito de real”:

[...] a própria coerência do significado em proveito do referente transforma-se no próprio significante do realismo: produz-se um efeito de real, base deste verossímil inconfessável que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade (BARTHES, 1987, p. 96).

O texto realista, portanto, a partir de suas determinações textuais, procura arbitrar o jogo literário. Apoderando-se do real como garantia, ele tenta, nesse sequestro discursivo, negociar com as palavras em bases

vantajosas. Dentro dessa perspectiva, podemos dizer que os contos de Rubem Fonseca exercitam um realismo que não se afasta da multiplicidade textual, mas insistem no excesso referencial. Narrativamente isso se verifica nas contínuas cenas que se demoram na imagem da violência: morte, estupro, dissecação de cadáveres e tantas outras. Em boa parte das narrativas, a trama tem origem ou desenvolvimento num acesso de raiva ou no prazer mórbido da crueldade. Procura-se chegar ao mais inviolável do corpo humano ou da sua dor, sem qualquer piedade ou apelo moral. Para isso, põe-se a termo uma simultaneidade *corpo-palavra*, ambos feridos pela violência linguística.

Discursivamente este procedimento requer a subtração da conotação para se chegar à materialidade de língua. Por isso, a ênfase no referente é seguida pela busca obsessiva da concretude da palavra, da sua ligação direta com o objeto, o que Derrida chamaria de a “*rigidez cadavérica do signo escrito*” (DERRIDA, 1991, p. 64). No paralelo de planos que se insinua aqui (palavra-corpo), isso significa procurar, pela palavra, ou melhor, na palavra, aquilo que permanece após a morte do corpo e a putrefação da carne. Essa procura não representa uma volta à essência, porque essência remete à abstração, nem à sua origem, pois o que se busca está no final. A imagem que corresponde a essa demanda é o *esqueleto*, pois ele estaria para a última resistência corporal⁴, a sua parte mais concreta e dura, a coisa em si e a ausência da ideia.

No conto “Manhã de sol”, o narrador explora radicalmente o esqueleto da língua por meio da economia sintática. Utilizando sintagmas linguísticos reduzidos, ele procura, através dessa experiência, acompanhar o movimento da língua em seus elementos essenciais: sujeito e predicado. Ao abrir mão da subordinação e de elos de ligação entre as ideias, o narrador dá ao texto um tom telegráfico, produzindo também uma imagem óssea, como se um esqueleto estivesse caminhando sozinho, sem a ajuda das outras partes que formam o corpo textual:

Madureira flecha luz mão na bolsa dinheiro na mão.
Dinheiro no bolso, três passos. LADRÃO! LADRÃO!
SOCORRO! A mulher se agarra em Madureira. Rua São
Clemente. Dois PM correm – jogar dinheiro fora – braços
presos pela mulher-PM. (FONSECA, 1992a, p. 187)

⁴Para identificação de alguns cadáveres já decompostos, os legistas somente podem contar com as partes que sobrevivem à morte corporal: os ossos e os dentes.

Além da sintaxe, há a violência explícita das cenas, que procura reproduzir nos corpos das vítimas o mesmo efeito de ‘descarnação’ da linguagem. Em “O cobrador”, destaca-se um momento no qual o protagonista revela seu desejo de mutilar o outro, que desagua justamente na força de reduzi-lo à ossatura, como se isso fosse o verdadeiro desnudamento do ser (tirar-lhe as roupas é muito pouco). O querer rasgar o rosto da vítima, desfigurando-lhe a fisionomia, margeia o modo de enfrentamento da escrita, a necessidade de, pela violência discursiva, vislumbrar a língua “nua”: “... e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes brancos vão ficar todos de fora num sorriso de *caveira* vermelha” (FONSECA, 1989c, p. 16) (grifo nosso).

