

O JOGO DO AVESSO EM INTESTINO GROSSO  
DE RUBEM FONSECA

CARLINDA FRAGALE PATE NUÑEZ\*

"Isso que se chama pornografia nunca faz mal, e às vezes faz bem".

Rubem Fonseca

Sempre entretido com a problemática da desumanidade urbana, da hipocrisia burguesa e das patologias sociais, Rubem Fonseca apresenta-se como um escritor essencialmente coerente, pois tematiza a denúncia em seus contos, tanto nos conflitos existenciais enunciados, como no seu tratamento verbal.

A leitura de sua obra impõe o reconhecimento do conceito "linguagem" na dimensão portelleana<sup>1</sup> ("não é uma coisa que se diga, é a **força** do que se diz"), porquanto emancipa os signos lingüísticos de sua missão sistêmica e os capacita a integrar uma organização outra, sobredeterminante e transformadora.

Tendo em mente este característico do contista, faremos um estudo de **Intestino Grosso**, última unidade do livro **Feliz ano novo**<sup>2</sup>, retido pela censura durante um longo período e recentemente editado.

A escolha do conto se deveu à sua situação excepcional em relação ao conjunto da obra do autor: com propriedade e não gratuitamente, são pensadas questões referentes ao exercício

---

\*Mestre em Literatura Comparada - UFRJ.

literário e, o que é mais relevante, se devassam as instâncias com ele fundamentalmente implicadas, tais como o lugar do leitor, o papel da crítica, a mecânica editorial, o narrar, enfim a própria cultura livresca no Brasil, naquilo que tem de particular e de reflexo da decisão cultural européia.

Desta forma é que, neste conto, Rubem Fonseca centra o discurso no fenômeno da leitura. Desenvolvendo toda uma teorização sobre a pornografia, encontra a metáfora mais adequada para significar os mecanismos de ataque/defesa que a violência urbana providenciou, ao mesmo tempo em que discorre sobre a sua poética, como resposta a uma modalidade outra de violência, a censura, de que já fora ele próprio vítima.

Duas considerações preliminarmente necessárias para a abordagem de **Intestino Grosso** são o posicionamento do conto como última etapa da trajetória discursiva e a sua constituição paródica.

A primeira delas se destaca, posto que é através do dado espacial que se potencializa o título e se radicaliza o poder da metáfora. Não tratando, em absoluto, de qualquer função fisiológica, o conto recolhe desta matéria alheia e distante o significante adequado para a exposição sobre a realização da literatura brasileira contemporânea.

Situado desta forma como coroamento de uma seqüência de contos paraninfados pelos mais cruéis episódios da vida cotidiana, o conto atende à depuração de toda a efêmera e insólita felicidade presente no livro, nos termos do pensar a vida através do discurso que a traduz. Em outras palavras, **Intestino Grosso** é a demonstração da função ejetora assumida pela literatura, por rejeitar o pacto de conformidade ao sistema reprodutor da sociedade tecnocrática. Em função disto mesmo, o autor discursa sobre o discurso artístico, convencido que está de que somente o discurso, graças à dinâmica da mimesis por que se realiza, alcança a defecção dos discursos alienantes.

Nesta medida, é necessário verificar como o autor preconiza a demolição do discurso estabelecido, a fim de que o humano volte a prevalecer como palavra-de-ordem histórica.

A segunda consideração abre caminho para o questionamento sobre a paródia do gênero jornalístico, na modalidade "reportagem". A natureza mesma da paródia preenche as prerrogativas demolidoras do texto, visto que, não pretendendo instituir o caos como horizonte, ambiciona o estabelecimento de modelos outros, mesmo que não os saiba precisar. De qualquer forma, vige ainda aqui, na pesquisa dos mecanismos de construção de um discurso alternativo, a capacitação do literário em captar a dinâmica da objetividade, projetando a própria discursividade dos discursos.

Vale dizer que dois movimentos básicos, exarados destas disposições iniciais, emergem, como mecanismos através dos quais o fazer-se textual mostra a sua força.

### **1. A Demolição do Discurso Estabelecido**

A partir do momento em que o homem optou pela escrita como forma de tradução de seu pensamento e meio de comunicação privilegiado, inoculou-se de uma consciência alfabética e fragmentarizante.

Desta feita, o sema "ler" ampliou seus limites, a ponto de significar que todos os fatores implicados na existência se recolhem em discurso. Esta colocação deixou, há muito, de ser retórica e se vem ratificando no jargão das ciências sociais, por imposição mesma da verdade. Exatamente porque o tramitar histórico determinou a hegemonia alfabética, o canal mais competente de expressão se tornou o livro e, por contigüidade, a atividade exponencialmente valorizada, a leitura.

