

# Violência e Desencanto: de Marquês de Sade a Rubem Fonseca

Rachel Fátima Nunes  
Universidade Estácio de Sá  
Rua do Bispo, 83 - Rio de Janeiro – RJ

---

## Resumo

Neste artigo busca-se sucintamente discutir à luz da Ética a luta de Gandhi no processo de independência da Índia. Refletindo sobre os acontecimentos históricos, levando-se em conta os princípios éticos aristotélicos e o princípio hindu da satyagraha o objeto deste estudo é tão somente demonstrar que pela força da verdade e pelo princípio da não violência foi possível a Gandhi, com base na desobediência civil de Thoreau, realizar uma revolução pacífica e tirar de sob o jugo britânico o povo indiano.

**Palavras-chave:** desobediência civil; ética; gandhi; independência da Índia; satyagraha.

## Abstract

This article seeks to briefly discuss the light of Gandhi's struggle Ethics in the process of independence of India. Reflecting on the historical events, taking into account the ethical principles and the Aristotelian principle of satyagraha Hindu object of this study demonstrate that it is so only by virtue of the fact and the principle of non-violence Gandhi was possible on the basis of civil disobedience Thoreau, hold a peaceful revolution and take under the yoke of the British Indian people.

**Keywords:** Brazilian romance; contemporary literature; violence and disenchantment

## 1. Introdução

Ah, Luzes, Luzes, não fostes apenas a preparação para as Trevas?

(Marquês de Sade)

No romance “A grande Arte” de Rubem Fonseca Rubem Fonseca retrata a situação do país mergulhado numa crise social: ceticismo e desencanto diante do sistema capitalista predatório, corrupto e corruptor.

O autor aborda a violência herdada das diferenças de classe, a impunidade originada da riqueza adquirida através de atos ilícitos, a descrença nos valores sociais, ratificando assim os graves problemas que o Brasil atravessava na década de oitenta quando a obra foi escrita. A própria estrutura do estado brasileiro oferece as possibilidades para que o esquema de corrupção e impunidade se instale.

## 2. “A Grande Arte”: acerca do poder e da violência

Não é mais possível percorrer o caminho traçado por Alejo Carpentier, em “O Século das Luzes”, quando segundo Figueiredo:

A pluralidade dos tempos vivida na América Latina permitia ao autor a confrontação de dois mundos: o da história tal como se fazia na Europa e o da selva americana, ainda virgem de história a sugerir a possibilidade de um recomeço, evitando o que, na civilização ocidental, havia levado à deterioração do sonho de uma sociedade verdadeiramente civilizada (FIGUEIREDO, 1994, p.121).

O livro de Carpentier, escrito em 1962, indica uma nova possibilidade social no auge da revolução cubana. Já o romance “A Grande Arte”, de 1983, foi escrito quando esta revolução já sofria desgaste com a supressão da ajuda soviética. Se o autor cubano acreditava na reconstrução das utopias, Rubem convive com a descrença nos ideais utópicos, tendo uma visão cética do poder: “O medo de perder o Poder, o medo que está sentindo este governo, é que torna as pessoas mais corruptas. Se me permite um circunlóquio, no Brasil, o Poder cria os corruptos e a corrupção cria os poderosos. O governo, a igreja, a imprensa, o empresariado, militares, intelectuais – não se salva ninguém meu caro Senador” (FONSECA, 2002, p.283).

A ligação entre o poder e a corrupção é apresentada em “A Grande Arte” por um senador que regularizará a licença de uma das empresas do conglomerado Aquiles,

organização multinacional, que atua em diferentes setores como finanças, exploração de motéis e até tráfico de drogas. O próprio senador faz o seguinte comentário a respeito do envolvimento de certos grupos com os esquemas de corrupção:

Como os senhores sabem, além da Máfia, que já está há tempos no negócio, outras instituições internacionais como organizações terroristas, grupos religiosos, agremiações políticas etc., estão entrando também no comércio da droga. Mas garanto a vocês que a nossa Organização resistirá a essa concorrência, a qualquer tipo de concorrência. Somos Sólidos. Eficientes (FONSECA, 2002, p.221).

Quais expectativas alimentar diante da falência dos discursos utópicos e da impossibilidade de sentir qualquer esperança? Vera Lucia Follain de Figueiredo afirma: “Há uma espécie de ‘meta-sistema’ inabalável que determina a circularidade estéril, anula o efeito das ações, tornando-nos prisioneiros de uma ordem cujas regras não conhecemos”. E completa: “Um ciclo diabólico transforma a utopia em frustração. A história que pensamos fazer é um arremedo de história: não é a ação que transforma o sistema, mas o sistema que transforma a ação e a distorce segundo fins ocultos, regidos por um poder que não se consegue abalar” (1994, p.121).

Dentro desse contexto, as grandes utopias – razão, sujeito, sentido, verdade, ciência, totalidade – entram em decadência, não mais se creditando ao futuro a concretização de projetos que atendam às necessidades de uma sociedade mais justa. Fonseca ressalta que a crise social em que o Brasil está mergulhado impõe às relações humanas a submissão ao valor monetário. Em certa passagem do romance o autor resume a história atual do Brasil como uma sucessão de governos corruptos, em que a busca pelo poder é a medida de todas as coisas: “Milionários saídos do nada, homens inescrupulosos que se aproveitam da situação que o país atravessa para se encher de dinheiro. A história atual do Brasil pode ser resumida nestas palavras – poder desenfreado, medo, estupidez e corrupção” (FONSECA, 2002, p.207).

