

O corpo e as tiranias do espírito na ficção contemporânea

Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Se em *O vôo da madrugada* (2003), último livro de contos de Sérgio Sant’Anna, os corpos encontram-se no limiar da dissipação, em decorrência das experiências-limite vividas pelos personagens – como a da tentação de se entregar ao gozo nos braços da morte ou de transgredir as leis de proibição do incesto – em textos anteriores do autor, privilegia-se a tensão entre corpo e linguagem, presença e ausência. Em *O monstro* (1994) e em *Um crime delicado* (1997), por exemplo, a experiência erótica só se realiza plenamente na palavra, ocorre na fronteira entre a necessidade do outro e o impulso para anulá-lo, para calar sua voz, transformando-o em objeto de um discurso racional, no qual existe apenas a simulação de diálogo, pois só o criador fala: o poder de narrar permite que usufrua dos prazeres proporcionados pela posse do outro na linguagem.

No conto “O monstro”, esse jogo perigoso é levado ao extremo, extrapolando o campo verbal, gerando a morte da parceira. O impulso que leva o casal, Antenor e Marieta, a matar Frederica, uma jovem cega que os dois acabaram de conhecer e que os fascina, relaciona-se com a afirmação do poder de narrar, com a vontade de apossar-se do outro, transformando-o em personagem. Antenor se entrega à polícia, porque não admite que diversos suspeitos apareçam nos jornais como possíveis autores de uma história que reivindica como sua. Luta para que sua narrativa predomine sobre as demais, argumentando que está em defesa da verdade:

Algumas dessas pessoas até desprezíveis, como o viciado maluco que confessou ter estado com Frederica naquela noite, sem nunca tê-la visto na vida. Sua versão foi logo desmontada, mas fazia parte de um festival de fantasias, de manipulações da vida e do corpo de Frederica. Eu não podia suportar também aquele noivinho, como ele se apresentou, todo certinho, posando de protetor da noivinha cega, muito amado por ela, o que eu sabia não ser verdadeiro. Enquanto isso era como se eu não existisse, ali fechado no apartamento¹.

¹ Sant’Anna, *O monstro*, p. 72.

Nesse conto, como nos outros que compõem o livro, que tem o subtítulo irônico de “Três histórias de amor”, é o vazio deixado pela ausência física do outro que nutre a narrativa, permitindo ao narrador construir seu discurso soberano, que se autoalimenta, como se percebe na seguinte afirmativa da personagem de “A carta”: “É o que verdadeiramente importaria, então, não seria o destinatário, nem mesmo a autora, mas a construção utópica, o gozo do corpo na razão, a carta em sua autonomia”².

Assim, todas as narrativas seriam, ao cabo e ao fim, exercícios narcísicos. Tanto no conto “O monstro” como no romance *Um crime delicado*, como também em “Um discurso sobre o método”, do livro *A senhorita Simpson* (1989), para destacar três exemplos bem significativos, o grande protagonista é o discurso persuasivo dos narradores cultos, através do qual se realiza, sobretudo, uma violência simbólica. Violência exercida por personagens intelectuais, que detêm o poder da palavra, e se mostram atraídos pela diferença: seja a diferença física, seja a diferença social. Em “O monstro”, a vítima é uma cega, estuprada e assassinada pelo filósofo e sua amante. Em *Um crime delicado*, é uma moça com uma perna atrofiada, por quem um crítico teatral, rigoroso diante das imperfeições que identifica nas peças, fica obcecado, já que não consegue controlar, construindo uma convincente explicação racional, o fascínio que a moça exerce sobre ele. Em “Um discurso sobre o método”, é um operário oprimido sem direito à voz, que servirá de motivação para as elucubrações do narrador. “Um discurso sobre o método” é narrado numa falsa terceira pessoa, porque tudo que é dito só serve para caracterizar a voz que narra e não o personagem do oprimido, tomado como mero pretexto para a exibição dos recursos interpretativos do narrador. Os outros dois textos são em primeira pessoa: nas três obras, o discurso do narrador é construído de forma a evidenciar o uso da linguagem por parte do escritor como instrumento de poder e não como meio para as trocas dialógicas.

