

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

YURI TORRES POSSAPP

**EM SUMA, SOMOS PATÉTICOS: “BUFO & SPALLANZANI”, DE RUBEM
FONSECA.**

Porto Alegre

2014

YURI TORRES POSSAPP

**EM SUMA, SOMOS PATÉTICOS: “BUFO & SPALLANZANI”, DE RUBEM
FONSECA.**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Tereza Amodeo

Porto Alegre

2014

P856e Possapp, Yuri Torres
Em suma, somos patéticos : “Bufo & Spallanzani”, de Rubem
Fonseca. / Yuri Torres Possapp. – Porto Alegre, 2014.
135 f.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, PUCRS.
Orientação: Prof.^a Dr.^a Maria Tereza Amodeo

1. Literatura Brasileira – História e Crítica. 2. Teoria Literária.
3. Fonseca, Rubem – Crítica e Interpretação. I. Amodeo, Maria
Tereza. II. Título.

CDD 869.909

Ficha Catalográfica elaborada por
Sabrina Vicari
CRB 10/1593

YURI TORRES POSSAPP

**EM SUMA, SOMOS PATÉTICOS: “BUFO & SPALLANZANI”, DE RUBEM
FONSECA.**

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do título de Mestre pelo
Programa de Pós-graduação em Letras da
Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Aprovada em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Maria Tereza Amodeo - PUCRS

Prof. Dr. Charles Kiefer - PUCRS

Prof.

Porto Alegre

2014

RESUMO

O trágico e o *pathos* são elementos recorrentes na literatura universal, surgindo quase sempre em contraponto a um eventual racionalismo pretensamente totalizante, revelando a relativa impotência do homem em relação à realidade complexa que o cerca. Rubem Fonseca, respeitado autor brasileiro, demonstra uma grande sensibilidade artística em relação sua contemporaneidade, a saber, o mundo pós-guerra. Em um novo contexto de saturação genérica e de niilismo sistêmico, em que a axiologia se mostra inoperante, a catarse já não se mostra possível, nem viável. Em virtude da aparentemente inevitável perplexidade que assombra o cidadão desse novo tempo, estéril quanto a perspectivas teleológicas, a tragédia, além de perder sua essência original (descrita por Aristóteles), parece flertar com a própria comédia, apontando para o “ridículo” que se imbrica com o sofrimento. A presente dissertação propõe analisar como esse escritor expõe o patético e o trágico dentro no romance *Bufo & Spallanzani*, de 1985, considerando as mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais do mundo que emerge após a Segunda Guerra Mundial.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Pós-guerra. Trágico. *Pathos*.

ABSTRACT

The tragic and pathos are recurring elements in universal literature, appearing often in counterpoint to a possible rationalism allegedly totalizing, revealing the relative powerlessness of man in relation to the complex reality that surrounds. Ruben Fonseca, respected Brazilian author shows great artistic sensitivity over its contemporary context, namely the post-war world. In the context of a new Generic saturation and systemic nihilism, where axiology is dead, catharsis is no longer possible nor feasible. Due to the seemingly inevitable perplexity that haunts the citizens of this new time, sterile regarding the teleological perspective, tragedy, besides losing its original essence (described by Aristotle), seems to flirt with the comedy itself, pointing to the "ridiculous" that overlaps with the suffering. This dissertation aims to analyze the way that mentioned writer exposes the pathetic and the tragic in his novel *Bufo & Spallanzani*, first published in 1985, considering the social, political, economic and cultural changes in the world that emerged after the Second World War

Keywords: Rubem Fonseca. Post-war. Tragic. *Pathos*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 O MUNDO PÓS-GUERRA	16
1.1 O NOVO CAPITALISMO.....	16
1.2 O ASPECTO SOCIAL DO PÓS-GUERRA.....	23
1.2.1 A questão da identidade.....	24
1.2.2 A sociedade de consumo.....	28
1.2.3 O lado urbano	37
2 CULTURA E ARTE NO PÓS-GUERRA	42
2.1 O PROBLEMA VANGUARDA.....	43
2.2 AS MUDANÇAS NAS ARTES.....	46
3 O TRÁGICO E O <i>PATHOS</i>.....	54
3.1 BUSCANDO CONCEITOS NA ORIGEM	55
3.2 DESDOBRAMENTOS DO PÓS-GUERRA: RUMO À PROSA FONSEQUEANA.....	62
4 BUFFO & SPALLANZANI: AS MARCAS DO PÓS GUERRA... ..	73
4.1 O PROTAGONISTA ESCRITOR E SUA REALIDADE.....	74
4.2 BUFFO & SPALLANZANI: O TRÁGICO E O <i>PATHOS</i> NO MUNDO PÓS- GUERRA.....	100
4.3.1 O fim da <i>katharsis</i>	100
4. 3.2 O patético e o ridículo	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	132

INTRODUÇÃO

Adolfo Bioy Casares definiu o leitor como alguém que tem um livro nas mãos e que procura qualquer pretexto para abandoná-lo, caso o narrador não seja capaz de incitar suas ansiedades. O escritor, ensaísta e editor mexicano Rafael Pérez Gay¹ afirma categoricamente que Rubem Fonseca coloca tal premissa do ficcionista argentino à frente de sua obra. De fato, Fonseca expõe sua maestria ao aliar, como poucos autores o conseguem, um alto grau de excelência literária a uma narrativa instigante.

Rubem Fonseca, ao longo de quase cinquenta anos de produção ficcional, tem sido constantemente celebrado como um grande autor “contemporâneo”, ou seja, um artista que, conseguiu manter, não apenas seu vigor narrativo, mas também, sua atenção ao seu contexto. Como bem destaca Beatriz Resende (2008), Fonseca mostrou-se sempre adiantado às tendências que predominariam na literatura brasileira a partir de meados da década de 1990, como por exemplo, a presentificação, a existência do trágico e a violência das grandes cidades. Sendo assim, entende-se que o estudo de tal escritor traz, em qualquer época, intrinsecamente, o estudo da literatura brasileira contemporânea.

Indubitavelmente, uma forte característica de Rubem Fonseca é ser um autor de seu tempo. Sendo assim, devemos entender em que mundo esse escritor produz sua ficção, e, como isso reflete na composição de suas personagens. Assim, acreditamos que o *pathos* é uma marca fundamental na ficção fonsequeana, visivelmente tributária do trágico, especialmente em sua nova vertente que surge no mundo pós Segunda Guerra Mundial. A fim de analisar este elemento, este trabalho concentrará seu foco no romance *Bufo & Spallanzani*, publicado originalmente no ano de 1985.

Devemos aqui ter em mente que patético tem sido aspecto importante na literatura universal, desde a Antiguidade Clássica Ateniense do século V a.C., quando emergem os grandes dramaturgos da tragédia grega. Sua presença, sempre associada ao trágico, tem-se feito visível em recorrente contraponto a uma racionalidade extrema e pretensa, ou seja, uma fracassada busca por respostas definitivas para a condição humana. Considerando a realidade do mundo pós-

¹ Programa *La otra aventura*. RUBEM FONSECA. Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=R3Bcgbtp9d0>.

guerra, neste trabalho, podemos ver que existe um novo contexto propício ao aparecimento do trágico e, conseqüentemente, o patético. A chamada *modernidade* de fato não cumpriu com suas promessas colossais de solução para os males da sociedade. Assim, após tal fracasso, o cidadão hodierno vê-se imerso em um oceano de incertezas. É dessa condição que podemos extrair o *pathos* atual, considerando a contemporaneidade indelével na obra de Rubem Fonseca.

Não obstante, precisamos, antes de tudo, entender esse novo mundo que se apresenta. Em outras palavras, devemos saber qual é o mundo de Gustavo Flávio, protagonista de *Bufo & Spallanzan*. Buscaremos, portanto, entender como o patético fonsequeano funciona e se apresenta ao leitor nesse romance. Tentaremos assim, compreender como a noção que Aristóteles tem do *pathos* em sua *Poética*² – emoções fortes (positivas ou negativas), que desenvolvem sentimentos, por exemplo, de comoção e/ou de enternecimento – desviou-se semanticamente na contemporaneidade para uma concepção mais pejorativa que se aproxima (por inferência) do ridículo, do risível, de algo que adentra o melodrama.

Jair Ferreira dos Santos (1986) apresenta um estudo introdutório muito interessante, que nos ajuda a estabelecer uma base de entendimento a respeito do que desejamos tratar no primeiro capítulo deste trabalho. Tal autor defende a ideia de que fortes mudanças aplicadas às ciências, às artes e às sociedades avançadas ocorreram a partir da década de 1950. Em outras palavras, o novo mundo do novo patético, que desejamos analisar, é o mundo que se configura após 1945.

A tais mudanças convencionou-se, por parte de alguns autores, chamar de pós-modernismo. Edgar Morin (2011) postula que a nossa contemporaneidade é a era do fim dos grandes mitos e da problematização generalizada, e que, precisamente dessa crise, nascem noções como a de pós-modernidade ou de modernidade tardia. Não obstante, esse filósofo observa:

Saber que rótulo dar à nossa modernidade tem pouca importância. O importante é acompanhar os processos. Para além da falsa precisão das datas e rótulos, é preciso continuar a compreender a modernidade como um processo turbilhonante ou recursivo no qual cada elemento é coprodutor dos outros.³

² ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.

³ MORIN, Edgar. *Rumo ao abismo?: ensaio sobre o destino da humanidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. p. 30-31.

Portanto, neste trabalho não daremos grande importância às questões relativas à nomenclatura. O que nos interessa é discutir a nova sociedade, fruto de uma alteração na forma do meio de produção dominante, a saber, o capitalismo⁴. Para nossa visão, essa mudança se ensaia desde a virada do século XIX para o século XX e se apresenta com maior vigor no mundo que surge após a Segunda Guerra Mundial.

Dessa forma, atermo-nos a nomes e/ou a definições específicas seria uma atitude reducionista e contraprodutiva. Na medida em que seríamos levados a, por exemplo, tomar partido na contenda entre autores como Frederic Jameson e Mike Featherstone (oposições a serem discutidas na sequência desta dissertação), em vez de aproveitarmos a contribuição de ambos teóricos. Assim, perderíamos o foco do problema principal: o contexto de *Bufo & Spallanzani*. Seguindo a lógica proposta por Morin (2011), entendemos que, de fato, não existem propriamente partidos a serem tomados. Não obstante, por respeito à autoria, manteremos as nomenclaturas usadas por seus respectivos autores, porém, sem lançar-lhes juízo de valor.

Assim, o primeiro capítulo, que será o grande alicerce deste trabalho, subdividir-se-á em dois subcapítulos. O primeiro tratará das mudanças dentro do capitalismo após a Segunda Guerra; o segundo a respeito das características da nova sociedade que se configura nesse período (também subdividido em três partes: a primeira tratará da questão da identidade; a segunda, da sociedade de consumo; a terceira, do lado urbano do pós-guerra). Para esses tópicos, serão tomados por referencial, além dos já mencionados, autores como Zygmunt Bauman, Perry Anderson, Stuart Hall, Eric Hobsbawm.

O segundo capítulo versará sobre cultura e arte no novo mundo. Será composto por dois subcapítulos: um sobre a questão da vanguarda no pós-guerra; outro efetivamente sobre as mudanças nas manifestações artísticas. Para suporte teórico, além dos autores já referenciados, lançaremos mão dos postulados de teóricos como Linda Hutcheon, Eduardo Subirats e Dowe Fokkema.

O terceiro capítulo entrará na discussão sobre o trágico e o *pathos* pós-guerra. Também será dividido em dois subcapítulos: o primeiro buscando uma conceituação para o trágico e para o patético; o segundo avaliando as vertentes

⁴ Não ignoramos aqui a ascensão dos modos de produção socialistas no início do século XX; todavia, a queda do muro de Berlim, em 1989, que simbolizou o fim da Guerra Fria, demonstrou que a alternativa ao capitalismo não se sustentou em nível de imponência global (ou semiglobal).

desses elementos propriamente no contexto hodierno, observando já a prosa de Rubem Fonseca. Serão utilizados, para tanto, autores como Jean-Pierre Vernant, Bruno Snell, Emil Staiger e o próprio Aristóteles.

Com base nessas reflexões, entraremos enfim no quarto e último capítulo, em que poderemos analisar com maior propriedade o romance *Bufo & Spallanzani*. Novamente ocorrerá uma subdivisão em duas partes: uma sobre os elementos do mundo pós-guerra nesse livro (discutindo a posição do protagonista, enquanto escritor, diante de sua realidade); outra sobre suas manifestações relativas ao trágico e ao patético – também subdividida em duas partes: uma tratará da impossibilidade da *katharsis*; outra, da relação atual entre o patético e o ridículo . Para tal serão usados os autores citados até o momento, na medida em que esse capítulo, necessariamente, contemplará todos os aspectos analisados até então neste trabalho, além de teóricos como Luciana Coronel, Edu T. Otsuka e Rejane P. de Oliveira. Assim, verificaremos como a maestria autoral de Rubem Fonseca, há cinquenta anos, lhe garante um caráter intrinsecamente coevo de seu eventual leitor.

1 O MUNDO PÓS-GUERRA

O novo mundo que nasce após 1945 carrega consigo mudanças que afetam o próprio sistema de produção dominante no globo, o capitalismo. São os reflexos de tais mudanças na vida do cidadão que aqui nos interessam.

1.1 O NOVO CAPITALISMO

Ernest Mandel (1985) destaca três momentos na história do capitalismo: o capitalismo de mercado, o capitalismo de monopólio ou imperialismo, o capitalismo pós-industrial, o multinacional (seu modelo atual, o qual é tratado como o capitalismo tardio, expressão que inclusive dá nome a seu livro)⁵. É dentro dessa nova fase capitalista que o mundo pós-guerra se constrói e, gradativamente, toma forma.

Alvin Toffler (1980) fala em uma “Terceira Onda”, expressão que justamente intitula seu livro⁶, para se referir a este momento na história da humanidade: “Uma poderosa maré se eleva através de grande parte do mundo inteiro, criando um ambiente novo, frequentemente extravagante, para trabalhar, brincar, casar-se, criar filhos e aposentar-se.”⁷

Definindo a “Primeira Onda” como a descoberta da agricultura – há cerca de dez mil anos –, e a “Segunda Onda” como a Revolução Industrial, esse pensador futurista diz que a sociedade contemporânea é filha justamente dessa “Terceira Onda” de mudanças:

Estamos tateando à procura de palavras para descrever a potência e o alcance totais desta mudança extraordinária. Alguns falam de uma Idade Espacial, de uma Idade de Informação, de uma Era Eletrônica ou de uma Aldeia Global que se anuncia.⁸

Porém, esse autor futurista garante que tais exemplos de expressões são incapazes de mostrar a força, o alcance e o dinamismo total das mudanças que surgem diante dos cidadãos, tampouco das pressões e conflitos que desencadeiam: “O esfacelamento das nossas famílias, o abalo da nossa economia, a paralisação de

⁵ MANDEL, Ernest. *O Capitalismo Tardio*. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

⁶ TOFFLER, Alvin. *A terceira onda*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

⁷ Ibid., p.15.

⁸ Ibid., p.23.

nossos sistemas políticos, o espedaçar dos nossos valores. A Terceira Onda afeta todo o mundo.”⁹

Concordando com a visão de Mandel (1985), especialmente no tocante à sua perspectiva marxista, Frederic Jameson (2006)¹⁰ entende que tal fase, ou seja, essa última mutação sistêmica do capitalismo, pode ser denominada justamente de pós-modernismo:

Esse novo momento do capitalismo pode ser datado, nos Estados Unidos, a partir do súbito desenvolvimento pós-guerra, ou seja, ao final de década de 1940 e início da década de 1950, ou ainda, na França, a partir do estabelecimento da Quinta República, em 1958. A década de 1960 é, em vários aspectos, o principal período de transição; um período no qual a nova ordem internacional (...) é, ao mesmo tempo, instaurada e abalada, tanto por suas próprias contradições internas quanto pela resistência externa.¹¹

Em suma, independente do nome que recebe, aceitamos aqui o surgimento de uma mudança, de uma fase diferente no modo de produção que emerge após 1945, fim da Segunda Guerra Mundial. Sendo assim, o fundamental é que mantenhamos a concentração nas características desse novo capitalismo; e não, em seu nome.

O mundo pós-guerra, na medida em que fica perplexo diante das atrocidades geradas por esse conflito global, assiste esperançoso a um concomitante surto de crescimento econômico ímpar na história recente. O historiador Eric Hobsbawm (2003) comenta sobre esse momento. Para esse tempo de bonança, que perduraria até a década de 1970, esse autor adota o termo “Era de Ouro”. Ocorrido essencialmente nos países capitalistas desenvolvidos, tal crescimento, segundo o historiador britânico, foi recordista em todas as nações a que contemplou. EUA, Japão e Europa Ocidental seriam responsáveis por três quartos da produção mundial. Soma-se a esse crescimento econômico um grande avanço técnico-científico: produtos existentes são melhorados e disponibilizados em oferta ampliada; além disso, surgem novas mercadorias cuja existência seria inimaginável antes da guerra.

Hobsbawm (2003) escreve que as novas indústrias e tecnologias transformam de maneira absoluta a vida cotidiana no mundo rico e também no mundo pobre,

⁹ TOFFLER, Alvin. *A terceira onda*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980. p. 24.

¹⁰ JAMESON, Frederic. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

¹¹ *Ibid.*, p. 20

embora neste em menor escala. O historiador britânico explica que a revolução tecnológica entrou na consciência do consumidor de tal forma que a novidade se tornou o maior recurso de venda para qualquer produto, desde os detergentes sintéticos, até os computadores *laptop*. Ainda sobre esse tema, Hobsbawm destaca um fator importante:

(...) As novas tecnologias eram, esmagadoramente, de capital intensivo e (a não ser por cientistas e técnicos altamente qualificados) exigiam pouca mão-de-obra, ou até mesmo a substituíam. A grande característica da Era de Ouro era precisar cada vez mais de maciços investimentos e cada vez menos gente, a não ser como consumidores. Contudo, o ímpeto e a rapidez do surto econômico eram tais que, durante uma geração, isso não foi óbvio. Pelo contrário, a economia cresceu tão depressa que mesmo nos países industrializados a classe operária industrial manteve ou mesmo aumentou seu número de empregados.¹²

Todavia, tais avanços na ciência e na economia vêm acompanhados de um sentimento de medo e de insegurança. A evolução tecnológica traz consigo a guerra armamentista, que se estende à corrida espacial, entre duas superpotências globais antagônicas. A Segunda Guerra Mundial mostrara aos cidadãos do século XX que o homem era então indiscutivelmente capaz de destruir o mundo, e na medida em que EUA e URSS expandem o número de ogivas, a ameaça nuclear atormenta o homem pós-guerra. Em suma, ao mesmo tempo em que está maravilhado com o rádio transistorizado, o cidadão da nova era tem pesadelos com o holocausto atômico.

Percebemos até aqui que essa nova fase do capitalismo, ou seja, desse modo de produção está fortemente conectada com o desenvolvimento da tecnologia, sobretudo, o da tecnologia da informação. E é o desenvolvimento de tal tecnologia que caracteriza as novas sociedades do pós-guerra, a saber, as sociedades pós-industriais: Estados Unidos, Japão e Europa Central emergem como as grandes referências mundiais. O filósofo Jean-François Lyotard (2002) afirma acreditar que tais avanços tecnológicos incidirão fortemente sobre o saber, e que ele será afetado em suas duas principais funções: a pesquisa e a transmissão de conhecimento.

Pesquisa é uma palavra-chave para o novo capitalismo e suas sociedades pós-industriais, uma vez que elas estão alicerçadas economicamente muito mais no setor terciário, ou seja, o setor de serviços (sem necessário detrimento dos demais setores), que, por sua vez, é profundamente dependente da informação e de seu

¹² HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 262.

desenvolvimento tecnológico. Como bem destaca Santos (1986), “As sociedades pós-industriais são programadas e performatizadas pela tecnociência para produzir mais e mais rápido, em todos os setores (...).”¹³ O objetivo de tais avanços seria facilitar a vida das pessoas. O mesmo autor ainda explica que mais importante e útil do que fabricar milhares de tornos mecânicos seria descobrir um programa para computadorizar um torno mecânico. Nessa linha de raciocínio, Lyotard (2002) escreve que agora o saber será produzido para ser vendido e será consumido em uma produção nova; ele assume um valor de troca¹⁴. De fato, como pertinentemente postula Wilmar do Valle Barbosa no prefácio do livro desse filósofo francês¹⁵, se, durante a revolução industrial, era impensável o fazer científico sem riqueza, atualmente é impensável a riqueza sem o fazer científico:

Sabe-se que o saber tornou-se nos últimos decênios a principal força de produção, que já modificou sensivelmente a composição das populações ativas nos países mais desenvolvidos e constitui o principal ponto de estrangulamento para os países em vias de desenvolvimento. Na idade pós-industrial e pós-moderna, a ciência conservará e sem dúvida reforçará ainda mais sua importância na disputa das capacidades produtivas dos Estados-Nações. Esta situação constitui mesmo uma das razões que faz pensar que o afastamento em relação aos países em vias de desenvolvimento não cessará de alargar-se no futuro.¹⁶

Zygmunt Bauman (2001) percebe essa nova fase do modo de produção dominante como uma transição de um capitalismo pesado para um capitalismo leve. O sociólogo polonês, apoiando-se em Nigel Thrift, demonstra que tal passagem foge ao discurso de Joshua (em que a ordem é a regra, e a desordem é a exceção), e se aproxima ao discurso do Gênesis (em que a desordem é a regra, e a ordem é a exceção).

Segundo esse mesmo teórico, a base do discurso de Joshua era o modelo fordista: uma fábrica organizada com meticulosa separação entre projeto e execução, liberdade e obediência, iniciativa e atendimento de comandos, invenção e determinação, em suma, por oposições binárias que se entrelaçavam dentro de um

¹³ SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.26.

¹⁴ Considerando que a primeira edição dessa obra livro é de 1979, podemos afirmar que Jean-François Lyotard estava certo em sua previsão, pois atualmente o saber já é produzido para ser vendido e consumido em nova produção.

¹⁵ Prefácio da edição de que lançamos mão neste trabalho: LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2002.

¹⁶ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2002. p. 5.

sistema industrial. Para esse teórico, o padrão fordista foi indubitavelmente a maior obra da engenharia social orientada pela ordem. “O fordismo era a autoconsciência da sociedade moderna em sua fase ‘pesada’, ‘volumosa’, ou ‘imóvel’ e ‘enraizada’, ‘sólida’”¹⁷. Esse autor destaca que volume e tamanho eram obcecações do capitalismo pesado, o que o tornava igualmente obcecado por fronteiras, as quais deveriam ser firmes e impenetráveis.

Por outro lado, o novo capitalismo segue mais os padrões das empresas de alta tecnologia, por exemplo, para as corporações do vale do silício californiano (Apple, Intel, Google, Oracle, etc.). Isso se deve, não só pela troca de uma produção pesada por uma leve – focada na tecnologia da informação –, mas também pelo tipo de estrutura que comportam: Bauman (2001), bebendo na fonte do economista Daniel Cohen, escreve que começar uma carreira nessas novas companhias de tecnologia implica não saber como ela vai terminar; de modo oposto, os operários da Ford tinham certeza de seu imutável horizonte:

Em seu estágio pesado, o capital estava tão fixado ao solo quanto os trabalhadores que empregava. Hoje o capital viaja leve – apenas com bagagem de mão, que inclui nada mais que pasta, telefone celular e computador portátil. Pode saltar em quase qualquer ponto do caminho, e não precisa demorar-se em nenhum lugar além do tempo que durar sua satisfação. O trabalho, porém, permanece tão imobilizado quanto no passado – mas o lugar em que ele imaginava estar fixado de uma vez por todas perdeu sua solidez de outrora; buscando rochas, as âncoras encontram areias movediças.¹⁸

De fato, a lógica do capitalismo leve aponta precisamente para a fase multinacional de que fala Mandel (1985). Aliás, como podemos inferir das palavras de Bauman (2001), as próprias indústrias pesadas – podemos citar as grandes companhias montadoras de automóveis, como a própria Ford, a GM, a Volkswagen etc. – do antigo modelo de produção aderem ao novo caráter desarraigado desse capitalismo pós-guerra, e se expandem ao redor do globo terrestre. Com o desenvolvimento da tecnologia da informação pelo vale do silício, uma ordem pode vir instantaneamente de Detroit (Michigan, EUA) a Gravataí (Rio Grande do Sul, Brasil). Anderson (1999) comenta que esse período encontra justamente maior flexibilidade nos mercados de trabalho, com contratos temporários e mão de obra imigrante. Nos processos de produção, a vantagem que surge é a possibilidade de

¹⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.p.69.

¹⁸ Ibid., p.70.

mudança das fábricas para outros países. Deve somar-se a isso também, o fato de as operações financeiras estarem desregulamentadas, o que se reflete nas operações de crédito.

Portanto, há um reflexo igualmente na questão das transferências de capitais. Seguindo os postulados do economista Giovanni Arrighi, Jameson (2006) destaca que estamos vivendo uma era de capital financeiro, uma forma de capital que precisamente se desconecta no contexto de sua geografia produtiva, e que permite, graças à nova tecnologia, a abolição do espaço-tempo: o capital pode ser transferido de um lugar para qualquer outro a qualquer momento.

O novo capitalismo pós-guerra, como bem expõe Frederic Jameson¹⁹, já não é o capitalismo clássico – alicerçado na produção industrial e marcado pela onipresente luta de classes –, mas, sim, uma nova variante que resulta da economia e da própria política globalizadas, em que a lógica da especulação se faz paradigmática. Para esse teórico estadunidense, essa forma de “especulação pura”, representa a vitória do espírito sobre a matéria: o valor liberta-se agora de qualquer conteúdo concreto e mundano; portanto, o capitalismo reina supremo.

O historiador Perry Anderson (1999) aponta que tal sistema inquieto e especulativo serviu de alicerce cultural da nova realidade pós-guerra, na medida em que vivemos assim, uma sensibilidade ligada à desmaterialização do dinheiro que diz respeito ao excesso de simulação nas novas economias. Destarte, é pacífico que tais processos de globalização, de dissolução de fronteiras, de internacionalização do capital, foi proporcionado, em boa parte, por essa dinâmica que surge precisamente do desenvolvimento da tecnologia da informação, típica das sociedades pós-industriais avançadas.

De fato, como já vimos, Jameson (2006) argumenta que estamos vivenciando nada mais que uma nova fase do capitalismo que, como corrobora Morin (2011), ao passo que atinge grande desenvolvimento, demonstra-se assustadoramente parasitário em relação à natureza. Além disso, o mesmo pensador nos lembra de que os ganhos de conhecimento advindos das ciências, embora prodigiosos, se traduzem em ganhos de ignorância; estamos incapacitados a contextualizar e a

¹⁹ Postulados extraídos das respectivas obras: JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2007. ; JAMESON, Frederic. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

religar o que está separado (fragmentado), há uma impossibilidade nossa de compreender os fenômenos globais.

Voltando, portanto, à problemática da ciência, vemos que Lyotard (2002) aponta precisamente para essa fragmentação. O novo mundo está voltado para o lucro, e, nessa medida, a ideia do saber aliado à formação do espírito (*Bildung*), como destaca esse teórico francês, cairá cada vez mais em desuso. A ciência agora assume uma lógica utilitarista, voltada para o resultado, para as melhores performances. Por esse motivo, busca um isolamento compartimentado, cada um com regras próprias, culminando em uma atitude autocentrada e autossuficiente, que justamente lhe subtrai a visão global de que fala Morin (2011).

Assim, Jameson (2006) admite que, de certa forma, podemos aceitar o “Fim da História” proposto por Francis Fukuyama; todavia, esse fim não deriva da consolidação do capitalismo e do mercado por si, mas justamente dessa caminhada desse modo de produção para um aparente limite de esgotamento de recursos – que inclui uma marcha da lógica mercantil para zonas do planeta que nem mesmo foram mercantilizadas ainda:

Com isso quero sugerir que, apesar das aparências, o “fim da história” de Fukuyama não é, de modo algum sobre o Tempo, mas antes sobre o Espaço, e que as ansiedades que tão fortemente implica e expressa, às quais dá uma figuração tão útil, não são preocupações inconscientes sobre o futuro ou sobre o Tempo; expressam o sentimento de constrição do Espaço no novo sistema mundial, pressagiam o fechamento de uma outra fronteira, mais fundamental, no novo mercado mundial da globalização e das corporações transnacionais.²⁰

Mais uma vez, Morin (2011) enriquece a discussão no que tange o hipostasiar desse dito “Fim da História”, e todas suas angústias. Especialmente sobre a dúvida que paira quanto o que virá depois do que estamos vivendo, o filósofo postula:

A crise atinge nossos mitos mais importantes: progresso, felicidade, dominação do mundo. Como a ideia de progresso pôde resistir a duas guerras mundiais horríveis, ao fascismo, ao stalinismo e, após a Segunda Guerra Mundial, renascer no Leste sob a forma de uma ideia de futuro radioso e no Oeste sob a de uma civilização industrial avançada? Com a implosão do mundo soviético e o aparecimento de fenômenos regressivos,

²⁰ JAMESON, Frederic. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 151.

esse mito acabou por se desintegrar. Doravante, o próprio futuro está em crise: não há mais predição possível, senão de hipóteses e cenário.²¹

Se tais mudanças puderam modificar a própria organização do modelo capitalista, indubitavelmente seus reflexos no plano social não foram sutis. Desses ditos reflexos, buscaremos tratar na sequência.

1.2 O ASPECTO SOCIAL DO PÓS-GUERRA

*Meu partido
É um coração partido
E as ilusões
Estão todas perdidas (Cazuza/Roberto Frejat)*

Santos (1986), como recurso didático muito interessante, cria uma pequena fábula que ajuda a entender a nova realidade do mundo pós-guerra (a que tal escritor chama de pós-moderno), bem como a posição do novo sujeito em relação a este contexto. Nela, um herói urbano, tal qual um Leopold Bloom contemporâneo, tem um dia de sua vida narrado. A tecnologia digital, que vai do radio-relógio ao microcomputador, domina e estabelece sua rotina. Nas atividades programadas para o dia – da psicoterapia até uma manifestação pró-aborto –, o protagonista vê seu universo desenrolar-se entre releituras da escultura *Pietà*, de Michelangelo, construída com cartões perfurados e poltronas piramidais de vinil, que lhe servem de leito de amor com sua amiga filósofa, sob o olhar de uma câmera que filmara o ato sexual. Ao fim do dia, o homem deita-se em sua cama e dorme entre a apatia e a satisfação.

O turbilhão narrativo-informativo da fábula construída por Santos (1986) leva a um final de grande valor para nossa análise: “A fabulazinha, claro, não tem moral nem permite conclusões, mas põe na bandeja os lugares por onde circula o fantasma pós-moderno”²². Isso nos revela muito sobre o quadro social e o novo cidadão nele inserido. Aspectos como o desenvolvimento tecnológico, a vastidão das escolhas, o fetiche da mercadoria, que se intensifica em uma sociedade de consumo, a alteração das concepções artísticas basilares, a obsessão pelo

²¹ MORIN, Edgar. *Rumo ao abismo?: ensaio sobre o destino da humanidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. pp. 25-26.

²² SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.9.

simulacro, a fluidez das relações humanas e uma sintomática sensação que pode apontar para um relativismo niilista e/ou para uma crise axiológica, devido ao aparente desvanecimento do já complicado conceito de identidade.

Esse novo Leopold Bloom já não tem uma odisseia na simplicidade de sua rotina. De fato sua rotina está longe de ser simples e pragmática. Destarte, ao contrário do herói de James Joyce, no caso do protagonista de Santos (1986), não há esperanças de que sua história possa impressionar ou comover a um eventual leitor.

O famoso compositor e intérprete Cazuza, ao final da década de 1980, já cantava os emblemáticos versos²³ “Ideologia, eu quero uma pra viver”. Em outras palavras, algum fantasma ronda o novo mundo. O homem contemporâneo busca um horizonte para si, mas está perdido em um satírico paradoxo em que suas crenças e valores mais fundamentais não surtem efeito. Contudo, o grito desse cantor carioca revela também que há ainda um forte anseio por algo em que acreditar.

Como bem ressalta Jameson (2006), não há propriamente ideologias no mundo a que ele chama de pós-moderno. O mesmo autor explica que, embora uma determinada classe possa ter seus valores ideológicos locais e culturais convertidos em paradigmas (como seria o possível caso dos *yuppies*, apontados por Featherstone (1995)), não devemos entender que tal classe seja, necessariamente, o “sujeito histórico” desse mundo pós-guerra. O próprio Cazuza, membro da classe média alta fluminense, revela essa problemática: “(...) Aquele garoto que ia mudar o mundo frequenta agora as festas do ‘Grand Monde’”²⁴. Tais versos nos mostram a dinâmica dentro das próprias classes, na medida em que um dito pequeno-burguês já fora guiado por grandes motivações político-sociais, as quais abandonou ao sucumbir ao seu meio, ou seja, uma crise de identidade se forma.