Rubem Fonseca descreve o funcionamento dos esquemas de corrupção e de impunidade, apresentando a forma pela qual a classe dominante monopoliza a maior parte das riquezas materiais do Brasil, envolvendo-se em negócios ilícitos. Mandrake, a personagem central de “A Grande Arte”, é um advogado que cumpre as funções de um detetive, investigando o assassinato de duas massagistas. Auxiliado por

seu sócio Wexler e pelo policial Raul, suas investigações levam-no a incomodar Aquiles, o conglomerado já mencionado.

O sistema capitalista é um dos pontos importantes da trama do romance. Mandrake não tem como objetivo nem a filantropia nem pensa em eliminar as misérias que presencia; ao contrário, ele é mais um misantropo criado por Rubem Fonseca, com dignidade suficiente para “«não transmitir a nenhuma criatura o legado de nossa miséria»”: “Ada queria casar e ter filhos, mas eu não queria ter nada nesse mundo. Quem deveria ter filhos era Elizabeth, e eu a impediра. O mundo precisava mais de gatos do que de gente” (FONSECA, 2002, p.74).

Seu objetivo, na realidade, é desvendar a organização criminosa Aquiles. Mandrake investiga essa estrutura empresarial capitalista, onde impera o crime organizado. Entrando em contato com este sistema financeiro, ele conhece duas personagens que exemplificam muito bem o oportunismo político e o abuso de poder: José Zakkai e Camilo Fuentes, beneficiários dos lucros do Escritório Central. Esses dois representam de forma contundente o cinismo e a misantropia daqueles que fazem do poder seu objetivo último:

José Zakkai: — Também presidentes e ditadores das grandes potências e das republiquetas de petróleo, eles também sabem do futuro atroz, por isso cometem esses desatinos, essas traições, essas torpezas. Aqui no Brasil a coisa será realmente fantástica. — Você odeia a humanidade, disse Fuentes. — A humanidade é um monte de merda, disse Zakkai (FONSECA, 2002, p.283).

Thales de Lima Prado é uma personagem da elite que, de forma inescrupulosa, chegou ao poder. Por trás da máscara de pai-de-família-exemplar esconde-se uma personalidade cínica. Sua postura se enquadra à perfeição na definição de cinismo do Dicionário Básico de Filosofia (JAPIASSU & MARCONDES, 2001), que diz que o cínico assume uma atitude individual que consiste no desprezo, por palavras e atos, das convenções, das conveniências, da opinião pública, da moral admitida, ironizando todos aqueles que a elas se submetem e adotando, em relação a eles, um amoralismo agressivo e debochado.

A estrutura atual da sociedade – e provavelmente há milênios – não reside, como se tem ideologicamente atribuído desde Aristóteles, na atração entre os homens, mas sim no interesse próprio de cada um contra os interesses de todos os demais. Isso penetrou profundamente o caráter humano. O que

for contrário a esse conceito, o espírito gregário da chamada *lonely crowd*, a multidão solitária, representa uma reação, uma aglutinação de pessoas frias que não suportam a própria frieza, mas também não podem modificá-la (ADORNO, 1994, p.43).

As personagens de Rubem demonstram, por vezes, uma perplexidade diante do sistema corrupto. Neste quadro desolador, Rubem mostra a organização das elites, absorvidas exclusivamente por seus problemas privados, dando as costas aos problemas coletivos. Entretanto, de acordo com Jurandir Freire Costa, a idéia de salvação individual – seja pelo “controle técnico da infelicidade”, seja pela produção de uma “felicidade via nasal” – torna a elite brasileira física e moralmente dependente do que existe de pior na sociedade:

De um lado, o submundo da cocaína e seus monstruosos efeitos, entre os quais o despotismo de bandidos e policiais vendidos ao tráfico sobre a população das favelas, a corrupção do sistema jurídico-policial e, sobretudo, a degradação moral do valor do trabalho aos olhos das crianças, adolescentes e adultos pobres. De outro lado, a multidão de “especialistas” em felicidade sexual, amorosa e química que, em coro, propagam e reforçam na mídia o mito da salvação individual, num Brasil moderno, informatizado, neoliberalizado e com todos os problemas resolvidos, de antemão, pelas leis do mercado (FREIRE COSTA, 2000, p.87).

Os esquemas de corrupção, o individualismo e o consumismo das elites tornam Mandrake um cético. Resta-lhe o vazio, a confusão e a enorme dificuldade de sentir, representar e interpretar o processo de vida em seu permanente movimento dialético de construção e desconstrução. Mas apesar do ceticismo, a personagem sabe quem são os exploradores, os explorados, e quem tem o poder de tirar a vida dos outros: “Tóxico e pornografia. (...) Isso dá muito dinheiro neste país esfuziante. Pó e putaria, esse é o negócio deles, uma cooperativa que chamam de Escritório Central. (...)