Em “O monstro” e *Um crime delicado*, o intelectual, atraído pelo que foge aos padrões morais e estéticos estabelecidos, não consegue dar conta da diferença que o seduz e o desafia, ficando preso nas malhas do saber estéril, que, no entanto, lhe garante o direito à palavra e lhe fornece argumentos de defesa. No conto “O monstro”, a entrevista que Antenor concede à revista *Flagrante* é uma peça primorosa de defesa, em que, através de um discurso extremamente racional, o personagem questiona a própria razão, expondo

²Id., p. 33.

seus limites, e, com isso, justifica os atos praticados na tentativa de romper esses limites. Revela um pensamento finamente articulado, que se quer desmitificador, colocando-se acima do senso comum. Explica, relativiza, joga com as contradições. Dilui opositos, em seguida os recupera, se necessário para a eficácia do discurso. O assassinato da moça cega, no discurso filosófico do narrador, não se configura como algo que fere os princípios que edificaram a civilização ocidental moderna, sendo interpretado, ao contrário, como decorrência de determinados traços que compõem o arcabouço ideológico que lhe deu sustentação. Segundo o entrevistado, a personagem Marieta, cúmplice do crime, tinha como característica não suportar a alteridade, precisando reduzir o outro, o diferente, ao mesmo, ao comum. Entretanto, na argumentação de Antenor, tudo isso fazia parte de uma busca espiritual e tal desejo de transcendência levaria fatalmente ao aniquilamento do outro. A violência física pode ser lida, então, como efeito da inquietação gerada pela busca de algo maior. O próprio cristianismo, ao pressupor a existência do bem e do mal, ao conceber a figura radical do perdão, naturalizaria o gesto praticado:

Mas, na admissibilidade irrestrita do perdão para os que o desejarem, está implícita a certeza de que os seres humanos tanto podem cometer quanto padecer os atos mais terríveis. E, no cristianismo, há a crença consoladora em um Deus que se fez homem para submeter-se aos piores horrores da condição. A eterna tensão entre o bem e o mal implica necessariamente a existência dos dois. Se existir um princípio supremo, seja como for, a força selvagem da sexualidade e do desejo será da natureza da criação³.

Em *Um crime delicado*, Antônio Martins, confiante na objetividade de suas apreciações de peças teatrais, seguro da universalidade das categorias que utiliza para julgá-las e da isenção que o olhar distanciado lhe garantiria, vê suas convicções serem abaladas a partir do momento em que se apaixona por Inês, a moça manca que servia de modelo para o artista plástico Vitório Brancatti. As convicções de Antônio Martins se evidenciam quando define sua atividade profissional, como se vê, por exemplo, no seguinte trecho:

Ora, ser crítico é um exercício de razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompor, para não dizer

³ Id., p. 79.

denunciar, na medida do possível com elegância. O que não significa que estejamos imunizados contra a sedução das emoções. Mas devemos estar em guarda contra elas⁴.

Os critérios de julgamento por ele adotados, entretanto, serão postos em xeque ao se deixar fascinar pela beleza de Inês, que não se enquadra nos padrões de equilíbrio estético, ameaçando a crença num conceito único e universal de Belo, baseado na perfeição. Assim, Antônio Martins não conseguirá ler a cena em que Inês se insere, não conseguirá entender o papel que desempenha na relação que mantém com ele próprio, o crítico, nem com Brancatti, o pintor. Martins rejeita a diluição das fronteiras entre palco e plateia, entre arte e vida, operada pela obra de Brancatti. Consequentemente, não pode compreender que o pintor coloque Inês morando num apartamento que reproduz o cenário de seus quadros, como se a modelo, em sua vida cotidiana, se confundisse com a personagem. Rejeita também a interseção entre diferentes linguagens artísticas, razão pela qual não aceita a inspiração teatral da pintura de Brancatti. Tenta impor sua interpretação, mas não tem sucesso, e acaba sendo absorvido como personagem da instalação exibida pelo pintor. O escândalo que envolveu o crítico, a partir da ação judicial movida por Inês, teve grande efeito publicitário para a obra de Brancatti, não deixando também de servir profissionalmente a Martins, contratado por um jornal concorrente do que trabalhava antes do processo: em função da notoriedade que adquiriu, acabou sendo mais valorizado pelo mercado.