1.2.1 A Questão da Identidade

De fato, a questão da identidade é bem explorada por Stuart Hall (2005). Para esse autor, a identidade contemporânea – denominada por ele de pós-moderna – é

²³ Ideologia composição de Cazuza e Roberto Frejat, letras disponível em: <http://letras.mus.br/cazuza/43860/>

²⁴ Ideologia composição de Cazuza e Roberto Frejat, letras disponível em: <http://letras.mus.br/cazuza/43860/>

fruto de um processo histórico de três fases: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

O primeiro caso remonta a uma ideia cartesiana de pessoa centrada e unificada, dotada de razão, de consciência e de capacidade para a ação,

cujo 'centro' consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo (...) ao longo da existência do indivíduo.²⁵

A identidade, portanto, seria precisamente o centro do “eu” de cada pessoa. No entanto, como escreve Hall (2005), tal percepção do sujeito era demasiadamente individualista – e até mesmo machista, pois o sujeito Iluminista não contemplava as mulheres.

Todavia, Hall (2005) aponta que a crescente complexidade do mundo moderno introduziu uma visão de sujeito sociológico, na medida em que as relações do homem com o mundo mostravam que a autonomia do núcleo interior da pessoa era mero paralogismo. A identidade se formaria, assim, pela interação entre o ser humano e a sociedade – o sujeito possui uma essência interior, mas ela é formada e modificada em sua relação com a exterioridade:

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (...) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis.

O fato é que, explica Hall (2005), tal solidez está se desmoronando; e a ideia de identidade unificada e estável, ficando para trás. Em tal lógica, Cazuzza cantou com pertinência: “Eu vou pagar a conta do analista pra nunca mais ter que saber quem eu sou”²⁶. O sujeito já não possui uma, mas uma variedade de identidades, que podem, inclusive, apresentar contradições entre si. O sujeito agora pode

²⁵ HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 10.ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005. pp. 11-12.

²⁶ Disponível em: <http://letras.mus.br/cazuzza/43860/>

assumir identidades diferentes em momentos diferentes, as quais não se agrupam em torno de um “eu” coerente.

Chegamos, assim, ao que Hall (2005) denomina como identidade pós-moderna, eminentemente crítica. Tal identidade pode ser vista como fruto de uma falta de organização do próprio sistema global, o que, na visão de Bauman (1998)²⁷, aponta para o sentimento da incerteza na contemporaneidade. Segundo o sociólogo, estamos carentes de coerência de direção, pois, nesta nova desordem do mundo, não há mais situações bem definidas, e as atuais configurações econômicas e políticas não permitem ao mundo dispor de uma lógica e de uma estrutura propriamente visíveis. Se a família era vista como uma instituição que oferecia segurança, atualmente parece estar enfraquecida (quando não desintegrada), continua Bauman (1998), e os relacionamentos interpessoais estão modificados: seus laços não podem ser duradouros.

Esse mesmo sociólogo afirma²⁸ que a existência alheia sempre nos parece dotada de uma coerência e de uma unificação que não são factíveis. Vistas de longe, diz Bauman (2001), tais existências nos passam essa ilusão de ótica, e nós as apreciamos como obras de arte. Assim, desejamos fazer de nossa própria vida uma obra de arte: essa obra que intentamos moldar, segundo tal autor, é a nossa identidade: “A busca da identidade é a busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme.”²⁹

Não obstante, há um elemento que traz maior complicação para tal linha de discussão. O fato de que, a identidade não se fragmentou no mundo atual; mas isso porque de fato, como postula Hall (2005), ela nunca foi realmente unificada. Esse teórico destaca que o simples fato de a concepção cartesiana de sujeito ter nascido via ceticismo metafísico, demonstra a impossibilidade de sua concepção unitária.

Dessa forma, vemos que toda a transição da identidade, do Iluminismo, passando pela visão sociológica, até o sujeito pós-moderno de Hall (2005), revela uma mudança na própria percepção da identidade que é influenciada por cinco grandes descentramentos. Primeiro a tradição do pensamento marxista, que suscitou a ideia de que os homens fazem a história, porém, dentro das condições que lhes são oferecidas, ou seja, as pessoas agem baseadas em condições

²⁷ BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

²⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

²⁹ Ibid., p. 97.

históricas previamente estabelecidas. Em segundo lugar, a descoberta do inconsciente por Freud, cuja lógica operante (que dá base de formação a nossos desejos e a nossa sexualidade, ambos formados por meio de processos psíquicos) é muito diferente da lógica da razão iluminista. Em terceiro lugar, a linguística de Saussure, que postulou o princípio de que não somos, de forma alguma, os autores daquilo que afirmamos, nem dos próprios significados que expressamos na língua. Em quarto lugar, o conceito de “poder disciplinar” desenvolvido por Foucault, um poder que havia se desenvolvido ao longo do século XIX, atingindo o ápice no início do século XX (ideia de manter a existência total do sujeito sob o rigor da disciplina); tal modelo trazia o paradoxo de que “quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual.”³⁰. O último descentramento diz respeito ao impacto do movimento feminista, entre outros fatores, por seu lado contracultural que se opunha simultaneamente ao Leste estalinista e ao Oeste capitalista liberal, por seu apelo tanto a subjetividade quanto a objetividade da vida política, por abrir novas arenas de vida social para a contestação política (a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, o cuidado com os filhos) e por questionar a noção de que homens e mulheres faziam parte da mesma identidade (a Humanidade), substituindo, assim, essa noção pela questão da diferença sexual.

Se a fragmentação é uma constante no mundo pós-guerra, iniciando pelo próprio conceito de identidade, podemos inferir disso que o espectro da diferença também se impõe sobre a nova realidade. Segundo Jameson (2006), um sistema que produz diferenças não deixa de ser um sistema. Nesse sentido, o autor escreve que, não obstante, uma peculiaridade do novo mundo chamado pós-moderno é permitir que os próprios fragmentos tenham uma autonomia em relação ao todo, que sejam dotados de uma mensagem narrativa completa – o que não acontecia no antigo mundo moderno; aliás, esse teórico destaca que a fragmentação, nos tempos pós-modernos, já nem mesmo são motivo de espanto. Em outras palavras, estamos autorizados a ser, de forma independente, socialistas, vegetarianos, defensores dos direitos animais, liberais, ecologistas, socialdemocratas, etc. Em princípio, não estamos mais presos a uma diretriz exclusiva de existência, e nossas parcialidades, se por um lado podem entrar em contradição, por outro tem significação coerente

³⁰ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10.ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005. p. 43.

em si mesmas: uma mulher contemporânea, por exemplo, poderia identificar-se simultaneamente com Fidel Castro (por eventuais simpatias político-ideológicas) e com Margaret Thatcher (por eventuais simpatias ideológico-feministas).

Por sua vez, Featherstone (1995) assinala que, quando olhamos para a contemporaneidade,

É possível que estejam emergindo diferentes modos de identidade e de formação e deformação de *habitus*, que talvez ofusquem a importância do gosto e da escolha de estilos de vida.³¹

Vemos, assim, que padronizações podem estar em risco, na medida em que a própria identidade contemporânea é capaz de comportar o apreço por Franz Liszt e por Benito Di Paula no mesmo indivíduo. Nesse sentido, Featherstone (1995) alerta que um dito estilo de vida traz consigo julgamentos e preferências discriminatórios que se comportam de maneira contraproducente, pois, na medida em que avaliam, também podem ser objetos de avaliação. A questão da identidade está ligada às relações sociais, que, por sua vez, podem basear-se inclusive nas atitudes de consumo (de bens, de lazer e de cultura), que assumiriam a função de verdadeiros marcadores sociais. Destarte, podemos tomar o rumo de uma análise da sociedade de consumo que se arquiteta nos novos tempos.

1.2.3 A Sociedade de Consumo

Para Bauman (2001), a condição fundamental da liberdade individual na sociedade de consumo é precisamente o ato de compartilhar a dependência de consumidor – é isso que garante a liberdade de ser diferente, de ter efetivamente uma identidade:

A medida em que essa liberdade fundada na escolha de consumidor, especialmente a liberdade de auto-identificação pelo uso de objetos produzidos e comercializados em massa, é genuína ou putativa é uma questão aberta. Essa liberdade não funciona sem dispositivos e substâncias disponíveis no mercado. Dado isso, quão ampla é a gama de fantasias e experimentação dos felizes compradores?³²

³¹ FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1995. p. 40.

³² BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 99.

Se por um lado o consumo identifica a pessoa, e estabelece até mesmo um marcador social, um diferenciador, por outro lado, Featherstone (1995) faz uma ressalva: o constante fluxo de mercadorias nas sociedades contemporâneas complica a questão do status de quem consome determinada mercadoria.

Aparentemente, os problemas de inflação produzidos por uma oferta excessiva e uma circulação veloz de bens simbólicos e mercadorias de consumo trazem o risco de ameaçar a legibilidade dos bens usados como sinais de status social.³³

De fato, hoje somos capazes de ver moradores de favelas portando, por exemplo, *smartphones*, ou seja, um produto que teoricamente seria exclusivo das elites econômicas. O caso, afirma Featherstone (1995), se intensifica quando levamos em conta o processo da globalização dos mercados, pois isso dificulta ainda mais uma eventual estabilização dos bens que fazem a marcação social: atualmente um cidadão do nosso país que seja portador de um cartão de crédito (item que também já não é exclusivo das classes altas) é capaz de adquirir produtos de primeira linha em *sites* internacionais a preços bastante atrativos. Portanto, mesmo que as injustiças sociais indubitavelmente estejam muito longe de serem resolvidas, a lógica do novo sistema gera indiretamente um estranho tipo de compensação, ainda pequena e eminentemente paliativa.

Featherstone (1995), portanto, acredita que o mundo está tomando o rumo de uma sociedade sem grupos de *status* fixos, em que a adoção de estilos de vida específicos de cada grupo (que envolvam bens materiais, atividades de lazer e, até mesmo, as disposições corporais) está se tornando ultrapassada. Para esse autor, a nova cultura dita pós-moderna – baseada na profusão de informação – leva ao fim a premissa de que o social funciona como ponto de referência. Os estilos de vida aliados às práticas de consumo, diz Featherstone (1995), não podem mais ser compreendidos mediante o valor de troca:

Os novos heróis da cultura de consumo, em vez de adotarem um estilo de vida de maneira irrefletida, perante a tradição ou o hábito, transformam o estilo num projeto de vida e manifestam sua individualidade e senso de

³³ FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1995. p. 39

estilo na especificidade do conjunto de bens, roupas, práticas, experiências, aparências e disposições corporais destinados a compor um estilo de vida.³⁴

Assim, segundo Featherstone (1995), estaríamos em um mundo em que as pessoas buscam constantemente a última novidade em termos de relacionamentos e experiências; uma aventura em que se assumem os riscos de explorar plenamente as opções de vida. A preocupação em convencionar uma consciência de si estilizada não é exclusividade, portanto, das classes de maior poder aquisitivo, pois já transcenderia a própria ideia de classe.

Todavia, se Featherstone (1995) acusa a postura de Frederic Jameson de ser demasiadamente pessimista e de ter caráter totalizador – na medida em que este último ignoraria as especificidades do sistema –, aquele parece caminhar na direção antípoda. O individualismo proposto por Featherstone (1995), de fato, não é impossível. Contudo, esse autor, no intuito de combater as posturas que considera excessivamente marxistas, paradoxalmente ignora (ou deseja ignorar) a lógica global do próprio sistema; e é tal lógica justamente o objeto de análise de Frederic Jameson, ou seja, apesar de suas contendas, ambos autores podem ser tomados como complementares para esta presente análise.

O próprio Featherstone (1995) destaca em seu livro a teoria de Jean Baudrillard sobre a mercadoria signo:

Para Baudrillard, a característica essencial do movimento em direção à produção em massa de mercadorias é que a supressão do valor de uso original e “natural” dos bens perante o predomínio do valor de troca, sob o capitalismo, resultou na transformação da mercadoria num signo, no sentido de Saussure, cujo significado é determinado arbitrariamente por sua posição num sistema auto-referenciado de significantes. O consumo, portanto, não deve ser compreendido apenas como consumo de valores de uso, de utilidades materiais, mas primordialmente como consumo de signos.³⁵

Como ressalta Featherstone (1995) na sequência foi esse domínio do signo sobre a mercadoria que levou neomarxistas, como Frederic Jameson, e dar ênfase ao papel crucial do ponto de vista cultural na reprodução do atual capitalismo. O fato é que, e isto é o que desagrada a Featherstone (1995), Frederic Jameson fala em cultura de maneira assumidamente genérica (cultura antropológica e alta cultura

³⁴ FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1995. p. 123.

³⁵ Ibid., pp.121-122.

artística se misturam em seus textos), na medida em que busca analisar o funcionamento desse pós-modernismo: o último estágio do capitalismo.

Destarte, se há consenso que a sociedade de consumo vive justamente uma cultura de consumo, entendemos que há uma emergente relação estrutura-superestrutura à vista. Logo, não podemos ignorar as visões mais globais dos fatos. Se hoje, ricos e pobres consomem mutuamente “coisas de rico” e “coisas de pobre” devido à grande dinâmica de ofertas de bens (mercadorias, lazer, cultura), devemos analisar até que ponto tal fato é produto de uma estilização da individualidade que se impõe sobre as marcações sociais de classe, ou é resultado da própria lógica do sistema – e, talvez, ambos os casos existam concomitantemente, de acordo com o indivíduo em questão.

Jameson (2006) admite que algo é perdido quando uma ênfase no poder e na dominação tende a obliterar o deslocamento para o sistema econômico e para a estrutura do modo de produção e a exploração nele existente. Nesse sentido, o autor comenta:

Saul Landau observou, sobre a nossa situação atual, que nunca houve um momento na história do capitalismo em que ele gozasse de maior campo de ação e espaço para manobra; todas as forças ameaçadoras – movimentos trabalhistas, as rebeliões, os partidos socialistas de massa e até mesmo os próprios Estados Socialistas – parecem hoje em total desordem, quando não, de uma maneira ou de outra, efetivamente neutralizadas, visto que o capital global desse momento parece capaz de seguir a sua própria natureza (...).³⁶

Nem por isso precisamos invalidar o que Featherstone (1995) postulou. Todavia, as novas condições de operação deste capitalismo ampliado nos dizem muito sobre a postura do novo cidadão. O fato é que os avanços na produção (de bens, de lazer, de cultura), iniciados ainda antes do mundo pós-guerra, levaram o mundo a tal presente vastidão de oferta que, em princípio, revelaria uma liberdade de escolha ao consumidor.

Não obstante, essa mesma onda produtiva efervescente demanda uma mudança muito rápida no gosto do consumidor, a fim de que a própria produção possa ser escoada de forma eficiente. Trocando em miúdos, a liberdade do consumidor é do interesse da produção; isso nos faz voltar a uma questão

³⁶ JAMESON, Frederic. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 86.

importante: hoje, por exemplo, não é estranha a presença de jovens de classe média e de classe média alta em bailes funk (típica produção cultural de estratos sociais de baixa renda); não nos está perfeitamente claro, no entanto, se isso se deve a uma busca de estilo individual, ou a uma imposição cultural do próprio mercado (mais uma vez, a resposta pode estar em ambos os casos, dependendo de cada indivíduo em questão).

Seguindo os princípios filosóficos de Arthur Schopenhauer sobre a “realidade”, Bauman (2006) destaca que nossa ideia de liberdade é diretamente proporcional à distância entre nossa imaginação e nossos desejos – quando eles não ultrapassam nossa capacidade de agir. Sentimo-nos livres exatamente quando a imaginação não vai mais longe que os desejos. Assim, para atingirmos o equilíbrio, podemos reduzir a imaginação e/ou os desejos, ou então, ampliar a capacidade de ação. Pensando assim, temos a distinção entre liberdade “subjéitiva” e liberdade “objetiva”. Logo, explica o sociólogo, defrontamo-nos com a possibilidade de que aquilo que é assimilado como liberdade, talvez não o seja de fato; ainda mais, as pessoas podem sentir-se satisfeitas com o que lhes cabe mesmo que isso esteja aquém do “objetivamente” satisfatório. Esse é o ponto de discórdia entre Frederic Jameson e Mike Featherstone: quando as liberdades “subjéitiva” e “objetiva” são equivalentes, apelamos para este; quando não estão, lançamos mão daquele. Uma vez que, não temos meios eficientes de avaliar a liberdade efetiva de cada indivíduo, tampouco o grau de sua autêntica vontade, não podemos aqui lançar mão exclusivamente de uma visão.

Contudo, nos inclinamos aqui a concordar com Jameson (2006), quando ele destaca que essa lógica produtiva imbricada com a dinâmica da mudança traz intrinsecamente um paradoxo: a equivalência entre uma taxa sem paralelo de mudança em todos os níveis que abrangem a vida social e uma igualmente ímpar padronização generalizada – dos sentimentos, dos bens de consumo, da linguagem e também do espaço construído.

Estamos, assim, vivendo um deslocamento da lógica da produção para a lógica do consumo. Nessa linha, Bauman (2001) postula que, na condição de consumidor, o cidadão dito pós-moderno tem uma vida organizada em torno desse consumo, a qual deve se bastar sem normas; orientada, portanto, pela sedução, pelo desejo sempre crescente, e não mais por uma regulação normativa, como era o caso da lógica da produção.

É nessa lógica do consumo, que Jameson (2006) discute a questão do paradoxo mudança/padronização. Considerando postulados de Roland Barthes, o teórico estadunidense supracitado explica que há uma diferença entre mudança dentro do sistema e mudança do sistema. Estaríamos, portanto, vivendo um momento histórico que privilegia o primeiro caso, porém com uma intensidade fenomenal e desnorteadora, capaz de mascarar o caráter estanque do sistema em si. Para Jameson (2006) a lógica da moda, com suas imagens onipresentes, parece se identificar com a malha psíquica e social, dissolvendo-a na lógica do sistema. Logo, o valor e a experiência da mudança constante assumem o controle da linguagem e dos sentimentos:

(...) nisso, o supremo valor do Novo e da inovação, tal como os entenderam o modernismo e a modernização, desaparece diante de uma corrente constante de impulsos e variações (...).³⁷

Assim, de acordo com Jameson (2006), podemos constatar que nenhuma sociedade jamais alcançou o grau de padronização que possuímos atualmente. Consequentemente, a corrente da temporalidade humana, social e histórica, nunca pôde fluir de maneira tão homogênea, apesar de tanta oferta e de tanta mudança.

Para Bauman (2001), na contemporaneidade, existem muito mais possibilidades do que qualquer cidadão em uma vida inteira pode explorar. Isso se conecta diretamente com a lógica do consumo do mercado atual. Não temos condições (financeiras, espaciais, temporais) de consumir tudo que nos é oferecido. Tal fato torna-se angustiante para o cidadão pós-guerra, uma vez que lhe causa uma paralogia funcional, o que lhe tira a certeza do agir. Bauman (2001) afirma que não há nada mais custoso para um consumidor do que a tarefa de estabelecer prioridades, de abandonar ou de dispensar algumas opções:

A infelicidade dos consumidores deriva do excesso e não da falta de escolha. 'Será que utilizei os meios à minha disposição da melhor maneira possível?' É o que pergunta que mais assombra e causa insônia ao consumidor.³⁸

³⁷ JAMESON, Frederic. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 104.

³⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 75.

Entretanto, surge nisso um contraponto que o próprio Bauman (2001) explica. De fato, se a oferta é de proporções assombrosas, não podemos dizer que o consumidor errou ao optar por determinado item dentre uma infinidade. Porém, igualmente não podemos dizer que ele acertou ao optar por tal item nessa mesma infinidade. Se, por um lado, o cidadão está aliviado por não poder cometer um erro, ele paga o preço de um desejo que jamais se concretizará, visto que também não há acertos. Esse autor polonês, também nos chama a atenção o fato de que o consumismo da atualidade, já não diz respeito às necessidades, e, sim, ao desejo.

Todavia o mesmo autor escreve que o próprio desejo já está obsoleto em sua capacidade de ditar as regras do jogo. Surge, então, um estimulante mais versátil e poderoso para manter a demanda do consumo no nível desejado pela oferta: o “querer”.

Ele [o querer] completa a libertação do princípio do prazer, limpando e dispondo dos últimos resíduos dos impedimentos do ‘princípio de realidade’: a substância naturalmente gasosa foi finalmente liberada do contêiner.³⁹

Mais um aspecto fundamental a se destacar na sociedade de consumo é o papel da mídia. Como já vimos, Jean Baudrillard⁴⁰ suscita a discussão a respeito de o consumo ser baseado na manipulação ativa de signos. O cidadão contemporâneo é quase ininterruptamente bombardeado por signos em seu cotidiano; muito dos quais, se não a maioria, estão ligados apelativamente para a atividade de consumo. Nesse sentido, Bauman (2001) destaca que a dependência do consumidor não reside apenas no ato de comprar, pois o papel e o poder dos meios de comunicação de massa nesse jogo são vitais: “Imagens poderosas ‘mais reais que a realidade’, em telas ubíquas estabelecem os padrões da realidade e de sua avaliação, e também a necessidade de tornar mais palatável a realidade ‘vívda’.⁴¹”

Todos nós somos capazes de fazer uma análise estruturalista dos típicos comerciais de margarina, que sempre apresentam uma família “bonita” que acorda alegre e cantante em uma linda manhã de sol e toma seu café da manhã com toda a tranquilidade. Obviamente, esse esquema publicitário, por meio da criação de um simulacro, lança mão de toda a tecnologia da informação para intensificar e adaptar

³⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.p. 89.

⁴⁰ Ver: FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1995.

⁴¹ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.p. 99.

o dito real, no sentido de torná-lo interessante. Dessa forma, não desejamos consumir apenas a tal margarina divulgada pelo comercial; mas, sim, desejamos consumir todos aqueles signos que se apresentam: desejamos consumir uma família que acorda feliz em um belo dia de sol.

Assim, no mundo contemporâneo, o ato de consumir transcende a simples mercadoria. O cidadão é adestrado desde sempre a observar signos como objetos de consumo; o problema disso é que os signos estão por toda a parte, e não apenas nas mercadorias:

Se “comprar” significa esquadrihar as possibilidades, examinar, tocar, sentir, manusear os bens à mostra, comparando seus custos com o conteúdo da carteira ou com o crédito restante nos cartões de crédito (...) então vamos às compras tanto nas lojas quanto fora delas; vamos às compras na rua e em casa, no trabalho e no lazer, acordados e em sonhos. O que quer que façamos e qualquer que seja o nome que atribuamos à nossa atividade, é como ir às compras, uma atividade feita nos padrões de ir às compras. O código em que nossa “política de vida” está escrito deriva da pragmática do comprar.⁴²

Sendo assim, a lógica frenética do consumo, marcado pelos meios de comunicação de massa, que se valem do desenvolvimento da tecnologia da informação invade o terreno das próprias relações interpessoais. Novamente Santos (1985) e sua obra introdutória nos indicam um bom sentido de análise: o avanço da tecnologia da informação – sobretudo da informática – leva a uma digitalização da própria sociedade:

Teclados e vídeos com letras e números surgem por toda parte, na cozinha como nos bancos, nas lojas como nos automóveis. E a própria imagem, que é analógica, está funcionando digitalizada: nas vitrines, cada liquidificador é um signo analógico dos modelos à venda, mas acha-se desenhado com traços que funcionam digitalmente para diferenciá-los das outras marcas. Assim são as cores nas embalagens de sabonetes, por exemplo. Isto acelera a escolha na base do SIM/NÃO, oposição igual ao 0/1 – o *bit*, dígito binário. O bit é a base lógica do computador e constitui, atualmente, o gargalo binário por onde o social está sendo forçado a passar.⁴³

Portanto, numa sociedade de funcionamento binário, a fugacidade das relações humanas é fortemente revelada. Tal frivolidade atinge os laços humanos em si, que, por sua vez, segundo Bauman (2004), só precisam ser atados

⁴² BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.p. 87.

⁴³ SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.17

frouxamente para que em seguida possam ser desfeitos, ou seja, tais laços tornam-se igualmente objetos de consumo. Consciente de que as mudanças são uma constante em sua vida, o homem pós-guerra pressente, conscientemente ou não, que a insegurança está presente até mesmo na própria estabilidade de um relacionamento. Sobre isso, Bauman (2004) comenta:

Em nosso mundo de furiosa “individualização”, os relacionamentos são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como determinar quando um se transforma no outro. Na maioria do tempo, esses dois avatares coabitam – embora em diferentes níveis de consciência. No líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência.⁴⁴

O cidadão hodierno, sob efeito dessa digitalização, perde o referencial de amor e passa a confundi-lo com um simples desejo. Contudo, Bauman (2004) é enfático quanto à necessária distinção entre ambos – algo que, segundo esse sociólogo, está se perdendo na contemporaneidade:

Se o desejo quer consumir, o amor quer possuir. Enquanto a realização do desejo coincide com aniquilação de seu objeto, o amor cresce com a aquisição deste e se realiza na sua durabilidade. Se o desejo se autodestrói, o amor se autopropetua.

Não obstante, para Bauman (2004), mesmo o desejo necessita de tempo para ser cultivado, germinar, crescer e amadurecer; em uma sociedade imediatista, obcecada pela satisfação instantânea, tal espera não é suportável. Sendo assim, o indivíduo deixa-se guiar pelo impulso, que, em relação ao desejo, seria sua reencarnação radical, aguçada e, sobretudo, compacta. E ainda:

A curta expectativa de vida é o trunfo dos impulsos, dando-lhes uma vantagem sobre os desejos. Reder-se aos impulsos, ao contrário de seguir um desejo, é algo que se sabe ser transitório, mantendo-se a esperança de que não deixará conseqüências duradouras capazes de impedir novos momentos de êxtase prazeroso.⁴⁵

Em suma, o indivíduo contemporâneo está (de algum modo) assimilado à lógica da sociedade de consumo. Portanto, além de sua liberdade de escolha ser

⁴⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p. 8.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

bastante relativizada – porém, não categoricamente negada –, sua própria perspectiva de realização pessoal, e, até mesmo, de felicidade estão comprometidas. O fato alarmante é que, como já discutimos neste trabalho, se não há o que perder, também não há o que ganhar. A lógica do consumo, a qual incorpora também a identidade do consumidor, demonstra uma inquietante teleologia que aparentemente se encerra em si mesma.

Morin (2011) afirma que o próprio mito da felicidade está em crise na contemporaneidade. O autor comenta que, se por um lado, os produtos positivos dessa felicidade permanecem, por outro seus equivalentes negativos (fadiga, abuso de psicotrópicos, drogas) aparecem também.

A cidade raivosa transforma-se em cidade tentacular, com sua vida racionalizada, suas poluições e seu estresse. Acreditou-se poder edificar uma civilização de segurança, mas percebe-se no presente que, longe de eliminar o risco, ela produz novos.⁴⁶

A própria concepção do espaço urbano modificou-se. Sendo ele o local em que efetivamente se aplica a lógica da nova sociedade, uma nova constituição lhe é atribuída, uma diferente concepção. Trata-se, portanto, de um novo *lócus* edificado, tanto simbólica quanto materialmente, no mundo pós-guerra.

1.2.4 O Lado Urbano

Paul Auster já nos deu uma boa dimensão contextual da nova cidade com sua ficção. Em a *Trilogia de Nova York*⁴⁷, essa metrópole estadunidense surge como um imenso labirinto em que suas personagens estão desorientadas à procura de um porto seguro, de fato, à procura de si mesmas. Especialmente, na primeira parte da trilogia, *A Cidade de Vidro*, tal metrópole (cosmopolita) seria a nova Babel, onde os homens viveriam juntos. Porém, agora estão paradoxalmente sozinhos apesar de estarem entre milhões de pessoas. O próprio título dessa história já nos aponta para a ideia do falso referencial, pois a transparência do vidro pode confundir seu eventual observador. Isso exemplifica a condição desse cidadão, pois os supostos referenciais confundem em vez de orientar.

⁴⁶ MORIN, Edgar. *Rumo ao abismo?: ensaio sobre o destino da humanidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. p. 27.

⁴⁷ AUSTER, Paul. *A trilogia de Nova York*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Featherstone (1995), novamente se apoia em Jean Baudrillard, para discutir a questão da nova realidade que deriva da cultura da mercadoria-símbolo. Tal processo conduziria a essa perda da noção de realidade concreta, pois a cultura consumista-televisionada (recheada de signos e imagens) produziria uma infinita sucessão de simulações que neutralizam umas às outras. É precisamente a isso que Baudrillard dá o nome de “hiper-realidade”, afirma Featherstone (1995). Destarte, a estetização tomaria conta da trama e das relações sociais. Prosseguindo, o autor destaca que, quando se transportam tais percepções para o contexto urbano, a antiga visão dita pré-moderna (cidades alicerçadas na tradição, na história da arte, com forte sentimento de identidade local e coletiva) e a visão dita moderna (econômica e funcional da cidade desculturada, marcada pela arquitetura modernista dos arranha-céus) dão lugar a uma concepção a que o autor chama de pós-moderna:

[A cidade pós-moderna] marca uma volta à cultura, ao estilo e à decoração, dentro dos limites de um “não lugar”, no qual as noções tradicionais de cultura são descontextualizadas, simuladas, reduplicadas e continuamente revistas e reestilizadas. A cidade pós-moderna, portanto, está muito mais consciente de sua própria dimensão imagética e cultural: ela é um centro de consumo cultural (...), a vida cotidiana e as atividades de lazer são influenciadas, em graus variados, pelas tendências simulacionais pós-modernas.⁴⁸

Ao discorrer sobre a mutação nesse novo espaço urbano, sobretudo as concepções arquitetônicas, Jameson (2006) propõe a ideia de que nós mesmos, enquanto cidadãos contemporâneos, ainda não acompanhamos tal evolução. Isso ajudaria a entender, por exemplo, o porquê de as personagens da Trilogia de Paul Auster parecerem tão perdidas: no livro, o fim da década de 1940 (seja como data de nascimento de dois dos três protagonistas – e, também do próprio Paul Auster –, seja como época em que se passa a segunda parte da trilogia, *Fantasma*,) parece apontar precisamente ao momento em que a mudança na sociedade inicia. O novo indivíduo é um indivíduo em transição socioeconômica e cultural, portanto a assimilação da nova realidade ou “hiper-realidade” prolífica em signos da nova

⁴⁸ FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1995. p.140.

cidade vem acompanhada de uma espécie de *delay* histórico. “Houve uma mutação no objeto, à qual ainda não se seguiu uma mutação equivalente no sujeito (...).”⁴⁹

Esse mesmo teórico postula que o cidadão pós-guerra não possui um instrumental perceptivo que verdadeiramente dê conta desse novo espaço, que agora pode ser chamado de hiperespaço. Jameson (2006) explica que a origem dos hábitos perceptivos do homem contemporâneo remonta ainda ao antigo espaço a que esse autor chamou de Alto Modernismo. Em suma, se hoje o cidadão é capaz de seguir a lógica do novo mundo, isso não significa que ele a tenha compreendido necessariamente; assim, percebemos a razão do sentimento de desnorreamento – apesar de haver tantas supostas referências – tão bem explorado na literatura.

No tocante especificamente à arquitetura, Featherstone (1995) – aqui tributário de Charles Jencks e de M. Davis – escreve que as tendências ditas pós-modernas podem ser observadas como uma revolta contra o modelo modernista. Há, portanto, um afastamento do paradigma funcional austero e de formalismo abstrato – austeridade elitista e utópica, segundo Jameson (2006). O autor destaca que ocorre uma reintrodução da decoração que propicia uma mistura de estilos e aponta para uma simulação lúdica de mercadorias à maneira da *pop art*. Dessa forma o simbolismo reaparece com o intuito de produzir a paisagem hedonista típica da cultura de consumo: “Não somente os quadros para afixar cartazes, mas especialmente as imagens da mídia eletrônica que oferecem fontes de inspiração.”⁵⁰. Jameson (2006) diz que atualmente entende-se que as novas construções teriam maior apelo popular e que, além disso, estariam em acordo com a linguagem da malha urbana; nesse sentido, elas não têm por objetivo inserir uma nova linguagem distinta e elevada, como acontecera no dito alto-modernismo.

Jameson (2006) faz uma interessante exemplificação sobre a questão da arquitetura relacionada à nova ordem urbana, partindo do Hotel Westin Bonaventure projetado pelo arquiteto John Portman e localizado em Los Angeles (edifício que respeita, segundo o teórico, a malha da cidade americana). Essa construção traz um apelo popular, pois é ponto turístico da sua cidade. Não obstante, há ausência de uma verdadeira entrada principal suntuosa. Isso gera a sensação de ambiente fechado que rege o espaço interno do hotel, um mundo completo que funcionaria

⁴⁹JAMESON, Frederic. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 31.