A obsessão verbal e violenta pelo esqueleto da língua apresenta variações dentro dos livros. Naqueles que são considerados os mais impactantes, principalmente *Feliz ano novo* e *O cobrador*, a violência contra a palavra é explícita. Está-se continuamente querendo atingir a sustentação do código e espatifá-lo, num combate verbal que se realiza no interior da própria língua. Os narradores procuram atingir pontos de articulação, que são responsáveis pela sequência de sentido do todo corporal:

Dei um tiro no *joelho* dele (FONSECA, 1989c, p. 14).
(grifo nosso)

Peguei a mulher acima dos *joelhos*, bem no meio das duas pernas um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto quebrando os dois ossões...
(Fonseca, 1989b, p. 62) (grifo nosso)

Já em *Romance negro e outras histórias*, livro representativo de uma mudança no tratamento da linguagem, a relação com os ‘ossos do ofício’ abandona a ferocidade e o impulso iniciais e se permite o desejo e o prazer. Embora com a antiga certeza de que a escrita comporta uma luta e de que corre risco de ser ludibriado (“Ouça, meu amigo, guarde isto: as palavras não são nossas amigas. Uma verdade simples: as palavras são inimigas. Eu descobri tarde demais.”) (FONSECA, 1992b, p. 164), o escritor-narrador envolve-se mais no jogo sedutor das palavras. Ao se deixar levar pela astúcia da língua, ele afasta a violência desmedida e se permite fascinar pelo encanto meticuloso e ímpar da disposição óssea:

Posso acariciar novamente sua *clavícula*?...Afaga-lhe os *ossos* da *omoplata* e do tórax, onde se firmam seios pequenos e empinados; apalpa-lhe as *costelas* conspícuas. [...] E, virando-se de costas, também lambe seu *cóccix*; e, revirando-a, explora com a língua os *joelhos*, os *cotovelos*, e o *escapóide* do pé direito de Clotilde. (FONSECA, 1992b, p. 145) (grifos nossos)

A própria atração que sente por sua esposa, Clotilde (“magra, ossuda, olhos negros redondos como botões, dentes grandes e brancos...” (p. 147), está mais relacionada à ossatura da mulher do que a qualquer qualidade ligada aos códigos culturais.

Então por que se casou comigo?
 Por causa dos seus ossos.
 Por causa dos seus ossos.
 E minha inteligência? Minha sensibilidade? Minha cultura?
 Isso vale muito pouco. (FONSECA, 1992b, p. 147)

O esqueleto é, ao mesmo tempo, a parte menos nobre do corpo, aquela comumente recusada na preparação das refeições e que resiste justamente em sua *pobreza*. O conceito de pobreza na textura literária, normalmente associado à penúria de recursos estilísticos, encontra uma redefinição significativa em Deleuze e Guatarri: instância textual ligada a uma literatura menor e ao seu poder de desterritorialização e que tem o objetivo de “encontrar os pontos de não cultura e de subdesenvolvimento, as zonas linguísticas de terceiro mundo por onde uma língua escapa, um animal se introduz, um agenciamento se ramifica” (DELEUZE; GUATARRI, 1977, p. 42). A definição é usada para dar conta da expressividade da prosa de Franz Kafka, mas pode ser recuperada por nós em relação ao texto fonsequiano, uma vez que o que ele faz é justamente se apossar de zonas linguísticas interditas e agenciar um novo discurso.

A pobreza, para existir, precisa de uma narrativa que permita escavar o código e encontrar sua materialidade palpável, dispensando os enxertos comunicativos e significados usuais. Como observam Deleuze e Guatarri, a sobriedade, ou seja, o uso intensivo da língua, é o percurso necessário para se encontrar essa materialidade:

Já que o vocabulário está dissecado, fazê-lo vibrar em intensidade. Opor um uso intensivo da língua a todo uso simbólico, ou mesmo significativo, ou simplesmente significante. Chegar a uma expressão material perfeita, uma expressão material intensa. (DELEUZE; GUATARRI, 1977, p. 29-30)