Através de Martins, Sérgio Sant'Anna questiona a pretensa racionalidade dos críticos de arte e a ideia de que a distância é condição fundamental para o conhecimento, permitindo juízos de valor isentos, além de chamar a atenção para as tensões internas ao campo artístico e para a intervenção do mercado e da mídia no processo de valoração das obras. Ou seja, busca expor as limitações daquele olhar distante e altivo, que, segundo Bourdieu⁵, é constituinte histórico da figura do intelectual. Não é por acaso que, no romance, a noção de estupro se expande, abrangendo tanto a violência física quanto a violência da interpretação: o personagem é acusado de estuprar Inês e de ser um crítico que estupra a arte, reiterando-se a ideia de que todo saber constitui relações de poder e que esse poder se inscreve sobre os corpos, como destacava Foucault.

⁴ Sant'Anna, *Um crime delicado*, p. 18.

⁵ Bourdieu, *Meditações pascalianas*.

Na adaptação do filme para o cinema, com o título de *Crime delicado* (2005), o diretor Beto Brant acentua esse questionamento ao escolher o pintor mexicano Felipe Ehrenberg, para interpretar o papel de José Torres Campana, que corresponde, no livro, ao de Brancatti. O pintor, em seu depoimento no filme, destaca que a arte reside no gesto do artista, no indício de suas intenções, enfatizando a importância da proximidade em relação ao objeto, em detrimento da distância. Propõe a quebra de hierarquia entre pintor e modelo através da aproximação de seus corpos e da nudez de ambos, não só do modelo. Para Ehrenberg, quando modelo e artista estão nus, a relação de vulnerabilidade e poder se anularia: os dois seriam igualmente poderosos e vulneráveis. Ao contrário do personagem Martins, cujas opções estéticas são orientadas pela tradição racionalista ocidental, o pintor mexicano evoca as artes maia e asteca, ressaltando, nestas, a dissolução das dicotomias entre vida e morte e entre corpo e espírito.

O filme *Crime delicado* ao se constituir pela intersecção entre diferentes formas de representação – literatura, teatro, pintura, cinema ficcional e documentário – coloca-se na contramão dos pressupostos estéticos de seu personagem principal, endossando a crítica dos paradigmas de valor da modernidade, já presente no romance de Sérgio Sant’Anna. Ao invés da narrativa em primeira pessoa, como ocorre no livro, Beto Brant privilegia, através da câmera fixa, o olhar distanciado do espectador do teatro e, aos poucos, vai minando a segurança deste lugar fixo. Martins, que vivia em terceira pessoa, contemplando as cenas do palco e da vida, vai deixando a plateia, como sugere, dentre outras, a cena do filme em que se imagina adentrando o palco para dançar com Inês. Tal movimento, desencadeado pela emoção, o desequilibra, abalando as bases que lhe davam sustentação na esfera psicológica e lhe conferiam poder como crítico imparcial e implacável. Na fatura do texto fílmico, a opção pelo híbrido, pela intersecção entre diferentes linguagens artísticas, endossa a proposta estética de Ehrenberg/Brancatti, corroendo, por dentro, as fronteiras que a câmera fixa evocava.