Não por outra razão, questionar o conjunto de realidades existenciais de determinada época, comunidade, filosofia ou qualquer outro conjunto implica verificar-lhe o discurso. Donde, na medida em que alguma realidade adquire existencialidade, já pressupõe a sua textualização.

Em contrapartida, as potencialidades do "ler" se plenificam pelas atividade criadora e revalorizadora da leitura. Esta se responsabiliza por dotar o texto de sentido. Aparentada ao

mito, a leitura não só instala a existência, como a destina à perpetuação (mesmo porque o processo editorial assim o facultava). A sobrevida do(s) discurso(s) se instala, à proporção em que o binômio autor-leitor se desestranha e o autor se surpreende lendo a realidade e se reconhece tão-somente como um privilegiado, por ler o texto em "première". Da mesma forma, o leitor é tão mais leitor, quanto mais se apropria do fazer autoral, reelaborando o texto como este se dera à luz pela primeira vez.

Desde o procedimento particular - o texto - até o mais globalizante - a cultura -, tudo se organiza em discurso. Assim sendo, o horizonte existencial do homem responde pela ótica que a estruturou, pelo discurso que se lhe conferiu. Os valores que norteiam o comportamento social, as prerrogativas de vida que determinam a sobrevivência humana e os estatutos do sistema cultural compõem a sintaxe de um discurso estabelecido para que o mundo ocidental se pudesse contextualizar.

Paralelamente a isto, percebe-se que a hegemonia da ordem capitalista e dos determinismos econômicos impregnou o discurso cultural do ocidente de uma afasia ética, verificável tanto através da prevalência dos bens de consumo e de capital sobre a realização das contingências mais emergentes do Ser, quanto através do alijamento de outros discursos (que não o tecnocrático), investidos da possibilidade de desmascarar a ideologia dominante, naquilo que ela tem de abusivo e deformante. Estes discursos outros incluem as modalizações da manifestação artística, que, valendo-se dos signos do sistema em que é produzida, denuncia o sistema destes signos.

Perscrutando a ideologia dominante, tem-se a dimensão precisa da inconveniência em manter ativado um mecanismo de avaliação do sistema, ao mesmo tempo que se evidenciam as suas fragilidades perante este mecanismo capaz de solapá-lo e demolí-lo ao promulgar a sua metáfora, ou seja, ao lê-lo sob a força da mimesis.

### 1.1. A Trama Ideológica

Considerando que

a ideologia não é sinônimo de subjetividade oposta à objetividade, que não é pré-conceito nem pré-noção, mas que é um **fato social** justamente porque é **produzida** pelas relações sociais, possui razões muito determinadas para surgir e se conservar, não sendo um amontoado de idéias falsas que prejudicam a ciência, mas certa maneira da produção das idéias pela sociedade, ou melhor, por formas históricas determinadas das relações sociais<sup>3</sup>,

abre-se a discussão sobre o caráter intransigente, autoritário e obliterante que nela se pode encontrar.

Da mesma forma que da definição se expurgam as conotações desacreditadoras do aparato ideológico, ganham destaque a obsessão pela oficialidade e a ultraconsciência de retidão dos princípios vigentes. Este novo posicionamento parece muito menos tranqüilizador que o primeiro, visto que justifica e incentiva o dirigismo e a tirania dos mecanismos que detêm o poder.

De qualquer forma, o problema não reside na definição, mas no fenômeno que, através dela, vem à tona. Sem dúvida, a objetividade é uma estratégia de que a ideologia se vale para garantir o controle do sistema, salvaguardando as classes dominantes, e para nutrir toda esta economia (enquanto ordem) de confiabilidade.

A eficácia da ideologia é assegurada, ainda, pelo compromisso assumido com uma ótica de grave compreensão do processo histórico. Em outros termos, as aparentes seriedade e integridade são requisitos que fundamentam a urdidura ideológica.

Entretanto, para que dado perfil ideológico se afirme, é necessária toda uma trama<sup>4</sup> aparatosa e variada de artifícios que lhe escamoteiem a mecanização, a calculabilidade, a não inventividade e, até, a misantropia, pois é claro que prevalece a sobrevivência do sistema sobre o atendimento das necessidades humanas.

Esta trama não deixou de ser surpreendida pela dinâmica que a obra-de-arte estabelece, ao ilustrar, no próprio processo de valorização de alguns gêneros literários, considerados solenes e oficiais, a lição maniqueísta e censora, apreendida do sistema. Por outro lado, os gêneros que declaradamente não pactuam com a ideologia dominante, porque a questionam e avaliam, são eficazmente sabotados pelos quesitos mesmos de exercício crítico e passam a atender pelo epíteto de sub-gêneros ou gêneros menores.