⁵⁰FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1995. p.141.

como uma cidade em miniatura. Porém essa suposta disjunção do todo urbano já não busca agredir a decadência da cidade em torno, e se contenta em deixar a malha urbana ser como é. A própria fachada espelhada do hotel torna a perspectiva de um eventual observador sobre o prédio distorcida em relação ao que está ao redor da edificação. Além disso, a complexa disposição interna do hotel (o lobby, o átrio, os elevadores, as escadas, as lojas) o transforma num labirinto vertiginoso. Não obstante, Jameson (2006) acredita que há uma questão que se sobrepõe às demais quanto ao Westin Bonaventure:

Chego finalmente ao ponto principal, o de que essa última mutação no espaço – o hiperespaço pós-moderno – conseguiu, por fim, transcender as capacidades do corpo humano individual de se localizar, de organizar pela percepção o seu entrono imediato e de mapear cognitivamente a sua posição em um mundo exterior mapeável. Já sugeri que essa disjunção alarmante entre o corpo e o seu meio ambiente construído (...) pode por si só permanecer como o símbolo do pós-modernismo, em analogia àquele dilema ainda mais grave, que é a incapacidade de nossas mentes, ao menos por enquanto, de mapear a grande rede de comunicação global, multinacional e descentralizada, na qual nos encontramos presos com sujeitos.⁵¹

Nessa medida, tal “hiperespaço” pode emergir como um empecilho para a própria civilidade (entendida aqui como a habilidade para a interação social, no exercício na cidadania propriamente dita), na medida em que a desorientação do sujeito o encaminha para certo isolamento. O sentimento de solidão, portanto, pode ser uma constante mesmo no compartilhamento de espaços públicos. A esse respeito, Bauman (2001) identifica duas grandes categorias de espaços públicos nas cidades contemporâneas, ambos nada propícios para a civilidade.

A primeira, escreve o sociólogo, pode ser exemplificada pela praça La Défense em Paris⁵². Bauman (2006) define a praça como um enorme quadrilátero à margem do Sena que não oferece qualquer hospitalidade, com seus edifícios cobertos de vidro reflexivo que parecem não ter portas nem janelas e que

⁵¹ JAMESON, Frederic. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 38.

⁵² Imagens disponíveis em: https://www.google.com.br/search?hl=pt-PT&authuser=0&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1440&bih=799&q=%C3%A0+defense+paris&oq=%C3%A0+defense+paris&gs_l=img.3...1581.6690.0.7090.21.8.2.11.11.2.284.1807.1j2j5.8.0...0.0...1ac.1.12.img.MZG1wGknkmA#hl=pt-PT&authuser=0&site=imghp&tbm=isch&sa=1&q=pra%C3%A7a+la+defens+paris&oq=pra%C3%A7a+la+defens+paris&gs_l=img.3...3682.9717.8.9937.36.21.4.0.0.2.378.2076.3j7j1j1.12.0...0.0...1c.1.12.img._ssO8FfuwZE&bav=on.2,or.r_qf.&bvm=bv.46340616,d.eWU&fp=e2262c054afdc462&biw=1440&bih=799

engenhosamente dão as costas ao local. O autor diz que nada parece quebrar a monotonia uniforme dessa praça; nem mesmo o movimento do metrô, pois, se eventualmente um formigueiro humano emerge da estação subterrânea, isso dura pouco tempo, e logo a praça está novamente vazia, ou seja, a solidão volta a imperar. O outro espaço identificado por Bauman (2001) são os próprios locais de consumo, capazes de juntar grande número de pessoas. Todavia, diz o sociólogo, o ato de consumir é um passatempo estritamente individual, pois acarreta uma série de sensações que só se experimentam de forma subjetiva; em suma, se os “templos de consumo (shopping centers, salas de espetáculos, cinemas, cafés)” funcionam como ajuntamentos, mas não como congregações. Portanto, mais uma vez o indivíduo está sozinho em um mar turbulento de pessoas.

De fato, parece haver um impulso, talvez inconsciente de transcender a essa condição imposta pelo novo cenário urbano. Porém, tal fato ocorre de um modo bastante peculiar. Featherstone (1995) ressalta que um aspecto interessante dos novos estilos urbanos (e de seu ecletismo estilístico sem profundidade) é o vínculo com a visão de um movimento que ultrapasse o individualismo, em direção a um descentramento do sujeito:

Maffesoli (1988b) argumentou que na cidade pós-moderna encontramos um movimento para além do individualismo, que vem gerando uma noção de sentimento comunal, um novo “paradigma estético”, no qual massas de pessoas agregam-se em comunidades emocionais temporárias. Segundo Maffesoli, essas comunidades deveriam ser vistas como “tribos pós-modernas” fluidas, nas quais são vivenciados momentos intensos de êxtase, empatia e afetividade imediata.⁵³

No entanto, tal impulso postulado por Michel Maffesoli, nos parece simplesmente sintomático da crise de identidade que surge no novo espaço urbano da lógica social do consumo. Assim, o sujeito pós-guerra não está propriamente combatendo sua condição, mas, sim, quando muito, buscando um mero paliativo que é operado pelo próprio sistema. E, por isso mesmo, esse descentramento proporciona, no máximo, “momentos intensos de êxtase, empatia e afetividade imediata”, ou seja, nada verdadeiramente transcende essa mesma lógica do consumo.

⁵³ FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1995. p.142.

2 CULTURA E ARTE NO PÓS-GUERRA

O que nos interessa aqui é analisar as novas tendências artísticas que surgem e que se consolidam na segunda metade do século XX. De fato, a produção artística nesse período é tão diversa e prolífica, que os teóricos que as estudam dificilmente estão de acordo com sua classificação, com suas origens, tampouco com o juízo de valor que emitem em relação a ela⁵⁴⁵⁵.

Vimos que Frederic Jameson, sob forte ressalva de Featherstone (1995), chegou a postular que “tudo é cultural” em sua análise sistêmica do novo mundo pós-guerra. Neste capítulo buscaremos entender como o processo cultural, no qual se insere a produção artística, opera nessa transição.

Jameson (2006) destaca, nessa nova era artístico-cultural, a abolição, quando não erosão, de fronteiras entre a alta cultura e a cultura de massa ou popular. Tal fato, diz o autor, foi bastante angustiante para o meio acadêmico, que investia na alta cultura ou cultura de elite. Se pensarmos na Literatura em si (adiantando aqui um pouco nossa análise), podemos ter uma ideia do poder acadêmico. Schmidt (1996) faz uma observação pertinente nesse sentido:

Literatura é definida como um sistema social de ações que focalizam fenômenos que, por sujeitos atuantes, são considerados literários de acordo com suas normas e expectativas (as chamadas ações literárias).⁵⁶

Em suma, o poder da elite intelectual recai sobre o próprio conceito de Literatura, um conceito que Eagleton (1996) demonstrou ser bastante complexo e demasiado abstrato para ser hipostasiado. Em outras palavras, Literatura seria aquilo a que a academia deseja chamar de Literatura.

Featherstone (1995) afirma que muitos acadêmicos, por meio de uma muralha contra a cultura popular, buscam valorizar seu conhecimento cultural dito superior. Para esse teórico, na lógica da sociedade de consumo, surgem novos

⁵⁴ O grande problema que aqui recorre é a questão da nomenclatura. Muitos autores que citamos utilizam o termo pós-modernismo ao discorrer sobre o mundo pós-guerra.

⁵⁵ Como destaca Anderson (1999), há um problema relativo a eventuais constrangimentos em relação às datas escolhidas, principalmente quando se relacionam os aspectos artístico-culturais com os correlativos socioeconômicos, ou seja, um período histórico com sua imbricada expressão cultural

⁵⁶ SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. Observações de um ponto de vista construtivista. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura*. As novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 113.

públicos consumidores e produtores (novos intermediários) de bens culturais, o que acarreta mudanças que tiram o monopólio do poder das instituições acadêmicas, que mantinham inclusive um poder canônico baseado em uma hierarquia simbólica de valores. Dessa forma, tanto Jameson (2006) quanto Featherstone (1995) apontam para uma maior democratização da cultura no mundo pós-guerra, um princípio que conta também com a simpatia e com a defesa de Schmidt (1996).

Jameson (2006) ressalta que o novo ambiente que rodeia a dita alta cultura está marcado pelas quinquilharias *kitsch*, pelos seriados de televisão e pela cultura *Reader's Digest*. O filósofo ainda aponta para o fascínio de novos artistas pela paisagem iluminada de Las Vegas, pelo cinema B de Hollywood, pela paraliteratura e seus *best-sellers* de aeroporto (variando entre o gótico, o biográfico, o mistério de assassinato, a ficção científica e o romance fantástico).

Eles não mais 'citam' tais 'textos', como teriam feito um Joyce ou um Mahler, eles os incorporam, a ponto de parecer cada vez mais difícil traçar a linha que separa a alta arte das formas comerciais.⁵⁷

O novo contexto que surge no pós-guerra é inevitavelmente captado pelo sensível radar do artista, alterando assim as relações entre forma e conteúdo de maneira tão marcante, que autores como Hobsbawm (2003) chegam a falar em “morte da vanguarda”. O historiador britânico ressalta, por exemplo: “as fronteiras entre o que é e o que não é classificável como ‘arte’, ‘criação’ ou artifício se tornaram cada vez mais difusas, ou mesmo desapareceram completamente”⁵⁸. Assim, nos deparamos com um problema.

2.1 O PROBLEMA VANGUARDA

Para Hobsbawm (2003) um fator que impressiona no desenvolvimento das artes nesse contexto é a mudança geográfica ocorrida: os tradicionais centros europeus perdem importância. Outro aspecto de suma importância, segundo o mesmo autor, é o aumento de recursos para apoiar as artes, em virtude da prosperidade global sem precedentes. O historiador britânico explica:

⁵⁷ JAMESON, Frederic. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 19.

⁵⁸ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 483.

Que a “Europa” (...) não era mais a magna casa das grandes artes, tornara-se uma observação corriqueira. Nova York orgulhava-se de ter substituído Paris como o centro das artes visuais, com o que pretendia dizer o mercado de arte ou o lugar onde artistas vivos se tornavam os produtos de mais alto preço. Mais significativamente, o júri do Prêmio Nobel de Literatura (...) começou a levar a sério a literatura não europeia a partir da década de 1960, depois de ignorá-la quase inteiramente, a não ser pela América do Norte (que ganhou prêmios regularmente a partir de 1930, quando Sinclair Lewis se tornou seu primeiro laureado. Nenhum leitor sério de romances podia, na década de 1970, ter deixado de entrar em contato com a brilhante escola de escritores latino-americanos. Nenhum fã de cinema sério podia deixar de admirar, ou pelo menos falar como se admirasse, os grandes diretores japoneses que, começando com Akira Kurosawa (1910 -) na década de 1950, conquistaram os festivais internacionais de cinema, ou o bengalês Satyajit Ray (1921 – 92). Ninguém se surpreendeu quando em 1986 o primeiro africano subsaariano, o nigeriano Wole Soyinka (1934 -), ganhou o Prêmio Nobel.⁵⁹

Como já observado, uma característica importante da nova arte é a quebra com as vanguardas. Efetivamente, Santos (1986) alerta para o aspecto fragmentário e desconexo da nova arte. Hobsbawm (2003) não é o único a anunciar a morte das vanguardas; Eduardo Subirats (1991) também é divulgador dessa teoria e de maneira um pouco mais específica:

A utopia da modernidade protagonizada pelas vanguardas históricas do século XX morreu. De suas concepções teóricas e estilísticas, de suas categorias estéticas e postulados éticos, de sua perspectiva civilizatória e política já não emerge energia nem criatividade, tampouco capacidade crítica frente ao mundo de hoje. Pelo contrário, suas atitudes converteram-se há muito em espetáculo ritualizado, em gesto representativo e narcisista, em afirmação vazia de poder. (...) A utopia moderna das vanguardas artísticas morreu porque seus valores não cumprem, nas metrópoles industriais ou do terceiro mundo, mais que uma função legitimadora, regressiva e conservadora. Sua tarefa já não é mais a criação, nem a crítica, nem a renovação, mas a reprodução indefinida de um princípio de ordem.⁶⁰

Para Subirats (1991), os momentos escatológicos, revolucionários e subversivos desapareceram das vanguardas históricas. Em épocas de aparente niilismo e de ausência de referencial, as discussões propostas pelos vanguardistas tornam-se não apenas estéreis, mas também anacrônicas. O mesmo autor postula que o conceito de modernidade – ou de cultura moderna⁶¹ – e a ideia artística de vanguarda são afins, na medida em que esta ideia está inserida dentro daquele

⁵⁹ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 485.

⁶⁰ SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 4. ed. São Paulo: Nobel, 1991. p.11.

⁶¹ Aqui se entenda a realidade anterior à II Guerra.

conceito: vanguardas, segundo esse autor, seriam movimentos artísticos caracterizados por uma atitude social beligerante e, mesmo, agressiva (de signo crítico); por sua vez, a modernidade seria uma idade histórica, ou estrutura de uma civilização, identificada pela razão científica e pela tecnologia e, ao mesmo tempo, por objetivos sociais como democracia, ou socialismo. Novamente percebe-se que a base de oposição e de resistência em que se sustentam as vanguardas, de acordo com Subirats (1991), já não oferece a mesma solidez no contexto pós-guerra. A nova arte que surge, nessa linha de raciocínio, parece preferir deixar-se levar pela correnteza a nadar contra ela (todavia, como discutiremos mais adiante, tal visão, embora factível, peca pelo demasiado pessimismo e por certo preconceito).

O dito “problema vanguarda” nos leva a refletir precisamente sobre a mudança dentro de uma lógica artística. Anderson (1999) afirma que, na lógica capitalista do pós-guerra, o então chamado modernismo sofreu uma degradação paulatina ao se acomodar e se integrar a esses novos circuitos capitalistas. Ao ressaltar a importância das mudanças políticas, esse historiador apresenta uma sequência histórica de tal processo, que vai da *belle époque* ao fim da Segunda Guerra Mundial.

Para Anderson (1999), a *belle époque* se caracterizava por um contexto social semi-industrial – em que a ordem rural aristocrática ainda dominava –, em que as inovações tecnológicas eram ainda incipientes e de baixo impacto. Em tal realidade, o horizonte político estava aberto a levantes revolucionários contra o *status quo* da elite. Assim, inovações artísticas (simbolismo, imagismo, expressionismo, cubismo, futurismo) poderiam eclodir, mas sem estarem em paz com o mercado como um princípio de organização cultural “moderna” propriamente dita.

Com a Primeira Guerra Mundial, o que ainda restava do Antigo Regime (Rússia, Áustria-Hungria e Alemanha) é destruído, e o poder fundiário rural se enfraquece. Porém, as classes altas europeias mantiveram seus estilos de vida, com avançada organização industrial e consumo de massa. Dessa forma, novos movimentos de vanguarda aparecem com força expressiva: o Opojaz na Rússia, Bauhaus na Alemanha e o surrealismo na França são exemplos citados por Anderson (1999).

No entanto, a grande ruptura, segundo Anderson (1999), viria com a Segunda Guerra Mundial: as velhas elites agrárias são esmagadas, e um modelo democrático capitalista estável se instala no velho continente. Os bens de consumo padronizados

se disseminam no ocidente, e os ideais revolucionários que vinham do Leste Europeu são suprimidos. Sem forças o ímpeto dito modernista cedeu, e mesmo a arte que tivesse ainda uma postura radical estava fadada a sucumbir à integração comercial e à cooptação institucional.

Talvez seja nessa linha da derrocada dos grandes ideais ditos modernistas que Subirats (1991) destile todo seu pessimismo. O autor chega a falar em ausência de “vontade de estilo” e em uma não-arte que passa a imperar. Não obstante, há uma observação importante: “Os princípios do Movimento Moderno perderam por completo sua energia criadora e crítica e a capacidade de desenhar de maneira reflexiva e consistente o futuro.”⁶². Para esse autor, os antigos ideais de valor estético, hoje, quando muito, resumem-se em uma retórica acadêmica ou formalista que ignora os conteúdos culturais, as angústias e as esperanças do mundo contemporâneo.

Em suma, podemos assistir, no mundo pós-guerra, os efeitos de uma nova ordem que está fortemente alicerçada na lógica do consumo e conseqüentemente na produção cultural de massa. Valores de um tempo antigo implodiram devido ao próprio *modus operandi*, e uma nova estética se edifica numa confusa dialética com o que antes existia. Dessa forma, busquemos um foco mais nítido nas mudanças.

2.2 AS MUDANÇAS NAS ARTES

Santos (1986) apresenta, de forma interessante, alguns contrapontos que, embora fundamentalmente introdutórios, nos ajudam a sintetizar as mudanças nas artes no mundo pós-guerra: o cotidiano banalizado substitui a cultura elevada; a antiarte, a arte; a desestetização a estetização; a apresentação, a representação; o pastiche, a originalidade; o conteúdo/figuração, a forma/abstração; a fácil compreensão, o hermetismo; o jogo com a arte, o conhecimento superior; a participação do público, a oposição ao público; o comentário cômico social, a crítica cultural; a desvalorização obra/autor, a afirmação da arte. Em suma, mesmo que respeite a liberdade de experimentação e de invenção, a nova tendência apresenta diferenças importantes em relação a sua antecessora.

⁶² SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 4. ed. São Paulo: Nobel, 1991. p.3.

Obviamente tal binarismo não deve ser tomado ao pé da letra, nem o desejaria o próprio Santos (1986). Linda Hutcheon (1988)⁶³ aponta que a nova arte está intimamente ligada à sua antecessora, portanto, tal nova expressão não determina necessariamente o fim dos antigos preceitos do humanismo liberal que vigoravam na estética anterior à Segunda Guerra. Entretanto, as oposições descritas por Santos (1986), estabelecem o panorama analítico que nos interessa.

Na Literatura mais especificamente, diz o teórico Dowe Fokkema (1983), destaca-se o *nouveau roman*: uma desdefinição do romance, na medida em que se abolem enredo, assunto e a própria personagem. O mesmo autor destaca, entre as novidades estéticas que aparecem no pós-guerra, o Teatro do Absurdo, a *Pop Literature* e a poesia concreta. Outro aspecto importante é a metaficção: o modo pelo qual se conta a história é mais importante que a história. Esse teórico holandês ressalta igualmente a importância do leitor: o texto dialoga com ele, dá-lhe instruções, propõe multiplicidades de desfechos e, em alguns casos, pode tratá-lo com protagonismo – lançando mão, como o faz Carlos Fuentes em *Aura*, de uma narrativa em segunda pessoa. A mistura do erudito com o popular (gênero policial, por exemplo), como já vimos, é outra constante.

Mantendo-se nos termos comparativos, o novo texto leva ao extremo técnicas como a fragmentação. Fokkema (1983) alerta para enredos labirínticos, desconexos, múltiplos (aliás, como observa o acadêmico, palavras como labirinto, reflexo, espelho, viagem, são recorrentes nessa literatura). A nova Literatura, ao contrário da sua antecessora, não busca a formulação de hipóteses; não busca uma obra aberta (a trama pode encerrar-se a qualquer momento); não difere entre verdade e ficção, entre passado e presente, entre o pessoal e o público e entre relevante e irrelevante. Da mesma forma, não há interesse em dar sentido ao texto: as entrelinhas não importam, não existe razão para ir além do que está apresentado – relações de causa e efeito são minimizadas, ou abolidas – e questões psicológicas são relegadas para segundo plano.

Interessantemente Fokkema (1983) expõe uma contradição (impossibilidade lógica) no texto pós-guerra: a preferência pela não seleção – o fato de precisamente não haver hierarquia de conteúdo e/ou de sentido, nem uma hermenêutica, menos ainda uma busca pelo absoluto – é paradoxalmente uma preferência, uma escolha.

⁶³ Hutcheon, ao usar o termo pós-moderno, demonstra que o antecessor estaria presente até no nome dado ao sucessor, o que demonstra que este se ergue na base instituída por aquele.

Ou seja, o novo texto incorre naquilo que supostamente combateria. Hutcheon (1988) escreve que esse novo período é paradoxal por abusar das estruturas e dos valores que desaprova. Não obstante, segue a autora, esse uso é intencional e autoconsciente, pois está norteado por um ideal de metalinguagem, ou seja, a metaficção explicaria tal contradição, como veremos adiante – essa nova expressão artística assume suas incoerências e faz delas sua grande característica.

Como aponta Anderson (1999) tendências como o pastiche/paródia, o jogo com o popular, o descentramento do sujeito já estavam presentes no chamado modernismo, que antecederia o pós-guerra. Não obstante o que importa aqui, não é o aspecto *sui generis* das tendências artísticas hodiernas, e, sim, como e com qual intensidade aparecem. Segundo Jameson (2006), tais tendências artísticas contemporâneas são de fato observáveis ainda antes da nova realidade do pós-guerra.

Todavia, o autor explica que rupturas entre períodos não envolvem mudanças totais de conteúdo, mas antes uma reestruturação deles, de maneira que, por exemplo, elementos subordinados podem se tornar dominantes e vice-versa – o que era exceção no dito período anterior, agora emerge como uma constante. Além disso, o filósofo relembra que, após setenta ou oitenta anos do ímpeto renovador do chamado modernismo, ficou muito difícil alcançar o inédito, ou seja, o experimentalismo estético esgotou-se em si mesmo.

Even-Zohar (1990) contribui para tal discussão com sua teoria polissistêmica, qual seja: dentro de um sistema, a relação entre o central e o periférico não é obrigatoriamente estanque e pode se inverter até mesmo por pressões do periférico dentro do sistema. Dessa forma o preceito de Lavoisier transcende a química e nos resume a situação: a massa total anterior à reação será igual à massa total posterior⁶⁴. Talvez agora possamos emulsionar as ideias de Hutcheon (1988) e de Anderson (1999), pois o que havia antes não se perdeu, nem o que há agora surgiu do nada.

Jameson (2006) postula que o dito modernismo aspirava ao sublime como a própria essência, de caráter transestético, pois tinha uma pretensão ao absoluto, ou seja, para ser considerada arte, a arte deveria ser algo além da própria arte. Assim a arte e o artista estavam colocados em um pedestal. Não obstante, para o mesmo

⁶⁴ Efetivamente, o aforismo “Nada se cria, nada se perde, tudo se transforma” nunca foi dito por Lavoisier, e sim inferido de seus preceitos.

autor, tal busca pelo sublime fracassou. Assim estaríamos vivendo um retorno ao belo: a beleza e o decorativo assumem o lugar da busca do absoluto e da pretensão de verdade.

Em outras palavras, a arte e o artista, que agora não podem mais apresentar a verdade, são derrubados do mesmo pedestal. Essa perda do absoluto é igualmente discutida por Lyotard (2002) quando esse autor fala do fim das “metanarrativas”, ou seja, justamente dos discursos abrangentes e totalizantes que buscavam a compreensão do sujeito por meio de verdades universais. Como já vimos, o teórico francês afirma que o próprio saber não mais pode justificar-se por si mesmo em um novo contexto fragmentado e relativista (não no sentido pejorativo desse vocábulo), em que “alta” e “baixa” cultura estão, cada vez mais, misturadas e rumando para a indistinção.

Com efeito, Jameson (2006) escreve que, por meio do belo, atualmente ocorre uma colonização da realidade por formas espaciais e visuais, que levam à sua mercantilização (uma vez que se aboliram as fronteiras entre o cultural e o econômico) em escala mundial. Nessa lógica de mudança, em que o dito modernismo é dado como anacrônico, surge a ideia da “morte do sujeito”:

Os grandes modernistas foram, como dissemos, definidos pela invenção de um estilo pessoal, particular, tão inconfundível quanto a nossa impressão digital, tão incomparável quanto o nosso próprio corpo. Mas isso significa que a estética modernista é, de certo modo, organicamente ligada à concepção de um eu único e de uma identidade particular, de uma personalidade singular e de uma individualidade, da qual se espera que gere sua visão própria e singular do mundo e que construa seu próprio estilo, singular e inconfundível.⁶⁵

O fato é que, como já discutimos, tal concepção de um eu inteiro ficou ultrapassada, na medida em que a própria identidade do sujeito é eminentemente fragmentada. No que tange agora à criação artística, o mais elementar estudo da desconstrução de Jacques Derrida e da vertente pós-estruturalista de Roland Barthes já nos revelariam o paralogismo, se não sofisma, da premissa da unidade. Assim, a visão do sujeito burguês autônomo e individual, diz Jameson (2006), pode ser considerada um mito, como já postulou Hall (2005).

⁶⁵ JAMESON, Frederic. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 24.

Compreendemos hoje a ideia de que a própria linguagem se sobrepõe ao sujeito; de fato, como postulou Ludwig Wittgenstein, a linguagem define os limites de nosso mundo. Se a linguagem busca transcender o próprio significado, rejeitando princípios fixos, se a intertextualidade é a verdadeira marca da própria Literatura, não podemos mais esperar por uma obra definitiva que viria de um autêntico gênio criador; afinal, isso não apenas não existe mais, como jamais verdadeiramente existiu. Aqui podemos tomar emprestadas as palavras de Alana Vizentin (2013):

Ao assumirmos uma visão crítica da modernidade, é possível perceber que o sistema capitalista realizou um movimento ambíguo: ao mesmo tempo destrutivo e construtivo. Destrutivo, pelo fato de vislumbrar uma derrisão dos antigos valores que eram pretensamente as bases da civilização; e construtivo, pois só a partir dessa desestruturação foi possível perceber o nascimento de novas propostas e novas formas de se compreender a realidade.⁶⁶

Avaliando, portanto, a produção artístico-cultural, poderemos concordar com Featherstone (1995) em relação à visão demasiadamente totalizante de Frederic Jameson sobre o mundo pós-guerra – o que não é necessariamente válido para a análise socioeconômica. De fato, tanto este autor estadunidense quanto Subirats (1991), como observamos, apresentam um parecer bastante pessimista em relação ao que se produz atualmente no mundo artístico. O problema que agora surge em relação a Jameson (2006) é precisamente o fato, apontado por Featherstone (1995), de aquele não fazer uma distinção entre cultura antropológica e cultura artística. Ao levar sua perspectiva do conteúdo social para o conteúdo artístico, Jameson (2006) incorre em uma aparente subestimação do artista.

Como bem ressaltou Vizentin (2013), o artista, como cidadão contemporâneo, tem ao seu dispor modos para compreender a nova realidade. Linda Hutcheon (1988), nesse sentido, escreve que a realidade social contemporânea se estrutura por discursos, na forma plural, e é isso que a nova arte busca expressar. Todavia, Jameson (2006), em sua visão sistêmica, sonega essa possibilidade. Um exemplo disso ocorre quando o teórico afirma que o pastiche emerge como uma forma neutra de mera imitação de estilos mortos, como um aprisionamento estéril dentro do passado, devido à impossibilidade do novo que se configura no pós-guerra. Assim, o

⁶⁶ VIZENTIN, Alana. *Os dissonantes mundos de Rubem Fonseca em Axilas e outras histórias indecorosas*. Porto Alegre: PUCRS, 2013 (dissertação de mestrado). p. 13.

artista estaria inercialmente à deriva na correnteza da nova cultura da sociedade de consumo, alheio a uma visão crítica do seu contexto – por indiferença e/ou por impotência.

Nessa linha, Linda Hutcheon contribui ainda mais para a discussão. Se a cultura de massa é uma constante na contemporaneidade, a criação artística pode surgir como uma reação a essa tendência. Se o ficcionista pós-guerra incorpora, em seu texto, essa cultura, não significa que ele esteja aderindo aos novos tempos, mas que ele esteja demonstrando uma visão crítica a tal massificação e padronização. Se, por exemplo, como destaca Jean Baudrillard, há uma obsessão quanto ao simulacro dentro da nova cultura de signos, Hutcheon (1999) afirma que tal fato revela, dentro da arte, uma intencional problematização do significado do real e dos meios para alcançá-lo – nada além do efeito da atual percepção do fim da unidade da identidade e da linguagem.

Assim a nova estética está consciente de que não domina o referente (ao contrário da antiga pretensão do chamado modernismo), mas vê sua existência como representação, isso é o aspecto que suscita o simulacro. Destarte, quebram-se os tabus em relação à paródia/pastiche, na medida em que, afirma essa autora, a “aura” da originalidade postulada por Walter Benjamin⁶⁷ perdeu o sentido no mundo contemporâneo.

Em outro livro, Linda Hutcheon, comenta sobre esse forma de retorno ao passado por meio da paródia/pastiche subestimada por Jameson (2006):

Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado. “O passado cuja presença defendemos não é uma idade de outro que deva ser recuperada”, afirma Portoghesi (1983, 26). Suas formas estéticas e suas formações sociais são problematizadas pela reflexão crítica.⁶⁸

A nova arte surge pautada por uma desmistificação do ideal dito modernista de buscar uma estruturação do caos. Hutcheon (1988) destaca que todo esse tipo de atividade de reparo é artificial. Não obstante, o artista pós-guerra agora demonstra consciência de tal artificialidade. Essa perspectiva vem na linha da nova

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

⁶⁸ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 20.

visão da identidade e da linguagem que se consolidam nesse contexto histórico. Se os procedimentos regulatórios de reparo são meras concepções humanas, então eles têm os seus limites. A importante diferença que se apresenta atualmente, é que esses limites são conhecidos e assumidos pelo novo sujeito, daí revelam-se os questionamentos quanto às certezas do antigo humanismo – justamente o elemento que escapa a Jameson (2006) e também a Subirats (1991).

O que Hutcheon (1988) aponta, portanto, é que a realidade social do passado é uma realidade discursiva enquanto referente da criação artística; a isso subjaz a ideia de que não podemos conhecer objetivamente os elementos do passado. Dessa forma o passado é incorporado e dotado de uma nova significação por parte do artista, a qual é substancialmente crítica e, portanto, composta sim de elementos ideológicos.

Se observarmos um exemplo contemporâneo, não ousaríamos postular que Lídia Jorge, em *A Costa dos Murmúrios*⁶⁹, cria um retorno ficcional ao conflito colonial português no continente africano gratuitamente, por puro saudosismo. O que a escritora parece fazer é transformar a dimensão histórica do sujeito num jogo que oscila entre a versão de quem viu a guerra *in loco* e a versão oficial; não obstante, a propriedade subjetiva dos fatos fica bastante evidente quando o modo de contar a história é problematizado pelo caráter metaficcional do texto, que questiona não só o passado, mas o modo pelo qual se conta o passado, que não pode atingir uma objetividade plena. Baseando-se em Charles Russel, Hutcheon (1988) destaca que essa nova forma de ficção não tem outra mensagem além da necessidade de permanente questionamento.

Se para Adorno (2012), ao discutir ainda o chamado moderno, a posição dessa arte perante a tradição⁷⁰ é condicionada pela mudança interna da própria tradição, no caso da transição para o pós-guerra a situação é ainda mais problemática. A nova arte, ao quebrar com a estética moderna, na verdade está quebrando com a quebra da tradição, mas, sem necessariamente retomar a tradição, e também sem repudiá-la.

Se o artista pós-guerra segue, por exemplo, a linha do dito modernismo ao rejeitar a estética realista clássica – a qual foi acusada por Roland Barthes de ideologicamente autoritária por negar o aspecto socialmente relativo da linguagem, e

⁶⁹ JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

⁷⁰ A arte que surge é reprovada justamente por sua quebra com essa tradição.

consequentemente da expressão artística literária –, difere desse mesmo modernismo ao repudiar uma estética autossuficiente que implique a separação entre arte e mundo.

Considerando as mudanças e a nova configuração artístico-cultural do mundo pós-guerra, nos interessa agora avaliar tais reflexos na literatura de Rubem Fonseca. Para tanto, precisamos aqui discutir um elemento fundamental para este trabalho: o patético, que será o elemento condensador das reflexões realizadas acerca do mundo contemporâneo até este momento. À luz das mudanças socioeconômicas e artístico-culturais, analisaremos como se apresenta o *pathos* do pós-guerra, a fim de compreender seu funcionamento dentro do romance *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca.

3 O TRÁGICO E O PATHOS

As incertezas, a desesperança, os conflitos e o declínio da onipotência humana que marcam o mundo contemporâneo parecem constituir, (...), um background propício ao ressurgimento do trágico como condição do humano⁷¹.

O mundo pós-guerra em sua nova configuração, como vimos, tem um forte caráter desorientador. Seja pela própria formatação da sociedade cultural de consumo, seja pelo estreitamento e/ou pela diluição das fronteiras globais, os referenciais surgem cada vez mais desfocados. Supracitamos Hobsbawm (2003), que postula que o homem pós-guerra sofre de um paradoxo existencial, pois tem de conciliar o deslumbramento tecnológico com o medo do Apocalipse.

Consoante a todas as mudanças que ressaltamos nos planos social, político, econômico e artístico-cultural, buscaremos estabelecer um panorama em relação ao *pathos* que igualmente, em nosso entender, se modifica no pós-guerra. Se o mundo mudou, a maneira de observar e de apresentá-lo pela via literária também mudou. É nessa dita desorientação do cidadão atual que o patético tem sua marca mais visível.