Dissecação, intensidade – essas são palavras que explicam e traduzem o processo linguisticamente elaborado pela prosa de Fonseca e que encontra na força do vocabulário e da sintaxe sua realização mais complexa. Diante da concisão sintática, regida por sintagmas que se unem com poucos conectivos, acontece também de a narrativa perder a própria palavra e se centrar no grito que ‘introduz o animal’. É o que se processa em uma cena de “O cobrador”. A violência extrema do protagonista acaba, por exaustão, a romper o elo com a própria expressão e inserir uma dimensão animalesca. O discurso só pode vir à tona em forma de grito, sons onomatopaicos que vibram com intensidade animal: “Dei um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente” (FONSECA, 1989c, p. 21). Retomamos aqui o pensamento de Deleuze e Guatarri acerca da pobreza da linguagem. Para os dois pensadores, além da sobriedade, que mencionamos anteriormente, o grito é mais uma possibilidade de essa pobreza se constituir. Devido à desarticulação significativa, o grito libera uma força gutural e *denotativa*, “uma matéria viva que fala por si mesma e não tem mais necessidade de ser formada” (DELEUZE; GUATARRI, 1977, p. 32).

Apesar de parecer contraditório, tanto a animalidade da língua quanto a sua pobreza agenciam um texto criativo e sóbrio. A “pobreza criadora” possibilita a flexibilidade do código, assim como a violência discursiva produz uma crueza cirúrgica, meticulosa e, ao mesmo tempo, potente. Sem abrir mão do caráter representativo da língua, pois dele o texto não se ausenta, os contos promovem uma “desterritorialização”, fazem um uso menor do código pela intensidade com que explodem as suas fraquezas simbólicas. Segundo Deleuze, a desterritorialização é operada pela literatura menor, “aquela que é muito mais apta a trabalhar a matéria.” (DELEUZE; GUATARRI, 1977, p. 29). Assim desterritorializar uma língua, assumi-la em sua pobreza, será encontrar a sua matéria óssea. Os contos fonsequianos, pulsantes, sóbrios e cruéis, deslocam-se com mais agilidade sobre o *plano de expressão*, pois o esqueleto que desencarnam, embora pobre de carnes, avança sobre o discurso, dando-lhe ritmo e força.

2 A expressão partida

Ossos e dentes, uivos e gritos: com esses instrumentos Rubem Fonseca alinhava o texto e aproxima-o de mais uma estratégia realista: a ênfase no detalhe, a *metonímia*. Jakobson, por exemplo, já priorizava o detalhe investido de metonímia como a principal notação da escola realista: “É a predominância da metonímia que governa e preside efetivamente a corrente literária a que se chama realista...” (Jakobson *apud* Hamon, 1984, p. 132).

Essencial ao projeto realista, o pormenor metonímico insere-se na narrativa já carregado de sentido e limitações, como também submetido à unidade e à disciplina do enunciado. Aparentemente disperso e sem utilidade, ele é comandado por um sistema fechado de funções e significados, ratificando a definição maior do processo metonímico – a parte pelo todo:

O romance realista apresenta-nos uma imagem de fragmentação social compreendida no ordenamento de uma forma significante e sugere assim que estes fragmentos caóticos são, de certo modo, socialmente viáveis e moralmente desculpáveis. (BERSANI, 1984, p. 63)

A função exercida pela metonímia nos contos de Rubem Fonseca é redimensionada com objetivos bem diversos: ela tanto viabiliza a vibração estética do texto quanto prepara a estratégia para torná-lo repulsivo. A vibração é resultado da condensação narrativa provocada pela metonímia. Diante da sua natureza de condensada, a metonímia consegue concentrar em pequenas partes uma grande intensidade de sentido. Já a repulsão advém da ênfase nas partes arrancadas violentamente, ou seja, do desmembramento agressivo. A ação dos assaltantes em “Feliz ano novo” vai se construindo a partir de detalhes que elaboram metonimicamente a narrativa. Os personagens estão sempre se detendo em pedaços, do ‘sovaco’ das senhoras elegantes que aparecem na televisão ao cano do revólver potente dos assaltantes. A cena que melhor explora esse recurso é aquela em que o narrador se vê diante da dona da casa morta por um dos seus comparsas. Sua atitude revela-se repulsiva e prática ao mesmo tempo: “A velha tava no corredor, caída no chão... Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha” (FONSECA, 1989b, p. 18).