Tal posicionamento foi primeiramente discutido por Bakhtine<sup>5</sup>, que percebeu como a tripartição aristotélica dos gêneros exorcizava do setor das considerações críticas as obras de caráter burlesco. Isto demonstra que, no próprio domínio da literatura, vigoram os estatutos da ideologia da seriedade, comprometida com os programas de **estabilização do poder, de manutenção dos pressupostos morais e religiosos** e de **equilíbrio da estrutura familiar**, três entidades que alicerçam, dialeticamente, suas prerrogativas sobre o patrimônio, os bens e a ambição do lucro. De outra feita, os gêneros cômico-satíricos se destinaram ao alijamento historiográfico, por sua atitude contra-ideológica, sua deliberação reflexiva e sua linguagem conspiradora, que avilta o esteticismo clássico para desmascarar o seu grau de alienação e subvertê-lo.

A trama ideológica, assim, de fato se evidencia, quando elaborada nos termos do discurso literário, novo tecido que desfaz a filigrana e, sob a condição de marginal, opera a reestruturação do discurso oficial.

É desta forma que se justifica a opção de Rubem Fonseca por parodiar o gênero jornalístico, o que mais se aproxima do ideal de fidedignidade e veracidade ressaltado pela ótica objetivante do sistema. Na mesma linha se encontram as razões de se ter realizado o encontro do Autor com o Repórter na biblioteca, espaço próprio do literato, mas que aqui é conotado como local de trabalho, adequado às relações profissionais. A biblioteca define ainda o tempo do homem, a opção por um mundo tornado real na medida em que é passível de verbalização e, conseqüentemente, legalização; que interdita e prescreve mais

que liberta e manifesta. Assim também se dá ao estipular o pagamento da entrevista por palavra concedida, critério só admissível se se tem em mente a fidelidade ao modelo capitalista, no qual também se inserem as produções artístico-culturais.

As palavras graciosamente oferecidas no contacto telefônico ("Adote uma árvore e mate uma criança") são perfeitamente compreendidas pelo Editor, pois o "nonsense" e a crueldade nelas recolhidos ratificam os atributos próprios da ordem vigente, da qual o Editor é delegado. Além disso, o tom anti-tradicional e anticonvencional da assertiva caracteriza a deteriorização dos estereótipos em que se arvoram a falsa filantropia e a moralidade burguesa.

Através desta declaração inusitada, relacionam-se duas outras colocações surpreendentes: a primeira, de que a estréia do Autor se verificou através de uma tragédia,

"Quando foi que você começou a escrever?", perguntei, ligando o gravador.

"Acho que foi aos doze anos. Escrevi uma pequena tragédia. Sempre achei que uma boa história tem que terminar com alguém morto.

Estou matando gente até hoje".

"Você não acha que isto denota uma preocupação mórbida com a morte?"

"Pode ser também uma preocupação saudável com a vida, o que no fundo é a mesma coisa",<sup>6</sup>

o que equivale a testemunhar sobre a ação coativa do sistema, que vai sugerindo suas premissas e pautando, segundo a referida ideologia da seriedade, seus prosélitos; a segunda, de que teve de silenciar as vozes machadiana, alencariana e euclideana para elaborar coerentemente seu próprio discurso:

"Quando foi que você foi publicado pela primeira vez? Demorou muito?"

"Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia".

"Quem eram eles?"

"Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de aparta-

mentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás nêon e ouvia barulho de motores de automóveis".

O leque de denúncias se expande, todavia, no momento em que o Autor se apropria do discurso institucionalizado do conto de Joãozinho e Maria para demonstrar nele o princípio subreptício de corrupção com que se processam a doutrinação e o adestramento ideológicos desde a infância. Demonstra ele como esta

"É uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despudorada, suja e sôrdida. No entanto está impressa em todas ou quase todas as principais línguas do universo e é tradicionalmente transmitida de pais para filhos como uma história edificante. Essas crianças, ladras, assassinas, com seus pais criminosos, não podiam entrar dentro da casa da gente, nem mesmo escondidas dentro de um livro. Essa é uma verdadeira história de sacanagem, no significado popular de sujeira que a palavra tem".

Assim, deixa claro que os artefatos ideológicos constituem uma **linguagem de violência** que atua sublinearmente e cuja ação predatória só pode ser neutralizada pela inversamente correspondente **violência da linguagem** pornográfica.

## 1.2. O Trauma Pornográfico

Paralelamente às acusações feitas sobre a reprodutividade do sistema, figura uma ampla discussão sobre o conceito de pornografia, comumente reduzido à significação de texto vulgar e atentatório contra a moral e os bons costumes.

