

(DES)CONSTRUÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO EM INTESTINO GROSSO, DE RUBEM FONSECA

Valci Vieira dos Santos
UNEB

Para Rubem Fonseca, a questão básica não é o crime, a pornografia e a violência, mas exatamente a desmistificação dos atuais conceitos de violência, pornografia e crime.

Affonso Romano de Sant'Anna

Resumo: Analisa, à luz dos estudos de Tânia Pellegrini, o processo de criação/desconstrução da obra literária no contexto pós-moderno, tomando como análise o conto *Intestino Grosso*, de Rubem Fonseca.

Palavras-chave: Pós-modernidade, criação literária, Rubem Fonseca.

A questão da pós-modernidade tem suscitado opiniões das mais diversas por parte de estudiosos do assunto, bem como tem chamado a atenção dos “críticos de plantão”. A multiplicidade de textos teóricos que visam a informar os caminhos que os estudos literários vêm tomando, por vezes serve como denúncia de um novo movimento que, longe de ter um perfil definido, ainda se bate com a problemática conceitual, a exemplo da dificuldade que se tem tido em definir o que seja pós-modernismo, qual seu campo de abrangência e quais os pressupostos ideológicos que servem de base para a sua compreensão. Vejamos como se posiciona a esse respeito, Frederic Jameson (1991), para quem o problema do pós-modernismo se apresenta como sendo estético e político a um só tempo:

A teoria do pós-modernismo parece ser um processo sem fim de

derrubada interna, no qual a posição do observador é virada do avesso e a labutação começa de novo em uma escala maior. O pós-moderno nos convida, então, a nos satisfazer com um arremedo sombrio da historicidade em geral, em que o esforço para atingir a autoconsciência, com a qual nossa própria situação concorre para completar qualquer ato de entendimento histórico, se repete de forma enfadonha como nos piores sonhos, e justapõe, à sua própria refutação filosófica pertinente do conceito de autoconsciência, o carnaval grotesco dos seus vários *replays*. (JAMESON, 1991, p. 89, grifo do autor).

A discussão se torna mais acirrada à medida que a complexidade de opiniões dos sujeitos envolvidos no processo ganha mais fôlego, cada qual em busca de seu espaço, principalmente quando questões não tão bem definidas, a exemplo do que seja clássico e popular, literatura superior e inferior etc., passam, agora, a fazer parte da fórmula de um bolo, cujos ingredientes são a dúvida, a incerteza, a desigualdade, a tensão. O pós-modernismo, segundo Saer¹ (1998), dá legitimidade ao endeusamento do público, à rejeição à obscuridade e à complexidade formal, tidos como aviltantes para a atividade literária.

Assim, estes dois elementos presentes na atividade literária - o endeusamento do público, bem como a rejeição à obscuridade e à complexidade formal - aliados à tentativa de rompimento com a antiga distinção entre cultura superior e cultura de massa, contribuem ainda mais para causar instabilidade num terreno formado por incertezas e dúvidas em que se acha inserido o homem da pós-modernidade. A esse respeito, Tereza Virgínia de Almeida (1998), em seu artigo intitulado *O anjo e o trapézio: prazer estético e indústria cultural*, coloca em relevo a problemática que tem enfrentado o homem frente a uma sociedade cada vez mais competitiva, cujas forças do progresso acabam por levar-lhe a crises, coisificando-o.

O processo acelerado de industrialização, marcado sobretudo por uma sociedade de consumo, com suas regras mercadológicas pretensamente definidas, tem contribuído ainda mais para a desumanização do homem, culminando, dessa forma, com a descrença e incerteza nos valores ético-morais.

Os rumos que essa discussão têm engendrado no campo dos estudos literários apontam para as mais diversas posições no que diz respeito à adoção de termos como originalidade,

clássico, trivialização, banalização etc. Para os pós-modernos, tais termos não atendem ao movimento de (des)construção da literatura, uma vez que são conceitos suspeitos. O discurso que se aplica é o discurso das diferenças, das desigualdades, do descentramento. A obra literária deixa de ser refém do rótulo, do mundo das “obras-primas”, dos monumentos do modernismo, para a conquista do processo criador, autônomo, com uma linguagem que traduza o mundo e suas adversidades.

Do ponto de vista da prática literária, os seus sujeitos estão a se desvencilhar da tirania linear do texto, tornando-se autor e leitor associativo, podendo, para tanto, “zapear” livremente entre a leitura e a escrita, ainda que encontre pela frente as complexas regras do jogo, quase sempre impostas pelo mercado editorial, mas que não deixa de ser importante engrenagem a impulsionar a máquina da indústria cultural. Aliás, à luz dos pressupostos teóricos da pós-modernidade, tecer comentários sobre o mercado editorial e suas relações com outras engrenagens dessa máquina - autor, leitor, crítica etc. - se constitui no principal objetivo deste trabalho.