Discutimos que os efeitos da sociedade cultural de consumo (imersa no fenômeno da globalização) influem na criação artística, não ignorando o indispensável olhar crítico do escritor. Sendo assim, sempre norteados pelo intuito de analisar o romance *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, devemos entender como a sensibilidade do ficcionista atua em relação ao patético da contemporaneidade.

A fim de discorrer sobre tais mudanças do *pathos*, seria imprudência descuidarmos de outro fator diretamente a ele associado: o trágico. De fato este elemento engloba aquele no que se refera à arte. Destarte, a mudança do patético está imbricada às alterações do trágico. Obviamente precisaremos transcender os limites do gênero dramático, uma vez que nosso objetivo maior está relacionado a um romance, ou seja, uma construção literária eminentemente narrativa. Todavia, as implicações do trágico e do patético podem perfeitamente ser analisadas em

⁷¹ SILVA, Francisco Cunha da. *O trágico como condição do humano: ressignificação da tragédia na história da civilização ocidental*. 2009. 328 f. (doutorado interdisciplinar de Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFSC, Florianópolis, 2009. p. 261. Grifo do próprio autor.

diferentes perspectivas, como afirma Massaud Moisés (2008) contribuindo assim para o enriquecimento da discussão acerca da literatura em geral

3.1 BUSCANDO CONCEITOS NA ORIGEM

Em sua *Poética*⁷², Aristóteles postula que a tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa em uma linguagem embelezada e que provoca a purificação (*katharsis*) por meio da compaixão (*eleos*) e do temor (*phobos*). Tais sentimentos seriam despertados pelo sofrimento encenado; a tal sofrimento, está vinculada a ideia do termo *pathos* (o qual gerou o vocábulo “patético”): circunstância que gera o medo, que comove, que entenece, que toca diretamente os sentimentos alheios. Em outras palavras o patético está justamente no âmago não só da tragédia hipostasiada em peça teatral, mas, também, na essência do elemento trágico em si – o qual pode se revelar igualmente na prosa de ficção, como analisaremos mais adiante.

Segundo Francisco da Cunha Silva (2009), foi no teatro que os gregos atingiram o ápice de sua arte. Nesse gênero, oriundo do período helênico, a individualização e a efetiva humanização do homem foram realçadas pela expressão de seus sentimentos, de suas fraquezas, de suas angústias e de seus triunfos. O mesmo autor destaca que, a partir do século V a. C., a arte grega (incluindo a tragédia), ao lado da filosofia e da política, submeteu-se ao pensamento racional e foi ativamente participativa na passagem de um mundo mítico para um mundo racional.

Se, dessa forma, o trágico contribui para uma percepção racional do mundo, ou seja, isenta de supersticiosidade, podemos inferir que ele conseqüentemente contribui também para a mesma visão racional do homem. Foi por meio da tragédia grega que o homem conheceu a *mimesis* – a imitação a que se refere Aristóteles em sua *Poética* – propriamente dita, em detrimento da mitologia tipicamente épica. O trágico introduz o conceito de ficção para a humanidade, como postula Jean-Pierre Vernant:

A tragédia desempenhou um papel decisivo na tomada de consciência do “fictício” no sentido próprio; foi ela que permitiu ao homem grego, na virada dos séculos V e IV, descobrir-se, na sua atividade de poeta, com um puro imitador, como criador de um mundo de reflexos, de aparências enganosas,

⁷² Para este trabalho: ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.

de simulacros e de fábulas, constituindo, ao lado do mundo real, o da ficção.⁷³

De fato, esse historiador francês ressalta que a matéria original da tragédia é a lenda heroica. A princípio e em princípio, a dramaturgia ática não inventa propriamente a intriga nem as personagens de suas encenações – tais elementos advêm do conhecimento folclórico dos gregos, um possível passado longínquo. No entanto, segue Vernant (1991), a representação que se dá no palco diante do olhar do público faz o herói perder sua condição de modelo: agora ele é o problema em si. Os antigos ideais de valores cantados pela epopeia e pela poesia lírica são agora questionados perante os espectadores. Nessa nova perspectiva, o ser humano e suas ações se apresentam como problemas sem resposta, e não como realidades passíveis de delimitação e de definição – tal qual desejavam os filósofos.

Embora Aristóteles postule que a tragédia imita homens superiores, o mesmo filósofo macedônio ressalta que a essência da *mimesis* trágica não está na personagem. Ela se encontra efetivamente nas ações de que os homens se valem; do resultado de tais ações é que advém o sofrimento (o *pathos*), que será responsável pela compaixão e pelo temor. Assim, o discípulo de Platão afirma que o elemento fundamental nessa variante dramática é o próprio enredo, ou seja, a trama ficcional, como destaca Vernant (1991), é o que garante o funcionamento e o efeito do trágico.

Para Bruno Snell (2005) a tragédia rompe o elo entre mito e realidade. O drama, portanto, se conecta ao que se considera seu próprio material de construção, ou seja, às normas da representação artísticas:

Já não se exige que o drama diga a verdade, que seja uma cópia da realidade; mas, ao contrário, a 'ilusão' é considerada um meio necessário ao dramaturgo e julga-se um erro o ater-se excessivamente próximo da vida real.⁷⁴

Embora, como discutimos acima, o trágico tenha contribuído para o surgimento de uma perspectiva racional do mundo e do homem, sua função não é

⁷³ VERNANT, Jean-Pierre. O sujeito trágico: historicidade e trans-historicidade. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga II*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 91.

⁷⁴ SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 101.

exatamente a de dar respostas. Antes disso, o trágico revela uma forma de reflexão angustiante e aparentemente estéril sobre a condição do homem em relação ao mundo: a impossibilidade de compreender efetivamente o funcionamento do universo.

Assumidamente alicerçado no pensamento marxista, Vernant (1991) explica que a invenção da tragédia grega não se limita à criação de obras literárias. Ela implica concomitantemente a criação de um sujeito trágico (enquanto personagem) e de uma consciência trágica, que revelariam o advento de um homem trágico:

As obras dos dramaturgos atenienses exprimem e elaboram uma visão trágica um modo novo de o homem se compreender, se situar em suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmo. Do mesmo modo que não há nenhum ouvido musical fora da música e de seu desenvolvimento histórico, não há visão trágica fora da tragédia e do gênero literário cuja tradição ela fundamenta.⁷⁵

Precisamos frisar aqui que desse excerto entendemos que a visão trágica do mundo não teria sido possível sem o advento da tragédia grega – reveladora nova condição do homem. Não obstante, isso não implica que o elemento trágico esteja exclusivamente atrelado a tal variante dramática, sobretudo quando observamos sua movimentação através da história até a contemporaneidade. De fato a tragédia ática foi inegavelmente profícua e prolífica, na medida em que transcendeu às esferas temporais e às fronteiras de gênero, levando sempre consigo, em seu âmago, o elemento patético.

Silva (2009) aponta justamente nesse sentido. Para o autor, a tragédia, enquanto propulsora de reflexão acerca dos problemas existenciais mais profundos do ser humano, parece ter uma validade que transpassa os limites da antiguidade clássica. Ela reaparece, por exemplo, fortemente no século XVI com William Shakespeare na Inglaterra elisabetana, e também no século XVII com Pierre Corneille e com Jean Racine, ambos na França.

Não obstante, o aparecimento do trágico parece estar sempre em contraponto com uma visão racionalista e otimista de veia platônica. De fato, como postulou Friedrich Nietzsche (1983)⁷⁶, a tragédia grega funciona como uma “chave” para que

⁷⁵ VERNANT, Jean-Pierre. O sujeito trágico: historicidade e trans-historicidade. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga II*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 89.

⁷⁶ NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia no espírito da música*. In: _____. *Obras incompletas: seleção de textos de Gérard Lebrun*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 13. Coleção Os Pensadores.

seja possível compreendermos o mundo e a existência, valendo-se do saber místico como um de seus aspectos fundamentais⁷⁷. Em outras palavras, o trágico movimenta-se na direção contrário da lógica racional. Ele aponta para o inexplicável, o incompreensível. O trágico, ao expor a condição humana, o faz no sentido de sua impotência para explicar os fatos que cercam a vida das pessoas, abnegando uma suposta pretensão filosófica socrático-platônica de encontrar uma resposta definitiva:

A característica de perenidade da tragédia e do pensamento trágico foi testada em inúmeros contextos históricos, da Antiguidade ao mundo contemporâneo. Antes mesmo do final do século V a.C., com o desaparecimento da democracia em Atenas (e com ela a pluralidade inerente à política), a tragédia sofre seu primeiro revés, o pensamento socrático-platônico passa a oferecer a “chave para o segredo do mundo” e a racionalidade passou a atuar “como potência que solapa a vida”, sob a inspiração de um espírito otimista que se crê sem limites, considerado por Nietzsche como “o germe de aniquilamento de nossa sociedade”.⁷⁸

De certa forma, a tragédia dispõe de um componente paradoxal: ela mesma pode contribuir para seu aniquilamento. Na medida em que se afasta do mito épico, buscando focar o homem e suas ações, essa vertente dramática, ainda que não aponte respostas para a vida das pessoas, abre caminho para o pensamento racional. Os filósofos que emergem coevamente à tragédia são, como vimos, afeitos do pensamento esquematizado e claro. Tal pensamento tem por alicerce justamente a reflexão sobre a condição humana no universo; por sua vez, o germe dessa reflexão está no trágico, como destaca Vernant (2009).

Não obstante, esse mesmo pensamento racional, que servirá de propulsor para futuras ideias vinculadas ao Iluminismo, cientificismo, positivismo e demais teorias pragmáticas, terá seu cerne de paradoxo também. Como observa George Steiner (2006)⁷⁹, nossas próprias realizações – calcadas em tais ideais – se voltam contra nós, tornando a política mais fortuita e as guerras mais devastadoras⁸⁰. Em outras palavras, o pensamento racional e o estudo histórico demonstram, frequente e recorrentemente falha no cumprimento de suas promessas, deixando novamente o homem desorientado em um labirinto em que não se vislumbra o caminho para a saída. Assim ressurgem as reflexões sobre a frágil condição das pessoas enquanto

⁷⁷ Reflexões também presentes em Silva (2009).

⁷⁸ SILVA, Francisco Cunha da. *O trágico como condição do humano*: ressignificação da tragédia na história da civilização ocidental. 2009. 328 f. (doutorado interdisciplinar de Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFSC, Florianópolis, 2009. p. 256.

⁷⁹ STEINER, G. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

⁸⁰ Análise também apresentada em Silva (2009).

partes do universo. O ambiente propício para o trágico, portanto, reaparece, dando continuidade a um ciclo aparentemente *ad infinitum*.

Assim podemos entender, pensando a própria história literária, a recorrência de momentos que buscam fugir à razão. O Barroco, que surge após o renascimento, aponta para o ser humano perdido entre a racionalidade e a religiosidade, entre o espírito e o corpo. Marcado pelo jogo de antíteses, esse movimento estético demonstra o conflito do homem que ainda tem forte influência classicista, mas que está imerso na espiritualidade intensificada, sobretudo pela contrarreforma da Igreja Católica iniciada já no século XVI. O mesmo pode ser observado no caso do Romantismo, uma reação subjetivista de forte veia sentimental contra a racionalidade objetiva do Iluminismo do século XVIII⁸¹, que falhou ao prometer igualdade, fraternidade e liberdade.

De fato, a presença dessa negação à razão absoluta pode ser verificada inclusive nos momentos em que o pensamento racional se faz dominante. Como dito, Shakespeare, embora um renascentista, não abriu mão da crítica irônica a essa tendência e valeu-se do próprio trágico. O exemplo mais conhecido talvez esteja em Hamlet: “Há mais coisa entre o céu e a terra do que sonha nossa vã filosofia⁸²”. Mais adiante na história, já no Realismo, podemos observar o caso do poeta português Antero de Quental: apesar de ferrenho defensor dos novos ideais positivistas e cientificistas emergentes no século XIX, não conseguiu, entretanto, conciliar esse racionalismo com sua formação cristã católica (a qual tentou incessantemente combater, em busca do ateísmo); tal dilema existencial marcou sua vida, que culminou com um final eminentemente trágico, a saber, o distúrbio mental e o suicídio. Ainda no Realismo, porém cruzando o Atlântico, podemos ver, em Machado de Assis, um grande ceticismo no que tange a racionalidade científica da época. Em *O Alienista*⁸³, o grande autor brasileiro desconstrói a pretensão da ciência ao narrar a história do médico Simão Bacamarte: homem racional e lógico, mas ironicamente incapaz de estabelecer o conceito de loucura e de, conseqüentemente, encontrar, para tal doença, uma cura – o homem tragicamente morre sozinho, tentando tratar a si mesmo.

⁸¹ Observamos aqui que o trágico não é elemento necessariamente constitutivo do Barroco e do Romantismo.

⁸² SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

⁸³ ASSIS, Machado de. *O alienista*. Porto Alegre: L & PM, 2007.

Em suma, o trágico é recorrente na história da Literatura e da humanidade. Nesse sentido, Jean-Pierre Vernant aponta uma explicação convincente para o mencionado fato:

O drama antigo explora os mecanismos pelos quais um indivíduo, por melhor que seja, é conduzido à perdição, não pelo domínio da coação, nem pelo efeito de sua perversidade ou de seus vícios, mas em razão de uma falta, de um erro, que qualquer um pode cometer. Desse modo, ele desnuda o jogo de forças contraditórias a que o homem está submetido, pois toda sociedade, toda cultura, da mesma forma que a grega, implica tensões e conflitos. Dessa forma, a tragédia propõe ao espectador uma interrogação de alcance geral sobre a condição humana, seus limites, sua finitude necessária.⁸⁴

Vemos, assim, que a busca pela verdade, pelo total, é mera pretensão. Por mais racional que deseje ser, o homem está suscetível ao erro pelo simples fato de ser um homem. O homem, segundo a visão trágica, não é capaz de tornar-se senhor absoluto de seu destino, nem mesmo quando apegado a filosofias utilitaristas e científicas. Por mais prático que deseje ser, o simples acaso pode mudar radicalmente o rumo de sua vida, ou seja, a imprevisibilidade sempre foi uma constante na história humana, e com ela não podemos lidar de maneira totalmente efetiva. É nesse mínimo lapso da racionalidade que a tragédia se apresenta repetidamente na história das sociedades e mantém seu ciclo.

A origem desse sistema cíclico, como postula Silva (2009), pode ser encontrada em Eurípedes. Para Aristóteles⁸⁵, Sófocles representava o homem como deveria ser; Eurípedes, como era. Vemos assim que, no autor de *Medeia*⁸⁶, o distanciamento com o mito já sobressai em relação aos seus semelhantes dramaturgos. Ainda que baseada em um mito, a obra prima de Eurípedes apresenta os sofrimentos de uma mulher em seu âmago humano. A protagonista dessa tragédia reflete constantemente sobre sua condição, e tanto os males de que é vítima (a traição de Jasão) quanto os que infligem aos outros (a vingança contra o ex-marido por meio do assassinato de sua noiva Gláucia e dos próprios filhos) advêm de ações deliberadas: Jasão escolheu abandonar a esposa; Medeia escolheu vingar-se por meio do assassinato.

⁸⁴ VERNANT, Jean-Pierre. O sujeito trágico: historicidade e trans-historicidade. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga II*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 96.

⁸⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004

⁸⁶ Para este trabalho: EURÍPEDES. *Medeia*. 2. ed. Lisboa: Inquérito, 1980.

Não encontramos, portanto, o destino traçado pelos deuses nesse drama de Eurípedes; não há oráculos predizendo a desgraça das personagens, a qual se ligaria a um fatalismo indelével. A lenda é construída em forma de peça, e seu desenvolvimento se dá diretamente aos olhos do público, sem a presença de um poeta narrador onisciente dos grandes feitos do herói de outrora. Dessa forma, mesmo que involuntariamente, o terreno para o pensamento racional é preparado, e o ciclo de alternância da presença do trágico, que vem até a contemporaneidade, se inicia.

Silva (2009) demonstra que Eurípedes⁸⁷, nesse sentido, é uma boa referência de análise para o *pathos*. Aristóteles, em sua *Poética*⁸⁸ fala do patético como o sofrimento oriundo de um ato devastador ou doloroso – mortes em cena, grandes dores e ferimentos – que gera a compaixão e o temor. A compaixão seria despertada pelo sofrimento daquele que é infeliz sem o merecer: Medeia, em um primeiro momento, não merecia a traição e a humilhação à que foi sujeita. Por sua vez, o temor é suscitado em relação aos que se assemelham a nós: ao tramar sua vingança, ao vacilar na sequência – quase abandonando o plano – e, finalmente ao executar a vendeta, Medeia mostra seu lado humano, seu lado “igual a nós”, devido ao sofrimento que nos desperta o temor. Em outras palavras, o patético que se apresenta em Eurípedes, é o patético humano propriamente dito.

Aristóteles postula que, por meio do *pathos*, a compaixão e o temor visam à purificação ou catarse (*khatarsis*). Nesse sentido, Emil Staiger (1993) explica que o patético não se dá pelo ato discreto, pois ele precisa atingir seu objetivo. É no seu caráter bruto e intenso que ele subsiste. O discurso dotado do *pathos* busca a comoção. Na sua *Retórica*⁸⁹, Aristóteles afirma que tal tipo de discurso deve persuadir o ouvinte precisamente pelas paixões, pois elas são capazes de introduzir mudanças em nossos juízos. Para Staiger (1993), o próprio orador é passível de contágio por essas paixões, tamanho precisa ser seu efeito.

Podemos novamente buscar uma exemplificação em Eurípedes⁹⁰: Medeia está consciente de suas paixões e se deixa comover pelo próprio discurso, especialmente quando vacila diante do objetivo de assassinar os próprios filhos; o

⁸⁷ EURÍPEDES. *Medeia*. 2. ed. Lisboa: Inquérito, 1980.

⁸⁸ ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004

⁸⁹ Para este trabalho: ARISTÓTELES. *Retórica*. 2 ed. rev. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

⁹⁰ EURÍPEDES. *Medeia*. 2. ed. Lisboa: Inquérito, 1980.

patético que advém de suas palavras desperta-lhe, ainda que momentaneamente, a compaixão e o temor. Outro exemplo, este na vida real, que aqui podemos suscitar refere-se aos grandes oradores políticos; talvez o caso mais emblemático tenha sido o de Adolf Hitler, ditador nazista: as filmagens de seus discursos revelam um energúmeno dotado, porém, de grande eloquência, que deixa transparecer, pelo tom de voz inflamado e pelos gestos bruscos, o contágio que sofre das próprias palavras (tão impactantes a ponto de conduzir uma nação inteira na direção de objetivos eminentemente sanguinários).

Sendo assim, podemos agora partir para uma perspectiva propriamente contemporânea do trágico e o do patético (nosso objetivo maior neste trabalho). Não obstante, precisamos estar cientes de que tais elementos estão sujeitos às metamorfoses históricas; portanto, em sua progressão no tempo, a tragédia e o *pathos* obviamente assimilaram as discussões, as problemáticas e as crises existenciais coevas.

3.2 DESDOBRAMENTOS NO PÓS-GUERRA: RUMO À PROSA FONSEQUEANA

Na realidade dominada pela sociedade cultural de consumo, a espetacularização da vida é uma constante. Bauman (2001) demonstra que as fronteiras entre o privado e o público também se liquefizeram. Dessa forma, considerando também o grande desenvolvimento e difusão dos meios de comunicação, sobretudo os de comunicação de massa, o homem pós-guerra é incessantemente bombardeado pela informação. O acesso à cultura de massa é amplo e cada vez mais irrestrito. Assim, o contato com o próprio trágico se dá cada vez mais frequente e intensamente.

Não obstante, o cidadão contemporâneo, como vimos, está deslocado e confuso. A oferta de bens é grande, porém a escolha certa surge como uma ilusão na medida em que não se busca mais o consumo pela satisfação, e sim pelo impulso, pelo simples querer. Da mesma forma que o indivíduo não sabe exatamente o que busca, ele nem mesmo sabe exatamente quem é. A humanidade está em um processo contínuo rumo à assimilação da ideia de que a nossa identidade não passa de um mosaico em mutação: a resposta para o “quem sou eu?” é cada vez mais relativa, uma vez que estamos sujeitos progressivamente às mais variadas opções de ideologias, religiões, credos etc. Por um lado, podemos

nos identificar com um determinado vizinho por sermos ambos vegetarianos; por outro, podemos simultaneamente rejeitar esse mesmo vizinho por nossas diferentes posições sobre, por exemplo, a pena de morte – e tal fato não implica necessariamente uma incoerência, e não seremos, portanto, julgados por isso.

Se não sabemos quem somos, também não temos certeza sobre o que é o saber. O homem pós-guerra está imerso em uma grande crise epistemológica, tal qual postula Lyotard (2002). Os ideais grandiosos de um saber universal que busca, acima de tudo, o engrandecimento do espírito foram substituídos pela fragmentação utilitarista; a técnica e a ciência na contemporaneidade buscam a otimização das performances pela descentralização, visando ao – e se justificando pelo – lucro, pelo rendimento.

Somemos a tal contexto, o esgotamento das experiências estéticas. Com afirmou Jameson (2006), já não há exatamente o que se possa criar que seja novo. O pastiche e a paródia perderam seu caráter de demérito, e o artista precisa voltar esteticamente seu olhar ao passado – ainda que não deseje obrigatoriamente repeti-lo. Mesmo assim, o que outrora fora surpreendente, já não impressiona ao homem contemporâneo. É nesse redemoinho que estão imersos os novos trágico e patético.

Como vimos, esses elementos recorrem sempre que a racionalidade e sua pretensão são colocadas em xeque. De fato, o dito período moderno também fracassou em levar a humanidade ao futuro glorioso. Todo o progresso industrial e tecnológico não foram o suficiente para resolver os problemas da humanidade – em alguns casos, como a corrida armamentista, esses problemas aumentaram. Em um período em que a crise existencial atinge um grau ímpar, por tudo que discutimos até aqui, o trágico e o *pathos* ressurgem em reação às respostas que foram prometidas, mas que não foram alcançadas pelos chamados modernos.

Podemos então exemplificar nossa análise valendo-nos do próprio escritor Rubem Fonseca (mas não ainda em *Bufo & Spallanzani*). Em seu célebre e polêmico conto “Feliz Ano Novo”, publicado originalmente em 1975⁹¹ em coletânea homônima, o escritor mineiro narra a história de um bando de marginais que invade uma mansão no bairro carioca de São Conrado em plena comemoração de *reveillon*:

⁹¹ Para este trabalho: FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

lá as maiores atrocidades são cometidas (roubo, assassinato, vandalismo e estupro), e no fim do conto, os criminosos voltam para seu apartamento e brindam à chegada do novo ano. Nessa história, o patético emerge obviamente da crueldade e da vileza dos assaltantes em relação às suas vítimas. São as ações, tal qual postula Aristóteles, que garante o efeito de temor e de compaixão. As paixões são despertadas pelo choque, pela ação impactante, tal qual explica Staiger (1993).

Entretanto, podemos ampliar a análise até o elemento trágico. Se pensarmos no contexto pós-guerra como propício à tragédia, veremos que tal fato se explica justamente pelas promessas não cumpridas pelo chamado período moderno: o conto começa com um grupo de homens que habita um apartamento em que o fornecimento de água foi interrompido e cujo banheiro não pode ser usado devido ao insuportável mau cheiro. Para não terem de jantar galinha e farofa de macumba, as personagens decidem realizar um assalto a uma residência de “bacanas”. O trágico, logo, acontece pelo choque entre duas realidades sociais antípodas, em que uns têm muito, e outros quase nada possuem. Em suma, todo o progresso ocorrido na era moderna, bem como sua riqueza gerada, não conseguiu extinguir a desigualdade social. Sendo assim, homens sem qualquer perspectiva existencial resolvem apelar para a violência como forma de subsistência.

Vale aqui ressaltarmos que “Feliz Ano Novo” não é narrado em tom panfletário. De fato, na realidade das personagens, a própria ideologia é inútil. Indiscutivelmente, os bandidos do conto sentem-se agredidos pela fartura em que vivem suas vítimas e lançam mão da torpeza, movidos por um sentimento de vingança. Todavia, e, de algum modo, os próprios assaltantes o sabem, essa vendeta é totalmente estéril; apesar da agressão que conseguem reverter por meio da violência que infligem aos convidados da festa que invadem, não há qualquer perspectiva de mudança de *status quo* entre as vítimas ricas e os bandidos pobres.

Outro conto de Rubem Fonseca que nos revela os rumos trágicos e patéticos da contemporaneidade é “O Cobrador”, também publicado em livro homônimo em 1979⁹². Nele um homem pobre e desdentado decide sair armado às ruas em busca daquilo que a sociedade lhe deve. Da mesma forma que os bandidos de “Feliz Ano Novo”, esse novo protagonista não hesita em usar de violência extrema para atingir seus objetivos. Novamente o patético surge pelo choque das ações violentas. E

⁹²Para este trabalho: FONSECA, Rubem. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Saraiva de Bolso), 2012.

novamente o trágico pode ser analisado sob a mesma ótica do pós-guerra: um homem resolve tomar à força aquilo que a sociedade lhe apresenta como ideal de felicidade, mas que lhe é negado por essa mesma sociedade: “[Sic] Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo.”⁹³. Em outras palavras, temos um homem vítima da sociedade cultural de consumo que busca dar sentido à sua vida, voltando-se contra essa mesma sociedade:

[Sic] Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, (...). Agora ele está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar.⁹⁴

Todavia, em ambos os contos, entendemos que o trágico e seu *pathos* não parecem apontar no sentido de uma catarse, uma purificação. Se o patético surge da ação extremada do ato violento, e tanto o temor quanto a compaixão são por ele despertadas, o vazio que a tudo isso subjaz não permite a *katharsis* tal qual postula Aristóteles. Staiger (1993) destaca que o objetivo maior do *pathos* é “purificar a atmosfera com pancadas rudes como as de uma tempestade”. De fato, as pancadas rudes existem em tais narrativas; não obstante, a purificação já não ocorre como deveria. O maior sentimento despertado, em nosso entender, é o de perplexidade. Ao lermos tais contos, precisamos ter em mente o fato de que a brutalidade que apresentam, embora ignóbil, não é gratuita: a condição social das personagens que agem cruelmente, explica seus atos. Todavia, a explicação não os absolve da culpa: explicar não significa necessariamente justificar.

É nessa sequência de raciocínio, que não leva a resposta alguma, que o leitor assimila o trágico e o patético do pós-guerra sob a pena de Rubem Fonseca. Não encontramos alívio escapista em tais contos. Ao descortinar uma realidade social desumana, o escritor mineiro – sem lançar mão de proselitismo político – traduz as angústias e ansiedades do novo mundo, que por sua vez, apontam para a compaixão e para o temor, mas sem necessária purificação. Em “Feliz Ano Novo” e

⁹³ FONSECA, Rubem. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Saraiva de Bolso), 2012.p. 12.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

em “O Cobrador” a violência não se apresenta como a causa do mal da sociedade; antes, sim, como consequência dele. Em suma, esse mal (que origina o trágico e o *pathos*) reside em uma dimensão oculta do quadro social, à qual não temos acesso, e assume caráter demasiado abstrato, a ponto de não podermos assimilá-lo: sabemos que ele existe, porém, na era da saturação genérica – como ressalta Santos (1986) –, em que tudo acontece ao mesmo tempo e em que a desorientação do homem é extrema, não sabemos exatamente o que ele é, nem onde precisamente ele se encontra.

Nessa análise sobre o aspecto contemporâneo do trágico e do patético, podemos refletir justamente sobre tal problemática do presente. Beatriz Resende (2008), ao discorrer sobre a literatura brasileira atual, define a “presentificação” como uma de suas marcas predominantes⁹⁵. Segundo a autora, podemos verificar hoje que há uma manifestação explícita de um presente dominante correlato ao momento de descrença nas utopias que remetiam, ao modo modernista, ao futuro e que se distancia em relação ao passado:

Há na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força com que vigeu o romance histórico, quer por manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção da identidade nacional.⁹⁶

Vemos que tal preocupação com o presente refere-se justamente ao o tipo de reflexão existencial tipicamente trágica. Não obstante, sua marca coeva é agora essa descrença nos ideias do período moderno. Resende (2008) destaca outra marca predominante da nossa literatura atual, a saber, o próprio retorno do trágico – vinculado diretamente à presentificação. A autora destaca que esse trágico, devido ao fenômeno da globalização, não está mais restrito ao literário; sua presença é visível no cotidiano ao expor-se nas mídias e ao ser incorporado mesmo no vocabulário das pessoas. Assim as narrativas assimilam esse caráter e tornam-se tributárias do *pathos*. O trágico já faz parte da vida do homem pós-guerra, e isso tem

⁹⁵ Beatriz Resende foca sua análise na produção literária nacional partir de meados da década de 1990; contudo, a autora ressalta que Rubem Fonseca, desde muito antes, já estivera enquadrado nessas ditas novas tendências.

⁹⁶ RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 27.

sua influência na ficção. Resende (2008) explica a ligação desse trágico com o presente, ao lembrar que, dentre os gêneros estudados por Aristóteles, é precisamente a tragédia que se realiza no presente. O sentido de urgência, oriundo das angústias do cidadão atual, é consequência da própria contemporaneidade, ou seja, do presente, e tal fato suscita o aparecimento do trágico.

A terceira marca descrita por Resende (2008), e que se conecta à presentificação e ao trágico, é a violência das grandes cidades. Vimos dois exemplos de narrativas que tratam justamente desse problema (“Feliz Ano Novo” e “O Cobrador”). Ambas estão voltadas para seu presente, com fruto das angústias urgentes das personagens, e encaminham-se para o final trágico justamente pela rota da violência, que por sua vez, é explicável, mas não justificável:

Em torno da violência aparecem a urgência da presentificação e da dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais.⁹⁷

Entendemos aqui que as análises de Resende (2008) dão suporte a nossa visão sobre o trágico e sobre o patético do pós-guerra. Na medida em que esse momento histórico emerge sobre as cinzas de uma modernidade, tais elementos ressurgem como reação a uma racionalidade fracassada e com o agravante de estar inserido em um contexto de ímpares vazio axiológico e, também, saturação na história humana.

Se esse extremo vazio axiológico (quando não um niilismo autêntico), como já discutimos, subtrai a catarse do patético, a saturação é capaz de desvirtuar o próprio caráter do *pathos* e consequentemente do trágico. Bauman (2002), como destacamos anterior ao mente, trata deste problema: os limites entre o público e o privado. Para o sociólogo, atualmente há uma redefinição corrente da esfera pública; ela agora funciona como um palco em que os dramas privados são encenados publicamente. A mídia contemporânea define, segundo o teórico, o “interesse público” como o dever de encenar tais dramas e como o direito de as pessoas assistirem a essa encenação – definição que é amplamente aceita pela sociedade. De fato, prossegue o autor, os problemas privados não se tornam públicos pela sua mera exposição; o privado não deixa de ser privado, mesmo em público. O que

⁹⁷ Ibid., p. 33.

acontece na realidade é a subtração, dentro da esfera pública, de todos os outros problemas não privados da agenda pública.

Na medida em que o drama está presente constantemente na esfera pública, o trágico e o patético também estão. É nessa saturação informativa, ou seja, a exagerada presença do *pathos* no cotidiano, que esse elemento pode perder seu próprio fundamento. Ao pecar pelo excesso, o patético, em muitas ocasiões, pode se desviar de sua função poética.

Podemos voltar a Rubem Fonseca, em busca de mais exemplificações. Nos contos “Passeio Noturno I” e “Passeio Noturno II”⁹⁸, o escritor conta a história de um pai de família de classe média alta que tem uma curiosa terapia contra o estresse do dia-a-dia: sair à noite atropelando pessoas com seu carro esporte de para-choques extremamente resistentes. Em uma análise a respeito dessas narrativas, Regina Dalcastagnè (2012) afirma que, sob a perspectiva dos “bem situados na vida”, nós leitores provavelmente acharíamos **graça** na atitude do protagonista assassino.

Independentemente de concordarmos ou não com essa análise específica, o que nos interessa é o significado das palavras de Dalcastagnè (2012) em relação ao patético frente ao contexto pós-guerra. O *pathos* concernente ao ato de violência em “Passeio Noturno I e II”, na visão dessa crítica, já não leva o leitor ao temor nem à compaixão, e, sim, ao simples riso. De certa forma, o que deveria seguir na linha da tragédia, opera na lógica da comédia – a sátira.