A metonímia liberta-se do todo e assume-se como figura autônoma. O detalhe, então, vem mais para materializar a cena e intensificá-la pelo seu caráter concreto do que para corroborar alguma conveniência social ou narrativa. Marca-se não como uma parte que mantém relação de coerência com o todo ficcional, mas como a imagem dos membros decepados dos corpos, os órgãos mutilados, pedaços que adquirem força através da sua partição repulsiva. Ao se desconectar do conjunto narrativo, o detalhe metonímico pressiona o texto, espremendo-o contra os seus próprios sentidos, da mesma forma como provoca um efeito de condensação. É através dele que o narrador fonsequiano constrói o seu percurso narrativo. Nesse sentido, as pessoas com quem convive são também identificadas por pedaços. No conto “O cobrador”, o protagonista se apaixona por uma garota rica da zona sul. O que mais lhe chama a atenção são os dentes e as nádegas de Ana. Por isso, o envolvimento sexual entre eles ganha intensidade na ênfase metonímica:

Estamos no meu quarto, em pé, *sobrancelha com sobrançelha*, como no poema, e tiro a roupa dela e ela a minha e o corpo dela é tão lindo que sinto um aperto na *garganta*, lágrimas no meu rosto, *olhos* ardendo, minhas mãos tremem e agora estamos deitados, um no outro, entrançados, gemendo, e mais, e mais, sem parar, ela grita, a *boca* aberta, os *dentes* brancos como de um elefante jovem, ai, ai, adoro a tua obsessão! Ela grita, *água e sal e porra* jorram de nossos corpos sem parar. (FONSECA, 1989c, p. 27) (grifos nossos)

Concentrado, o texto fonsequiano não se detém em banalizações, a economia discursiva metonimicamente impede digressões desnecessárias. A impressão que se tem é de o texto se mover sozinho, como se a metonímia ganhasse vida e saísse matando pelos contos. Nessa atitude de sublevação, ela incorpora a violência e a avidez, tanto que as partes sinedóquicas que mais se destacam são os dentes. Sem sentido determinado, eles tanto servem para denotar posição social quanto para atacar adversários ou desencadear o desejo.

O conto “O cobrador” explora exaustivamente o recurso à metonímia dental. A ação inicia-se em um consultório odontológico, onde um dentista, ao perceber que “a raiz está podre”, resolve fazer uma extração. A partir daí, os dentes serão o elo coesivo a interligar as ações

do protagonista. As relações que se vão estabelecer entre os personagens levam em conta os dentes como elemento essencial aos sentimentos a serem despertados, sejam de inveja ou repulsa:

Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros. (FONSECA, 1989b, p. 16)

Não me chateio, o crioulo tem poucos dentes, dois ou três, tortos e escuros. (FONSECA, 1989b, p. 24)

A força denotativa da mastigação ressalta, por esse lado, a sua potência destruidora e voraz, como a lembrar da periculosidade de sua função primeira. Outros índices que enfatizam a interferência narrativa da metonímia são o bordão utilizado pelo “cobrador” diante de algumas situações, *Só rindo*,⁵ e o nome de um dos bandidos, apelidado de *Boca Larga*. Mas é no despertar do desejo que os dentes ganham o seu desvio mais poderoso. Nesta nova sinuosidade, aliam-se a sua constituição denotativa, concreta e afiada e o apelo sensual que exige que eles sejam tocados, lambidos, mesmo com o perigo de cortar aquele que lhe deseja: “Tenho vontade de lamber dente por dente de sua boca” (FONSECA, 1989b, p. 22).