Uma vez delineado o objetivo, fomos buscar na obra literária de um escritor brasileiro melhores condições para entender esse complexo jogo de fios que tecem o funcionamento do mercado editorial brasileiro, bem como suas implicações na formação do público e no labor dos autores. O texto *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*, de Tânia Pellegrini, também serviu de embasamento teórico para a aplicabilidade de nossas pretensões.

Rubem Fonseca, escritor brasileiro contemporâneo, autor de romances, contos, novelas etc. preencheu perfeitamente com o seu nome a lacuna que existia. Ele é um desses escritores que, de forma magistral, tem tentado romper com as barreiras que são impostas em nome das *beaux arts*. Com uma temática eminentemente urbana e uma linguagem extremamente versátil, Rubem Fonseca consegue retratar o submundo e a violência que campeia, sobretudo as grandes cidades. As tragédias humanas ganham contornos especiais em suas obras. Por vezes, assume a figura de um fotógrafo e capta imagens plurais. Seus personagens dos mais variados possíveis: marginais, prostitutas, políticos corruptos, policiais

etc., passeiam pelas linhas de seu tecido com a maior desenvoltura.

Intestino Grosso, parte integrante do livro *Feliz Ano Novo*, é uma grande ilustração desse incessante desejo de Rubem Fonseca em querer chamar a atenção para as coisas ruins que estão acontecendo ao seu derredor. De modo criativo, apresenta ao leitor uma entrevista narrada por um repórter. A entrevista se desenrola a partir de diálogos que mostram o fazer literário do escritor. Para tanto, mostra a realidade nua e crua, o que torna o texto, às vezes, deprimente e desconfortável. É desconfortável porque nos coloca diante do espelho, cuja multiplicidade de imagens denuncia os nós que nos impedem de enxergar o diferente. Em suma, Rubem Fonseca coloca o dedo em nossas feridas.

Mas não é tudo. O título do conto, *Intestino Grosso*, é o primeiro elemento impactante. A escolha do nome por si só representa a violação de regras. O que significa o intestino grosso senão um órgão cuja função básica é, além da formação dos excrementos, a absorção de grande parte da água que estes possam conter? Por outro lado, no intestino grosso não se realiza nenhum tipo de digestão e a única secreção importante é o muco que protege a mucosa do atrito e contribui para a coesão e textura das fezes. Portanto, a escolha do título parece ter sido, *a priori*, uma forma de negar as fórmulas prontas, bem acabadas, a exemplo da escolha de títulos sugestivos que, na maioria das vezes, contribuem para as grandes vendas e a plena satisfação do mercado editorial (e do autor?).

Saindo do título e invadindo o texto, deparamo-nos, inicialmente, com uma das discussões que perpassam toda a obra: a tão delicada relação entre autor/editor. Vejamos:

Telefonei para o Autor, marcando uma entrevista. Ele disse que sim, desde que fosse pago - "por palavra". Eu respondi que não estava em condições de decidir, teria primeiro de falar como Editor da revista. (p. 163)*.

O autor, nesse trecho, parece querer deixar claro que pretende medir forças com o editor da revista que se mostrou interessado em tê-lo como colunista. Apesar de o jornalista,

* As citações com apenas número de página referem-se ao texto em estudo.

responsável pela entrevista, opor-se à proposta do autor: “Posso lhe dar até sete palavras de graça, você quer?”(p. 163) ainda assim o Editor aceitou o desafio, estrategicamente, uma vez que as cartas não demorariam de serem colocadas sobre a mesa. Aliás, o autor, noutro momento, já havia provado o sabor amargo do fel. O diálogo entre ele e o entrevistador dá o tom exato do experimento:

“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 negrinhas do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis.” (p. 164 - aspas no original).

Assim, o autor do conto traz à baila uma das questões mais delicadas nessa imbricada relação: a da autonomia do escritor. Com a constante evolução do mercado, marcada pelos números percentuais que revelam a crescente publicação de livros, consequência de uma definitiva modernização da indústria cultural, o escritor acaba por entrar no jogo do mercado livreiro, marcado também pela sua definitiva profissionalização, o que dará margem à formação de um novo perfil de público. A perda de sua autonomia pode significar aquiescência com o *status quo* em detrimento da capacidade criadora. É tudo que o escritor pós-modernista não quer, visto que, ter sua autonomia roubada, vai de encontro com os seus anseios de liberdade, de rompimento de fronteiras.