Sendo assim, a linha de raciocínio de Dalcastagnè (2012) nos é de grande utilidade. Altamente recorrente em uma sociedade em que os dilemas existenciais atingem seu ápice, o trágico e o patético estão, de alguma forma, já banalizados. Assim, quando não há novidade na história que se apresenta, seu efeito perde potência. Se por um lado, o trágico e o *pathos* do pós-guerra não mais levam à catarse, por outro, eles podem nem mesmo cumprir seu dever básico, a saber, despertar compaixão e temor.

Sob o heterônimo Álvaro de Campos, Fernando Pessoa, em uma espécie de prelúdio involuntário do que seria o mundo pós-guerra, já captava tais mudanças. Em um poema em que fala de seu encontro com um mendigo (ao qual negou o conteúdo do bolso em que trazia mais dinheiro, dando ao indigente apenas alguns

⁹⁸ Disponíveis em: FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

trocados), Pessoa/Campos envereda para uma mórbida e pessimista reflexão existencial:

Coitado do Álvaro de Campos! Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações! Coitado dele, enfiado na poltrona de sua melancolia! Coitado dele que, com lágrimas (autênticas) nos olhos,/ Deu hoje, num gesto largo, liberal e moscovita,/ Tudo quanto tinha na algibeira em que tinha pouco, àquele/ Pobre que não era pobre, que tinha olhos tristes por profissão./ Coitado do Álvaro de Campos, com quem ninguém se importa! Coitado dele que tem tanta pena de si mesmo! E, sim, coitado dele! Mais coitado dele que de muitos que são vadios e vadiam,/ Que são pedintes e pedem,/ Porque a alma humana é um abismo.⁹⁹

O mesmo poeta da “Ode Triunfal”, agora se mostra imerso na melancolia. O seu sofrimento, oriundo de suas dúvidas sobre a própria condição de cidadão, demonstra o lado trágico da vida por um apelo ao patético. No entanto, o próprio Álvaro de Campos percebe que sua dor já não tem como suscitar a compaixão e o temor, tornando-se um grito vazio em uma realidade indiferente. A alternativa do poeta é o simples deboche de si mesmo. Esse heterônimo de Fernando Pessoa tem consciência que seu *pathos* tende simultaneamente à comoção e ao risível. Sua dor, embora legítima, é digna de sátira; e, embora digna de sátira, é legítima. E assim o poeta cria um paradoxo para o qual sabe que jamais encontrará a solução. Novamente não há perspectiva de catarse, pois não se sabe exatamente em relação a que se busca a purificação. Ainda que escrito anteriormente, tal poema revela muito sobre os dilemas do cidadão pós-guerra. Os versos de Álvaro de Campos anunciam a tendência contemporânea do trágico e do patético: na medida em que aquele se aproxima da comédia, esse passa a flertar com o ridículo, o risível.

Em Rubem Fonseca, podemos também encontrar exemplificação para esse novo elemento que incide sobre o trágico e sobre o patético. Em sua obra *Romance Negro: e outras histórias*, publicado em 1992¹⁰⁰, o escritor mineiro oferece excelente base para nossa análise. No conto que dá título à publicação, o autor lança mão de mais uma de suas notórias características – a metaficção. Nessa história, o protagonista discorre sobre as duas grandes vertentes mundiais do romance policial: a inglesa e a estadunidense. Embora compartilhem de mesma base estrutural (o tripé crime, investigador e solução do crime), elas trazem uma fundamental diferença: enquanto na primeira o aspecto mais importante é a solução do crime, na

⁹⁹ PESSOA, Fernando. *Obra poética IV: poemas de Álvaro de Campos*. Porto Alegre: L & PM, 2006. pp. 319-320.

¹⁰⁰ Para este trabalho: FONSECA, Rubem. *Romance negro: e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

segunda, o âmago da questão é justamente o crime em si – fruto da crueldade humana. No conto, o protagonista-narrador – celebrado escritor de romance *noir*, porém, completamente avesso à exposição pública, a exemplo do próprio Rubem Fonseca – confessa à sua amante, em tom de profundo remorso, que na verdade é um impostor. Ele seria na verdade o irmão gêmeo do verdadeiro escritor de quem foi separado no dia de seu nascimento; quando adulto, descobre que o autor *noir* a quem admirava, era na realidade seu irmão perdido; o reencontro dos dois termina com a morte do verdadeiro artista e com a usurpação de sua identidade pelo gêmeo malévolo.

Nessa fábula, que conscientemente abusa dos clichês, Fonseca não busca criar uma personagem fria, calculista e inescrupulosa (até porque não se sabe se a história do narrador é verídica, ou fruto de um delírio), mas, sim, um ser patético e atônito diante de um mundo confuso e assustador – uma alegoria do cidadão pós-guerra, perdido em um labirinto na busca por si mesmo. Todavia, novamente não encontramos compaixão nem terror na história dessa personagem. Antes de despertar a comoção, o protagonista estaria muito mais próximo do ridículo extremado, ocasionado por sua própria condição existencial. Assim, “Romance Negro” distancia-se das duas vertentes do romance policial: foge à linha inglesa pela simplicidade com que o mistério é solucionado (de fato não existe precisamente um grande mistério na trama), pois o suposto criminoso confessa sua culpa; igualmente foge à linha americana, porque a eventual crueldade do crime não é o aspecto que causa o impacto no leitor – já vimos que o *pathos* desse conto está em uma nova perspectiva, uma ótica coeva do pós-guerra.

Em sua *Poética*¹⁰¹, Aristóteles também discorreu sobre o ridículo. Todavia, ele está associado, como vimos, à comédia e é suscitado não pela compaixão ou pelo temor, mas por um vício. O filósofo macedônio diferencia a comédia da tragédia no tocante a imitação que fazem: aquela imita homens inferiores; esta, superiores (ou iguais a nós, no caso de Eurípedes). Assim, Aristóteles não faz qualquer relação do *pathos* com o ridículo. Contudo, quando pensamos na condição do homem pós-guerra, e todos os seus dilemas, percebemos o quão difícil é estabelecermos os conceitos de homem superior e de homem inferior. De fato, isso ocorre devido ao fato de que já não temos certeza do que pode definir a superioridade e/ou a

¹⁰¹ ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.

inferioridade do cidadão contemporâneo. Isso é agravado ainda pela nossa atual percepção da fragilidade e da fragmentação da identidade no pós-guerra: o indivíduo já não está completamente certo de quem é.

É pacífico que, atualmente, o uso do vocábulo patético distanciou-se muito de sua origem aristotélica. De fato, corriqueiramente ouvimos essa palavra com um tom muito mais próximo do ridículo¹⁰² do que do comovente. Tachamos de patéticas aquelas situações em que o caráter melodramático sobressai por seu excesso, gerando pena não pela compaixão, mas pelo constrangimento a que se expõem os eventuais envolvidos nessa situação: uma contingência cujo caráter ridículo pode inclusive ultrapassar o limite do risível.

Mikhail Bakhtin (1992) postula que assimilamos as estruturas da língua por meio da fala. O filósofo russo destaca que nossa escolha de palavras advém de enunciados alheios, e não do sistema da língua em si (que é neutro). Dessa forma, o estudioso da linguagem afirma que a significação da palavra se deve às condições reais de comunicação. Obviamente não estamos aptos a nem desejamos realizar aqui um estudo linguístico que contemple a evolução histórica do vocábulo patético¹⁰³. Todavia, entendemos que o uso corrente dessa palavra contribui para nossa análise do *pathos* contemporâneo. Se a significação do termo mudou, entendemos que isso está relacionado com uma também mudança na ocorrência do patético. Tais fenômenos, portanto, remetem às reflexões acerca das mudanças socioeconômicas, políticas e culturais do mundo pós-guerra. Portanto, nossa linha de raciocínio procura demonstrar que, quando uma pessoa usa o termo patético para se referir a um ridículo extremo, que pode perder até o aspecto risível, não podemos condená-la por isso. Afinal, o *pathos* coevo nosso envereda também nesse sentido.

Como afirma Hutcheon (1988), é por meio de sua sensibilidade estética, que o artista do pós-guerra¹⁰⁴ consegue voltar um olhar crítico sobre seu tempo, o que tem impacto em sua criação. Entendemos que Rubem Fonseca, autor eminentemente observador de sua realidade, demonstra tal sensibilidade para as mudanças ocorridas após o ano de 1945, e que isso está presente de forma magistral em sua ficção. O escritor mineiro sabe captar e expor em sua prosa as

¹⁰² Ressaltemos, porém, que os dicionários não costumam contemplar tal mudança.

¹⁰³ Tampouco podemos afirmar que tal mudança deu-se precisamente no mundo pós-guerra.

¹⁰⁴ A autora lança mão do termo pós-moderno.

novas vertentes do trágico e do patético – seja na aniquilação da catarse (por meio da perplexidade extremada), seja pelo desvio do próprio *pathos* (que já não consegue suscitar perfeitamente a compaixão e o temor). Sendo assim, devemos então dar início às efetivas discussões sobre o romance *Bufo & Spallanzani*.

4 BUFO & SPALLANZANI: AS MARCAS PÓS-GUERRA

O romance, publicado em 1985, é o terceiro de Rubem Fonseca e divide-se em cinco partes. A primeira parte, “Foutre ton encrier”, fala do assassinato da milionária Delfina Delamare, bem como das investigações do inspetor Guedes acerca do crime. Neste episódio, o protagonista, Gustavo Flávio (um escritor que se define como sátiro e glutão) conta à sua amante Minolta como conheceu e envolveu-se em um caso amoroso com a finada *socialite*. O policial descobre o romance de Gustavo com Delfina e passa a desconfiar do escritor.

Na segunda parte, “Meu passado negro”, o protagonista revela que seu verdadeiro nome é Ivan Canabrava. Antes de ser um escritor sátiro e glutão, Gustavo fora um medíocre professor primário até conhecer Zilda, uma mulher neurastênica que o convence a trabalhar na companhia Panamericana de seguros. Na condição de investigador dessa empresa, Ivan descobre uma fraude em um seguro de vida milionário: por meio do veneno cataléptico de uma espécie de sapo (o *Bufo Marinus*), o milionário fazendeiro Maurício Estrucho simula a própria morte com a ajuda de sua esposa, Clara. O protagonista tenta a todo custo provar o golpe do casal e chega a submeter-se também a experiência com o veneno do referido sapo – para tal, ele conta com o auxílio de Minolta, jovem hippie que conhecera nas escadarias da Biblioteca nacional. Desacreditado pela Panamericana, Canabrava resolve arrombar o túmulo de Maurício Estrucho a fim de provar a ausência do cadáver. Abordado por um coveiro, o jovem investigador, num ato de desespero, assassina o funcionário do cemitério com um golpe de picareta. Ivan é preso e recolhido a um hospital psiquiátrico, de onde consegue fugir com auxílio de Minolta. Após a fuga, o protagonista refugia-se em Iguaba, com a nova amante, por dez anos. Lá engorda trinta quilos, muda de nome e torna-se escritor, retornando ao Rio de Janeiro por sugestão da própria Minolta.

Na terceira parte “O Refúgio do Pico do Gavião”, Gustavo Flávio busca recolher-se a um hotel-fazenda cujo nome intitula o episódio. No refúgio conhece os outros hóspedes: Roma e Vaslav, casal de bailarinos; Orion e Juliana Pacheco, um maestro e sua esposa prima-dona; Suzy e Eurídice, duas primas; Carlos, um jovem muito magro e tímido. Em meio à natureza “intocada pelo homem”, o protagonista pretende iniciar seu novo romance, *Bufo & Spallanzani*, que já estava bastante

atrasado. Após ser mentor de um concurso literário entre os hóspedes, cujo mote seria “sapo”, Gustavo consegue escrever as primeiras linhas de seu novo livro. Apesar da abstinência sexual, o escritor consegue ao menos atingir o êxtase gastronômico devido às iguarias preparadas por dona Rizoleta, esposa do administrador do refúgio, Senhor Trindade. Contudo, o clima bucólico é rompido quando Suzy é encontrada morta em seu bangalô.

No quarto episódio, “A prostituta das provas”, Guedes investiga a prisão de Agenor da Silva, assassino confesso de Delfina Delamare. Não obstante, o detetive descobre que o homem fora pago para assumir a culpa no caso e, assim, encerrar as investigações. A suspeita de Guedes sobre Gustavo se intensifica quando, nas imediações do local do crime, encontra uma testemunha que afirma ter visto um homem com as descrições físicas do protagonista no dia do assassinato.

Na última parte, “A maldição”, Gustavo inicia a narrativa discorrendo sobre a dificuldade de se concretizar um romance. No Refúgio do Pico do Gavião, descobre-se que o assassino de Suzy era sua “prima” Eurídice, e que o tímido Carlos era de fato uma mulher disfarçada (Suzy, Eurídice e Maria/Carlos viviam um conturbado triângulo amoroso). De volta ao Rio de Janeiro, Guedes informa ao protagonista que o assassino confesso de Delfina, Agenor, era um farsante: o homem inclusive já fora morto pelos organizadores do engodo, e Gustavo seria a próxima vítima em potencial. Ciente de que toda a farsa havia sido organizada por Eugênio Delamare, Gustavo compra uma pistola para defender-se. O protagonista, enquanto aguarda a vingança do marido traído, decide deletar todos os arquivos sobre *Bufo & Spallanzani* que escrevera. Em seguida, o escritor é sequestrado em seu próprio apartamento e levado à mansão de Delamare, onde é submetido a sevícias que resultam em sua castração. Contudo, Gustavo é salvo pelo detetive Guedes e pelos seus colegas policiais, que matam Eugênio e seus capangas. Multilado, o protagonista não vê mais sentido em sua vida, uma vez que acredita ter perdido a capacidade de ter relações sexuais (embora os médicos lhe afirmem o contrário). Por fim, Gustavo Flávio confessa à Minolta ter matado Delfina a pedido da própria milionária, como um gesto de amor: a *socialite* fora diagnosticada com um quadro fulminante de leucemia e desejava ser poupada do sofrimento, em prol de uma morte rápida e limpa.

4.1 O PROTAGONISTA ESCRITOR E A SUA REALIDADE

Guedes, um policial adepto do Princípio da singeleza, de Ferguson – se existem duas ou mais teorias para explicar um mistério, a mais simples é a verdadeira – jamais supôs que um dia iria encontrar a socialite Delfina Delamare.¹⁰⁵

Embora o protagonista e narrador do romance em questão seja o escritor Gustavo Flávio, o Inspetor Guedes é o investigador na trama policial que pretensamente se apresenta nesse livro. Falamos aqui em pretensão, na medida em que *Bufo & Spallanzani* é um típico exemplo de metaficção da nova arte pós-guerra.

Acima de tudo, nessa obra, o que se apresenta, sob a pena de Rubem Fonseca, é precisamente uma discussão sobre o fazer literário. Indiscutivelmente, tal romance respeita a estrutura básica da ficção policial: um crime, um investigador e uma solução para esse crime, que costuma incluir a identidade do criminoso. Não obstante, o desenvolvimento do enredo provará que o Inspetor Guedes faz bem em seguir seus princípios ao encontrar Delfina Delamare, esposa do conhecido milionário Eugênio Delamare, morta dentro de seu automóvel Mercedes (o cadáver da mulher apresentava marca de um tiro no coração encoberto pela blusa de seda), abandonado em uma rua sem saída. Entre os objetos encontrados junto ao cadáver, está um livro de autoria de Gustavo Flávio, o qual trazia uma dedicatória do autor para Delfina; isso é o estopim da desconfiança de Guedes, que passa a investigar o ficcionista, não obstante a primeira hipótese levantada, e logo descartada após os exames dos peritos, seja a de suicídio.

Apesar do clima de mistério suscitado pelo assassinato de Delfina, não há uma grande revelação quanto ao crime. Guedes suspeita que Gustavo seja amante da *socialite* e que está envolvido na morte da mulher, ou seja, uma hipótese plausível justamente por sua simplicidade. De fato, uma carta enviada a Delfina por sua melhor amiga refere o caso amoroso da milionária falecida com um escritor. O detetive toma conhecimento dessa correspondência e procura Gustavo Flávio. Pressionado pelo investigador, Gustavo Flávio finalmente admite ter sido amante de Delfina Delamare. Entretanto, o ficcionista não assume qualquer envolvimento no crime.

¹⁰⁵ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 15.

Embora o detetive não consiga provar sua teoria ao longo da trama, o próprio Gustavo Flávio confessará a sua maior amiga e amante, Minolta, a autoria do crime: a pedido de Delfina, diagnosticada com um quadro fulminante de leucemia, o escritor a ajudara a dar cabo da própria vida, a fim de poupá-la do sofrimento anunciado e inevitável. Em suma, a estrutura de romance policial emerge como um subterfúgio para que Rubem Fonseca discorra sobre a metaliteratura.

O grande objetivo de Gustavo Flávio nesse romance é escrever um livro justamente intitulado *Bufo & Spallanzani*. A ideia vem das experiências realizadas pelo padre fisiologista italiano Lazzaro Spallanzani (1729-1799) sobre a reprodução de batráquios – Bufo é um gênero de sapos da família *Bufo*, cujas glândulas parótidas produzem bufotoxinas. O cientista religioso teria verificado que o macho desse gênero de anfíbios não interrompe a cópula mesmo quando sua pata era carbonizada pela chama de uma vela. A obsessão sexual desse anuro é análoga a do escritor, que descreve seu primeiro encontro com Delfina Delamare, quando ela veio visitá-lo:

Liguei o gás do aquecedor, talvez pensasse que um banho nos purificaria, nos fizesse esquecer aquele horror, voltasse a encher o meu pênis de sangue. Subitamente o aquecedor explodiu. (V. Fonseca) Atirei-me sobre ela para protegê-la. Caímos ao chão e naquele inferno de fogo e fumaça nossos corpos se conciliaram numa cópula excelsa e delirante. Só à noite percebi que o meu corpo estava empolado de queimaduras da explosão. Creio que foi nesse dia que me decidi, ao comprovar a superioridade do tesão sobre a dor, a escrever Bufo & Spallanzani.¹⁰⁶

Assim percebemos que a importância de Delfina Delamare na história não se relaciona tanto com sua morte quanto com o fato de ela ter sido eventualmente a inspiradora do futuro livro de Gustavo Flávio. Destarte, Rubem Fonseca lança mão do dito pastiche de romance policial: vale-se de um modelo narrativo próprio da cultura de massa para problematizar a construção da obra literária no contexto hodierno. Apesar de se apresentar como um intelectual, ou seja, um homem de formação cultural elevada, o protagonista define a si mesmo como sátiro e glutão; em outras palavras, embora seja uma pessoa culturalmente refinada, ele está sujeito ao comando de instintos demasiado primários, a saber, a alimentação e a copulação, os quais lhe são fundamentais fontes de prazer.

Além disso, Gustavo Flávio mostra-se consoante em relação a atual lógica capitalista:

¹⁰⁶ Ibid., pp. 13-14.

Não gasto apenas tempo – e esperma, vá lá – com as mulheres, sou como você [Minolta] uma pessoa generosa. A necessidade de dinheiro, aliás, é uma grande incentivadora das artes.¹⁰⁷

Vemos aqui que o protagonista está ciente de que a arte está consagrada como mercadoria, é dela que tira seu sustento, e que opera segundo seu valor de troca na nova realidade social.

Gustavo Flávio oscila entre as duas faces do aspecto cultural da contemporaneidade, ou seja, da sociedade de consumo do pós-guerra: por um lado, insere-se na padronização preconizada por Jameson (2006), não deixa de estar envolvido no aspecto cultural do consumo, pois o dinheiro é uma preocupação sua; por outro, como explica Hutcheon (1988) sobre a condição crítica do artista, Gustavo não está alheio às características dessa nova cultura:

Eu acabara de publicar *Morte e Esporte, Agonia como Essência*, atacando a glorificação do esporte competitivo, essa forma de preservação *institucionalizada* dos impulsos destrutivos do homem.¹⁰⁸

O protagonista diz que tal competitividade é um ritual obscuro e belicista, que funciona como metáfora da corrida armamentista e da violência entre os povos. Sendo assim, fica visível a existência de uma postura crítica dessa personagem quanto ao mundo que o cerca. Além disso, a institucionalização do esporte de competição descrita por Gustavo está ligada à sociedade de consumo, na medida em que esta forma de prática desportiva é vendida como um produto (bastante rentável para seus organizadores e para seus divulgadores) para as massas.

É sobre essa oscilação existencial do protagonista que se constrói o romance de Rubem Fonseca. Gustavo deseja escrever *Bufo & Spallanzani*; todavia, a inspiração lhe tem sido ausente desde que Delfina entrou em sua vida:

Na verdade ela não podia saber, desde que a conhecera eu nunca mais escrevera coisa alguma. Enquanto conversávamos, naquele dia, me dei conta disso, que pela primeira vez na minha vida eu parara um longo tempo de escrever e tudo por causa de uma mulher.¹⁰⁹

Em suma, o seu caráter cultural pós-guerra de consumidor (incluindo o consumo de relações sentimentais, tal qual postulado por Zygmunt Bauman) o levou

¹⁰⁷ Ibid., pp. 08..

¹⁰⁸ Ibid., pp. 09. Grifo nosso.

¹⁰⁹ Ibid., p. 56.

ao envolvimento com Delfina Delamare. No entanto, esse mesmo envolvimento supostamente criou um obstáculo psicológico à sua condição de escritor, ou seja, ao seu caráter crítico de artista.

Para Luciana P. Coronel (2008), Delfina surge como simples pretexto do protagonista para justificar sua crise literária anterior ao seu envolvimento com a milionária. A autora postula que desde a publicação de sua supracitada obra anterior, *Morte e Esporte, Agonia como Essência*, Gustavo Flávio já demonstrava sua postura de inércia criativa:

[sic] Para escrever *Morte e Esporte – Agonia como Essência* – eu enchi meu computador de milhares de informações – tudo que ia lendo nos livros dos outros, que por sua vez havia lido aquilo nos livros dos outros et cetera ad nauseam. O computador arquivou essa massa brutal de dados nas inúmeras ordens que me interessavam e na hora de escrever bastou-me apertar uma ou duas teclas para, num segundo, a informação que queria aparecer no vídeo, no momento certo.¹¹⁰

Coronel (2008), assim, define o protagonista fONSEQUEANO como um engodo literário. Nessa linha de análise, a autora tece críticas negativas a *Bufo & Spallazani*, apontando para a falta de liga narrativa do romance e para a ausência de substância na voz de Gustavo Flávio:

Que Rubem Fonseca optasse por representar figura tão medíocre, não surpreende necessariamente, uma vez que há em suas obras outros artistas que despertam pouca ou nenhuma simpatia nos leitores. Ocorre apenas que, neste momento, sua ficção estranhamente atribui *status* literário ao tema da inércia produtiva de uma personagem que notoriamente não passa de um píffio criador.¹¹¹

Todavia, a eventual mediocridade ficcional do protagonista não invalida necessariamente sua percepção de mundo. Como já observamos neste capítulo, essa personagem admite que o dinheiro, ou seja, a face mercadológica da literatura é uma de suas fontes inspiradoras. Assim, ao assumir tal aspecto de sua produção literária, o escritor demonstra justamente ter consciência crítica sobre sua contemporaneidade: Gustavo Flávio sabe como e por que agradar seu público.

Por outro lado, se Delfina Delamare não é de fato a responsável pela crise de Gustavo Flávio, ela pode ser considerada como o elemento que hipostasiou essa mesma crise aos olhos do protagonista. O envolvimento com a *socialite* foi sem

¹¹⁰ Ibid., p. 178.

¹¹¹ CORONEL, Luciana P.. *Entre a solidão e o sucesso: análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80*. São Paulo: USP, 2008. p. 184.

dúvida o estopim para toda a reflexão metaficcional que essa personagem escritora realiza ao longo de *Bufo & Spallanzani* – Rejane P. de Oliveira (1991) aponta que a investigação do assassinato da milionária funciona como fio condutor da narrativa. Incluímos nessa perspectiva, sua busca pela concretização desse romance homônimo, a qual parece impossível.

Entendemos aqui, portanto, ao contrário de Coronel (2008), que é precisamente na criação de um protagonista que se mostra um artista conscientemente medíocre, que o livro de Rubem Fonseca demonstra seu vigor. A inconsistência de Gustavo Flávio é a inconsistência não só da arte, mas também do mundo hodierno. Essa autora igualmente acusa *Bufo & Spallanzani* de carecer de um “enredo ficcional plausível”¹¹². Mais uma vez democraticamente discordamos, pois percebemos nesse livro justamente um questionamento sobre a plausibilidade da vida e da criação ficcional contemporâneas.

[sic] O escritor deve ser essencialmente um subversivo e a sua linguagem não pode ser nem a mistificatória do político (e do educador), nem a repressiva, do governante, a nossa linguagem deve ser a do não-conformismo, da não-falsidade, da não-opressão. Não queremos dar ordem ao caos, como supõem alguns teóricos. E nem mesmo tornar o caos compreensível. Duvidamos de tudo sempre, inclusive da lógica. Escritor tem que ser cético. Tem que ser contra a moral e os bons costumes. Propércio pode ter tido o pudor de contar certas coisas que seus olhos viram, mas sabia que a poesia busca a sua melhor matéria nos “maus costumes” (V. Veyne). A poesia, a arte enfim, transcende os critérios de utilidade e nocividade, até mesmo o da compreensibilidade. Toda linguagem muito inteligível é mentirosa.¹¹³

Coronel (2008) aponta o excerto acima, em que o narrador dirige-se diretamente ao leitor, como um arremedo de potencial crítico, e que não existe substancialmente em *Bufo & Spallanzani*. Entretanto, não podemos ignorar que tais palavras são do próprio Gustavo Flávio, um artista assumidamente pedante e conscientemente imerso, na qualidade de ficcionista, na lógica da sociedade cultural de consumo. Já na sequência, o protagonista faz uma ressalva de suma importância para nossa análise: “Estou dizendo isto hoje, mas não garanto que daqui a um mês ainda acredite nesta ou em qualquer outra afirmação, pois tenho a boa qualidade da incoerência”¹¹⁴. Em outras palavras, Gustavo Flávio explicita o caráter meramente

¹¹² CORONEL, Luciana P.. *Entre a solidão e o sucesso: análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80*. São Paulo: USP, 2008. p. 181.

¹¹³ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.148.

¹¹⁴ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.148.

formal de sua verborragia, e revela que realmente seu discurso é privado de conteúdo valioso.

Não obstante, ao confessar sua esterilidade discursiva, novamente o protagonista demonstra a efetividade de sua percepção da realidade que o cerca. Como já observamos, Gustavo sabe dar a seu público o que ele quer. Além disso, temos de compreender que, por de trás de toda a verborragia vazia e de toda a eventual falsa criticidade dessa personagem, está a pena de Rubem Fonseca. Em outras palavras, o escritor mineiro revela toda a densidade de seu romance *Bufo & Spallanzani*, exata e paradoxalmente pela voz etérea de Gustavo Flávio. Em suma, acreditamos que os deméritos apontados nesse protagonista por Coronel (2008) são consequentemente os méritos de Rubem Fonseca enquanto ficcionista.

Curiosamente, ao passo que não consegue escrever seu novo romance, Gustavo não deixa de mostrar sua habilidade e sua sensibilidade de ficcionista típico do pós-guerra. Embora conte sua história em primeira pessoa ou em forma autodiegética, o protagonista é capaz de narrar as andanças investigativas do policial Guedes pela cidade do Rio de Janeiro, em busca da solução para a morte de Delfina Delamare:

[sic] Estou relatando incidentes que não presenciei e desvendando sentimentos que podem até ser teoricamente secretos, mas que são também tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista. A mente do tira era uma coisa difícil de penetrar, reconheço. Quanto a Delfina Delamare, bem, quanto a Delfina Delamare...¹¹⁵

Vemos, no fragmento acima, um bom exemplo de contraposição entre a vida real e a ficção na contemporaneidade. O comportamento eminentemente cultural do novo cidadão da sociedade de consumo, tal qual postulou Jameson (2006), o torna de certa forma previsível, e isso não escapa à capacidade crítica do artista hodierno defendida por Hutcheon (1988). Soma-se a tal previsibilidade o fato de que, como já vimos anteriormente, segundo também o mencionado filósofo estadunidense, o próprio caráter surpreendente da arte já não é eficaz na contemporaneidade, uma vez que o dito modernismo já usara e abusara do inédito justamente buscando o choque da sociedade, o que não mais acontece com as tendências artísticas do pós-guerra.

¹¹⁵ Ibid., p. 22.

Assim, Gustavo Flávio entende que nada de surpreendente sobre a saga de Guedes poderia efetivamente preencher seus escritos. Em uma realidade genericamente saturada, onde tudo pode acontecer, e acontece, simultaneamente, o inesperado perde seu poder, especialmente aos olhos de um escritor, como o protagonista de Rubem Fonseca¹¹⁶. Portanto, retomando a perspectiva de Coronel (2008), se Gustavo é de fato um enganador como ficcionista, ele o é de forma proposital, e não necessariamente por incompetência.

Nessa linha de análise, podemos observar outro exemplo nesse romance que expõe a inevitabilidade do lugar-comum na vida contemporânea. O policial Guedes vai visitar Gustavo Flávio a fim de lhe fazer algumas perguntas sobre o exemplar de seu livro, com uma dedicatória, encontrado com Delfina. O investigador pergunta quando o escritor esteve com a vítima pela última vez; o protagonista reage em tom sarcástico:

Dei uma gargalhada, “Sabe de uma coisa? Já escrevi alguns romances tendo policiais como protagonistas, mas jamais tive coragem de colocar na boca de um deles essa frase ‘qual foi a última vez’ et cetera. Sempre achei que um policial nunca diria uma coisa dessas fora de um filme B ou de uma novela ordinária.”¹¹⁷

Embora sua intenção primordial seja “defensivamente agredir” o policial que o deixa acuado, Gustavo Flávio suscita pontos de discussão bastante interessantes nesse excerto. Ao escrever romances policiais, como já observamos, o protagonista mostra que segue a tendência da ficção contemporânea e usa um gênero de massa; todavia, é cuidadoso com os clichês em prol de sua consciência estilística de autor. A personagem igualmente faz menção aos ditos filmes Bs, outra categoria artística voltada às massas.

Segundo Edu T. Otsuka (2001), a obra de Rubem Fonseca participou do esforço de renovação da narrativa que se verifica na literatura brasileira a partir da década de 1960, ao explorar novos caminhos. Para esse teórico, a tendência à experimentação, ou seja, a incorporação de outras linguagens associadas à indústria cultural – cinema, jornal, televisão, publicidade – é aspecto importante na obra do escritor mineiro.

¹¹⁶ No próximo capítulo, voltaremos e esta questão, que está diretamente relacionada ao trágico e ao *pathos* contemporâneos.

¹¹⁷ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.25.

Oliveira (1991) igualmente destaca que técnicas cinematográficas estão entre os principais recursos de que Rubem Fonseca lança mão para criar uma impressão de realidade. Segundo essa autora, isso é resultado de uma influência da estética hiper-realista, a qual prega o princípio do aproveitamento da fotografia: apreender o real com máxima fidelidade a fim de gerar imagens que não escapem da realidade imediata. Dessa forma, a arte busca expor objetos do cotidiano de forma mais intensa – dentro da pintura, por exemplo, cores brilhantes e saturadas são as preferidas.

É nessa linha hiper-realista voltada ao cinema, que Rubem Fonseca, via Gustavo Flávio, problematiza a criação artística, “pois as cenas que aparecem na tela são o resultado de uma seleção e expressam apenas um recorte da realidade”¹¹⁸. Por si, uma narrativa em primeira pessoa ou autodiegética já pode ser vista com desconfiança pelo leitor devido ao envolvimento do narrador/protagonista com o enredo. Tal questão atinge maior complexidade quando esse narrador apresenta-se como um ficcionista em crise criativa.

Voltamos, portanto, à metalinguagem na medida em que temos agora não só a Literatura, mas também o Cinema; destarte, vemos a arte falando sobre a arte de forma geral. Deparamo-nos então, nesse trecho da história, com uma personagem escritor (que também é o narrador do livro em questão) que discute a própria criação literária e artística ao passo que deseja exatamente escrever um romance. Já sobre o início do livro, Oliveira (1991) postula:

Nesse caso, o romance [*Bufo & Spallanzani*] assemelha-se ao filme de memórias, em que uma personagem, distanciada da história no tempo, dirige-se ao público espectador, chamando a atenção para a realidade dos fatos narrados. (...) A presença de uma personagem interlocutora reafirma o lugar do narratário, o qual se identifica, no nível extradiegético, com a posição dos leitores. Cria-se, assim, diante do público leitor, uma impressão de realidade, reforçada ainda pela memória suscitada por documentos como “retrato” e “cartas”.¹¹⁹

A mesma autora destaca, no entanto, que essa rememoração dos fatos não pode se confirmar. Isso deve-se justamente ao discurso de Gustavo Flávio, que se sobrepõe à verificação das referidas fotos e cartas. Assim verificamos que essa intersecção de linguagens artísticas (cinema e literatura), bem como o concomitante

¹¹⁸ OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. *O romance de Rubem Fonseca e a pós-modernidade*. Porto Alegre: PUCRS, 1991 (dissertação de mestrado). p. 145.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 148.

uso deliberado dos ditos gêneros de massa (o filme B e a narrativa policial), reforça nossa análise que relaciona, no romance de Rubem Fonseca, a estética do pós-guerra com a própria realidade do pós-guerra.