Em um processo de deslocamento ainda maior, é com os dentes da própria linguagem que os contos procuram devorar as metaforizações subjetivas. Triturar as conotações a que o discurso está sujeito é o grande objetivo da metonímia dental. A metonímia, porém, como a metáfora, é uma figura de linguagem, uma conotação desviante. Quando enfatiza uma parte, ela vislumbra, de certo modo, uma relação mais próxima com a coisa, entretanto o faz por meio de um deslocamento, o que não deixa de ser uma figuração. A intenção dos contos fonsequianos de “alterar a natureza repartida do signo para fazer da notação o puro encontro de um objeto e da sua expressão” (BARTHES, 1987, p. 96) esbarra na inevitabilidade das metáforas, no caráter conotativo de qualquer relação com o real mantida pelo texto literário. Ao sacrificar a realidade, a linguagem incorpora as suas vestes. Essa metonímia sacrificial encerra em si um procedimento conotativo, já que “no discurso literário qualquer

⁵No conto “Pierrô da caverna”, o bordão é substituído por ‘Macacos me mordam’.

metonímia pode desempenhar o papel da metáfora...” (RIFATERRE, 1984, p. 120).

Pela denotação, o texto de Rubem Fonseca tenta ir diretamente às coisas sem passar pelas simbolizações, ligar a palavra à imagem e quebrar a continuidade do discurso pela exploração exacerbada do real. Com essa obsessão, os narradores esforçam-se por separar a concretude metonímica das figurações metafóricas. No entanto, o signo já contém em si um vinco, desfazê-lo significaria apagar a dobra da palavra, condição de sua existência. O real, literariamente sacrificado, abandona a sua literalidade e se põe à mercê do jogo das palavras. Isso exige mediação simbólica:

Eis aí, num mesmo nó, aquilo que funda a miséria e a grandeza de nossa condição como seres simbólicos. Somos no mundo, estamos no mundo, mas nosso acesso sensível ao mundo é vedado por essa crosta sgnica que, embora nos forneça o meio de compreender, transformar, programar o mundo, ao mesmo tempo usurpa de nós uma existência direta, imediata, palpável, corpo a corpo e sensual com o sensível (SANTAELLA, 1994, p. 52).

Assim, por mais que se queira referencial, o texto não escapa à armadilha da linguagem e essa impossibilidade de desgarrar-se da teia simbólica vai ser o grande dilaceramento da obra de Rubem Fonseca, pois “estar vivo é falar, falar é exercer o simbólico, pelo simbólico me digo enquanto finjo. O simbólico então abre para um abismo que nunca cessa” (LIMA, 1981, p. 145).

O texto cobrador, grande metáfora fONSEQUIANA, esbarra na resistência da língua, no esqueleto que tanto procurou encontrar. É por isso que, quando corta com um facão a cabeça de uma vítima, o cobrador se irrita diante daquele corpo que resiste ao esfacelamento, da mesma forma como a linguagem se nega à partição denotativa: “A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não caía” (FONSECA, 1989b, p. 20).

Se a cabeça não consegue ser decepada com precisão mimética, o corte imperfeito sempre deixará à mostra, no corpo-escritural, a marca do instrumento que nele tentou inscrever a sua força. No conto “Duzentos e vinte e cinco gramas”, a narrativa centra-se no médico-legista que

experimenta um prazer sádico na execução do exame de um cadáver de mulher na presença de um dos amigos dela. De uma bela moça ela se transforma, pela ação de estilete, tesoura e serrote, manual e violentamente conduzidos pelo legista, num amontoado de órgãos descolados e ossos partidos. A imagem do corpo, enquanto beleza e unidade, vai se deformando na violência primitiva do esquarteramento científico (“com a mão enluvada, o legista agarrou o pulmão e tentou arrancá-lo de um só golpe. Não conseguiu da primeira vez. Tentou com as duas mãos e conseguiu”) (FONSECA, 1989a, p. 28). As partes, antes conotativamente significativas, são separadas e arrancadas à força (“De dentro do corpo os órgãos eram tirados e jogados na bacia.”) (FONSECA, 1989a, p. 28) para que possam vir a existir somente na sua crueza denotativa.