Mas a desigualdade de forças parece reduzi-lo e acaba por entrar no jogo do mercado. A pretensão de escrever quase que exclusivamente sobre o que ele vê, às vezes, da janela de seu apartamento, não encontra guarida, uma vez que o público-leitor nem sempre está interessado nos “miseráveis sem dentes” ou nas “histórias de pessoas que não têm sapatos”. Aí ele se convence de que o leitor também faz parte da regra do jogo e se constitui num elemento da produção literária, ditando normas e impondo mudanças de comportamento:

O Autor levanta-se, vai até a janela, e olha para fora. Depois apanha um livro na estante.

Mas não escrevo apenas sobre marginais tentando alcançar a lúmpen bourgeoisie; também escrevo sobre gente fina e nobre [...] (p. 165)

Essas colocações alusivas ao papel do público na feitura da obra literária nos remetem a uma importante equação produção/consumo. Se levarmos em consideração que um produto, consoante Tânia Pellegrini (1999), “só se torna de fato produto quando consumido”, fica compreensível, dessa forma, que o percurso do livro se completa quando chega às mãos do leitor. Isso atesta a relevância que a recepção possui nessa equação. Por outro lado, demonstra que o leitor não possui atitude passiva no complicado mundo da indústria cultural, ainda que se queira provar o contrário.

Mas tudo tem seu lado positivo. Se de um lado o escritor se vê obrigado a mudar determinados conceitos, por outro, a maior participação do público e/ou leitor acaba por dar maior significado ao texto, nas diversas possibilidades de leitura, na des(construção) de seus sentidos, portanto. Tânia Pellegrini ressalta a importância de não apenas “discutir o ‘sentido’ de uma narrativa, por exemplo, sem se referir a *quem* vai lê-la e *como*, *quando* e *onde* isso vai ser feito” (1999, p. 152).

Maior participação do público/leitor sempre significa que ele não está sendo tratado como elemento passivo do mercado, ou pode haver um jogo por trás dessa participação? Seria uma manobra da indústria cultural para deixar transparecer o indispensável respeito ao seu público? Ou o que pode estar evidenciado é o lançamento de obras ao gosto popular, voltadas quase que exclusivamente para a lista das mais vendidas? O escritor pós-moderno não se conforma com o estado dessas coisas e denuncia:

“E a jovem duquesa tem todos os dentes, presumo.”

“Bem, alguns são postiços. Mas isso não é dito muito claramente. Para que desapontar os leitores? Apenas, numa passagem, eu me refiro à dificuldade que ela tem de comer um pêssego, uma citação poética - do I dare etc. — para bons entendedores. Além do mais, os dentes são brancos, perfeitos. Já foi dito que *o que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita.*” (p. 166, grifos nossos - aspas no original).

Parece estar clara a intenção do autor em trazer à tona a velha discussão sobre os rumos de obras literárias que não estejam em conformidade com as exigências do mercado editorial e com o gosto da crítica. E quando o que importa não é a realidade, e sim a verdade, ainda que esta se apresente míope, ver sua obra estigmatizada ou rotulada, quando não condenada ao anonimato, pode ser uma questão de tempo. Nesse caso, o autor está a referir-se às diversas interpretações que dispensaram ao seu livro, tachando-o de pornográfico. Emerge outra questão tratada no conto: a sempre trincada relação crítica/autor.

Mais uma vez, o autor se vê preso nas armadilhas que encontra no percurso dessa relação. Quase sempre, a mordacidade de determinados segmentos da crítica - a qual se apresenta sob diversas formas: acadêmica, de rodapé, universitária, etc. - força-o a jogar de acordo com as regras do jogo de mercado. Acontece que a crítica pode estar a serviço de ideologias que rezam na cartilha do banal e do óbvio, o que se constitui, às vezes, num movimento em prol do cerceamento da criatividade e da liberdade de expressão, e com essa idéia também o autor pós-modernista não comunga. Para ele, os defensores da decência estão preocupados, em verdade, com lucros e não com literatura crítica e, a esse respeito, um excerto da entrevista ilustra o choque de idéias:

[...] Os filósofos dizem que o que perturba e alarma o homem não são as coisas em si, mas suas opiniões e fantasias a respeito delas, pois o homem vive num universo simbólico, e linguagem, mito, arte, religião são partes desse universo, são as variadas linhas que tecem a rede entrançada da experiência humana. (p. 167)

Na parte final do conto, a pergunta “Existe uma literatura latino-americana?” (p. 173) reacende a questão central dessa discussão: o estabelecimento de barreiras no campo da produção literária e a pretensão de uniformizar estilos e características.