Assim, a problemática intensifica-se na medida em que tal cenário está inserido numa obra com tom de romance policial que, por sua vez, discute, por meio dessa personagem escritor, o fazer literário. Em suma, a metaficção ou metalinguagem artística de Rubem Fonseca em *Bufo & Spallanzani* contém em si uma também metaficção ou metalinguagem artística pelo *Bufo & Spallanzani* de Gustavo Flávio.

É o uso de tal metalinguagem que faz o artista expor criticamente sua realidade. Esse olhar crítico é de suma importância para a boa Literatura, uma vez que, tal qual afirmou Antonio Candido (1967), a obra literária não é mero reflexo do contexto social em que se insere o artista, pois ele atua como um filtro ativo da realidade, com a qual estabelece mutuamente um canal de influências, ou seja, é por ela influenciado e também a influencia. Nesse sentido, Otsuka (2001) comenta:

Como grande parte da literatura contemporânea, a obra de Fonseca revaloriza a “narratividade” do relato realista, mas sem fiar-se nos antigos processos de ilusão que o realismo tradicional envolvia, e retoma, muitas vezes em chave paródica, os modos de narrar dos gêneros da literatura de entretenimento.¹²⁰

Assim, por meio da pena de Rubem Fonseca, o princípio supracitado de Candido (1967) é respeitado. *Bufo & Spallanzani*, enquanto obra artística, não incorre na atitude contraproducente de apenas espelhar seu mundo contemporâneo. É o uso competente da estética do pós-guerra por Rubem Fonseca que garante o valor artístico do romance em questão.

Otsuka (2001) escreve que Rubem Fonseca é um escritor que soube lançar mão de narrativas dotadas de recursos da literatura de massa, usando os clichês de forma paródica: “(...) a paródia volta-se antes para o desgaste interno da acomodação das formas, enrijecidas em clichês e fórmulas padronizadas. No caso de Fonseca, predomina o uso de recursos da narrativa policial.”¹²¹. Em outras palavras, *Bufo & Spallanzani* busca intensificar o mundo real pela via artística.

¹²⁰ OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca*, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin, 2001. p. 58.

¹²¹ OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca*, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin, 2001.p. 60.

Se Subirats (1991) e Jameson (2006) estão certos quanto ao esvaziamento utópico e ideológico da arte contemporânea, Hutcheon (1988) também o está quando postula que a inércia do eventual escritor não é acrítica. De fato, a própria percepção do arrefecimento ideológico por parte do artista denota sua sensibilidade crítica. *Bufo & Spallanzani* é de fato inerte quanto à sociedade cultural de consumo do pós-guerra precisamente como forma de crítica. Todavia, não uma crítica iconoclasta e de intenção revolucionária ao estilo modernista; e, sim, uma visão ponderada e, talvez, resignada, que não renega necessariamente as ideologias, mas que assimila suas limitações em relação à vida real.

Para um escritor, a palavra escrita é a realidade. Li tantas vezes nas colunas sociais que Delfina Delamare estava bonita e elegante como sempre que não tive dúvidas em incorporar, como se fosse uma percepção própria esse clichê alheio. Nós escritores trabalhamos com estereótipos verbais, a realidade só existe se houver uma palavra que a defina.¹²²

Embora Gustavo Flávio esteja mentindo para despistar o detetive Guedes, aqui novamente temos uma boa exemplificação da visão crítica de Rubem Fonseca. Colunas sociais, sabemos, fazem parte de jornais, que, por sua vez, são objetos de consumo de massa. Dessa forma, a própria imagem de uma pessoa, Delfina nesse caso, torna-se também um objeto de consumo. Destacamos já neste trabalho a postulação de Jean Baudrillard quanto à redução dos bens de consumo ao seu signo. Assim, a sociedade hodierna, mais do que objetos, consome efetivamente signos.

A estética da fragmentação é geradora de muitas ambiguidades, pois a apreensão do real não se faz de maneira plena e total, e sim através dos múltiplos fragmentos que o compõem. Pode-se, então, afirmar que a realidade só existe enquanto discurso, enquanto relacionamento dos signos e suas diferenças, e não como origem ou referência pura. Sendo assim, o sentido escapa à ordem do sensível e do inteligível.¹²³

Santos (1986) faz uma distinção bastante interessante quanto aos signos. Segundo o autor, eles se dividem em analógicos e digitais. Aqueles são signos contínuos, pois se assemelham ao objeto representado (fotos, gráficos); estes são descontínuos devido à sua arbitrariedade, ou seja, não guardam necessária

¹²² FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.25.

¹²³ OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. *O romance de Rubem Fonseca e a pós-modernidade*. Porto Alegre: PUCRS, 1991(dissertação de mestrado). p. 127.

semelhança com o objeto representado (números, letras e até idiomas). Contudo, Santos (1986) afirma que, no mundo pós-guerra, com a explosão da informática, a digitalização dos signos é um aspecto cada vez mais presente no cotidiano: signos então analógicos estão mudando de *status*.

A “palavra escrita” de que fala Gustavo Flávio é por si um signo digital, portanto arbitrário. Não obstante, as eventuais fotos de Delfina Delamare nos jornais parecem perder sua essência analógica. Vendida como objeto de consumo, que se reduz a seu signo, a figura da milionária digitaliza-se, pois sua imagem adquire existência independente de sua verdadeira pessoa. Como bem destaca Oliveira (1991), o filósofo Jacques Derrida (2002) abalou os conceitos de ser e de verdade ao desconstruir a oposição entre o significante e o significado. Esse teórico postulou que a ideia de “signo-de...” é imprópria, pois não há sentido capaz de nomear tudo a partir unicamente de si. O signo precisa da alusão ao outro, que, por sua vez relaciona-se com algo exterior a ele¹²⁴.

Assim, quando o protagonista afirma que seu conhecimento sobre Delfina deve-se aos signos que dela consumiu (palavras e imagem), notamos mais uma vez o olhar crítico sobre a realidade contemporânea não só de Gustavo, mas principalmente de Rubem Fonseca. A realidade, portanto, é um conjunto de signos arbitrários e previsíveis imersos na lógica fragmentada da sociedade cultural de consumo.

Entendemos que isso explica o porquê de Gustavo Flávio poder contar sua história sem ter a onisciência dos fatos – as andanças investigativas de Guedes pela cidade do Rio de Janeiro. Se, em um primeiro momento, como vimos anteriormente, caçou da frase clichê do policial Guedes, em um segundo momento, após todo o ocorrido, o protagonista pode relatar até aquilo que não presenciou precisamente por atingir a percepção de que o lugar-comum é componente também da realidade (principalmente da realidade atual, em que, como já pontuamos, o imprevisível já não cumpre seu papel com a devida competência).

Por sua condição de escritor, Gustavo Flávio consegue fazer a interface da realidade e da ficção no tocante ao clichê da sociedade cultural de consumo do mundo pós-guerra. Contudo, por sua oscilação entre a padronização do cidadão e a visão crítica do artista, Gustavo Flávio também não está imune ao clichê do mundo

¹²⁴ Tais conceitos estão igualmente presentes na obra de Rejane P. de Oliveira (1991); todavia, para este trabalho, decidimos buscar a fonte original.

contemporâneo. Afinal, ao ser interpelado pelo inspetor Guedes (que descobrira a carta da amiga de Delfina), Gustavo confessa instantaneamente ter sido amante da mulher assassinada:

Reli a carta. O tira já devia saber do meu envolvimento com Delfina quando veio me ver pela primeira vez. Ficou me vendo mentir; além de sagaz era malicioso. E eu pensando que a minha relação com Delfina era um segredo. Não existem segredos, alguém sempre conta para o melhor amigo e por aí afora. No fim um tira de merda acaba sabendo também.¹²⁵

Posteriormente, em conversa com Minolta, descobre que ela também já estava ciente do caso com a *socialite*, bem como da identidade da mulher¹²⁶:

Você sabia que Mme. X era Delfina? Então por que me deixou fazer aquele ridículo mistério? Não; nós combinamos que eu contaria minha vida sexual com as mulheres que tive ou tenho, mas que a identidade delas não seria revelada.¹²⁷

Dessa forma, como escritor do pós-guerra, Gustavo consegue apreender o lado clichê da vida a ponto de poder narrar os passos do inspetor Guedes sem tê-los presenciado. Como cidadão da sociedade cultural de consumo, o protagonista não está imune a esse mesmo clichê, afinal seu caso com Delfina, um pretense segredo, foi facilmente previsto pelo policial e por Minolta também.

O inspetor Guedes – adepto do princípio das soluções simples –, ao usar um lugar-comum como “quando foi a última vez em que o senhor esteve com D. Delfina?”¹²⁸, assume agora a postura crítica – embora não seja um artista – e inverte os papéis na história: Gustavo Flávio é o homem previsível por se submeter ao clichê. Em outro momento, o policial novamente lança novamente seu ferino sarcasmo contra Gustavo Flávio:

[sic] Duas pessoas se enquadram, tendo em vista as circunstâncias, como possíveis autores do crime.” Guedes falava com uma voz neutra, como se estivesse discutindo o enredo de um romance. “Um deles é o marido. Mas o marido não estava no Brasil no dia em que ela [Delfina] foi morta.¹²⁹

¹²⁵ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.50.

¹²⁶ Sempre que conversava com Minolta a respeito de Delfina, Gustavo referia-se a esta como Mme. X.

¹²⁷ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.53.

¹²⁸ *Ibid.*, p.25.

¹²⁹ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 52.

Na sequência, Guedes pergunta a Gustavo se ele não gostaria de saber quem é a outra pessoa. A resposta inevitavelmente era que o outro provável autor do crime era o próprio Gustavo Flávio. Não nos parece ser gratuito o fato de, no excerto acima, o policial assumir um tom de quem “discute o enredo de um romance”, pois nada mais típico de uma ficção policial que a suspeita de um assassinato recair sobre o cônjuge ou sobre o amante da vítima, com o agravante de este ser precisamente um escritor que, entre outras coisas, produz romances policiais. Gustavo Flávio passa de autor a personagem ao perder agora sua postura crítica em prol do lugar-comum.

Contudo, há mais um aspecto importante de *Bufo & Spallanzani* que devemos aqui pontuar. Tanto Coronel (2008), quanto Oliveira (1991) pertinentemente apontam para a dubiedade dos fatos narrados por Gustavo Flávio. De fato, a ambiguidade é bastante presente nesse romance, como observamos: um narrador em primeira pessoa, com o agravante de ser ele um escritor em crise. Assim, inevitavelmente nos vemos diante de um impasse em relação à veracidade das histórias narradas pelo protagonista.

Coronel (2008) e Oliveira (1991) igualmente destacam a relação entre o casal Delamare do romance (Eugênio e Delfina) com o casal Delamare real, que teria inspirado o romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Ambas as autoras ressaltam que Gustavo Flávio (nascido Ivan Canabrava) assumidamente admite que seu nome artístico surgiu em homenagem ao escritor francês. Ou seja, a intertextualidade fica evidente na voz do protagonista.

Coronel (2008) nos chama a atenção para o excesso de citações de outros escritores como uma pista da conduta lúdica de que se vale Gustavo Flávio. Por sua vez, Oliveira (1991) relembra o final da história, quando o protagonista conta a Minolta como ajudou Delfina a dar cabo de sua vida: “Atirei no seu infeliz coração no exato momento em que ela [Delfina] sorriu para mim. Como no meu livro, não saiu sangue do ferimento e sua blusa, que abotoei cuidadosamente, ficou limpa.”¹³⁰ De fato, a simples menção a um livro próprio igualmente reforça a dúvida quanto à verdade da narrativa.

Dessa forma, precisamos lembrar aqui outro elemento fundamental da criação artística do mundo pós-guerra, a saber, o simulacro. Destaca Oliveira (1991)

¹³⁰ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 337.

que o simulacro pode ser definido como algo que não remete a um modelo original, nem pode ser visto como mera cópia do dito real. De fato, no contexto contemporâneo, a própria noção de realidade está em xeque, uma vez que estamos lidando agora diretamente com signos que se pautam pela arbitrariedade, portanto, de forte interdependência – como postulou Derrida (2002). Sobre esse assunto, Gilles Deleuze escreve¹³¹:

Ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução. Pelo menos das duas séries divergentes interiorizadas no simulacro, nenhuma pode ser designada como original, nenhuma como cópia.¹³²

Assim, como destaca Oliveira (1991), Rubem Fonseca desmascara o real como simples simulação precisamente ao tentar apreendê-lo. Dessa forma, entendemos que a história contada por Gustavo Flávio é antes de tudo um simulacro elaborado por um artista (mesmo que em crise). Nessa lógica, vimos que os conceitos de verdade e de mentira, de original e de cópia, dissolvem-se rumo à paralogia. Portanto, percebemos que aqui pouco importa se Gustavo Flávio viveu realmente o que narra, pois subjacente a tudo isso está a percepção cinicamente crítica de um artista que sabe como jogar com seu mundo.

Falamos aqui em cinismo, porque, como já dissemos acima, o comportamento cultural consumista, típico da nova sociedade pós-guerra, apresentado por Gustavo Flávio abrangia sua forma de se relacionar sentimentalmente com as mulheres. Em outras palavras, quando lhe é conveniente, o protagonista sabe com deixar de lado sua postura crítica e integrar-se à lógica de seu mundo.

Como observamos, Zygmunt Bauman (2001) expressa que o ato de consumir transcende a própria mercadoria, pois nos portamos como consumidores constantemente em nosso cotidiano ao esquadriharmos e analisarmos o que nos cerca com o intuito de verificar o que vale a pena adquirir e o que não o vale. De fato

¹³¹ Tais conceitos estão igualmente presentes na obra de Rejane P. de Oliveira (1991); todavia, para este trabalho, decidimos buscar a fonte original.

¹³² DELEUZE, Gilles. A lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 267.

o protagonista repete constantemente que amava Delfina Delamare; todavia, quando ele narra seu relacionamento com a *socialite*, de maneira contraditória, põe em xeque tal amor: “Com Mme. X [Delfina] não foi diferente do que aconteceu com as outras: apaixonei-me por ela no instante em que a vi (...).”¹³³.

Vemos então que Gustavo não se mostra apto a entender o que é o amor, pois como explica Bauman (2004), o amor necessita de tempo pra amadurecer, ou seja, não pode acontecer à primeira vista – apaixonar-se não é sinônimo de amar. Além disso, o protagonista de *Bufo & Spallanzani*, ao deixar claro que o suposto amor por Delfina aconteceu do mesmo modo que ocorrera com outras mulheres, remete a outro princípio postulado pelo sociólogo polonês: não se pode penetrar duas vezes no amor. Ainda que Bauman (2004) possa ser demasiadamente conservador ao escrever que só podemos amar uma vez na vida, nos parece difícil acreditar que Gustavo Flávio (segundo sua lógica de paixões) realmente sentisse um verdadeiro amor por Delfina Delamare. De fato, a descrição que o protagonista faz da amante no dia em que a conheceu, lembra muito a postura de um consumidor examinando o produto a ser comprado:

Ela não era uma mulher opulenta, mas seu corpo tinha um grande esplendor; pernas, nádegas e seios eram perfeitos. Seu cabelo, naquele dia, estava preso num coque atrás da cabeça, deixando o rosto e o pescoço aparecerem em toda a sua brancura. Movia-se com elegância e magnetismo pelo salão em que eu, estarrecido, a contemplava.¹³⁴

Gustavo está concentrado na aparência física de Delfina, o que não parece suficiente para que possa atingir o amor. Analisando a postura do consumidor, podemos nos apoiar em Bauman (2001) e postular que o protagonista age em função do seu querer, o substituto hodierno do desejo. Tomando a visão que o mesmo sociólogo¹³⁵ tem dos laços afetivos na modernidade líquida, podemos concluir que Gustavo age em função do impulso, o qual está fortemente ligado a uma também atitude de consumo. Impulso e querer estão imbricados na medida em que a lógica do consumo e os laços humanos também o estão no mundo pós-guerra. Sendo assim, ambos surgem como substitutos do desejo, pois oferecem

¹³³ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.09.

¹³⁴ *Ibid.*, p.09.

¹³⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

uma resposta mais rápida à oferta de mercadorias (incluindo mercadoria sentimental humana), colocando-a em compasso com a demanda do consumo.

O protagonista continua sua análise de Delfina Delamare:

Devia ter uns trinta anos de idade e uns cinco de casada, que é quando as mulheres começam a perceber que o casamento é uma coisa opressiva, doentia mesmo, iníqua e estiolante; além das privações sexuais que passam a sofrer, pois os maridos já cansaram delas. Uma mulher dessas é presa fácil, o sonho romântico acabou, restou a desilusão, o tédio, a perturbação moral, a vulnerabilidade. Então aparece um libertino como eu e seduz a pobre mulher. Ali estava uma pessoa que acreditava no amor.¹³⁶

Gustavo olha para Delfina pensando nas possibilidades de uma aventura pretensamente amorosa, mas de cunho eminentemente sexual. Está tomado pelo impulso do primeiro olhar e automaticamente analisa as possibilidades de se investir na aquisição desse produto – segue o padrão binário cibernético do bit (0/1, sim/não). O escritor não parece buscar nessa mulher o amor, e, sim, a satisfação sexual. De fato, Gustavo pretende utilizar o potencial bovarismo de Delfina como arma para seduzi-la.

Em um momento mais adiante da trama, Gustavo dá nova mostra de como sua relação com o impulso sobrepõe-se a um eventual ímpeto amoroso. A caminho do Refúgio do Pico do Gavião, quando conhece a bailarina Roma, o protagonista igualmente descreve a moça como um bem de consumo:

A mulher usava calças compridas, largas, que todavia não escondiam a grossura (grossura não, a solidez roliça) das coxas longas; o bico dos seios redondos e firmes, pareciam querer furar a malha da blusa. Certas palavras que somente associa às mulheres vieram à minha mente: magnificência, opulência. O rosto dela, porém, me parecia despiciendo, pelo menos naquele momento de ódio. Odeio todas as mulheres enquanto inatingidas. Creio que todos os sátiros são assim¹³⁷.

A exemplo de Delfina, Roma é observada como uma mercadoria a ser consumida e desfrutada por Gustavo. Não obstante, nesse excerto, o protagonista comete um ato falho ao revelar seu ódio. Tal sentimento é eminentemente de caráter destrutivo, ou seja, jamais poderia estar relacionado, segundo Bauman (2004), com o amor, que por sua vez, é construtivo. Para o sociólogo polonês, a intenção de consumir para destruir é típica do desejo, que se esgota na sua realização. Todavia,

¹³⁶ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 10

¹³⁷ *Ibid.*, p.149

o protagonista deixa-se guiar justamente pela versão contemporânea do desejo, a saber, o impulso: sentimento imediatista, na medida em que não requer tempo para ser cultivado. Em suma, esse episódio com Roma, revelará, posteriormente no enredo, que toda a fixação sentimental de Gustavo Flávio com Delfina Delamare fora meramente paralogismo, quando não sofisma.

Outra evidência forte de que o caso de Gustavo com Delfina não estava baseado no amor, e sim na aventura fugaz, aparece quando a *socialite* revela ao escritor que deseja divorciar-se do marido: “Enquanto isso eu constatava, mais uma vez, a razão pela qual as mulheres, por mais deslumbrantes que sejam, acabam sempre se tornando maçantes para aqueles que as amam.”¹³⁸. Em outras palavras, o protagonista demonstra aqui que suas fantasias em relação à milionária esgotaram-se justamente devido à sua realização: não existiu o amor, apenas o desejo na sua versão da “modernidade líquida”, a saber, o impulso.

O protagonista sabe que sua aparição na vida de Delfina funcionou como uma fantasia oriunda de um casamento cansativo. Não obstante, agora Delfina queria torná-lo real, fazer dele seu novo companheiro. Tal fato acabaria com a relação na medida em que o elemento mágico, o delírio passional, seria perdido no fastio de uma rotina. Entendemos, portanto, que novamente surge uma evidência de que Gustavo, ao contrário do que afirma, jamais amara a milionária, embora ele pudesse, convenientemente imerso na lógica cultural de consumo, até mesmo acreditar na legitimidade de seu sentimento:

Confesso duas coisas. Primeiro eu não queria casar com Delfina Delamare, apesar de *amá-la*¹³⁹ muito. Segundo eu nem mesmo queria que ela abandonasse o marido. Delfina acostumara-se a ser uma mulher rica e certamente a separação de Eugênio seria um intempestivo gesto romântico, que a deixaria sem um tostão. Devíamos pensar um pouco mais, eu disse, pela segunda ou terceira vez.¹⁴⁰

Delfina era uma moça de origem pobre que desfrutou de um sonho de Cinderela ao casar-se com o milionário Eugênio Delamare, realizando na vida real uma fantasia típica de folhetins românticos. Todavia, o sonho não resistiu ao fastio da rotina, e Delfina entregou-se a uma nova paixão arrebatadora quando conheceu um sedutor e renomado escritor. Outra vez o sonho de viver um grande amor

¹³⁸ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.55.

¹³⁹ Grifo nosso.

¹⁴⁰ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.57.

apareceu em seu horizonte monótono, e novamente ela se deixa iludir por um típico clichê. Não obstante o lugar-comum que se apresenta agora já não é de origem romântica, e sim realista: o bovarismo de Gustave Flaubert¹⁴¹.

Na condição de ficcionista apreciador de Flaubert, Gustavo chega a comentar o princípio criativo do romancista francês, que diz ser mais importante para o autor voltar suas energias à escrita do que ao prazer sexual¹⁴². Não obstante, o protagonista afirma não acreditar nas palavras do autor de *Madame Bovary* e cita o exemplo de outro escritor: “Simenon tem, ou tinha, tantas amantes quanto eu, talvez mais, e escreveu uma quantidade enorme de livros.”¹⁴³

Ironicamente, o caso de Gustavo com Delfina dá razão às palavras de Flaubert: segundo ele próprio afirma¹⁴⁴, desde que se envolveu com a mulher, motivado pelo potencial bovarismo, sua produção ficcional cessou, ou seja, suas energias estariam demasiado focadas no sexo. Além disso, sendo conhecedor não só da obra, mas também da vida e dos princípios do romancista francês (e também considerando sua capacidade crítica de artista), o protagonista de *Bufo & Spallanzani* deveria, em princípio, assimilar a previsibilidade do comportamento da amante, que decidiu deixar o marido.

Contudo, termina por sofrer o constrangimento de ver sua amante perder o encanto: “Você [Minolta] já viu coisa mais exasperante e burra do que uma mulher romântica?”¹⁴⁵. Mais uma vez notamos a oscilação de Gustavo entre membro da sociedade cultural de consumo e artista crítico; por um lado, e novamente, ele percebe o clichê alheio, mas, por outro, não consegue (ou finge não conseguir) enxergar o seu. Novamente, portanto, percebemos o cinismo do protagonista, na medida em que sua sensibilidade artística só é utilizada quando a situação lhe favorece.

Todavia, o lugar-comum acompanha Gustavo Flávio de longa data. Isso é perceptível na segunda parte de *Bufo & Spallanzani*: “Meu Passado Negro”. Aqui o protagonista discorre sobre sua vida anterior à fama e ao prestígio de sua carreira literária:

¹⁴¹ Lembremo-nos que o protagonista revela que seu pseudônimo artístico, Gustavo Flávio, surgiu justamente em referência a Gustav Flaubert.

¹⁴² Desse princípio se origina o título da primeira parte de *Bufo & Spallanzani*: “Foutre ton Encrier” (em tradução livre, “Foda o seu tinteiro”).

¹⁴³ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.08.

¹⁴⁴ Constatação bastante dúbia, conforme já discutimos anteriormente neste trabalho.

¹⁴⁵ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.57.

Aos vinte anos de idade eu não era esse sátiro e esse glutão que sou hoje. Era um homem magro, frugal e virgem. E também não pensava em tornar-me um escritor. Gostava muito de ler, mas não de escrever. Era um modesto e medíocre professor primário. Então conheci Zilda, que me levou para cama e ficou morando no meu apartamento. Foi minha primeira experiência sexual, uma coisa muito sem graça. Nem sei com fui morar com Zilda. A visão do sexo feminino me assustava, quando eu ia para cama com a Zilda eu evitava olhar para a sua vagina, cujo odor, mesmo se ela tivesse acabado de tomar banho, me repugnava.¹⁴⁶

Zilda convence o protagonista a deixar o emprego de professor para ir trabalhar na seguradora Panamericana, onde teria uma remuneração melhor. Na seguradora, em uma tarde, aparece Maurício Estrucho, rico fazendeiro que desejava fazer um seguro de vida, cuja apólice era de um valor inédito para a Panamericana. Feito o acordo, o Sr. Estrucho pagou pontualmente as parcelas do seguro, porém veio a falecer meses depois. Como beneficiária de sua apólice, ficou a esposa do homem, Clara Estrucho. Durante o enterro, um homem, escondido atrás das criptas, observava o sepultamento:

Este homem ficou observando dissimuladamente o enterro até que os coveiros terminaram de cimentar a laje que fechou a cova. Este homem era um investigador da Panamericana. Este homem chamava-se Ivan Canabrava. Este homem era eu¹⁴⁷.

Pelo simples fato de revelar seu verdadeiro nome, Gustavo Flávio já suscita um problema a respeito de identidade. No entanto, a questão vai além da nomenclatura: quando diz “esse homem era eu”, o protagonista parece esclarecer que não apenas seu nome mudou, mas também sua pessoa como um todo. De início, como visto, Gustavo explica que naquela época não tinha uma fascinação pelas mulheres nem pela comida. Assim, em um clima de suspense, típico do romance policial, a trama se encaminha para o que Aristóteles em sua *Poética*¹⁴⁸, chamou de peripécia (um acontecimento que leva ao revés do *status quo* da personagem). Em outras palavras, o protagonista pretende contar o que aconteceu em sua vida a ponto de mudá-la radicalmente de rumo.

Desconfiado do caso Estrucho, o então Ivan Canabrava resolve investigar a viúva Clara. Entrando às escondidas no apartamento da mulher, ele encontra, no

¹⁴⁶ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.69

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.77

¹⁴⁸ ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.

lixo, resíduos de uma planta e um sapo morto (um exemplar de *Bufo Marinus*¹⁴⁹). Com a ajuda do biólogo Ceresso, descobre que aquela variedade de anuro é capaz de secretar uma substância com propriedades catalépticas, e que aquela planta pode ser usada para controlar o estado de catalepsia. Ivan, assim, fica convencido que o casal Estrucho criou uma farsa para receber o dinheiro da apólice. Obcecado com o caso, o protagonista resolve procurar seus superiores para advertir-lhes da fraude contra a Panamericana. Nesse ínterim, Zilda abandona Ivan – ela já não suportava mais sua mediocridade –, e o jovem rapaz conhece Minolta, moça de estilo *hippie* de vida, que se tornaria sua melhor amiga e grande amor de sua vida.

Ignorado por seus chefes na seguradora, Ivan resolve provar sua teoria por meio de uma atitude extrema: submeter-se à experiência com o *Bufo Marinus*. Auxiliado por Minolta e por dois amigos da moça (Siri e Mariazinha), o protagonista entra em estado cataléptico a fim de conseguir um atestado de óbito para si mesmo, e assim provar a farsa de Maurício e de Clara Estrucho. A experiência tem sucesso, e Ivan leva seu atestado de óbito para seu chefe, o Dr. Zumbano. Não obstante, no dia seguinte, Canabrava é avisado de sua demissão. Ao procurar o biólogo Ceresso, descobre que o cientista estava morto: aparentemente Ceresso cometera suicídio.

Ivan percebe que está perigosamente envolvido em algum tipo de conspiração fraudulenta referente a pessoas bastante poderosas – nada muito diferente de uma trama de ficção policial. Todavia, agora é a vida que imita a arte. Como último recurso, a fim de provar sua teoria, bem como para chamar a atenção da imprensa (evitando assim, que os conspiradores venham a assassiná-lo também), o protagonista resolve, com a ajuda de Minolta, arrombar o túmulo de Maurício Estrucho.

No cemitério João Batista, o casal consegue abrir a sepultura do suposto falecido. Não obstante, um coveiro os flagra no ato e tenta impedi-los. Assustado e desorientado, Ivan golpeia o funcionário do cemitério na cabeça com uma picareta, matando-o. Ivan é preso e recolhido a uma instituição psiquiátrica. Tempos depois, auxiliado por Minolta e por Siri, ele consegue fugir do manicômio e, acompanhado de sua amante, recolhe-se por dez anos na praia de Iguaba.

É lá, que, por sugestão de Minolta, ele se torna escritor. Após dez anos, a amante o convence de que não há mais perigo e de que ele pode retornar ao Rio de

¹⁴⁹ Tal será a origem do nome do romance: *Bufo & Spallanzani*

Janeiro. Ivan assim adota o pseudônimo de Gustavo Flávio e volta para a capital do estado, onde torna-se um escritor famoso e respeitado.

Nesse episódio, percebemos novamente que de fato o lugar-comum faz parte do cotidiano das pessoas. Todavia, ao contrário do romance policial puro, não existe necessariamente uma lógica e um sentido nos fatos. Essa é a posição, como discutimos, do homem pós-guerra. Mais uma vez temos presente a ideia de que tudo pode acontecer, inclusive o inesperado, e de que, pra tal fato, nem sempre encontramos uma resposta. Porém, reiteramos que o próprio inesperado já não é tão surpreendente. Ao leitor, a história do passado de Gustavo Flávio torna-se bastante previsível: nada além de uma trama sobre crimes oriundos de uma grande conspiração.

No resto do livro, o caso Estrucho simplesmente é abandonado pelo narrador (dando a entender de que a fraude teve sucesso e que nada pode ser feito no sentido contrário). A vida surge então como carente de lógica, dominada pelo caos, e isso pode se refletir inclusive na própria identidade do homem hodierno – como foi o caso de Ivan Canabrava/Gustavo Flávio.

De fato, essa espécie de epifania parece ter sido o grande legado de seu passado para Gustavo Flávio. Assim vemos que Gustavo Flávio, de forma empírica, aprendeu que não pode controlar o mundo. A única lógica é a da incoerência. Entretanto, é nessa mesma incoerência que o clichê se faz recorrente, sem que possamos percebê-lo sempre – já vimos que o protagonista é sensível para o lugar-comum alheio, mas não para o seu.

Ao narrar “Meu Passado Negro”, Gustavo coloca-se na posição de vítima legítima do caos do mundo, criando uma ficção de si mesmo ao estilo do romance policial mais ordinário. Nesse sentido, do livro de Rubem Fonseca emerge um paradoxo: se *tudo* é caos e incoerência, podemos concluir que *nada* é caos e incoerência. Quando o inesperado é recorrente, ele perde seu *status*. Vimos que Derrida (2002) postula magistralmente que o signo se efetiva pela diferença. No entanto, a situação ganha maior complexidade quando relembramos que, de acordo com Jameson (2006), a mudança e a diferenciação constantes são justamente a lógica do sistema que comanda o mundo atual.

Eis, portanto, mais um drama do escritor contemporâneo: ter de condensar esse cenário difuso e nebuloso da sociedade cultural de consumo dentro de um simulacro – sistema em que as referências sobre original e cópia se perdem. O

agravante disso é o fato de que, caso o artista artificial e enganosamente consiga ordenar o caos, será mais bem aceito (em termos comerciais) por esta própria sociedade caótica.

“O escritor é vítima de muitas maldições”, eu disse, “mas a pior de todas é ter de ser lido. Pior ainda, ser comprado. Ter de conciliar sua independência com o processo da sua consumação. Kafka é bom porque não escrevia para ser lido. Por outro lado, Shakespeare é bom porque escrevia de olho no shilling que cobrava de cada espectador (V. Panofsky). Assim como o teatro *não* se salvará apenas como a coragem de escrever pelas que ninguém queira assistir, a literatura também não se salvará apenas com a coragem de escrever outros *Finnegans Wake*”.¹⁵⁰

Destarte, observamos mais um exemplo da problematização suscitada por Rubem Fonseca, lançando mão da metaficção. Essa relação do autor com seu mundo é tônica constante nesse romance. Mais exemplos disso surgem na terceira parte do livro: “O Refúgio do Pico do Gavião”. O protagonista, a fim de conseguir inspiração para seu novo livro, *Bufo & Spallanzani*, recolhe-se a um hotel-fazenda cujo nome intitula esse trecho da narrativa. Em determinado momento, junto aos demais hóspedes, Gustavo participa de uma discussão acerca das dificuldades de escrever ficção, bem como acerca de quais outras atividades artísticas seriam eventualmente mais fáceis ou difíceis que o uso da pena. Um hóspede (o maestro, Orion) afirma que a composição é tarefa muito mais árdua que a literatura; por sua vez, a bailarina Roma (também hóspede) afirma que dançar também é mais complicado que escrever.