O Escritório Central é uma organização criminosa que utiliza empresas legítimas como cobertura, por um lado, e como diversificação de investimentos, por outro” (FONSECA, 2002, p.152).

Ao percorrer o mundo das elites, Mandrake se depara com assassinos hedonistas, violentos e psicopatas. Quando Ada, sua namorada, é estuprada, em decorrência de uma investigação policial, envolvendo o

assassinato de prostitutas, Mandrake decide se vingar. Através de Hermes, um professor na arte do Percor (técnica do manuseio de armas brancas), ele compra uma legítima Randall e aprende a manejá-la. Tudo para realizar seu ímpeto violento na imaginação, pois tem fobia a sangue.

Quanto à relação amorosa, Mandrake age mecanicamente, sem revelar nenhum sentimento. Através de sucessivas relações sexuais carregadas de um sentimento cético, ele retrata as mazelas do cotidiano. Após o estupro sofrido por Ada, Mandrake se depara com a efemeridade das relações humanas: “Era mais do que uma simples sensação de desejo o que eu sentia antes de vê-la assim. Era uma sensação de maravilhamento, de espanto ante aquela nudez ardente, viva como nenhuma outra coisa viva. Agora... Onde estava aquilo? Como podia ter passado?” (FONSECA, 2002, p.244). A efemeridade das relações humanas, barreira criada por Mandrake pelo medo de um envolvimento mais profundo, é outro fator para torná-lo um cético:

Ada de nada sabia. Era a mais antiga, como Bebel dizia, e se soubesse me abandonaria. Ada queria casar e ter filhos. Isso me deixava desanimado e infeliz. Existiam homens que haviam nascido para serem maridos, pais chefes de família. Eu não conseguia viver num desses papéis. E, no entanto, todas as mulheres queriam casar e ter filhos comigo. Para quê? Não poderia mesmo durar (FONSECA, 2002, p.262).

Célia Pedrosa diz que boa parte das personagens de Rubem é de figuras cultas, intelectuais e artistas, conscientes das repressões e dos erros da sociedade, mas que, impossibilitadas de mudá-la, perdem-se em esquemas de agressões e de sexualidade desenfreadas. Extravasando através do sexo suas frustrações, segundo a autora, elas demonstram um “instinto sexual desnortado” (PEDROSA, 1977, p.38).

Mesmo a satisfação eventual de seus desejos só funciona como válvula de escape para amenizar o tédio e a mediocridade do cotidiano: “Senti uma inesperada saudade do corpo de Eva, a filha mimada do senador corrupto, e logo fui invadido por saudades ainda maiores de Ada, vontade de sumir com ela naquele imenso mar vegetal, ‘trepar’ o dia inteiro, virar as costas aos amigos, culpados e inocentes, multidão das ruas, ardores urbanos, efemérides e alegações finais. Fechei os olhos e sonhei com Ada (FONSECA, 2002, p.108). Essa fuga da realidade pelo sexo agrava o desnortamento de Mandrake, que se revolta com a ati-

tude das mulheres que lhe cobram uma postura fiel:

Por que elas haviam feito aquilo comigo? Idiotas. Lilibeth, a grãfinota, nunca mais arranjará um homem como eu, merecia mesmo o Val com a sua moqueca de peixe. A Nova Peste negra tomaria conta de Bebel, ajudada pela obesidade. Não quis pensar em Ada. A melhor vingança era ficar vivo muito tempo (FONSECA, 2002, p.294).

As personagens de Rubem levam uma vida promíscua, com sexualidade desenfreada; no entanto, é somente entre os membros da elite que o autor procura evidenciar a relação existente entre arte e violência, artista e criminoso. Tal correlação é encontrada na figura de Thales de Lima Prado, cuja dita superioridade está associada à genialidade do ato criminoso visto como algo estético. Já no submundo, não existe esta preocupação com a estética, o que encontramos é somente o desejo de matar associado a um impulso cego e primitivo, como é o caso de Camilo Fuentes.

De acordo com Célia Pedrosa (1977, p.37), não é só o homem culto que extravasa a sua frustração no sexo. O homem da escória, oprimido, sem consciência, também o faz. O exemplo é Camilo Fuentes, personagem do submundo de “A grande Arte”. Para ele, a relação entre sexualidade e desejo de matar está associada a uma força da natureza: “Começou a possuí-la (...) espancando-a e fazendo-a gemer e pedir mais (...). Seus braços envolveram a mulher como se fosse partir-lhe as costelas, seu corpo arrojou-se contra o dela em violentos arremessos que lhe fizeram doer todos os ossos” (FONSECA, 2002, p.114 e 105).

Segundo Pedrosa, as personagens de Rubem Fonseca matam por compulsão, impelidas por motivos que elas mesmas desconhecem. Lima Prado, por exemplo, não consegue compreender a razão de praticar seus crimes com tais requintes de crueldade. “Não adiantava imaginar por que fazia aquilo. Era uma perda de tempo especular por que determinadas coisas dão prazer. O P não tinha ressonâncias literárias, nemele se considerava um psicótico puritano querendo esconjurar a congênita corrupção feminina” (FONSECA, 2002, p.9).