Resta ao autor, portanto, rir da pretensão de críticos que insistem na idéia do purismo literário: “Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja.” (p. 173). Nessa discussão que se trava entre entrevistado e entrevistador, este último procura deixar nítido que não há

mais lugar para as molduras de quadros pré-fabricados, ou até mesmo para a mera repetição de temas, linguagem e tendências:

[...] Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. Passamos anos e anos preocupados com o que alguns cientistas cretinos ingleses e alemães (Humboldt?) disseram sobre a impossibilidade de se criar uma civilização abaixo do Equador e decidimos *arregaçar as mangas* [...]. (p. 173, grifos nossos).

A individualidade representa, desse modo, uma gama de possibilidades com as quais o autor se depara. Querer criar fórmulas em que as semelhanças de estrutura sejam os grandes ditadores da produção literária, acaba por colocar em evidência um campo de forças. Recorremos, de novo, à opinião de Tânia Pellegrini (1999, p. 170), que assim se pronuncia:

Nesse campo de forças estão em jogo dois tipos de atividade produtiva: a propriamente literária, função do escritor, e a industrial, a cargo das editoras. E os vínculos entre ambas nem sempre são harmoniosos.

A bem da verdade, os vínculos entre a atividade produtiva do autor e a máquina industrial realmente não são harmoniosos. Entretanto, as profundas transformações nos diversos segmentos da produção cultural contemporânea, sobretudo com a participação ativa da mídia, co-responsável pelo delineamento de uma nova ordem social e econômica, aliada à inserção de outros sujeitos - a exemplo do público-leitor - nem sempre com um papel ativo no jogo de interesses, têm procurado implementar a vida cultural brasileira. Esse fenômeno é resultante dessa nova forma de pensar e produzir literatura.

No campo de abrangência da pós-modernidade, os limites (que limites?) são determinados pelo processo criativo do homem. A indústria cultural, apesar de suas ambiguidades, há de ser encarada como resultado do desejo do homem de desenvolver-se em meio a uma sociedade plural, em que as diferenças não se constituam óbice para o seu crescimento, mas um contributo para a sua participação ativa. No que diz respeito à literatura, maior terreno fértil talvez não há que sirva de palco para as grandes discussões que versem sobre a

livre atividade criadora do escritor. O conto *Intestino Grosso* é, portanto, uma ratificação dessa complexa equação: mercado editorial + autor + público-leitor + crítica + mídia = indústria cultural.

Texto recebido e aprovado em abril de 2007.

Nota

1. Juan José Saer é ensaísta argentino, autor do artigo intitulado O democratismo totalitário pós-moderno, publicado no *Carderno Mais*, da Folha de São Paulo, de 21/10/2001, p. 16. Nele, o autor procura discutir proposições que caracterizam o pós-modernismo, a tendência pós-moderna, bem como o estabelecimento de distinções no plano artístico.

THE CREATION/DESTRUCTION PROCESS OF LITERARY TEXT IN INTESTINO GROSSO (THE LARGE INTESTINE), OF RUBEM FONSECA

Summary: *Analyses based on the studies of Tânia Pellegrini, the creation/destruction process of literary work in the post-modern context, using as analysis the story Intestino Grosso (the large intestine), of Rubem Fonseca.*

Key-words: *Post-modernity, literary creation, Rubem Fonseca.*

Referências

ALMEIDA, Tereza Virgínia de. O anjo e o trapézio: prazer estético e indústria cultural. In: ANTELO, Raul e outras (Org.). *Declínio da arte: ascensão da cultura*. Florianópolis, Santa Catarina: Livraria e Editora Obra Jurídica Ltda., 1998.

BRASIL, André. Textos em mutação. In: PAIVA, Aparecida e outras (Org.). *No fim do século: a diversidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Minimizar identidades. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

HALL, Stuart. A identidade em questão: nascimento e morte do sujeito moderno. In: _____ *A identidade cultural na pós-*

modernidade. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. As culturas nacionais como comunidades imaginadas: globalização. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. O global, o local e o retorno da etnia: fundamentalismo, diáspora e hibridismo. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1991.

PELLEGRINI, Tânia. *A Imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras, FAPESP, 1999.

PRADO, Gilberto. Dispositivos interativos: imagens em redes telemáticas. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

SAER, J.J. *Una literatura sin atributos*. Santa fe, Universidad Nacional del Litoral, 1988.

SANTAELLA, Lúcia. O homem e as máquinas. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

VLASSELAERS, Joris. Tecnologia mediática e inovação literária. Trad. Renata Telles e António Carlos Santos. In: ANTELO, Raul et al.(Org.). *Declínio da arte: ascensão da cultura*. Florianópolis, Santa Catarina: Livraria e Editora Obra Jurídica Ltda., 1998.