Gustavo, então, propõe uma brincadeira, da qual igualmente participará. Motes serão sorteados aos participantes, que, por sua vez deverão escrever uma história fictícia baseado nesse tema. O protagonista, melindrosamente, dá o mesmo mote a todos: sapo. Assim, ele usa a brincadeira como pretexto para começar finalmente a escrever seu tão aspirado romance. Gustavo consegue escrever poucas páginas, as quais narram a experiência de Lazzaro Spallanzani sobre a reprodução dos anuros. No dia seguinte, ao ler sua história aos demais hóspedes, o escritor é questionado por Juliana, esposa do maestro Orion, sobre o significado de sua narrativa. Gustavo Flávio responde que se trata apenas de “uma história de sapos & homens”. Todavia, faz a seguinte ressalva:

¹⁵⁰ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 177.

Na orelha do livro o editor dirá alguma coisa para ilustrar e motivar o leitor. Na França, pois o livro será editado em outros países, (...), dirão que o livro é uma metáfora sobre a violência do saber, na Alemanha, que é uma denúncia dos abusos perpetrados pelo homo sapiens contra a natureza sem se esquecerem de dizer que é, no Brasil, entre todos os países do mundo, onde esses abusos são cometidos em escala maior e mais estúpida. (...) Nos Estados Unidos definirão o livro como uma reflexão cruel sobre a utopia do progresso. A palavra hubris será usada anatemáticamente. Seduziremos o comprador prospectivo agarrando-o pelas orelhas.¹⁵¹

Do excerto acima, extraímos a problemática desse tipo de relação do escritor com a realidade pós-guerra. Obviamente, já estamos aqui aptos a entender o porquê da presença de um sapo (*Bufo*) na narrativa de Gustavo Flávio, o que tem relação direta com sua história pessoal – o mesmo vale, embora em menor escala, para a presença de Spallanzani, cuja biografia fora admirada pelo protagonista desde seu tempo de colegial. Todavia, essa mesma presença de seu passado em sua ficção está relacionada a um momento em que a perplexidade do autor foi extrema, ou seja, a uma ocasião em que ele se percebeu ínfimo e impotente diante do caos que domina a vida. É nesse sentido que Gustavo fala em “simples história de sapos & homens”: de fato não há um significado preciso para a narrativa, porque, como ele aprendeu empiricamente, não há um significado preciso para a própria existência; portanto, não há uma “moral da história” (característica marcante da ficção pós-guerra). Por trás do sapo, logo, subjaz apenas o nada, o niilismo.

Não obstante, os eventuais editores, como recurso publicitário, apresentarão uma “moral da história”. Isso se deve ao fato de que, o leitor, como cidadão do pós-guerra, precisa encontrar uma resposta, caso contrário não comprará a obra de arte, que agora se converteu em simples mercadoria. Assim, vê-se a crítica à sociedade cultural de consumo, na medida em que ela induz ilusoriamente o homem hodierno a continuar consumindo em busca de uma resposta aos seus anseios – resposta, que, devido à sua consciência crítica, o artista sabe não existir.

Meu último livro, *Os Amantes*, conquanto tenha tido uma excelente repercussão crítica, foi um fracasso de vendas, comparado aos meus outros romances. Parece que o público não estava preparado para uma história de amor entre uma cega e um surdo-mudo. ‘Aleijões, estropiados, incapacitados em geral não funcionam bem numa história de amor’, disse minha agente literária, ‘o último que deu certo foi o Corcunda de Notre-Dame’.¹⁵²

¹⁵¹ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. pp. 176-177.

¹⁵² FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 54.

Gustavo Flávio, em defesa desse seu romance fracassado, explica que a arte sempre exaltara “a visão (forma e movimento) e a audição (som, música) como elementos cognitivos do amor.”¹⁵³. O protagonista afirma que *Os Amantes* surge de percepções sinestésicas – olfativa e térmica –, apontando para uma existência transcendental.

Ao ignorar justamente visão e audição, Gustavo cria um enredo que foge à lógica cultural do consumo, pois ignora os sentidos primordiais para a assimilação dos signos da cultura de massa. Não obstante, tal atitude nega-lhe o sucesso literário, na medida em que o cidadão coevo, imerso no sistema, não está apto a compreender *Os Amantes* como a expressão de uma nova forma de percepção da vida e do amor em si. Seguindo esse raciocínio, vemos que o exercício dessa visão crítica, que se traduz, no caso de Gustavo Flávio, na escrita, conduz a desilusão. Gustavo (não apenas pelo insucesso comercial, mas pela própria compreensão de seu mundo) chega a afirmar que escrever não é uma cura, pois esse ato distorce nossa psique:

Quando escrever faz bem, alguma coisa faz mal à nossa literatura. Escrever é uma experiência penosa, desgastante, é por isso que existem entre nós, escritores, tantos alcoólatras, drogados, suicidas, misantropos, fugitivos, loucos, infelizes, mortos-jovens e velhos gagás.¹⁵⁴

Por meio dessas palavras, entendemos que Gustavo Flávio inverte as proporções relativas ao bem do autor e ao bem da literatura. De fato, a boa literatura exige uma consciência crítica da realidade eficiente por parte do escritor. Contudo, a boa literatura deve trazer melancolia ao ficcionista. Assim, a consciência crítica do autor é que lhe traz a tristeza. Portanto, a realidade é que é deprimente e angustiante, especialmente quando adicionamos as motivações comerciais e financeiras do artista.

Esse silogismo às avessas, alicerçado nas palavras de Gustavo Flávio, é esclarecedor quanto à metaficção presente em no livro de Rubem Fonseca. Ele aponta inevitavelmente para a infelicidade do protagonista. Entretanto, essa infelicidade não está relacionada com a criação de seu novo romance, mas sim com suas condições. A ânsia de escrever *Bufo & Spallanzani* deve-se a um compromisso editorial – o escritor já recebera os adiantamentos pela obra –, e não a um impulso

¹⁵³ Ibid., p.169.

¹⁵⁴ Ibid., p. 199.

artístico. O protagonista está ciente de que se tornou uma engrenagem na lógica do mercado, e é nesse sentido que sua sensibilidade crítica aponta. Ele sabe que, em tais moldes, seu futuro livro terá baixa qualidade literária.

De fato, essa adesão à sociedade de consumo, que prejudicou sua escrita, já fora observada por Minolta:

“O seu mal”, dissera Minolta, “o seu mal foi não querer ser negro e pobre, pó isso você deixou de ser um grande escritor verdadeiramente; você escolheu errado, preferiu ser branco e rico e a partir do momento em que fez essa escolha matou o que de melhor existia em você.” Minolta disse isso, a minha Minolta! Só podia ter sido uma recidiva de hiponguice. “E o Machado de Assis? Ele teve direito, não é, de ser branco”, eu disse. “Mas era pobre”, Minolta respondeu.¹⁵⁵

Gustavo Flávio assim percebe que a sociedade cultural de consumo o está afastando de sua própria essência. O autor perdendo essa essência, inevitavelmente sua obra também o fará. Vemos, portanto, que novamente a identidade do protagonista é posta em xeque, o que afeta fundamentalmente sua consciência crítica da realidade, elemento indispensável para um artista.

Segundo Oliveira (1991), as personagens de Rubem Fonseca apresentam individualidade insegura e fragmentada, na medida em que vivem justamente em um contexto de massa (consumo de massa, meios de comunicação de massa, cultura de massa). Postula tal autora que esse aspecto da prosa fonsequeana suscita o conceito do “eu narcísico”, estudado por Christopher Lasch (1987) – que não deve ser confundido com egoísmo, autoafirmação ou hedonismo. Oliveira (1991), igualmente destaca o seguinte excerto do supracitado crítico estadunidense:

O eu mínimo ou narcisista é, antes de tudo, um eu inseguro de seus próprios limites, que ora almeja reconstruir o mundo à sua própria imagem, ora anseia fundir-se com o seu ambiente numa extasiada união.¹⁵⁶

Como já observamos, Hall (2005) igualmente destaca o caráter fragmentário da identidade contemporânea – a que ele chama de pós-moderna. Ao narrar seu “passado negro”, Gustavo Flávio demonstra como sua imagem se transformou após um grande trauma e após um longo período de exílio. Um magro, tímido e

¹⁵⁵ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.214.

¹⁵⁶ LASH, Christopher. *O mínimo eu*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 12.

sexualmente desinteressado professor primário, tornou-se um gordo, pedante e lascivo escritor.

Dessa forma, entendemos aqui que o protagonista de *Bufo & Spallanzani*, ao oscilar entre a consciência crítica de um “grande escritor” e a imersão na sociedade cultural de consumo como um autor de *Best Sellers*, precisamente oscila entre identidades diferentes: Gustavo Flávio percebe que está tão fragmentado quanto a realidade social em que vive. Oliveira (1991) ressalta que a personagem fonsequeana vê as fronteiras de sua individualidade se dissolverem devido à insegurança quanto à configuração do real em que busca espelhar-se.

Entretanto, nessa fragmentação está o cerne de nossa posterior discussão para este trabalho. Os eventos que levaram Gustavo Flávio a tornar-se “outra pessoa”, sem, porém, apagar efetivamente o fantasma de suas origens, estão alicerçados no elemento trágico de sua vida. Por sua vez, essa veia trágica emerge de uma nova configuração do *pathos* – uma forma contemporânea, que, ao nosso entender, destoa da concepção pura aristotélica.

Ao assassinar um inocente coveiro, no intuito de desvendar uma grande fraude na companhia de seguros em que trabalhava, Ivan Canabrava conheceu a lógica paradoxal, fluída e nebulosa do mundo pós-guerra (talvez até mesmo uma antilógica). Surge então Gustavo Flávio, escritor que, apesar de seu senso crítico, necessita integrar-se no sistema coevo, mas que não consegue apagar seu passado e que igualmente não pode imunizar-se contra os acontecimentos trágicos, que ainda o perseguem no presente.

4.2 BUFO & SPALLANZANI: O TRÁGICO E O *PATHOS* NO MUNDO PÓS-GUERRA

4.2.1 O Fim da *Katharsis*

“Eu estava imaginando a história de um escritor epicurista, hedonista et cetera, que decide purificar-se pela ascese (...).”¹⁵⁷ Gustavo Flávio pronuncia tais palavras nas páginas finais de *Bufo & Spallanzani*, ironicamente no episódio em que faz uma ronda ao submundo carioca em busca de uma arma de fogo que possa lhe

¹⁵⁷ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 317.

proteger da vingança de Eugênio Delamare. Ou seja, a catarse ao estilo anacoreta almejada pelo protagonista no plano de sua criação ficcional, contrasta precisamente com seu destino eminentemente trágico no plano de sua vida.

Gustavo Flávio tem consciência de que o trágico o acompanha desde seu passado como investigador da companhia Panamericana de seguros. Não obstante, em sua história, o *pathos* jamais o levou a qualquer forma de purificação. O protagonista, de fato, não superou o trauma de sua frustrada investigação, que resultou no assassinato de um inocente coveiro. Ao imaginar a história de um escritor, a seu próprio exemplo, epicurista e hedonista, que busca a paz pela abnegação, Gustavo explicita que isso é impossível para si. De fato, ao ficar dez anos exilado em Iguaba, ele teve a oportunidade de experimentar algo bastante próximo ao ascetismo. Contudo, a presença de Minolta o despertou para os prazeres do sexo e da comida, instintos básicos.

Em vez de confrontar seu passado, Gustavo Flávio optou por fugir dele. Dessa forma, igualmente fugiu do problema, deixando margem para que o fantasma trágico retornasse à sua vida, como foi o caso da morte de Delfina Delamare. Segundo Oliveira (1991), é comum nas personagens fonsequeanas a adoção de uma postura de vítima. Diz a autora, que tal fato denota uma estratégia de defesa contra as adversidades de seu mundo, pois não se sentem capazes de lutar contra a atroz realidade que os cerca.

Para Oliveira (1991), o homem coevo¹⁵⁸, por essa sua condição, tem seus horizontes limitados. Assim, está condenado a viver em uma presentificação recorrente – o passado já não pode ser apropriado, exceto sob a forma de imagens distantes, que se submetem ao desaparecimento. A mesma autora ressalta que é típico das narrativas de Rubem Fonseca o regresso ao passado como se ele fosse um pesadelo (fonte de sofrimento), o que cria a necessidade de apagar as lembranças:

Eu tento, hoje, tirar da cabeça o que aconteceu e faço, sempre, exercícios mnemônicos especiais, não para lembrar, mas para esquecer tudo aquilo. Falarei pouco sobre os dias em que estive preso naquele inferno horrendo, o Manicômio Judiciário. Os hospícios comuns, onde os regulamentos são menos rígidos, devem estar cheios de pessoas nessas condições. Um Manicômio Judiciário é muito pior. Quantos inocentes, como eu, que matei o coveiro sem querer, estariam apodrecendo ali?^{159 160}

¹⁵⁸ Essa autora usa, no original, o termo pós-moderno.

¹⁵⁹ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.140.

Acima vemos a busca de Gustavo pela obliteração de seu passado, bem como o seu posicionamento como vítima das circunstâncias: ele de fato não é inocente no que tange a morte do coveiro, e sim culpado, independentemente de sua intenção. Entretanto, o que sobressai dessa história, é justamente a perplexidade do protagonista em relação ao mundo. E tal perplexidade, entendemos aqui, é a mesma do eventual leitor de *Bufo & Spallanzani*.

Golpear um inocente na cabeça com uma picareta configura uma cena patética ao molde aristotélico. Esse ato violento gera temor e compaixão, como postula o filósofo macedônio. Todavia, a aparente gratuidade dos fatos, a ausência de sentido das ações do então investigador Ivan Canabrava, remete à paralogia do leitor. Quando o suposto herói de uma trama de veia policial, em vez de solucionar o caso em que está obcecadamente imerso, ceifa a vida de um simples funcionário de um cemitério – que não tinha qualquer envolvimento no golpe aplicado à seguradora Panamericana – e é recolhido a uma instituição psiquiátrica, nada além de perplexidade surge à mente de quem está com esse romance de Rubem Fonseca nas mãos.

Vimos já neste trabalho que Aristóteles postula que a tragédia imita uma ação elevada e completa, que provoca a purificação por meio da compaixão e do temor, despertados pelo sofrimento. O trágico de Gustavo Flávio em “Meu Passado Negro” de fato é capaz de gerar compaixão e temor por meio de um sofrimento. No entanto, a falha consiste em não haver uma ação elevada e completa: Ivan Canabrava é um homem ordinário sem grandes ambições na vida, que casualmente tornou-se um investigador da Panamericana. Além disso, desde o começo do caso, fica claro ao leitor que Ivan não teria condições de enfrentar um poderoso casal da alta sociedade mancomunado com a direção de uma poderosa companhia. O caso Estrucho estava fadado ao insucesso desde o começo. Em outras palavras, não há um grande feito que possa ser atingido pela ingênua luta do protagonista. Igualmente, com a morte do coveiro, Canabrava é preso e condenado, ou seja, a investigação simplesmente é encerrada nesse momento, e o caso é abandonado: Ivan foge, esconde-se em Iguaba, torna-se Gustavo Flávio e jamais retorna ao caso da Panamericana – todo esse enredo trágico carece de completude.

¹⁶⁰ Excerto também destacado por Oliveira (1991).

Daí temos a perplexidade tanto de Gustavo como do próprio leitor. Não há, em termos aristotélicos, *katharsis* no assassinato gratuito do funcionário do cemitério no caso Estrucho, e todo o sofrimento do protagonista mostra-se infértil. Ciente disso, Gustavo Flávio, tal como explica Oliveira (1991), busca renegar e esquecer seu passado, inclusive alterando sua identidade. Vendo-se impotente diante da realidade incongruente de seu mundo, em que o passado é inimigo e o futuro nebuloso (pois comprovadamente tudo pode acontecer), o protagonista, que é um escritor, entrega-se ao imediatismo, o sentido de urgência angustiante de que, como vimos, fala Resende (2008), em relação a sua existência no presente.

Apoiando-se novamente em Christopher Lasch (1987), Oliveira (1991) também destaca a preferência pelo presente na prosa de Rubem Fonseca. Essa autora escreve que, ao não extrair do passado um sentido para a própria existência – exatamente o que ocorre com Gustavo Flávio e seu “Passado Negro” –, o presente é vivido em sua banalidade intensa.

D. Rizoleta e uma outra mulher gorda de rosto corado labutavam em frente a um enorme fogão de lenha, um engenho de ferro, negro de muita formosura. Das panelas saía uma fragrância deliciosa de comida. Os desejos físicos são muito interligados. O odor e a visão daquelas panelas fumegantes deram-me saudade da presença feminina. Seria tão bom se Roma, por exemplo, chegasse naquele momento.¹⁶¹

Extraído do “Refúgio do Pico do Gavião”, o trecho acima demonstra o imediatismo de Gustavo. Ele mesmo faz questão de mostrar que de fato é um sátiro e um glutão. O importante disso, é que tais características demonstram a preocupação do protagonista com o presente. A luxúria e a gula são condutas que permitem à pessoa alcançar satisfação praticamente instantânea. Em outras palavras, Gustavo Flávio está interessado em obter o máximo de prazer no “aqui e agora”, como se dotado de uma angústia insuportável:

Ouvir falar em frango ao molho pardo deixou-me ainda mais alegre. Nada melhor do que pensar em comida quando se está comendo. Trindade pediu licença e sentou-se à minha mesa. Queria assistir-me degustar os ovos.¹⁶²

Outro exemplo:

¹⁶¹ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.160.

¹⁶² FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. pp. 186-187.

Suzy! Que diabo queria ela? Suas preferências sexuais me pareciam definidas, todavia... Eu já havia ido para a cama com algumas mulheres homossexuais e não via diferenças fundamentais entre uma homo e uma hetero. Que azar eu estar todo inchado com as mordidas dos carrapatos. De qualquer forma não seriam uns míseros carrapatos que iriam me impedir de desfrutar as guloseimas de um corpo de mulher.¹⁶³

Descobrimos, no decorrer da trama, que Suzy não tinha qualquer interesse sexual por Gustavo, apenas o chamara a seu bangalô para uma conversa privada: ocultista, Suzy lera nas cartas do tarô e nos búzios que havia um assassino entre os hóspedes do refúgio. Entretanto, um perigo futuro pouco importava ao protagonista mediante sua decepção de não concretizar o prazer sexual com a mulher que lhe enviara um bilhete privado. Como destaca Resende (2008), quanto às tendências da ficção contemporânea¹⁶⁴, essa mesma angústia que urge em nosso mundo hodierno vincula-se justamente com o destino trágico:

Juliana começou a cantar. Eu já ouvira algumas vezes aquela ária de Bellini, mas confesso que achei a cena magnífica: o céu estrelado e uma voz feminina acrescentando ainda mais beleza e harmonia ao universo. Quando Juliana terminou – (...) – ficamos todos calados. “Depois disso a lua devia aparecer, essa ingrata Casta Diva”, disse Roma. O prazer estético agravara a minha satíriase. Eu não podia continuar ali nem mais um segundo sob o risco de cometer alguma insanidade. Afastei-me correndo, sumi na escuridão.¹⁶⁵

É nesse sentido de urgência que reside a sina de Gustavo Flávio: mesmo após seu passado, a tragédia volta à sua vida; primeiro com a morte de Delfina Delamare, em seguida, com o posterior irônico assassinato da própria personagem Suzy (que previra a existência de um homicida entre os hóspedes do hotel fazenda). Todavia, nesse último caso, o protagonista envolve-se no caso, como mero espectador.

Em seu encontro privado com Gustavo Flávio, Suzy contara-lhe a história de dois jovens apaixonados (José e Maria) que fizeram um pacto de morte: se um traísse o outro, aquele deveria ser assassinado por este. De fato, a traição ocorreu:

Como sempre acontece – (...) – quem traiu foi o homem. Oh, sim, talvez ele a amasse, não duvido, os homens conseguem amar e trair ao mesmo tempo. A mulher não queria matá-lo, mas o pacto tinha que ser cumprido.

¹⁶³ Ibid., p.211.

¹⁶⁴ Reiteramos sempre que a contemporaneidade é marca indelével de Rubem Fonseca

¹⁶⁵ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.185.

Ela se colocou à frente dele, com um revólver na mão, a visão do homem que amava, ajoelhado à sua frente, toldada pelas lágrimas, e disse, não quero te matar, eu te amo. Mas mesmo assim apertou o gatilho. Sabe o que a fez apertar o gatilho? A piedade. Se ela o traísse não seria mais capaz de viver; ela acreditava que ele era tão digno quanto ela e quisesse morrer para expiar o horror que cometera.¹⁶⁶

Na sequência, Suzy explica que o tiro não acertou o homem e que a mulher fugiu mesmo assim. Gustavo fica confuso quanto à identidade da mulher, chegando a cogitar a possibilidade de ela ser Eurídice (amante de Suzy, que fora apresentada a todos como sua prima da clarividente). Mais tarde, no mesmo dia, Suzy é encontrada morta em seu bangalô. Gustavo, por ter se encontrado com a vítima, chega a ser inquirido com desconfiança pelos demais hóspedes; todavia, a maior suspeita recai sobre um ermitão que vivia no topo da montanha e que fora vista rondando a propriedade naquele dia.

A polícia é chamada ao local para investigar. Carlos, o hóspede tímido e calado, desaparece na mata em busca do ermitão (a quem considera inocente). O rapaz retorna ao refúgio acompanhado do suspeito. O ermitão conta à polícia que, próximo ao bangalô da vítima, ouvira uma discussão séria entre duas pessoas, mas que fora embora por não ser problema seu tal rusga. Eurídice, aos prantos, então confessa ter matado Suzy sem intenção: no calor da rusga, golpeara a vítima na cabeça com uma coruja de metal que pertencia à própria amante morta. Suzy, por ciúme, havia ameaçado revelar a todos a verdadeira identidade de Carlos – ele era de fato uma mulher travestida de homem. O rapaz era Maria, a moça pactária da história contada por Suzy a Gustavo Flávio.

Eurídice apaixonara-se por Carlos-Maria e desejava protegê-lo da exposição pública: “Ela [Suzy] começou a falar mal de você, disse que ia contar para todo mundo que você era.”¹⁶⁷. Não obstante, a postura de Carlos demonstra, pela segunda vez no romance, a gratuidade dos fatos:

“Isso não tinha a menor importância”, gritou Maria-Carlos.
 “Pensei que você não queria que ninguém soubesse”, chorou Eurídice.
 Maria-Carlos abraçou Eurídice.
 “Que importância tem saberem que eu sou uma mulher? Eu sou uma mulher, estão satisfeitos?”, disse Maria-Carlos olhando para nós com rancor.¹⁶⁸

¹⁶⁶ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.216.

¹⁶⁷ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 301.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 301.

A exemplo do coveiro assassinado por Ivan Canabrava, a morte de Suzy também se revela vazia de significado. Uma simples discussão gerada por ciúme torna-se um absurdo caso de homicídio. As palavras de Carlos-Maria demonstram que não havia motivo nenhum para se criar uma tragédia: de fato a moça travestida de homem, apesar de sua condição, jamais vislumbrou qualquer prejuízo a si, caso sua identidade fosse revelada. Seu pretense segredo não consistia em um “grande segredo”, portanto ele/ela não corria qualquer risco em ser descoberto. Entretanto, a angústia do mundo pós-guerra novamente é hipostasiada na atitude extrema de Eurídice: a mulher sobrevaloriza uma situação prosaica, intensificando-a artificialmente ao limite.

Eurídice, assim como Ivan, não comete uma ação elevada (por seu despropósito), nem completa: novamente, apesar do medo e da compaixão, não há catarse possível. Tal qual a morte do coveiro, a de Suzy suscita apenas a perplexidade, a paralogia. As próprias palavras de Gustavo Flávio elucidam isso:

Estávamos todos perplexos, emocionados e confusos, com exceção do tira Guedes. A história fora entendida por todos, até certo ponto. Carlos era uma mulher disfarçada de homem e havia entre ele, digo, ela e Suzy e Eurídice uma relação até então desconhecida de todos, de amor, de ciúmes, e que acabara em morte. Estávamos de olhos arregalados e respiração presa. Só eu sabia que Maria-Carlos tentara matar o marido e pretendia manter esse segredo, decisão fortificada pela visão *patética*¹⁶⁹ de Eurídice chorando no ombro de Maria.¹⁷⁰

No excerto acima, o próprio protagonista menciona o caráter patético da situação. Todavia, como dito, já não tratamos da concepção aristotélica pura. O que resta aos olhos dos que tomam conhecimento da história é a confusão mental, na medida em que se percebe que não há respostas nem justificativas a serem encontradas – não há perspectiva de purificação em relação ao *pathos* ocorrido. O fato é que, em tempos do amor líquido suscitado por Bauman (2004), crimes passionais já não parecem fazer sentido, devido à fragilidade dos laços humanos: seria mais simples e lógico Eurídice abandonar Suzy para viver com Maria. Uma separação não seria um fato absurdamente traumático, nem espantoso aos olhos da sociedade cultural de consumo, em que os cidadãos também se portam como

¹⁶⁹ Grifo nosso.

¹⁷⁰ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.302.

objetos de consumo, ou seja, um amante pode ser facilmente substituído por outro mais interessante.

O mesmo aspecto pode ser visto na tragédia particular de Carlos-Maria. Primeiramente, nos mesmos tempos de amor líquido, a ideia de um pacto de morte entre dois amantes já surge como fracassada em virtude de seu anacronismo intrínseco: José e Maria tinham respectivamente, segundo narra Suzy, 24 e 21 anos de idade. E considerável juventude do casal somada ao intenso apelo da sociedade cultural de consumo aponta inevitavelmente para a quebra do pacto. Dessa forma, o tiro que Maria tentou dar em José mostra-se completamente despropositado. Mais uma vez, uma simples separação resolveria o problema de forma muito mais eficiente. Temos, destarte, mais um exemplo do patético estéril causado pela angústia do presente. Em suma, se, por um lado, o sofrimento existe, por outro, ele não deixa qualquer legado: igualmente não encontramos aí completude nem elevação.

Podemos ver como agravante nesse caso justamente a fuga de Maria e seu posterior disfarce. Uma atitude exagerada e desnecessária (oriunda de uma pseudotragédia, pois José nem mesmo fora atingido pelo tiro fatal), que gerou outra atitude exagerada e desnecessária – a morte de Suzy por Eurídice. Caso essas personagens, Maria e Eurídice, tivessem transcendido a urgência do presente, no sentido de refletir sobre sua condição e de ponderar sobre a necessidade e a consequência de seus atos, poderiam ter evitado o sofrimento que apontaria para a tragédia. O mesmo aconteceria com Ivan Canabrava e o coveiro, caso o protagonista não tivesse agido impulsivamente, movido por uma angústia imediatista. Não obstante, a sensação de impotência diante do mundo, como destaca Oliveira (1991), subjaz às atitudes dessas personagens, conduzindo-as à sua inevitável vitimização.

É pacífico, com já estudamos neste trabalho, que a tragédia tem por característica apresentar a condição humana como problema insolúvel. Todavia, atualmente não podemos pensar tal insolubilidade unicamente como fruto de um destino irrecusável traçado por forças divinas, como postulava o modelo ático. Se, ainda em Eurípedes, a miséria humana em si tomou o centro da intriga, em detrimento do Olimpo, no mundo pós-guerra a crise se agrava. De fato, assim como Medeia, as personagens de Rubem Fonseca são responsáveis por suas escolhas; entretanto, diferentemente do período helênico clássico, a própria ideia de divindade

está obsoleta. Deus está morto, e o homem está abandonado à própria sorte, tendo de assumir a culpa por suas ações em um contexto de vazio axiológico e de niilismo sistêmico.

Observamos já que a personagem Suzy era versada em diversas artes ocultas:

Ela conhecia astrologia, cabala, talismânica, numerologia, quiromancia, cartomancia, esoterismo. Havia colocado as cartas e visto coisas sobre as quais preferia não falar. Mas não eram somente as cartas. Ela olhara no berilo e vira a mesma coisa. O berilo, ela explicou, era a pedra usada na cristalomancia. Apesar de ter vindo para o refúgio a fim de descansar apenas, ela trouxera, além de dois baralhos de Tarô e do berilo, um livro de I Ching, um jogo de búzios, um anel talismânico de mercúrio e chumbo fundidos, um pote com Liliium de Paracelso e uma porção de discordium de Frascator, do puríssimo, com todos os elementos, estorque, tormentilha, galbano, bistorta e até mesmo o raríssimo Dictamano de Creta (V. Sepharial).¹⁷¹

A exaustiva descrição de Gustavo Flávio sobre os pertences de Suzy demonstra o enorme apego da mulher ao sobrenatural, embora ela estivesse de férias. A polivalência ocultista dessa personagem pode ser relacionada com a desorientação do cidadão coevo: o estudo do plano místico sobrenatural denota uma busca por respostas exatamente sobre a existência humana em uma realidade hostil, já que a própria racionalidade não foi capaz de esclarecer tal questão. Esse suporte paranormal, contudo, também não oferece apoio firme: embora Suzy tenha conseguido prever um assassinato, não pode enxergar a vítima (ironicamente ela mesma) nem o criminoso.

Sendo assim, vemos nesse episódio uma exemplificação, em *Bufo & Spallanzani*, da condição indelével do homem pós-guerra. Tal cidadão constantemente busca guarida em algo em que se possa crer, porém sua procura não atinge resultados satisfatórios. Tanto o natural quanto o sobrenatural não oferecem saída para o labirinto de vidro em que o indivíduo hodierno está preso. O ser humano contemporâneo, portanto, está à mercê (dado à saturação genérica do sistema já citada neste trabalho) de uma ampla gama de acontecimentos aleatoriamente insólitos possíveis. A imprevisibilidade randômica – e, por isso, vazia de significado – é a grande cortina nebulosa que esconde o horizonte do homem coevo.

¹⁷¹ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.196.

Dessa descrença, surge precisamente o gosto pelo trágico. Sobre sua vida no exílio, após o trauma da clínica psiquiátrica, Gustavo Flávio comenta:

Pedi a Minolta que me trouxesse livros sobre como seria (ou será?) o fim do mundo causado por uma guerra nuclear. Gostava de imaginar a catástrofe, os queimados que seriam dizimados imediatamente, os feridos que agonizariam, sem assistência médica, e os que morreriam de fome e de sede e de frio e de loucura, antes mesmo que a radiação fizesse efeito. Li o que escreveram os russos Bayev, Bochkov, Moiseev, Sagdeyev, Aleksandrov e os americanos Holdren, Sagan, Ehrlich, Roberts. O fim horrível do mundo estava próximo, mas nem os cientistas, nem os poetas, nem os santos faziam coisa alguma para evitar que acontecesse. A espécie tinha os seus dias contados.¹⁷² (FONSECA, 1985, p. 261)

Se por um lado, o trágico e o patético ultrapassaram os limites do gênero dramático concebido por Aristóteles, por outro, na contemporaneidade – como aponta Resende (2008) –, ambos cruzaram a linha do próprio universo literário¹⁷³. A autora, já vimos anteriormente, postula que a difusão das mídias permitiu o maior contato das massas (considerando-se aqui a dominância da cultura de massa, bem observada por Oliveira (1991)) com o trágico, incluindo o seu próprio vocabulário. Sendo parte do cotidiano, da própria vida das pessoas, a tragédia e patético mostram-se banalizados, o que explica também sua perda de efeito: no sistema saturado, o trágico e *pathos* também o estão.

Somemos a tal problemática à questão do público e do privado, discutida por Bauman (2002). Vimos que esse sociólogo postula que as fronteiras da existência particular estão dissolvidas na contemporaneidade. A esfera pública está em redefinição: dramas privados são atualmente encenados aos olhos de todos, gerando assim uma espetacularização da vida do indivíduo. Discutimos neste trabalho, por exemplo, a constante presença do casal Delamare nas colunas sociais dos jornais cariocas. Igualmente, a morte de Delfina mereceu grande atenção desses mesmos veículos de informação.

Suscitando mais uma vez o tema do simulacro, teremos mais uma característica importante do trágico e do patético hodiernos. Ao passo que são elementos de nosso cotidiano real, a própria noção de realidade está agora em

¹⁷² FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.261.

¹⁷³ De fato, Aristóteles aponta que os efeitos do patético (em busca da catarse) são voltados ao eventual público de uma encenação dramática. Todavia, considerando a supracitada dissolução das fronteiras de gênero, bem como dos limites entre ficção e realidade, além do fato de aqui estarmos discutindo um romance de veia metaficcional, entendemos que *pathos* e *katharsis* também estão voltados às personagens de *Bufo & Spallanzani*.

xeque. Sendo consumidores de signos, como afirma Jean Baudrillard, flertamos constantemente com o simulacro. A história narrada por Gustavo Flávio, um ficcionista, ganha complexidade nesse sentido: sem sabermos o que é verídico e o que é invenção nas histórias contadas pelo protagonista, a própria tragicidade adquire caráter nebuloso.