A discussão em torno da conduta do criminoso traz para o universo da literatura a possibilidade de questionar os valores morais e éticos que regem a sociedade. O criminoso da ficção é retratado como alguém que não se reconhece como sujeito desejado pela ordem social, já a figura do de-

tetive representa a lei diante da justiça. Mas será que existe de fato um distanciamento ético entre a pessoa do criminoso e a pessoa do detetive? Não seriam tênues as fronteiras que separam os detetives dos criminosos, uma vez que ambos permanecem à margem e percorrem, de maneira errante, caminhos tortuosos? Nenhum deles tem relações estáveis, familiares, de vizinhança, de amizade; sendo assim, é impossível conceber Mandrake instalado numa sala de jantar, cercado por suas mulheres e por crianças que brincam ao redor. A estabilidade é incompatível com a errância, com os perigos da confusa trajetória marcada pela solidão.

Mandrake constata uma engrenagem anônima que sustenta a violência nas grandes cidades ao se confrontar com o mundo do crime. Frustrado, ele abandona a investigação miúda e parte para uma visão mais ampla dos fatos, selecionando e ordenando os dados no interior do universo discursivo. Ao analisar de forma subjetiva os Cadernos de Lima Prado, Mandrake deduz que ele é o assassino das massagistas. Do mesmo modo, ele interpreta a morte de Lima Prado, que se matou com uma faca na axila:

Talvez as coisas tivessem acontecido assim. Certeza eu não podia ter. Podia imaginar, concluir, deduzir – não havia feito outra coisa naquela história toda. (...).

Quando chegou a casa foi procurar o chefe para dizer que havia entregado a moça. Encontrou-o caído no quarto, segurando a Roderik Caribou Chappel, a lâmina cravada na axila esquerda. Lima Prado ainda estava vivo, porém inconsciente, e sangrava abundantemente. (...) Como no suicídio de Ajax, que ele descreve nos Cadernos. Partiu para juntar-se a Hermes, no campo de asfódelos (FONSECA, 2002, p.300).

O detetive, partindo destas reflexões, conclui que o conhecimento se manifesta com a violência proferida pelas palavras. De acordo com Célia Pedrosa, a obra de Rubem Fonseca questiona a linguagem e denuncia um aspecto negativo de seu modo de ser, através de seu relacionamento com diversos signos que veiculam uma significação de violência. Mandrake, ao constatar que a linguagem está associada ao poder, percebe que as pessoas são capazes de enganar outras através de um discurso bem-construído. Por servirem para falsear, enganar sobre aquilo que está verdadeiramente por trás delas, as palavras – os signos de uma linguagem mentirosa – inspiram temor. De acordo com Figueiredo

(1994), diante do questionamento do aspecto negativo da linguagem, e da impossibilidade de se chegar à solução dos crimes, Mandrake, ao analisar os fatos, não elimina a dor que teima em torturá-lo, imprimindo-lhe certa amargura romântica.

Esta análise, no entanto, é feita por Célia Pedrosa de forma diferenciada. A autora relaciona a amargura das personagens de Rubem a algo perdido no passado. Por isso, sem nenhuma ligação com o romantismo. Tentar voltar a esse passado, em sua integridade, é o “pior de todos os venenos”, por ser uma experiência frustrante: “Ser homem é justamente viver essa ausência da forma original e procurá-la, não a encontrando nunca em si mesma e, sim, em outras formas em que o princípio de realidade permite que se manifeste” (PEDROSA, 1977, p.67).

Mandrake se frustra quando procura decifrar os Cadernos de Lima Prado, tentando descobrir a verdade através das palavras. Pedrosa diz que essa procura pela verdade original é “uma tarefa inútil e que só fará reforçar os grilhões que nos prendem a esta origem inapreensível” (p.70). O detetive, em sua luta constante entre a busca do passado e um profundo ceticismo diante do presente, livra-se das inquietações e alcança alguma indiferença. A respeito de tal postura cética, Gustavo Bernardo Krause afirma:

Essa busca interminável pela verdade leva o cético a encontrar a diafonia que, por sua vez, o leva a concluir pela isostenia. Em consequência, o cético suspende seu juízo sobre os acontecimentos e as idéias. Ao suspender o juízo, o cético também se recusa a se pronunciar. Neste momento ele se aproxima da ataraxia, isto é, da tranquilidade intelectual garantida pela indiferença – pela adiaforia (KRAUSE, 2004, p.245).

Em Mandrake, essa tranquilidade intelectual nos parece momentânea. Desencantado diante do sistema falido e da falta de escrúpulos da elite brasileira, mergulhado no mundo da violência, ele oscila entre a indiferença e a dor: “Metido num mundo de artérias cortadas e órgãos perfurados, pensando em tornar-me um herói sinistro e vingativo, eu não podia ser boa companhia, nem para Ada nem para mim próprio. Mas o desejo de vingança logo passava e só me restava uma sensação da indiferença” (FONSECA, 2002, p.92). Neste romance, Rubem Fonseca duvida das verdades definitivas, visto que suas personagens convivem com as incertezas, indicando com este posicionamento o

ceticismo do autor que não conclui de modo claro sua narrativa. O final ambíguo do romance não descarta a hipótese de ser Mandrake o assassino das prostitutas, pois o próprio detetive se questiona: “existem mesmo culpados e inocentes?”. A oposição detetive/criminoso se dilui na trama.