A hierarquia que, na cultura ocidental, tem marcado a oposição corpo/espírito é problematizada também na ficção de Rubem Fonseca. Como observado em obra anterior⁶, os personagens na ficção do autor vivem os impasses criados pelo imaginário racional das sociedades modernas em que o

⁶ Figueiredo, *Os crimes do texto*.

corpo cada vez mais passa ao domínio do discurso e das práticas científicas: é objeto de comentários, de debates, suscita inúmeras pesquisas, ao mesmo tempo em que é cada vez mais visto como um fardo, como um rascunho que a tecnociência precisa retificar. Torna-se um campo de intervenção de dispositivos técnicos, é mapeado, alterado em sua natureza com os transplantes, próteses mecânicas, além das novas formas de reprodução que o avanço da genética torna possíveis:

Os olhos (as córneas), o esperma, os óvulos, os embriões e sobretudo o sangue são agora socializados, mutualizados e preservados em bancos especiais. Um sangue des-territorializado corre de corpo em corpo através de uma enorme rede internacional da qual não se pode mais distinguir os componentes econômicos, tecnológicos e médicos. O fluido vermelho da vida irriga um corpo coletivo, sem forma, disperso. A carne e o sangue, postos em comum, deixam a intimidade subjetiva, passam ao exterior⁷.

Esse tipo de aculturação do corpo, voltado para libertá-lo de suas “imperfeições” naturais, confunde-se, na verdade com o sonho de eliminação da carne e está longe de promover a integração entre corpo e espírito, como gostaria o personagem de “Intestino Grosso”:

No meu livro *Intestino Grosso* eu digo que, para entender a natureza humana, é preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo, investiguem, da maneira que só nós sabemos fazer, ao contrário dos cientistas, as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações⁸.

As secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente serão o tema do conto “O olhar”, de *Romance negro*, no qual o personagem perde o interesse por comida: a sua formação intelectual requintada fez dele um homem que só se interessa pelos alimentos do espírito – música, literatura – até que seu médico o convida para jantar e, dentre outros argumentos para convencê-lo a comer, afirma que “arte é fome”. A partir desse momento, o intelectual inapetente recupera o prazer de comer, porque o significado da palavra fome se amplia: a fome se torna fome de sentido. Em busca do sentido, reinveste de caráter simbólico o ato de comer, que passa a significar muito mais do que cumprir a rotina de ingerir uma dieta sadia para manter bem azeitada a máquina-corpo.

⁷ Lévy, *O que é o virtual?*, p. 30.

⁸ Schnaiderman (org.), *Contos reunidos/Rubem Fonseca*, p. 466.

Desenvolve, então, uma relação diferente com os alimentos. Faz questão de conhecer o animal que será sacrificado para a sua refeição: não se trata, agora, da relação entre sujeito e objeto, mas entre dois sujeitos. Não quer comer cadáveres, “carne com sabor de coisa morta”, quer devorar o “espírito” do animal, espírito que ele capta no olhar da sua presa. Daí resulta o choque que o conto provoca no leitor. A ampliação semântica do vocábulo fome propicia a diluição das fronteiras entre domínios que a nossa sociedade faz questão de manter separados – o do corpo e o do espírito. Mistura o que é desejável, a ordem do intelecto, com o que é indesejável, o instinto, a ordem fisiológica material. O corpo, a carne, só readquirem sabor, para o personagem, quando investidos de um certo caráter simbólico que nos traz à lembrança os rituais antropofágicos dos povos “primitivos”.