Restos de um sujeito que já ali habitara, o corpo, depois do exame, é reconstituído, ou melhor, costurado. Como diz o médico, “a reconstituição é perfeita”. Ou quase perfeita. A devolução dos órgãos aos seus espaços anteriores por meio de suturas vai deixar à mostra uma linha, índice irremovível de um corpo maculado e artificialmente recomposto pela escrita que também só toma forma a partir deste processo disjuntivo e denotativo.

Como o corpo da mulher necropsiada, o texto traz exposta a costura que indica o recorte de que ele foi vítima, revelando, então, a impossibilidade de uma ligação transparente e linear com o real. Revolvido e reconstituído, o texto não esconde o alinhavo decorrente da ação da escrita:

Enquanto isso, o legista, num gesto longo, firme e contínuo, com o bisturi cortou o corpo num fundo traço longitudinal, da garganta à região pubiana.

A carne do peito foi puxada violentamente para os lados, desprendida dos ossos, deixando-os à mostra.

‘Depois cose-se tudo’, explicou o legista ‘a reconstituição é perfeita’. *A linha aparece, é claro.* (FONSECA, 1989a, p. 27) (grifo nosso)

A linha aparece, ou seja, existe um jogo textual em que produto e produção (violência e palavra) se revezam: a significância da realidade só pode existir através da interferência da linguagem produtora de signos. Assim, por mais que o texto fonsequiano se queira referencial,

transparente, ele irá revelar a impossibilidade de um real anterior à linguagem. A enunciação discursiva fonsequiana absorve e recria textualmente as formas da realidade dando a falsa impressão de uma *mimese* perfeita. Na verdade, essa tática é um artifício que mais desvela que encobre as dissimulações ficcionais que estão ali a mover o texto, pois todo signo esconde em si o estigma da mediação, o que o obriga a disfarçar aquilo que pretendia manifestar. Ossos do ofício.

Referências bibliográficas

- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BERSANI, L. “O realismo e o medo do desejo”. In: BARTHES, Roland *et al. Literatura e realidade: que é o realismo?* Lisboa: Dom Quixote, p. 51-86, 1984.
- DELEUZE, G.; GUATARRI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- FONSECA, R. *Os prisioneiros*. 4^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a.
- FONSECA, R. *Feliz ano novo*. 2^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.
- FONSECA, R. *O cobrador*. 3^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989c.
- FONSECA, R. *Lúcia McCartney*. 6^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.
- FONSECA, R. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.
- HAMON, P. “Um discurso determinado”. In: BARTHES, R. *et al. Literatura e realidade: que é realismo?* Lisboa: Dom Quixote, . p.129-194, 1984.
- LIMA, L. C. “O cão pop e alegoria cobradora”. In: LIMA, L. C. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, . p 144-158, 1981.

PEDROSA, C. M. R. *O discurso hiperrealista*: Rubem Fonseca e André Gide. 1977, 189 p., Dissertação, Pós-Graduação Letras, PUC, Rio de Janeiro.

RIFFATERRE, M. “A ilusão referencial”. In: BARTHES, R. *et al. Literatura e realidade: que é realismo?* Lisboa: Dom Quixote, p. 99-128, 1984.

SANTAELLA, L.. *O que é semiótica*. 12^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

WATT, I. “Realismo e forma romanesca”. In: BARTHES, R. *et al. Literatura e realidade: que é realismo?* Lisboa: Dom Quixote, p. 3-50, 1984.