Nas últimas páginas, a versão montada por ele é relativizada por Raul: “Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake” (FONSECA, 2002, p.301). O romance leva a duvidar da eficácia de instrumentos tradicionais de captação da “realidade dos fatos”, tais como a observação atenta da cena aparente ou a dedução lógica.

Em relação à técnica narrativa utilizada por Rubem, observamos que, ao contrário de Carpentier, que fez uso do realismo maravilhoso para escrever seu romance, o autor brasileiro enveredou pelo caminho do hiper-realismo. Para Célia Pedrosa, a obra hiper-realista caracteriza-se, como na fotografia, pela distância afetiva em relação ao assunto tratado. Não se posiciona quanto a ele, apenas documenta sua existência. Instala-se no centro da realidade massificante de nossas cidades, e a encara com frieza, com ausência total de comentários:

A obra de Rubem Fonseca reproduz situações que os noticiários de jornal e o dia a dia da cidade grande nos ensinam a ver como banais: assassinatos, agressões, orgias. E situações presentes na vida de qualquer um: o amor e o sexo, a morte e o trabalho. Mas, friamente apresentadas, sem nenhuma análise ou explicação, desalojadas de seu lugar natural onde a rotina acaba por fazê-las passar despercebidas, essas situações despertam estranheza (PEDROSA, 1977, p.114). É importante assinalar que a técnica hiper-realista, acentuando através na linguagem os aspectos brutais da realidade até o paroxismo, vai além da técnica realista, onde o crime ou um ato de violência merece um tratamento aproximativo. No romance hiper-realista, a frieza detalhista provoca no leitor, não o conformismo e a abstração, mas um mal-estar. O discurso de Rubem Fonseca instaura a diferença no cotidiano, fazendo parecer estranho àquilo que, pela força do hábito, encaramos como normal e, por isto, deixamos de ver. A esse fenômeno do despertar da diferença no que é rotineiramente familiar Freud (1974) denomina inquietante estranheza. Na obra de Rubem, o leitor se choca com as imagens que o narrador descreve:

Rafael subiu na cama e, sentando-se sobre as pernas das

moças, começou a cortar-lhes os pescoços em rápidos golpes horizontais. As garotas tremeram convulsivamente e gorgolejaram por alguns instantes, enquanto o sangue jorrava dos cortes fundos das suas gargantas sobre os travesseiros e os lençóis de cetim rosa (FONSECA, 2002, p.196).

Em “A grande Arte”, Rubem faz uso de uma linguagem seca, cortante e desagradável para retratar a degeneração, o mundo violento dos sociopatas, o tédio individual, a impotência e os bloqueios sociais, a tal ponto estéril que se pode falar em sua obra de um novo “mal-do-século”. Sente-se claramente em seu romance o desencanto, um traço que cultiva a morbidez, a neurastenia, as perversões e a morte. Do ponto de vista técnico, o romance insiste na descrição sórdida das perversões, e de um esquema dramático que aponta para a crise social. Seu discurso é direto, sua narrativa urbana é centrada em sinais incontestáveis de uma modernidade que toca e fere.

Para retratar essa modernidade, Rubem Fonseca retoma o gênero policial, atraindo o leitor, mas ao mesmo tempo o desconstrói, questionando as convenções do gênero. De acordo com Muniz Sodré (1978), em “Teoria da Literatura de Massa”, a narrativa policial clássica (na forma inglesa) repousa sobre tramas convencionais, em que o cerne da ação é o assassinato.

Geralmente o assassino é um único indivíduo que, além de ser descoberto pelo detetive, deve ser descoberto pelo leitor. A força propulsora da trama e do interesse do leitor é o confronto entre a argúcia analítica do detetive e a astúcia do criminoso; o assassino tudo faz para encobrir seus rastros e o suspense se mantém até que se apresente a prova da culpa. As tramas são abstratas e racionais, sendo que se pode afirmar ser esse o auge da racionalidade burguesa – com sua maquinaria, sua ciência neutra, objetiva, e a reificação das relações humanas refletidas na literatura.

Outra característica da narrativa policial clássica está em sua principal função ideológica: a demonstração da estranheza do crime. Caracterizando o criminoso como o “de fora”, um alien, um ser estranho à razão natural da ordem social, a narrativa policial faz parte dessa pedagogia do poder que, através da diferenciação dos ilegalismos, constitui e define a delinquência. No entanto, lendo o romance “A grande Arte” tem-se a impressão de que Rubem Fonseca compactua com a realidade que friamente descreve. Essa impressão é associada à forma como o autor se apropria de alguns elementos da cultura de massa para construir sua literatura.

Célia Pedrosa observa elementos da narrativa trivial na obra do autor: As estórias de sexo e violência, sem nenhuma postura crítica aparente, se sucedem, no mesmo nível de tantas chanchadas e tragédias superproduzidas pelo cinema simplesmente de diversão e de objetivo comercial, no mesmo nível da literatura de massa vendida em banca de jornal (PEDROSA, 1977, p. 112).