O assunto vai-se desenvolvendo à medida em que a obra do Autor (personagem) é apresentada. A definição generalista de que é um escritor pornográfico porque seus livros estão cheios de miseráveis sem dentes já coloca a questão sob um enfoque totalmente novo, dissociado do conceito tradicional de pornografia.



O Autor entende que esta é muito mais um depoimento sobre a degradação social, que um procedimento lingüístico. A gravidade da questão suscita a reflexão sobre a classe de baixa renda que, além de ser completamente alijada do processo de promoção humana, é explorada como instrumento de enriquecimento das classes dominantes e estranho entretenimento, por seu

aspecto pitoresco e fazer as platéias rirem, se por acaso ele(a) tiver a sorte de aparecer no cinema torcendo para o Flamengo num jogo com o Vasco.

Vista por este prisma, a pornografia esvazia-se de seu sentido restritivo de código particular e exclusivo de determinado segmento social, para reconotar-se como linguagem da maior abrangência, por pensar o grau de arbitrariedade do sistema, suas injustiças e até crueldade.

Para discutir o assunto, o Autor se vale de três romances de seu repertório. O primeiro, intitulado **Cartas da duquesa de San Severino**, ilustra concretamente o que seja o gênero pornográfico; o segundo, **O Anão que era negro, padre, corcunda e míope**, se exclui desta categoria; o terceiro, **Intestino grosso**, sistematiza os pressupostos de uma literatura autenticamente pornográfica.

As **Cartas da duquesa de San Severino** funcionam no conto como a demonstração de toda a literatura alienante, cuja estrutura simples e linear atende ao estereótipo romântico do casamento de uma baronesa falida com um duque de portentosa nobiliarquia. A história é gradativamente atualizada, de forma a incluir um triângulo amoroso com um velho professor psicanalista, mas acaba numa "espécie de hino bucólico e panteísta", com a solução dos problemas da protagonista através do cultivo de um orquidário.

O romance recolhe elementos pornográficos ao provar-se tão imoral quanto a história infantil. Sendo "um romance que tem flores, beleza, nobreza e dinheiro", "algo que todos almejamos obter", apresenta, simultaneamente, os índices de uma ordem decadente, tanto pelo modelo proustiano adotado (o memo-

rialismo suspeito e extemporâneo), quanto pelos eventos enunciados. A referência ao naufrágio do Lusitânia remete aos sonhos megalomaniacos de uma época aventureira, cujo sentido só se poderia encontrar no luxo e em seus riscos; os pinheiros suíços cobertos de neve, por seu isolacionismo e lendário valor terapêutico, sugerem o local onde a insanidade burguesa se esconde<sup>7</sup>. Além destes dados, o perfil pornográfico do enredo se sustenta sobre a debilidade matrimonial, a obsessão por valores ultrapassados (árvores genealógicas, códigos de etiqueta, rivalidades intrafamiliares), a falsidade conjugal e o evasão como solução para os problemas.

O romance coloca em xeque a questão da identidade, que, na família San Severino, oscila entre o modelo burguês-europeu e a pálida nobreza brasileira, sempre nostálgica de seu passado áureo, quando colonialista e escravocrata.

A cena em que a ex-baronesa trai sua dificuldade em morder um pêssego (fruto tão estrangeiro quanto as orquídeas) demonstra que a pornografia da classe alta só consegue ser dissimulada porque esta dispõe de dentes postiços.

Em outros termos, esta história é apresentada como "colorida e edificante", porque o estereótipo do professor Klein (do alemão, "pequeno") é ativado e, assim, toda a moralidade se vê restaurada.

A pornografia aí se encontra demonstrada nos termos da ilusão de saúde que a classe dominante criou para escamotear sua senilidade e decrepitude. Não por outra razão, o Autor declara que

Já foi dito que o que importa não é a realidade,  
é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita.

O segundo romance é mencionado como uma provocação para que se defina o que não é, então, pornografia. O título, pelos predicativos enumerados, opõe este romance ao anterior, como se opõem a postura romântica e a realista. O anti-idealismo é aqui inferido pelo anão, figura ridícula e inadequada aos en-

redos sublimes. Ademais, este anão é recoletivo de todos os aspectos degradantes da sociedade: é negro, por conseguinte fere os padrões da estética clássica (que impunha ao herói a síndrome do arianismo), além de lembrar a escravidão; é padre, ou seja, representante da pobreza, castidade e obediência, que vive lembrando, com seus pedidos de donativos, a condição dos desprivilegiados; corcunda, logo, grotesco, e, ainda por cima, míope.

O enredo deste romance não é exposto, mas, pelo fato de apresentar uma estrutura complexa, ao ponto de confundir a crítica, já se exclui do rol pornográfico.