Da mesma forma, os quatorze contos de *Secreções, excreções e desatinos* vão abordar o corpo pelo viés que a cultura ocidental recalcou com seu culto ao espírito. Não se trata, então, do corpo estetizado, codificado em sua exterioridade ou submetido à leitura fria da ciência, mas da relação do indivíduo com seu próprio corpo e com o corpo do outro, diante daqueles aspectos fisiológicos que o homem ocidental aprendeu a ocultar, porque lembram o que nele é natureza, matéria perecível que não o distingue dos outros animais e o distancia de Deus. É com este corpo que os personagens de *Secreções, excreções e desatinos* vão dialogar, tentando resolver seus impasses – afetivos, filosóficos e religiosos. Nesse sentido, opõem-se às ideias desenvolvidas pelo Papa Inocêncio III, em *De miseria humanae conditionis*, ideias às quais Nietzsche se refere em *Genealogia da moral*, numa passagem que pode ter sugerido a Rubem Fonseca o título de seu livro:

A caminho de tornar-se “anjo” (para não usar palavra mais dura) o homem desenvolveu em si esse estômago arruinado e essa língua saburmenta, que lhe tornaram repulsivas a inocência e a alegria do animal, e sem sabor a própria vida – de modo que por vezes ele tapa o nariz diante de si mesmo, e juntamente com o papa Inocêncio III prepara, censura no olhar, o rol de suas repugnâncias (“concepção impura, nauseabunda nutrição no seio materno, ruindade da matéria de que se desenvolve, cheiro hediondo, secreção de escarro, urina e excremento”)⁹.

Em “Cropomancia”, o narrador não vai tapar o nariz diante de si mesmo. Ao contrário, procura ler os seus excrementos, buscando neles sinais

⁹ Nietzsche, *Genealogia da moral*, p. 57.

proféticos: quer recuperar o sentido, encontrar Deus, no “texto” das fezes. O conto superpõe, assim, as duas acepções do vocábulo escatologia – vai projetar no *escato-* (tema do vocábulo grego *skór, skatós*, “excremento”), o sentido teológico de *éschatos* (em grego, destino final do homem e do mundo). Se tudo é texto, o personagem cria uma semiótica do excremento e através dela imprime uma direção à sua vida, como as pessoas fazem com a leitura dos astros, das linhas da mão ou dos búzios, por exemplo. Tal disposição faz lembrar a frase de Nietzsche em *Crepúsculo dos Ídolos*: “eu temo que não venhamos a nos ver livres de Deus porque ainda acreditamos na gramática”. O narrador de “Cropomancia”, acreditando na gramática, supõe que, através dela, criará um método para decifrar a mensagem oculta nos excrementos e atingir a verdade final:

Toda leitura exige um vocabulário e evidentemente uma semiótica, sem isso o intérprete, por mais capaz e motivado que seja, não consegue trabalhar. Talvez o meu Álbum de fezes já fosse uma espécie de léxico, que eu criara inconscientemente para servir de base às interpretações que agora pretendia fazer¹⁰.

Sua pesquisa desfaz a dicotomia alto/baixo, já que procura ler no “texto fezes”, a letra sagrada, a palavra divina. E esta vai anunciar a morte – o que nos remete para o próprio sentido de “obsceno”, que, em latim, significava o que é de mau agouro, fatal, e passa, por extensão, a significar as partes sensuais do homem, o que é imundo, excremento. Isto é, desliza-se da ideia de morte para a de sujeira e daí para o baixo corporal: tudo abarcado pelo campo do “obsceno”, para onde foi expulso aquilo que a cultura quer esconder no afã de espiritualizar o homem, de ocultar as limitações que lhe são impostas pelo incômodo invólucro que o condena à doença e à morte, que o submete ao tempo e que, Rubem Fonseca faz questão de pôr em cena, com ironia e ceticismo.