Mas por trás dessa aparente alienação, constata-se a existência de uma conotação crítica que subverte os esquematismos do romance policial clássico. A preocupação com os problemas sociais e com o mundo da marginalidade que gera misérias e crimes percorre páginas e mais páginas da literatura de Rubem Fonseca. Essa preocupação social que ronda sua ficção faz sua escrita ficar mais comprometida com o indivíduo inserido numa sociedade que sustenta o submundo do crime, submundo este composto por prostitutas, ladrões, delegados inescrupulosos, industriais, políticos e financistas corruptos.

É possível tecer uma relação entre o roman noir, o nouveau roman e a obra de Rubem Fonseca. O nouveau roman representou uma tendência da literatura contemporânea que recusou as convenções habituais do romance, acentuando as técnicas de narrativa, como faz o próprio Rubem, ao romper com a literatura brasileira tradicional. Já o roman noir teve como característica a ficção em aventuras torpes, especialmente as policiais, que ligam cenas de violência à pintura realista de uma sociedade sórdida, tratada de modo contundente por Rubem Fonseca. À pergunta “o que fazer?”, a típica personagem de Rubem Fonseca, espécie de colagem dos cínicos policiais estadunidenses do roman noir com os cétricos entediados do nouveau roman francês, responderá devolvendo a questão à sociedade para que ela mesma se represente e responda: nada ou “quase nada”. Como afirma Luiz Lafetá:

A mola desencadeadora da violência, aquilo que move as personagens, parece estar aquém (ou talvez além) de qualquer busca de sentido: para esses parias da sociedade brasileira o sentido acabou, e o vazio de suas vidas só pode ser preenchido pelo ódio sangrento que, aliás, de tão rotinizado, parecemenos ódio que frieza psicótica (LAFETÁ, 2004, p.387).

Concluimos então que, na ficção do autor, o que está encenado, portanto, é o vazio existencial de indivíduos que, diante da impossibilidade de buscar a verdade, de levar a sério as virtudes que a moral tradicional apregoa, transfor-

mam-se em figuras errantes e desconstrutoras; nostálgicos amargurados que se movem de modo tortuoso num mundo onde ecoa o discurso da falência das utopias. Diante da descrença nos valores seculares da sociedade, apenas a violência faz sentido no contraponto do desencanto inevitável.

## 2. As influências do Marquês!

Em entrevista concedida ao jornal argentino “Clarín”, Rubem Fonseca fala da influência do Marquês de Sade em sua obra:

Em meu romance intitulado “A grande Arte” encontram-se traços de Sade, como as relações entre sexualidade e perversão, a teorização sobre o crime e o prazer de matar por parte do criminoso, além da descrença nos ideais utópicos. Toda a literatura contemporânea, que tematiza a violência e estas questões mencionadas, algo deve a Sade (FONSECA, 1990, p.3).

Rubem Fonseca também destaca a coragem do Marquês de dizer aquilo que não pode ser dito, de pôr em prática atos considerados escandalosos, e de vencer atos sem medo do horror que estes causam:

A coragem a que me refiro é a do Sade, de dizer aquilo que ninguém quer dizer, de dizer aquilo que ninguém quer ouvir, que passou 27 anos de sua vida em asilos de loucos; Sade, que se manteve vivo duzentos anos não por seu estilo, mas por sua coragem. Enfim, a coragem de recusar todos os prêmios ou, melhor ainda, a coragem de não querer merecer prêmios, e o pior de todos os prêmios é a consagração em vida (FONSECA, 1997, p.111).

Os leitores de Sade e de Rubem se defrontam então com narrativas cheias de ceticismo, horror e descrença, visto que encontram nelas o objetivo de desmascarar a hipocrisia social. “Vê-se então, que não é à-toa a recorrência, na ficção de Rubem Fonseca, de menções ao Marquês de Sade que fez da crueldade uma arma contra a hipocrisia, contra as mentiras ‘generosas’ dos homens de cultura, e, paradoxalmente, transformou-se num militante da descrença” (FIGUEIREDO, 2004, p.152).

As personagens de Rubem Fonseca convivem com a competição da sociedade capitalista, com a valorização dos bens materiais, os abusos da burguesia, sobrevivendo a contínuas derrotas, constatando que a esperança morre diante do desencanto. Já em Sade as contradições

são patentes. Aristocrata, ele se indigna com a opressão a que o povo é submetido pela nobreza; entretanto, este mesmo povo lhe é estranho, não pertencendo a nenhuma das classes em que ele denuncia o antagonismo. Em “Sade contra o ser supremo” Philippe Sollers lembra que “os séculos e a terra são partilhados pelo crime e pela tirania; a liberdade e a virtude apenas repousaram um instante em certas partes do mundo” (SOLLERS, 2001).