O Autor define que

A maioria dos livros considerados pornográficos se caracteriza por uma série sucessiva de cenas eróticas cujo objetivo é estimular psicologicamente o leitor - um afrodisíaco retórico. São evitados todos os elementos que possam distrair o leitor do envolvimento unidimensional a que ele é submetido. São livros de grande simplicidade estrutural, com enredo circunscrito às transações eróticas dos personagens. As tramas tendem a ser basicamente idênticas em todos eles; há apenas diferenças de grau na escatologia e na perversão.

Aqui já se está pensando num segundo aspecto da pornografia, mais especificamente, no emprego do coprológico e do calão. O Autor reconhece nestes um recurso legítimo de contestação, assim como uma forma adequada de se falar sobre assuntos considerados marginais.

A ação prescritiva da cultura impôs que o tema da sexualidade fosse interdito, pois é nele que se depositam os critérios da seletividade hereditária. Enquanto a sociedade foi estipulando normas de depuração genética e regulando as relações de parentesco, os códigos morais se incumbiram de tornar o assunto inacessível, surgindo daí os tabus (como processos inibidores), a prostituição e a pornografia (etimologicamente, do gr. "porné". prostituta).

O fato de se mencionar um anão que nem figura no corpo do romance e de cumulá-lo de tão depreciativa adjetivação corres-

ponde, por oposição, ao constrangimento imposto ao homem comum de versar sobre determinados temas. A literatura e a arte, pois, seriam os únicos redutos capazes de corrigir este desvio, re-  
futando o eufemismo e a demagogia daí decorrentes.

Sob outro aspecto, ao denunciar que

quando os defensores da decência acusam alguma coisa de pornográfica é porque ela descreve ou representa funções sexuais ou funções excretoras, com ou sem o uso de nomes vulgares comumente referidos como palavrões,

o Autor está polemizando a questão do processo civilizatório, que responde com violência ao primitivismo humano e pretende subverter a tirania do desejo. Se, por um lado, a cultura embeleza o comportamento e disciplina os instintos, por outro sufoca a primígena vocação humana para o outro e obstaculiza a necessária conscientização individual da própria incompletude. Enquanto o homem não compreende que o sentimento de falta é constitutivo de sua natureza e, em função dela, não se lança à errância ou à eterna procura, suas manifestações mais autênticas deixam de ser imperativas e a ordem cultural vê condições de prevalecer. As palavras do Autor bem esclarecem este pensamento:

O ser humano, alguém já disse, ainda é afetado por tudo aquilo que o relembra inequivocamente de sua natureza animal. Também já disseram que o homem é o único animal cuja nudez ofende os que estão em sua companhia e o único que em seus atos naturais se esconde dos seus semelhantes.

A falsa moralidade e a institucionalização das praxes repressivas (do desejo) são veementemente atacadas através da teoria sobre as metáforas, evidentes entidades desfiguradoras da imagem originária da sexualidade: "A metáfora surgiu por isso, para os nossos avós não terem de dizer - foder".

Posto desta forma, o uso de palavrões também é reinterpretado. Na mesma linha de reflexão crítica o Autor entende que a marginalidade do coprológico atende aos interesses do sistema, que se vale dele para promover sua ação censora, limitando a

liberdade de expressão, quando - na verdade - o palavrão funciona como excelente válvula alternativa para a violência e recurso de liberação das inibições:

Uma sábia organização social deveria impedir que fossem reprimidos esses comunicativos caminhos de alívio vicário e de redução de tensão. As alternativas para a pornografia são a doença mental, a violência, a Bomba.

Após severa crítica à postura horaciana, é enunciado o terceiro livro do Autor, que, por seu valor conclusivo, dá nome ao conto: **Intestino Grosso**. O livro propõe a análise metódica, pelos artistas, da animalidade humana. Para tal, seria necessário dessexcomungar o corpo, ou seja, reassumi-lo como solução para o "latente preconceito antibiológico da nossa cultura".

O tema da pornografia é, então, visto sob uma terceira perspectiva, enquanto procedimento verbal veiculado aos órgãos de excreção e reprodução. Este, ao longo dos comentários feitos pelo Autor, são revalorizados por seu papel indispensável, relativamente à manutenção da vida.

O Autor arrola alguns conceitos que coroam todo o raciocínio desenvolvido. Opondo Velha e Nova Pornografias, e suas respectivas Pornografia da Morte e Pornografia da Vida, entende que as primeiras são responsáveis pela traição ao projeto natural, pela mentira da sublimização do corpo, pela ilusão mentirosa de beleza e super-humanidade que, num momento compensatório, determina o palavrão para expressar o seu paroxismo. Já as segundas, admitindo a doença e aceitando a degradação do corpo humano, superam o medo da morte e se engajam muito mais como o programa de real valorização da vida.