Pode-se, então, ler “Cropomancia”, como uma sátira da pretensão do ser humano de escapar da casualidade, de criar métodos que lhe permitam reconstituir o passado e controlar o futuro. No conto, problematiza-se, com bastante humor, o impasse epistemológico dos campos de saber mais ligados à experiência cotidiana do homem, já que, neles não se pode trabalhar com regras preexistentes, nem com a experimentação ou a aplicação de leis gerais:

¹⁰ Fonseca, *Secreções, excreções e desatinos*, p. 13.

os fatos concretos são lidos como pistas que permitem construir, através de abstratos mecanismos mentais, uma interpretação totalizante. Assim, as dificuldades vividas pelo personagem no seu afã de entender a mensagem inscrita na aparência das fezes, seu esforço para depreender do contínuo do bolo fecal as unidades que lhe permitiriam decifrar um código enigmático, apontam para a natureza ilusória do conhecimento que se propõe à descoberta de um sentido para a trajetória do homem:

Kant estava certo ao classificar o olfato como um sentido secundário, devido a sua inefabilidade. Escrevi no álbum, por exemplo, esse texto referente ao odor de um bolo fecal espesso, marrom-escuro: odor opaco de verduras podres em geladeira fechada. O que era isso, odor opaco? A espessura do bolo me levava involuntariamente a sinonimizar: espesso-opaco? Que verduras? Brócolis? Eu parecia um enólogo descrevendo a fragrância de um vinho, mas na verdade fazia uma espécie de poesia nas minhas descrições olfativas¹¹.

Como se depreende do trecho acima, o problema não seria a inefabilidade do olfato, mas a incapacidade da linguagem para descrever o real. Todos os obstáculos encontrados, no entanto, não desanimam o narrador do conto que tenta conciliar dois paradigmas epistemológicos: um de caráter indiciário, as leituras das pistas contidas em suas fezes e outro de caráter generalizante, a partir do qual pretende tirar regras gerais que transcendam a perspectiva individual e lhe permitam atingir verdades ainda mais altas, como, por exemplo, as razões de Deus, ou seja, o sentido oculto do ato defecar:

O exame das fezes é muito importante nos diagnósticos definidores dos estados mórbidos, é um destacado instrumento da semiótica médica. Se somos o que comemos, como disse o filósofo, somos também o que defecamos. Deus fez a merda por alguma razão¹².

O personagem, que, anteriormente, escrevera um artigo cético sobre as artes da adivinhação, desliza para um paradigma divinatório e termina fazendo previsões a partir da leitura das próprias fezes, como o velho que entrevistara, cujas profecias surgiam da observação das entranhas de um cabrito. Nos dois casos, trata-se de tentar criar uma semiótica que permita desvendar as mensagens que as divindades teriam deixado escritas no livro

¹¹ Id., p. 9

¹² Id., p. 10.

da natureza e é este propósito que justifica o terceiro termo do título do livro de Rubem Fonseca: o desatino consiste na leitura de base antropocêntrica através da qual o homem imagina poder decifrar o passado e o futuro, descobrir o sentido do mundo, codificar o imprevisível, controlar a casualidade.

Da mesma forma, em “Coincidências”, o corpo é o grande texto que precisa ser decifrado. Se as palavras já não têm nenhum compromisso com o real, resta tentar descobrir, a despeito de todas as máscaras, um sinal que permita estabelecer um princípio de comunicação entre os seres, mesmo que este sinal seja algo como a caspa que cai sobre o paletó, que teima em aparecer, contra a vontade do personagem. Diante do desconhecido, daquilo que não se pode explicar, como a coincidência, diante do enigma que é o outro, tenta-se, em vão, ler as roupas, o cabelo, a pele, enfim, os resíduos, as pequenas pistas, e, na impossibilidade de conviver com o mistério, devora-se o outro.

Em contos como “Agora você (José e seus irmãos)”, “O estuprador”, “Beijinhos no rosto”, “Encontros e desencontros”, o drama dos personagens está ligado à dificuldade de aceitação do próprio corpo ou da doença que o estigmatiza. A interação dos personagens com o mundo é definida pela obesidade ou, ao contrário, pela magreza, pela menstruação desregulada ou por um tumor. A relação com o próprio corpo condiciona o desempenho social, determina o tipo de relação que mantêm com os outros, podendo ser a única fonte de satisfação que resta ao indivíduo como acontece com o prazer da flatulência no conto “Vida”. Já o personagem principal de “O corcunda e a Vênus de Botticelli”, tendo aprendido a ler o olhar que as mulheres dirigem ao seu defeito físico e, mais que isso, tendo conseguido defender-se deste olhar, passa a orgulhar-se das estratégias de sedução que criou:

Se eu tivesse olhado nos seus olhos, o que teria visto, quando se referiu à coluna vertebral do sujeito curvado na frente do computador? Horror, piedade, escárnio? Entenderam agora porque eu evito, nos primeiros contatos, ler os olhos delas? Sim, eu podia ter visto apenas curiosidade, mas prefiro não correr o risco, vislumbrando algo que possa enfraquecer minha audácia¹³.

Se o espírito é visto como o polo que tudo comanda, que molda o corpo a seu bel-prazer, em *Secreções, excreções e desatinos* é o corpo que tudo determina, que molda o espírito. Numa perspectiva nietzschiana, Rubem Fonseca

¹³ Id., p. 114.

nos leva a pensar o mundo a partir do corpo, contra toda espiritualidade ascética que vira o rosto com horror diante do sangue e das lutas, que nega os instintos, onde estaria a origem de todo pensamento. Em todos os contos do livro, o corpo é um subtexto, funciona como o inconsciente onde residem os motivos que nos levam a agir. É ele, mais que a mente, o responsável pela interpretação do mundo através da qual tentamos conferir um sentido às experiências vividas. *Secreções, excreções e desatinos* está, desse modo, na contramão de uma vertente do pensamento contemporâneo que, encantada com a cibercultura, espera ansiosa o dia em que o corpo se tornará facultativo:

A navegação na internet ou o mergulho na realidade virtual dão aos internautas o sentimento de estarem ancorados a um corpo inútil e que os atrapalha, corpo que é preciso alimentar, cuidar, manter etc. – a vida seria mais feliz sem essa tralha. (...) Este paraíso da internet é necessariamente sem rosto. Os jogos inumeráveis das identidades só são possíveis graças à desapareição do rosto¹⁴.

Nesse mundo em que o homem tende a se imaterializar, personagens de Rubem Fonseca defendem a sua própria humanidade, ameaçada no último reduto – as fronteiras do corpo – violentadas, inclusive, pelo comércio de órgãos que determina o fim trágico do personagem do conto “Anjos da Marquise”, em *Confraria dos espadas*:

O que dá para aproveitar deste aqui?, perguntou um dos mascarados, voz abafada pelo tecido que lhe cobria a boca. As córneas com certeza, respondeu o outro, depois verificamos se o fígado, os rins e os pulmões estão em bom estado, a gente nunca sabe.

As córneas foram retiradas e colocadas num recipiente. Em seguida retalharam o corpo de Paiva. Temos que trabalhar depressa, disse um dos mascarados, o motoqueiro está esperando para levar as encomendas¹⁵.

O esvaziamento do corpo pela retirada dos órgãos – metáfora concreta do “fim do homem” – encontra-se já nos livros iniciais de Rubem Fonseca, como se vê, por exemplo, em “Os prisioneiros”. Neste conto, o personagem, depois de fazer todos os exames, de passar pela mão de inúmeros especialistas para tentar descobrir por que sofre colapsos, acaba por ser encaminhado para

¹⁴ Le Breton, “O fim do corpo”.

¹⁵ Fonseca, *Confraria dos espadas*, p. 28.

uma psicanalista que também não sabe o que fazer para curá-lo. Na busca do diagnóstico, os clínicos foram retirando partes do seu corpo. O último estágio, no processo de amputação, foi a extração dos dentes, que o tornou ainda mais indefeso na sua relação com o mundo exterior:

Cliente (Impaciente) Eu já disse uma porção de vezes: sofro de umas síncope, perco o ar, desmaio. Quando isso aconteceu pela primeira vez, os clínicos disseram que eu devia ter um foco infeccioso. Tiraram-me as amígdalas. Piorei. Tiraram-me o apêndice. Piorei. Fiz operação de sinusite. Eles foram ficando desesperados e arrancaram todos os dentes da minha boca. Passei a ter dois ataques por semana. A senhora sabia que todos os meus dentes são postiços? Eu tinha ótimos dentes¹⁶.