Para Rubem Fonseca, o futuro parece não trazer qualquer esperança em relação ao destino do cidadão urbano. Num momento de abertura política, a representação do Brasil daqueles anos em “A grande Arte” exprime o desdobramento da compreensão de uma mudança drástica no cenário urbano, ocorrida com a substituição dos bicheiros e empreiteiros pelos traficantes de droga, no papel de principais agentes corruptores da máquina estatal. Os indicadores de uma economia de escalas exercida através de conglomerados, o crime organizado passando a operar com o comércio das drogas, monopolizando-o: todos esses fatores estão presentes no romance revelando assim uma nova fase do capitalismo brasileiro, marcada pela ilegalidade e pela corrupção.

### 3. Entre o descaso e a violência

Em uma misteriosa carta de Sade às vésperas de seu encarceramento pela justiça revolucionária, o Marquês professava seu desencanto com relação às Luzes, dizendo que ela nada mais foi do que uma preparação para as Trevas: “Pressinto uma maré de melancolia sofredora. Tudo isso, haverão de me dizer, será bom para o povo. Eu vos repito: se não se tentar nada logo será a catástrofe. Eu não me conformaria com isso jamais: eu teria vivido e sofrido por nada, derramado em vão minhas lágrimas de sangue sobre a perda de meus manuscritos na Bastilha? Vamos dar logo um basta à tirania dos republicanos!” (cf. SOLLERS, 2001).

Céticos quanto às questões políticas, os dois escritores procuram transmitir esta insatisfação em seus escritos. Duvidando, eles atravessaram as fronteiras de tempo e espaço. Sade, sendo visto como um descrente dos ideais da Revolução Francesa, e Rubem, como aquele que mapeia o legado de corrupção e de crimes cometidos por uma elite, o

que comprova sua descrença no sistema capitalista.

Sade criticou a política das Luzes, destruindo metodicamente todos os elementos que constituíam os temas centrais da construção iluminista. Ele antevia que por trás da propalada liberdade o crime e a tirania se impunham. Logo, segundo ele, era impossível afirmar a existência de liberdade e igualdade, do ideal proferido pelos republicanos, num mundo onde impera a tirania:

Que ideia de liberdade é essa dos republicanos que desabrocha dos desejos tirânicos? É impossível afirmar tal liberdade. Mas é também impossível afirmar a igualdade, pois cada um detém o mesmo direito naturalmente e o exercício desse direito se realiza na subjugação do outro (SADE, 1999, p.29).

Nesse sentido, sem liberdade e sendo impossível a igualdade se manifestar, a fraternidade seria apenas um fantasma inalcançável. Assim, o Marquês, ao denunciar a tirania dos republicanos, mostrou que o poder aniquilou os ideais iluministas, só restando violência e crime: “Ence-nam-se falsos movimentos de conspiração: fomentam-se e criam-se condições para que surjam: levantam-se os cadafalsos, o sangue corre. Tomai estes pobres girondinos. Soubestes que eles morrem cantando? Estranho quadro o da guilhotina ceifando, uma após outra estas vozes alegres”.

Com o fracasso dos ideais da Revolução Francesa, Sade só faz reiterar sua descrença nos princípios igualitários o que lembra Rubem quando professa que o homem está condenado a uma perpétua destruição. Diante deste quadro político desolador, pode-se dizer que, em suas diferentes manifestações, o homem com suas fraquezas e inseguranças perpetua uma busca inútil, mergulhado numa angústia existencial. “Suas personagens alimentam-se dos impasses vividos pelo homem contemporâneo, espelhando o paradoxo de um tempo que se nutre da desconstrução das utopias que sustentavam o sonho de transformação do mundo” (FIGUEIREDO, 2003, p.29).

A voz que Sade empresta a suas personagens libertinas coincide com a aguda consciência crítica desenvolvida por uma aristocracia flagrada no momento de sua queda. A perda de seus antigos privilégios libera-a, permitindo-lhe ocupar o lugar de crítica dos novos tempos de uma França revolucionária e republicana. O passado se



desagrega; o futuro não lhe oferece nenhuma esperança: resta a Sade o papel ácido do olhar debochado. Para ele, a revolução nada mais indica do que a passagem de mãos do usufruto das novas injustiças.

Em “A Grande Arte” pode-se reconhecer o negativismo de Rubem Fonseca quanto à rotina diária nas cidades grandes. O livro foi publicado quando a propaganda da ditadura militar ainda falava de milagre brasileiro, desenvolvimento econômico acelerado, ingresso do país no clube das potências internacionais, necessidade de fazer crescer o bolo da riqueza para depois dividi-lo com os pobres etc. Neste enfoque, a obra de Rubem funciona como verdadeiro contraponto às afirmações oficiais. Seu negativismo não apenas contestava a imagem da propaganda, como também descia a fundo na crítica à modernidade brasileira: “Estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado”, afirma o próprio autor.