Desta forma, o entendimento mais especializado sobre a pornografia permite devassar a ação manipuladora do sistema, através da qual

a linguagem pornográfica acabaria deixando de ser o lado avesso da nobre linguagem da religião e do amor, e nada restaria para exprimir o fausto da obscenidade, que, para muitas pessoas, aliás, é metade do prazer do ato sexual.

Em outras palavras, é fazendo-se uma linguagem de avesso, que a pornografia encontra o seu sentido e efetiva seu poder demolidor junto ao discurso vigente.

## 2. A Construção do Discurso Literário

A constituição paródica do conto atende ao princípio do "jogo do avesso", que se verificará tanto a nível de linguagem quanto a nível de questionamento de modelos literários.

Situações discursivas como

"Você não acha que isto denota uma preocupação mórbida com a morte?"  
"Pode ser também uma preocupação saudável com a vida, o que no fundo é a mesma coisa",

ou

"Você disse, pelo telefone, o lema, adote uma árvore e mate uma criança. Isso significa que você odeia a humanidade?"  
"Meu slogan podia ser também, adote um animal selvagem e mate um homem. Isso não porque odeie, mas ao contrário, por amar os meus semelhantes. Apenas tenho medo de que os seres humanos se transformem, primeiro em devoradores de insetos e depois em insetos devoradores,

ou ainda

"O que você quer dizer com isso de escrever o seu livro? É este o conselho que você dá aos mais jovens?"  
"Não estou dando conselhos. Mesmo porque o sujeito pode tentar escrever a Comédie Humaine aplicando à sua ficção as leis da natureza ou a Metamorfose, rompendo essas mesmas leis, mas cedo ou tarde ele acabará escrevendo o seu livro, dele",

ao mesmo tempo que estabelecem o jogo de significantes como recurso para elaboração de novos significados, marcam, respectivamente, os três momentos fundamentais do conto: o início, o momento divisório e a conclusão da entrevista.

A partir da constatação de que a linguagem do conto é fator preponderante por propiciar o exercício paródico, podem-

-selevantar as instâncias que determinam a elaboração ficcional do discurso.

### 2.1. A Organização Textual

O texto divide-se estruturalmente através do "leit motiv" 'adote uma árvore e mate uma criança' e apresenta ainda um epílogo.

Além do que já foi dito sobre a primeira parte, é importante dizer que as reflexões nela presentes resultam de todo um exercício intertextual. Assim é que são questionados os modelos mítico-infantil, romântico, científico, incluindo remissões a Aristóteles, Horácio, Proust, Joyce, Gorer, Burroughs e até a uma escritora desconhecida.

O Autor, por esta via, demonstra a sua inserção no círculo literário e a consciência de que a literatura se constitui muito mais de um patrimônio acumulativo que de repertórios isolados.

Esta primeira parte, tratando quase que exclusivamente sobre a pornografia, reúne elementos que são atualizados na segunda, a propósito de múltiplos temas.

O texto se organiza, pois, através da correspondência de elementos especulados<sup>8</sup> nestas duas partes.

A atualização do "leit-motiv" propõe para a abertura da segunda parte a teoria sobre o Canibalismo Místico, que de certa forma, fora tratado anteriormente sob o rótulo de "pornografia terrorista", de caráter anafrodisíaco e surrealista. Esta imagem, própria da "science fiction", se aproxima do comentário sobre o controlável crescimento demográfico, provavelmente gerador de uma "excessiva dependência à tecnologia e uma necessidade de regimentalização próxima da organização dos formigueiros".

Ao tratar sobre o público, resgata o conceito de "Velha pornografia", também denominada Fantasia Oferecida às Massas pela Televisão, responsável pelo aparecimento de leitores "tão

idiotas quanto legumes humanos que passam todas as horas de lazer olhando televisão". A seguir, recoloca a questão da utilidade da literatura, não do ponto-de-vista horaciano, mas para ratificar o valor deste instrumental como força de combate às maiores ameaças que tomam fôlego no mundo moderno.

Eu gostaria de dizer que a literatura é inútil, mas não é, num mundo em que pululam cada vez mais técnicos. Para cada Central Nuclear é preciso uma porção de poetas e artistas, do contrário estamos fudidos antes mesmo da Bomba explodir.

A pergunta seguinte aborda a questão da literatura latino-americana, a cujo propósito o Autor insiste na necessidade de se abandonarem os padrões homogeneizadores e xenomaníacos da cultura americana. Aprofunda-se o nível de acusações sobre os modelos canonizados pela literatura oficial sobre a patrulha crítica, que insiste em estabelecer o comparativismo empobrecedor como critério de verdade e qualidade estéticas. Em resposta a isto, o Autor declara:

Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado.(...) Não dá mais para Diadorim.