Assim, em “Os prisioneiros”, os personagens – médicos e paciente – são prisioneiros de um “saber” que separa o espírito do corpo e separa o corpo em compartimentos estanques. Trata-se de um saber que mutila o homem: diante do doente que sofria de síncope, os clínicos optam por extrair órgãos, como se o corpo fosse um mal em si.

Nestes textos, o que se problematiza é a perda da dignidade do corpo humano a partir do seu “esquartejamento” pelo próprio olhar científico. Daí que o narrador do conto “O campeonato”, do livro *Feliz ano novo*, observa: “Quando inventaram o enzima U-2, que tirou o cheiro das fezes, o poeta J. O. Matos criou sua famosa ode: “o fedor, o calor, o amor, o fervor – eis o homem que acabou”.

Por um outro viés, é também a perda da dignidade do corpo humano que Fernando Bonassi focaliza no Fragmento “Encomenda”, do livro *Passaporte*:

Rashid trouxe do Paquistão tudo que mandaram, em 20 pequenas bolsas, dentro do estômago. Nem quer lembrar o que foi engolir. Depois, cada calafrio que sentia (e foram muitos) achava que a coisa estivesse se espalhando pelo seu corpo. Pensava se morreria num instante ou ficaria vendo coisas, babando, dando escândalo. Agora, no banheiro, está bem menos tenso. Até faz planos com o pagamento, mas o fato é que só vai embolsar os três mil dólares quando botar toda a encomenda pra fora, o que não está sendo nada fácil.

(Londres-Inglaterra, 1998)¹⁷

¹⁶ Schnaiderman (org.), *Contos reunidos*, p. 53.

¹⁷ Bonassi, *Passaporte*, p. 2001.

Não se trata, neste texto, do corpo objeto do discurso erótico, nem objeto da ciência ou da tecnologia. Trata-se do corpo cujas funções naturais foram desviadas para outra finalidade. O sujeito é compelido a usar o próprio corpo como algo externo, que já não lhe pertence inteiramente, pois foi alugado para servir a terceiros, embora a possibilidade da morte lhe devolva, momentaneamente, a consciência de que o eu que sonha com uma vida melhor habita aquele corpo. O fragmento “Encomenda” apresenta o corpo-valise, esvaziado de seu caráter de totalidade orgânica para servir de recipiente e canal por onde a mercadoria proibida circula, desafiando o corpo da lei. Um novo tipo de venda do corpo se configura, não mais pela aparência física do indivíduo ou por sua disponibilidade sexual, mas pelo aluguel de espaços internos. À medida que o poder público aperfeiçoa as técnicas de vigilância, o poder paralelo cria novas táticas para contorná-las: entre as duas pontas, corpos submetidos a duras provas.

Como se pode concluir, a partir da leitura dos textos mencionados, se o universo virtual das tecnologias digitais alimenta fantasias de um corpo só imagem, intemporal, desprovido de sua materialidade, a literatura brasileira, por vezes, se propõe a resgatar esse eterno Outro – o corpo hierarquicamente rebaixado pela racionalidade ocidental –, com o objetivo de evidenciar as tiranias do espírito, em suas múltiplas manifestações.

Referências bibliográficas

- BONASSI, Fernando. *Passaporte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. *Confraria dos espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LE BRETON, David. “O fim do corpo”. *Jornal do Brasil*, Caderno Ideias, 17 de março de 2001.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SANT'ANNA, Sérgio. *O vôo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O monstro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Contos reunidos: Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Recebido em maio de 2009.

Aprovado para publicação em junho de 2009.