À medida que as utopias se deterioram, o ceticismo aflora mais fortemente com o fim dos ideais iluministas e com a ascensão do sistema capitalista acirrando a desigualdade de classes. Diante da impossibilidade de realização das utopias iluministas, tanto na França quanto na América, a imagem de idealização do continente americano fica perdida para aqueles que sonharam aqui com o Eldorado:

No final do século XX, assistimos à inversão da ótica que prevalecia no momento da descoberta; o lugar da utopia não é mais a América, é a própria Europa. Atraídos pelas vantagens de viver no mundo da “utopia realizada”, cidadãos pressionados pelos problemas dos países pobres tentam entrar nas zonas privilegiadas. Esse movimento se dá, então, em direção contrária ao das grandes navegações dos séculos XV e XVI: emigrantes do Terceiro Mundo vão buscar o paraíso das civilizações avançadas, “perturbando a paz” dos que completaram seus projetos maiores e não têm porque dividir os benefícios com outros povos (FIGUEIREDO, 1994, p.121).

O que Rubem denuncia no Séc. XX, desacreditando no sistema capitalista, por ser ele o responsável pela corrupção e impunidade, Sade já antecipara no Séc. XVIII, contestando os ideais da Revolução francesa (Liberdade, Igualdade, Fraternidade), os excessos dos revolucionários e a ganância da elite aristocrática que, como diz Vera Figueiredo, nem sabe nem quer dividir suas riquezas.

#### 4. Conclusão

Rubem Fonseca critica os efeitos nocivos do capital e a ilusão de felicidade na aquisição de bens de consumo. Esta felicidade é orquestrada de tal modo que o sentimento de privação pede sempre mais consumo, como meio de evitar a presença avassaladora das frustrações emocionais. “A multidão de especialistas em felicidade sexual, amorosa e química propaga e reforça na mídia o mito da salvação individual, num Brasil moderno, informatizado, neoliberalizado e com todos os problemas resolvidos, de antemão, pelas leis do mercado” (FREIRE COSTA, 2000, p.86).

Na verdade, o que nutre a escala consumista é indubitavelmente tanto a angústia existencial quanto o prazer associado às mudanças, o desejo de intensificar e [re]intensificar o cotidiano. Como Rubem discute em sua obra, o consumidor moderno deseja renovar sua vivência do tempo por meio das novidades que se oferecem como simulacros de uma felicidade vazia e passageira.

Assim, nesses tempos atuais, quando examinar perversões com os olhos protegidos pelas lentes do ceticismo é ser moderno, vale ouvir o eco de Cervantes, e atentar aos destemperos de um louco. Talvez nesse discurso, à primeira vista mais desencontrado (ou mesmo anacrônico e reacionário, como querem alguns), é que esteja a Idade do Ouro, a que já foi e a que virá. Por mais que a Idade de Ferro nos caia sobre os ombros, com suas guerras preventivas e bombardeios cirúrgicos, editados na TV em imagens de videogame, e depois com suas crises sistêmicas, aversão ao risco provocando iliquidez e recrudescimento às condições anteriores ao boom econômico, gerado à custa de infundável papelório sem lastro, podemos repetir com Sancho: Yo no creo en utopías, pero que las hay, hay.

#### 5. Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor L.W. Educação após Auschwitz. In: Theodor ADORNO. Palavras e Sinais. (Tradução, notas e glossário de Maria Helena Ruschel; supervisão de Álvaro Valls). Petrópolis (RJ): Vozes, 1995, p.104-123.

CARPENTIER, Alejo. O Século das Luzes. (Tradução de Stella Leonardos). 2ed. São Paulo: Global, 1985.

- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Os Crimes do Texto. Belo Horizonte: EDUFMG, 2003.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Da Profecia ao Labirinto. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- FONSECA, Rubem. A Grande Arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FONSECA, Rubem. E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FONSECA, Rubem. Entrevista concedida ao jornal Clarín, em agosto de 1990.
- FREIRE COSTA, Jurandir. O Desafio Ético. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.
- FREUD, Sigmund. Os Instintos e Suas Vicissitudes. ESB. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- JAPIASSU, Hilton e MARCONDES, Danilo. Dicionário básico de Filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. A Ficção cética. São Paulo: Annablume, 2004.
- LAFETÁ, João Luiz. A Dimensão da Noite. São Paulo: Editora 34, 2004.
- MUNIZ SODRÉ. Teoria da Literatura de Massa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- NUNES, Rachel Fátima dos Santos. Vestígios de Sade. Tese de Doutorado pelo Departamento de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF), sob a orientação da professora doutora Celia Pedrosa. Niterói, 2006.
- NUNES, Rachel Fátima dos Santos. O Rabo do Rato – Literatura e Indústria Cultural. Dissertação de Mestrado pelo Departamento de Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), sob a orientação do professor doutor Gustavo Bernardo Krause, Rio de Janeiro, 2001.
- NUNES, Rachel Fátima dos Santos. O rabo do rato – Literatura e Indústria Cultural. Revista Palimpsesto, ano 1, n.º 1, março de 1999, p.107-134. ISSN 1809-3507
- PEDROSA, Célia. O discurso hiper-realista na obra de Rubem Fonseca e André Gide. Dissertação de Mestrado pelo Departamento de Letras da PUC-RIO. Rio de Janeiro, 1977.
- SADE, Donatien Alphonse François de. A Filosofia na Alcova. (Tradução de Contardo Calligaris, a partir do original italiano). São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SOLLERS, Philippe. Sade contra o ser Supremo. (Tradução de Luciano Vieira Machado). São Paulo: Estação Liberdade, 2001.