As considerações sobre a descaracterização urbana e seu cosmopolitismo, a poluição e a dizimação da flora e da fauna constituem os traços do perfil degradado de uma civilização artificial e artificiosa. Pretender que a literatura latino-americana exista com a conformidade e a disciplina verificadas em outros setores seria o mesmo que dotá-la de dentes postiços, em suma, prostituí-la. Não gratuitamente, o arquétipo civilizacional idealizado por "alguns cientistas cretinos ingleses e alemães (Humboldt?)" impõe a permuta dos "papos de botequim" pelas "lanchonetes de acrílico", mesmo material sintético mencionado nos anúncios "com uma enorme dentadura". A indignação do Autor o conduz a uma proposição irônica: uma literatura latino-americana, "Só se for na cabeça do Knopf" (do alemão, "botão". Resta saber, se do botão de roupas ou da pa-rafernália nuclear).



A entrevista termina com a confissão de que todo indivíduo acaba por escrever o "seu livro, dele", isto é, por traduzir poeticamente sua visão-de-mundo e sua experiência de estar-no-mundo. O exercício literário se define, pois, como a própria consciência da vida, a condição de sobrevivência, uma imposição do Ser. Aquele que opta pela compreensão do sentido da existência acaba "sujando as mãos", sendo contaminado pela doença poética, pela miopia do Anão que sequer existe ou pelas carências da duquesa de San Severino. Rearticula-se aqui o conceito de "Morte Pornográfica", a que, deixando deteriorar o corpo e degradar a figura humana, permite experimentar os solidários mecanismos de defesa física, a competência da natureza humana, enfim, o poder do organismo que gera a vida.

Da mesma forma, a adesão à força geradora da Poesia impõe o atendimento de todas as prerrogativas da mimesis, que aqui se estabelecem:

a) pela recusa da literatura transmissora (e perpetuadora) dos valores burgues-capitalistas;

b) pelo menosprezo ao bom-mocismo ideológico e ao temário alienante, através do qual são negligenciados os aspectos mais urgentes da experiência humana;

c) pela utilização da metáfora "pornografia" como força estruturante do discurso, recurso aviltado pela organização político-social, mas aqui organizador do ideário poético.

## 2.2. A Entrevista Ficcional

O aproveitamento da crônica jornalística, se, por um lado, delega ao conto o caráter de documentário poético, por outro se resolve nos termos do humor e da ironia nele contidos.

Rubem Fonseca não está tratando em **Intestino Grosso** de uma entrevista factual, tampouco pretende reproduzir a mecânica deste gênero. Prova disto é a inclusão de outro conto, no mesmo livro, intitulado **Entrevista**<sup>9</sup>. Delibera ele pela configuração de um texto que lhe permita testar uma nova técnica narrativa.

A inserção do texto jornalístico na fala de um narrador lhe favorece os efeitos de surpresa e choque pretendidos. Na verdade, o modelo jornalístico é aqui aproveitado exatamente no aspecto que lhe é menos característico: o do contrato. Através do estabelecimento do preço-palavra, a dimensão ficcional se vai ampliando, até que, no epílogo, volta a questão contratual. Pelas 2.629 palavras, o Autor recebe o cheque respectivo, não agradece e ainda retira do Editor a sentença de que os escritores são perigosos.

Sem dúvida, a periculosidade atribuída aos escritores advém menos de suas acusações, do que do grau de camuflagem e penetração de suas idéias. A eficácia do discurso literário reside, de fato, na sua indefectível miopia, que, se por um lado lhe furta uma visão conjuntural, por outro lhe descortina, incomparavelmente, os constitutivos mínimos do objeto enfocado. Vale dizer que o Autor, envolvido com problemas da literatura, entre-vê microcosmicamente a dinâmica do real.

A transposição do entre-visto para a dimensão ficcional permite surpreender a matéria discursiva de uma perspectiva privilegiada, através da qual o anonimato das relações profissionais não consegue ser disfarçado, assim como se evidencia a distância entre a informação (Autor) e os detentores dela (Editor), mediados pela entrevista.

Esta, enfim, se consuma, ao refletir o compromisso do Autor com a criação de uma ordem social mais justa, sem detrimento da integridade humana.

Concomitantemente, entre-lê-se a problemática do poder, que dificulta a reintegração do ser, fragmentado pela neurose social e pelos traumas da organização de classes.

O tratamento ficcional do assunto, polemizando a questão da pornografia, permite compreender que só os pobres e os míopes podem levantar a bandeira da justiça e que a liberdade vem dos oprimidos. Em contrapartida, os inquilinos da justiça, os que através dela se locupletam, estes não têm outro destino, que não zelar pela estabilização do sistema e vigiar a atividade daqueles que, segundo ele, "pensam que sabem tudo".

O que se verifica, entretanto, é que a desconfiança do Editor é que propiciou a falã do Autor. E de outra forma não poderia ser, pois somente a dúvida efetiva o questionamento, tanto quanto pelo narrar se devassa um procedimento outro, às avessas do discurso convencional e estabelecido.

A análise de **Intestino Grosso** levou-nos a concluir que, ao tematizar a pornografia, Rubem Fonseca atinge o estatuto central da cultura do ocidente, firmada sobre a repressão sexual, que anda de mãos dadas com as demais modalidades de repressão. A decisão histórica do ocidente pela pornografia e do oriente pelo erotismo evidencia bem o pacto deste com a força libertária de Eros e daquele com códigos morais exacerbados, de tom apocalíptico.

Desta forma, a pornografia acaba por definir-se como o resultado de um processo compensatório da repressão ancestral do desejo, e que hoje serve como válvula de escape para a pseudo-liberdade/liberalidade articulada pelos regimes patriarcais.

Obstinado pela causa anti-repressiva, o registro pornográfico se solidariza com a poética do Autor (personagem). Na mesma medida em que este ocupa grande parte do espaço discursivo e só divide sua importância com o papel de que o Editor é investido, o Repórter, que não possui poder decisório algum, emerge como a instância capital do discurso: é o narrador, elemento de mediação, sem a qual a comunicação não se efetiva.

A sua importância tanto mais se potencializa, quanto menos sua fala se faz presente. O narrar se mostra o lugar privilegiado onde a tensão língua/linguagem viabiliza a integração do Ser e da ordem. A proporção que a língua é ativada, menos produtora ela se faz - logo, mais perigosa parece ser a linguagem por ela manifesta.

A coerência das idéias de Rubem Fonseca remetem à apreensão do conto a nível de uma **poética da excepcionalidade pornográfica**, na qual se lêem tanto a excessão relativa à cultura oficial, quanto a excepcional capacidade de referir a realidade.

No cerne desta ambigüidade reside a força dessacralizadora

da ironia, que, tal qual o mitológico Jano, experimenta a vivência do duplo, o lúdico prazer do avesso, a leitura da vida pela paródia.

<sup>1</sup>De acordo com estas colocações, fica fácil entender a parimônia discursiva do narrador, a opção pelo intestino grosso como metáfora do exercício imprescindível do organismo cultural, a deliberação pelo discurso, a fim de dizer o contexto social e, quiçá, reformular o mundo.

### Notas

<sup>1</sup>PORTELLA, E. "O Signo e os signos". In: **A linguagem e os signos**. 2.ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, Abril-Junho, 1972.

<sup>2</sup>FONSECA, R. "Intestino Grosso". In: **Feliz ano novo**. Rio de Janeiro, Artenova, 1975. pp.133-144.

<sup>3</sup>CHAUI, M. **O que é ideologia**. São Paulo, Brasiliense, 1980. pp.31.

<sup>4</sup>Aqui se está adotando o conceito "trama" na plena força da ambigüidade: ao mesmo tempo que indica artimanha e artifício, sugere o tecido rebuscado de um bordado tecnicamente sofisticado.

<sup>5</sup>BAKHTINE, M. **La Poétique de Dostoievski**. Paris, Ed. du Seuil, 1970.

<sup>6</sup>As citações do conto não serão referidas por página, dada a facilidade de localização no texto, que é realmente curto.

<sup>7</sup>Entenda-se aqui a severa crítica à paternidade condenável, seja pelo destino do pai naufrago, seja pelo da mãe louca.

<sup>8</sup>Aproveitamos ainda a ambigüidade do adjetivo, que remete à atitude de pesquisa, investigação e raciocínio e ao efeito de projeção de espelhos.

<sup>9</sup>Op.cit., pp.111-115.

### Bibliografia

BAKHTINE, M. **La Poétique de Dostoievski**. Paris, Ed. du Seuil, 1970.

LEÃO, E. Carneiro. **Aprendendo a pensar**. Petrópolis, Vozes, 1977.

- CHAUÍ, M. **O que é ideologia**. São Paulo, Brasiliense, 1980.
- FONSECA, R. "Intestino Grosso". In: **Feliz ano novo**. Rio de Janeiro, Artenova, 1975. pp.133-144.
- FREUD, S. **Totem e tabu**. Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- MONEGAL, E.R. et alii. **Sobre a paródia**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980.
- PORTELLA, E. "O Signo e os Signos". In: **A linguagem e os signos**. 2.ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, Abril-Junho, 1972.
- SILVERMAN, M. "A Sátira na Ficção de Rubem Fonseca". In: **Ficção**. Rio de Janeiro, 22:80-90, set. 1977.