Em suma, estamos saturados com o trágico e com o patético, porém desconhecemos em que dimensão eles estão realmente hipostasiados. Destarte, novamente entendemos que a veracidade do que conta Gustavo Flávio não é tão relevante quanto seus eminentemente insolúveis dilemas existenciais: o verídico torna-se mero detalhe. O fato principal é que a tragicidade e seu *pathos* existem em excesso dentro e fora dos livros, e já não promovem sequer *katharsis*.

Dentro dessa perspectiva sobre trágico e patético no pós-guerra, Oliveira (1991) nos traz uma reflexão de grande valor. A questão o “destino” na ficção fonsequeana nos lega análise bastante pertinente:

A sensação de que nada mudará elege o destino como determinante na organização da vida, o que reforça, na vivência cotidiana, a condição de impotência e imobilismo frente às determinações daquele. Observa-se, nas personagens fonsequeanas, o comportamento de aceitação incondicional do destino, uma vez que se acham premidas por circunstâncias adversas, contra as quais se sentem incapazes de opor resistência.¹⁷⁴

Prosseguindo sua discussão, a autora supracitada resgata um postulado de Michel Maffesoli (1979), acerca da passagem da concepção de história para a de destino. Para esse sociólogo francês, no mundo contemporâneo, a relação humana com a natureza deixa de ser de exploração e converte-se em interação. Destarte, a concepção iluminista de que o homem faz a história dá lugar a uma visão de que energias cósmicas influenciam a vida dos cidadãos. Em outras palavras, a razão não é mais o alicerce organizacional de nossa sociedade coeva.

Desde sua época como investigador da seguradora Panamericana, em relação ao caso Estrucho, Gustavo Flávio, então Ivan Canabrava, já percebera dolorosamente sua impotência diante dos acontecimentos. Sua busca científica (o estudo sobre o veneno cataléptico do *Bufo marinus*) e racional para desmascarar a fraude contra sua companhia fora sabotada por essa mesma companhia. Assim,

¹⁷⁴ OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. *O romance de Rubem Fonseca e a pós-modernidade*. Porto Alegre: PUCRS, 1991(dissertação de mestrado). p. 54.

vemos que a racionalidade não imperou, e a tragicidade (seu recolhimento ao manicômio) se fez presente pela “ironia do destino” – Ivan foi traído por aqueles a quem buscava ajudar.

No entanto, é nesse momento que sua consciência crítica de artista é germinada. Durante o exílio, o protagonista, como observamos, desenvolve o gosto pelo trágico, e flerta intensamente com a ideia da hecatombe anunciada para a espécie humana. Ivan Canabrava (a caminho de se tornar Gustavo Flávio) afirma ter desenvolvido um grande desprezo pela humanidade em geral, ou seja, o protagonista passa a enxergar o cerne de desgraça no próprio ser humano.

Retomando a conversa de Gustavo Flávio com Suzy no bangalô da mulher no Refúgio do Pico do Gavião, veremos que o protagonista pouca atenção deu às previsões da clarividente (sua motivação a visitá-la era meramente sexual). Enquanto sua colega de hospedagem apoia-se a uma concepção de destino baseada em forças cósmicas sobre-humanas – tal qual explica Maffesoli (1979) –, Gustavo, que vivera na pele a irracionalidade desse destino, mostra-se mais adepto justamente da percepção que é a sociedade, enquanto sistema, que cria seu futuro desconcertante.

Discutimos que a contenda entre Featherstone (1995) e Jameson (2006) revela que o sistema regente na sociedade pós-guerra é paradoxal. Na medida em que ele promove e incentiva a individualidade e a diferenciação, ele mesmo tem o poder de controlar tais elementos. De fato, a mudança e a individualidade existem, porém, não deixam de serem esperadas pelo próprio sistema. Destarte, a alternância é ironicamente o padrão da sociedade cultural de consumo do mundo contemporâneo (o imprevisível é o previsível).

A complexidade do sistema, todavia, nem sempre é visível aos olhos do cidadão. De tal crise de percepção, emerge inevitavelmente a desorientação do homem hodierno. Nesse sentido, a busca por explicações em forças cósmicas torna-se presente: como já discutimos, a necessidade de encontrarmos respostas é uma urgência para as pessoas. Não obstante, associar o destino a tais forças não condiz com o espírito crítico de um artista. Como destaca Oliveira (1991), sendo uma personagem fonsequeana, Gustavo Flávio concebe sua sina como decorrência da própria condição humana. Tal autora observa também que o apelo ao sobrenatural pode ser visto inclusive como uma fuga da responsabilidade histórica de se agir

sobre o próprio meio, ou seja, uma atitude mais cômoda e menos comprometedora por sua passividade.

De fato, em *Bufo & Spallanzani*, existem forças maiores que controlam a ação humana. A grande questão, é que tais forças não surgem do mundo místico, e sim do funcionamento do sistema. Perdido numa rede de caos recorrente, sem pontos objetivos de referência, o cidadão hodierno parece caminhar inevitavelmente para a tragédia. Dessa forma, o destino é percebido não como enredo escrito por um poder superior, e, sim, pela previsibilidade quanto ao final da jornada humana, impregnada pela passividade em relação a seu mundo hostil. Embora não seja possível a previsão de como ou de quando o trágico irá ocorrer, a certeza de seu aparecimento é indelével. Esse é a certeza que parece sair da consciência crítica artística de Gustavo Flávio.

Voltamos, portanto, aqui à questão da saturação do trágico e do patético no mundo pós-guerra. Se o trágico (e com ele o *pathos*) é inevitável, então ele é recorrente. Sendo recorrente, é igualmente banalizado. Banalizado, perde seu valor catártico. Ao escutar a história de José e Maria, sobre o pacto de morte, narrada por Suzy, Gustavo Flávio comenta:

A paixão como comparsaria torva, conivência turva, cumplicidade sem limites. É a tragédia grega, o dramalhão latino”, eu disse. “O ônus da abundância é o tédio. A beleza embota-se, o gozo se esgota, a inteligência cansa. O pacto de morte passa a ser uma fonte de vida. Gosto desses pactários”. Meu coração doía ao dizer isso.¹⁷⁵

Gustavo, nesse excerto, demonstra a percepção de seu mudo coevo. Como já analisamos, o pacto de José e Maria estava fadado ao insucesso. O amor, como observa o autor, consumiu-se na lógica do sistema efêmero e inconstante. Todavia, o destino trágico, como mostra Gustavo era previsível: apenas mais um caso baseado numa ação patética inútil e infundada. A própria menção da tragédia grega associada ao “dramalhão latino”, revela a noção de que a tragicidade já está banalizada na sociedade cultural de consumo do pós-guerra. Destarte, não há surpresa nem grande interesse do protagonista quanto à história dos jovens pactários narrada por Suzy. De fato, Gustavo mostra-se mais preocupado em usar sua verborragia pedante para seduzir sua colega de hospedagem.

¹⁷⁵ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.213.

A morte do coveiro pelas mãos de Ivan Canabrava, durante as investigações do caso Estrucho mostra outro exemplo de banalização do trágico e do patético. Após dez anos de exílio em Iguaba, o protagonista explica seu reaparecimento: “Um dia Minolta chegou para mim e disse: ‘Acho que você pode voltar para o Rio. Ninguém mais se lembra de Ivan Canabrava.’”¹⁷⁶. Em outras palavras, dez anos foram tempo suficiente para que a sociedade esquecesse a morte trágica e patética de um homem que levou um golpe de picareta na cabeça. Vemos assim, que a tragicidade e o pathos são corriqueiros e, portanto, sem efeito. O funcionário do cemitério foi apenas uma vítima aleatoriamente gratuita na história de Canabrava. De fato, em *Bufo & Spallanzani*, nada é revelado sobre a vida do coveiro assassinado, e isso acontece simplesmente porque ela ironicamente não tem qualquer importância na trama do romance.

Tal percepção da banalidade do trágico no mundo contemporâneo igualmente é demonstrada pelo detetive Guedes, responsável pela investigação da morte de Delfina Delamare. Inspetor experiente, essa personagem não se mostra suscetível às reações de espanto quanto ao cotidiano de sua profissão:

O perito perguntara por que uma mulher rica e bonita (e certamente saudável, pois ninguém tinha aquela beleza sem possuir muita saúde) havia abdicado da própria vida? “Por que não?”, respondera Guedes. Ele era polícia há muito tempo e acreditava que querer viver era tão estranho quanto querer morrer.¹⁷⁷

Entendemos, assim, que Guedes compreende o funcionamento do mundo pós-guerra. O detetive é sensível a essa realidade adversa e opressora, contra a qual, observa Oliveira (1991), não há reação possível. Ao afirmar que a opção pela vida não é menos desconcertante que a opção pela morte, o policial demonstra entender a perplexidade que leva à paralogia do cidadão hodierno frente ao inevitável e incompreensível destino trágico do mundo pós-guerra.

Observamos, no capítulo anterior deste trabalho, que Guedes é um homem ponderado e adepto das soluções simples. Nesse sentido, não foi difícil encontrar dois grandes suspeitos pela morte de Delfina: o marido traído, Eugênio, e o amante da vítima, Gustavo. Tal fato permitiu ao policial inclusive, como já vimos, inverter os papéis com o protagonista da história. Em um primeiro momento, Gustavo Flávio

¹⁷⁶ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 142.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 19.

ironizou a atitude clichê de Guedes, quando o investigador lhe perguntou sobre a última vez em que vira a vítima. Todavia, o policial revelou ao escritor uma carta de uma amiga de Delfina, na qual o caso amoroso é revelado, e o protagonista, ao modo mais clichê fica exposto por sua condição inevitável de suspeito no crime. Em suma, a história trágica em que o protagonista está envolvido é altamente previsível por sua recorrência banal, e seu *pathos* não pode operar no sentido da purificação.

Como citamos anteriormente, Steiger (1993), explica que o patético não ocorre pelo ato discreto. De fato, tal característica é observável nos casos de morte que discutimos até aqui: o tiro no coração de Delfina, a picaretada no coveiro e o golpe com uma coruja de metal no crânio de Suzy. Entretanto, tais atitudes extremas não têm alcance para além de si, justamente pela mencionada perplexidade que suscitam. Em outras palavras, se o ato não é discreto, seu efeito é contraproducente: assimilado pela lógica corrente do pós-guerra, o gesto extremo torna-se apenas mais um entre tantos outros gestos extremos. Destarte, o ato, por si, não merece maior atenção da sociedade coeva (pois em breve será esquecido e substituído por outro ato).

O aspecto interessante, contudo, nesses três casos é a oscilação do protagonista, quanto à sua postura crítica artística. Quanto à morte de Suzy, em que não está envolvido, Gustavo Flávio compreende o vazio de significado inerente à perplexidade gerada por esse assassinato. A situação, porém, muda de configuração quanto à morte do coveiro e a de Delfina, justamente pela participação direta do protagonista. No primeiro caso, poderíamos argumentar que o então Ivan Canabrava ainda não desenvolvera sua sensibilidade artística. Não obstante, ao atirar contra o peito de sua amante, o agora Gustavo Flávio já poderia ser cobrado quanto sua visão crítica de escritor: o protagonista já teria condições de perceber a tragicidade clichê oriunda de um ato patético estéril.

Tal esterilidade pode ser observada em Minolta, quando Gustavo Flávio conta-lhe como os acontecimentos levaram-no a auxiliar Delfina Delamare a morrer: “O Dr. Baran disse que ela estava com um câncer incurável e que tinha poucos meses de vida. Você pode imaginar o horror dessa situação, alguém receber a notícia de que sofre de uma doença horrível”.¹⁷⁸ “A Morte escolheu para mim uma maneira suja, dolorosa e humilhante de dizer adeus, disse Delfina com um sorriso

¹⁷⁸ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 334.

triste.”¹⁷⁹. Ao melhor estilo retórico aristotélico, Gustavo Flávio busca a persuasão em seu discurso por meio do *pathos*, a fim de alcançar a anuência de Minolta para seu ato extremo.

É o intuito de comandar o próprio destino que leva Delfina a desejar dar cabo à própria vida. Se a tragédia era inevitável, essa personagem preferia ao menos escolher o modo pelo qual morreria: uma forma rápida e limpa. Delfina lera, em um romance de Gustavo Flávio intitulado *Trápola*, que um tiro no coração oriundo de uma arma de calibre 22 poderia ceifar sua vida da maneira desejada. O protagonista reluta desesperadamente em ajudá-la, mas acabou aceitando a tarefa. Em uma rua sem saída, à meia-noite, dentro do automóvel da mulher, o ato patético se realizou:

Eu pretendia fazê-la empunhar a arma e apertar o seu dedo sobre a tecla do gatilho, qualquer escritor de livros policiais sabe que ficam marcas de pólvora na mão dos suicidas com arma de fogo. Mas quando ela me disse, tão generosamente, querendo apaziguar minha alma, que me amava, eu só pensei em acabar de pressa com o sofrimento dela. Atirei no seu infeliz coração no exato momento em que ela sorriu para mim. Como no meu livro, não saiu sangue do ferimento e sua blusa, que abotoei cuidadosamente, ficou limpa.¹⁸⁰

Todavia Minolta, sendo a pessoa que melhor conhece Gustavo, porta-se como se fosse imune ao discurso apelativo do protagonista: “Não me olhe assim, não posso fazê-la voltar a viver para morrer de câncer. Não me chame de demônio astucioso. Se você quiser eu vou agora mesmo contar tudo ao Guedes (...).”¹⁸¹. Essas palavras de Gustavo demonstram que sua amiga e amante não ultrapassa a perplexidade em relação ao que acaba de escutar. A reação de Minolta é mais uma evidência do patético ineficiente do mundo pós-guerra. Mesmo lançando mão de toda sua habilidade artística para gerar a força dramática de sua história com Delfina, sua óbvia exposição ao clichê de sua realidade coeva, a da sociedade cultural de consumo, novamente impede qualquer catarse. Gustavo Flávio, portanto, mais uma vez, a exemplo de Ivan Canabrava, incorre no ato patético sem alcançar uma ação elevada em completa.

Como um exemplo final do *pathos* inoperante do mundo pós-guerra em *Bufo & Spallanzani*, discutiremos os fatos que antecedem tal conversa de Gustavo Flávio com Minolta. Em seu próprio apartamento, após retornar da viagem ao Refúgio do

¹⁷⁹ Ibid., p. 335.

¹⁸⁰ Ibid., p.337.

¹⁸¹ Ibid., p.337.

Pico do Gavião, Gustavo resolve apagar todos os arquivos de seu futuro romance armazenados em seu computador. Logo em seguida, seu apartamento é invadido por capangas de Eugênio Delamare, que sequestram o protagonista. Na mansão do milionário, o protagonista é mutilado pelo marido traído, perdendo seus testículos. Salvo pelo policial Guedes (que invade a mansão a mata Eugênio e seus comparsas), Gustavo encerra a trama do romance em uma cama de hospital, acompanhado de Minolta – a quem, como vimos, descreve a morte de Delfina Delamare.

Curiosamente, ainda no Refúgio do Pico do Gavião, Gustavo Flávio, em conversa com o maestro Orion¹⁸², faz um aparente prelúdio do que viria a sofrer com Eugênio Delamare:

É uma pena, eu disse, os maridos enganados possuem um lado patético interessante; a ilusão e a confiança perdidas, a traição sofrida – deviam merecer mais atenção, porém, até os amadores, como você, os deixam pelo caminho.¹⁸³

Dessa forma, notamos que o protagonista parece entender e fazer referência ao próprio destino inevitavelmente trágico¹⁸⁴. Gustavo, de fato, está ciente que um gesto patético seria iminente da parte de Eugênio Delamare.

No entanto, a subsequente morte do marido traído após castrar o amante de sua finada esposa revela mais uma incompletude quanto ao formato trágico clássico de Aristóteles (Eugênio não pode sequer desfrutar do sentimento de desforra). Igualmente não percebemos aqui qualquer atitude elevada: Delamare é apenas mais um marido vítima de adultério que busca uma vendeta para seu ego ferido, ou seja, outro exemplo de clichê. Se, de fato, novamente o patético surge de uma atitude extrema, outra vez não redundando em purificação.

O único legado do gesto de Eugênio está ligado precisamente à consciência crítica artística de Gustavo Flávio. Como vimos, o protagonista tinha a capacidade de apreender a lógica insólita e o vazio existencial dominantes no mundo pós-guerra. Assim, Gustavo entregava-se deliberadamente ao hedonismo decorrente de um sentimento de angústia imediatista, a fim de aproveitar o máximo do presente,

¹⁸² O músico descreve aos demais hóspedes a história ficcional que imaginara escrever sobre um triângulo amoroso entre um spala, sua esposa e um maestro de orquestra.

¹⁸³ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.278.

¹⁸⁴ Gustavo Flávio já havia sido ameaçado, por Eugênio Delamare, de mutilação escrotal caso não abandonasse o caso com Delfina.

frente a um futuro nebulosa e inevitavelmente trágico, ou seja, essa personagem deixava-se assimilar pela lógica da sociedade cultural de consumo do mundo hodierno.

Todavia, após ser multilado por Delamare, Gustavo Flávio sente que perde essa capacidade, na medida em que seu próprio corpo agora está impossibilitado de desfrutar do grande prazer imediato que aliviava sua angústia, a saber, a sexualidade. De fato, os médicos lhe haviam informado que o único mal de que sofreria após a castração seria a esterilidade. Mesmo assim, o protagonista, em conversa com Minolta mostra seu pessimismo:

“Será que meu pau vai voltar a ficar duro?”
 Minolta sentou-se ao meu lado e puxou a minha cabeça de encontro ao seu ombro. Afastei-a de mim.
 “De que adianta continuar vivendo se o pau da gente não fica mais duro?”
 “Existem outras coisas importantes”, disse Minolta.
 “Está vendo?”, eu disse desanimado, “você também acha que eu me tornei um eunuco.”
 “Deixa de ser bobo.”
 “Nós homens não podemos dar outra coisa ao mundo senão um pênis duro. (...) A única coisa que os homens têm é o pau duro. E nem isso eu tenho mais.”¹⁸⁵

Sem a capacidade de ter uma ereção, Gustavo está preso à sua consciência crítica. Sendo assim, nada lhe resta além da percepção aterradora de seu mundo. Não há mais por que viver, sem o alívio epicurista que lhe emergia como válvula de escape. Em se confirmando sua eventual impotência sexual, Gustavo Flávio converter-se-ia em eterno prisioneiro da tragicidade do mundo pós-guerra de que tanto falamos até agora: tornar-se-ia um corolário vivo do *pathos* sem *katharsis*.

Oliveira (1991) completa nossa discussão com uma análise estrutural desse romance de Rubem Fonseca:

Bufo & Spallanzani, através de uma rede de inter-relações, complexifica o modelo de construção do romance, produzindo o desdobramento da estrutura em abismo. Tal estratégia torna muito mais indefiníveis as fronteiras entre as séries narrativas, bem como a relevância de uma sobre a outra. A princípio, a investigação do assassinato de Delfina Delamare constitui o fio condutor da narrativa. Porém, várias são as histórias que compõem o romance, com cada fragmento contendo o anterior, ao mesmo tempo em que anunciando o seguinte.¹⁸⁶

¹⁸⁵ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. pp.331-332.

¹⁸⁶ OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. *O romance de Rubem Fonseca e a pós-modernidade*. Porto Alegre: PUCRS, 1991(dissertação de mestrado). p. 115.

É em tal estrutura fragmentada, típica da produção artística do mundo pós-guerra¹⁸⁷, que podemos perceber a incompletude global de *Bufo & Spallanzani* no que tange a sua tragicidade e seu conteúdo patético. Não há uma linha narrativa contínua, e, sim, ramificações entrelaçadas que subvertem as simples relações de causa e efeito. De fato, como destaca Oliveira (1991), os fragmentos contêm em si seus antecessores e sucessores; não obstante, o prosseguimento da trama para um episódio posterior, dispensa a conclusão do interior. Sendo assim, se um fragmento gera o outro, eles não deixam de ter uma vida relativamente autônoma – como vimos, os momentos trágicos desse romance são incompletos por si, renegando a concepção aristotélica, uma vez que a gratuidade dos acontecimentos é uma componente fundamental na história narrada por Gustavo Flávio.

Para Coronel (2008), esse romance de Rubem Fonseca carece de liga narrativa, sendo constituído de uma trama inconsistente pontuada de colocações metalinguísticas do narrador. Realmente acreditamos tais observações são importantes; contudo, não enxergamos nelas qualquer demérito quanto à configuração de *Bufo & Spallanzani*. Entendemos neste trabalho que esses aspectos justamente denotam a maestria de seu autor, na medida em que problematizam exatamente a perplexidade do artista perante seu contexto social. Destarte, cada fragmento trágico do enredo tem inevitável reflexo na tragicidade total desse romance. Em suma, a falta de liga em *Bufo & Spallanzani*, em nossa compreensão, demonstra artisticamente a falta de liga da vida do mundo pós-guerra.

Todo romance sofre de uma maldição, uma principal, entre outras: a de terminar sempre frouxamente. Se isto fosse um romance não fugiria à regra e teria também um fim pífilo. (Todo romance termina fracamente – V. Forster – “porque a trama exige uma conclusão; devia existir para o romance uma convenção que permitisse ao romancista parar de escrever quando se sentisse confuso ou entediado, terminar o livro antes que os personagens percam o vigor, enquanto o escritor procura dar um fim satisfatório à trama.”¹⁸⁸

4.2.2 O Patético e o Ridículo.

Moisés (2008) postula que, ao longo dos séculos XVI e XVIII, enquanto ainda se defendia a pureza dos gêneros, o vocábulo **tragicomédia** já era corrente. O autor

¹⁸⁷ Oliveira (1991) usa o termo pós-moderno.

¹⁸⁸ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.257.

explica que esse termo designava peças que mesclavam elementos da tragédia (assunto e personagem) e da comédia (incidentes e desfecho). Em seguida, no século XIX, após a consolidação do Romantismo, explica Moisés (2008), a consequente refutação dos padrões clássicos permitiu o aparecimento de peças que combinavam risos e lágrimas na mesma encenação. Tais obras teatrais recebiam o nome apelativo de drama e eram montadas ao gosto do escritor.

Reiteramos aqui que obviamente este trabalho não busca dissertar sobre a Tragédia Grega em si. Entretanto, igualmente observamos já que a própria tragicidade já transcendeu não só o gênero dramático¹⁸⁹, como, também, a própria concepção de literário. Nesse sentido, lançando mão dos postulados de Moisés (2008) supracitados, desejamos analisar precisamente esse flerte do trágico com o cômico no que concerne a *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca.

Silva (2009), em seu trabalho, pertinentemente observa que a tragédia, ainda na Roma antiga, já fora sensivelmente desvirtuada em favor de um excessivo melodrama. Destarte, podemos inferir disso que a própria tragicidade em si, bem como seu inerente *pathos* desvirtuavam-se em uma atmosfera que pendia ao exagero. Com tal excesso, o efeito pretendido pelo artista poderia se perder em um mar de ornamentos despropositados, que, por sua vez, eventualmente encobririam a problematização proposta na trama da obra teatral.

Segundo Moisés (2008), no século XVIII, com a “tragédia burguesa”¹⁹⁰, de temática mais apelativa ao lado social de seu tempo, a já referida mescla de elementos trágicos e cômicos aponta outro revés. A visão aristotélica da tragédia, no tocante a uma imitação de caráter elevado, ficaria ofuscada. Isso se deveu ao fato de que a concepção de homem vigente então era do cidadão burguês, formado pela revolução industrial e pelo Romantismo.

Dessa forma, entendemos que, se o flerte da tragédia com a comédia já vem de longa data, e que, se a recorrência do trágico é uma constante histórica, a situação intensifica-se no mundo pós-guerra. Mencionamos, em capítulos anteriores, que os benefícios propostos pela Revolução Industrial não tiveram alcance homogêneo na sociedade, ou seja, as promessas de um mundo mais justo não foram cumpridas. Além disso, a própria concepção libertária individualista romântica

¹⁸⁹ Massaud Moisés (2008) escreve que as peças de Sêneca (Roma, século I a.C.) eram, de fato, mais endereçadas à leitura do que à própria representação.

¹⁹⁰ Esse autor acredita que o termo “drama burguês”, inclusive, seria o mais apropriado.

já não opera na contemporaneidade: o homem está disperso na massa, que é submetida à lógica de um sistema que o trata como simples mercadoria; em suma, cada homem é só mais um homem.

Vemos, portanto, que, se em um contexto em que a perspectiva utópica se faz vibrantemente presente, a tragicidade já se afeiçoa ao riso, então, em um novo contexto, em que a utopia está ultrapassada, o efeito será muito mais visível. Pois é na condição de autor indelevelmente contemporâneo, que Rubem Fonseca expõe tal problematização em *Bufo & Spallanzani*. Gustavo Flávio, em sua condição de escritor, expõe metonimicamente esse aspecto social do mundo pós-guerra.

Tal condição do protagonista reside justamente na sua oscilação entre a consciência crítica artística e a assimilação pela sociedade cultural de consumo. Gustavo explica que, durante seu exílio em Iguaba, desenvolvera um grande desprezo pelas pessoas, sobretudo sobre as pessoas poderosas. Esse fato parece natural, na medida em que foram justamente pessoas poderosas que arquitetaram a fraude contra a seguradora Panamericana. Vimos que, em sua estada de isolamento, o protagonista começa a desenvolver sua consciência crítica, na medida em que passa a refletir sobre o que lhe aconteceu.

Não obstante, após o exílio, Gustavo Flávio retorna ao Rio de Janeiro na condição de escritor famoso. Ironicamente, torna-se dependente da mesa classe de poderosos, a saber, a burguesia. Como discutido, o protagonista sabe que precisa de dinheiro pra sobreviver; destarte, está igualmente ciente de que sua fonte de renda está alicerçada exatamente nessa elite econômica, que lhe parece tão repugnante. Aliás, Gustavo Flávio conhece Delfina Delmare em um evento de alta sociedade: um *vernissage*.

Em conversa com o detetive Guedes, quando o policial o interroga sobre sua relação com Delfina, Gustavo Flávio demonstra que está a par da vida dos ricos e poderosos:

Estive uma ou duas vezes na casa dela [Delfina], numa dessas festas de convidados balanceados, sabe com é, gente de várias áreas, artes negócios, política e mulheres elegantes. Eu representava a literatura, o escritor da moda servindo de enfeite. Normalmente essas festas me irritam, mas estava escrevendo um romance sobre a avareza dos ricos. Quando o sujeito tem muito dinheiro ele quer ainda mais dinheiro, mas não pelo que pode comprar com ele, o consumismo é um cacoete da classe média para baixo. Não estou levando em consideração o novo rico.¹⁹¹

¹⁹¹ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 23.

Não obstante, no Refúgio do Pico do Gavião, ao ouvir a história de Suzy sobre os pactários José e Maria (jovens e ricos), o protagonista cai em contradição:

“José, por sua parte, cumpria os rituais masculinos. Os ricos são ritualistas, você [Gustavo] sabe.”

“Não sei. A preocupação com os ricos é típica dos periféricos da alta burguesia, com coiffeurs, donos de restaurante, putas, joalheiros, cartomantes et Cetera.”¹⁹²

O fato é que, embora, nesse último excerto, Gustavo deboche daqueles que se mostram preocupados com os membros da elite econômica, ele próprio já provou, como é visível no excerto anterior, ter tal preocupação. Aliás, o protagonista chega a reconhecer sua função de adorno dentro do universo da alta sociedade. Assim, Gustavo sabe que opera simplesmente como uma mercadoria dentro da lógica cultural de consumo, ou seja, sua individualidade (como desejavam os românticos) é suprimida em prol da lógica regente do mundo coevo.

Desprezando a elite, mas dependendo dela, o protagonista imerge inevitavelmente em um círculo vicioso. Em um primeiro momento, tal fato poderia ser digno de despertar a compaixão alheia, na medida em que está atrelado a um suposto sofrimento, o *pathos*. Todavia, Gustavo Flávio invalida qualquer tentativa sua de comover a outrem, quando mostra que consegue extrair benefícios de sua participação, ainda que periférica, no universo da alta burguesia.

Como é sabido, nas primeiras linhas desse romance de Rubem Fonseca, o protagonista já se assume como sátiro e glutão. Para Aristóteles, enquanto a tragédia se dá por uma ação elevada, o cômico, por sua vez, surge de um vício. A comida e o sexo são, para Gustavo Flávio, precisamente seus vícios. É nesse sentido, a satisfação de suas vontades urgentes, que essa personagem expõe-se ao funcionamento do mundo alto burguês. Também é por essa mesma lógica que Gustavo rende-se às necessidades do mercado editorial, no intuito de produzir livros que sejam sucessos de público, e não, necessariamente de crítica: sua literatura depende das vendas; não, de sua qualidade artística.

Vimos anteriormente, que Gustavo Flávio admite que gasta, além de tempo, dinheiro com as mulheres. Destarte, o sustento do seu vício depende de sua boa situação financeira. Portanto, percebemos aqui que a incursão do protagonista

¹⁹² Ibid., pp. 213-214.

nesse tão repugnante mundo das elites tem um caráter deliberado. Dessa forma, Gustavo não é uma simples vítima no círculo vicioso em que está preso: ele entende as causas e consequências de sua condição e aceita participar da pantomima, na medida em que seu paladar e sua libido serão recompensados.

Curiosamente, na última parte de *Bufo & Spallanzani*, “A Maldição”, o protagonista retoma essa questão:

As memórias, como estas que escrevo, também sofrem a sua maldição. Os memorialistas são escritores condenados ao rancor e à mentira. Comecei dizendo que sou um sátiro e um glutão, para me livrar do anátema – nada de mentiras, estabeleci logo.¹⁹³ (FONSECA, 1985, p. 257)

De alguma forma, acima vemos que Gustavo Flávio busca algo parecido com um mea-culpa por sua condição. Afirma que está sendo completamente honesto sobre as histórias que conta, como se não quisesse ludibriar a quem delas toma conhecimento. Não obstante, o protagonista lança mão de sua satíriase e de sua glotonaria como subterfúgios para seu comportamento: Gustavo tenta convencer ao seu eventual leitor (novamente usando um discurso apelativo ao *pathos*, ao modo retórico aristotélico) de que é uma pobre vítima de forças que lhe subtraem o livre-arbítrio:

Chamem-me de maniaco sexual, mas o que querem que eu faça com o meu pau que vive duro? Pau duro foi feito pra enfiar na boceta das mulheres et Cetera. Até índio sabe disso. Passei muitos anos de abstinência, tenho um metro e noventa de altura e peso mais de cem quilos. Acho que já disse isso.

Quando dotado de sua visão crítica de artista, como já vimos, Gustavo Flávio é capaz de ver a ação do destino na própria condição humana perante sua realidade no mundo pós-guerra. Assim, o protagonista não lança mão de, por exemplo, artes ocultistas (como o faz a personagem Suzy) para encontrar respostas e/ou para eximir-se de sua responsabilidade histórica enquanto cidadão. Não obstante, em sua oscilação, pela qual é eventualmente assimilado pela lógica da sociedade cultural de consumo, Gustavo ironicamente apela para seus mencionados vícios justamente no intuito de encontrar respostas e/ou eximir-se de sua responsabilidade. Essa personagem, agindo assim, busca associar esses mesmos vícios com o *pathos*, ou

¹⁹³ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.217.

seja, busca uma maneira de ofuscar pelo trágico sua conduta, que mais se aproxima do ridículo.

Curiosamente, em seu encontro com Suzy, no bangalô da mulher, Gustavo deixa-se expor ao ridículo precisamente pelo seu vício. Como já observamos, o protagonista vai ao encontro da colega de hospedagem movido por expectativas sexuais. Contudo, a frustração foi o resultado dessa visita:

“Você tem isso muito bonito.” Muito de leve deslizei a mão sobre o busto de Suzy coberto por uma blusa de seda. Ela não usava sutiã e senti o bico durinho do seu seio. Minha boca se encheu d’água.
 “Obrigado”, disse Suzy, com deliberada indiferença, afastando o corpo, fazendo-me sentir a grosseria do meu gesto.¹⁹⁴

Em excertos anteriores, vimos que, no Refúgio do Pico do Gavião, Gustavo sofre com sua abstinência sexual. O objetivo principal de seu retiro ao hotel fazenda era a busca de um ambiente tranquilo em que pudesse trabalhar em seu futuro romance, exatamente *Bufo & Spallanzani* – uma obrigação contratual irrevogável com seus editores. No entanto, durante sua estada, a preocupação com as iguarias servidas nas refeições, bem como com a atração exercida pelas hóspedes do lugar, ou seja, reflexo de seus dois grandes vícios, revelam-se mais urgentes.

Contudo, Gustavo Flávio sempre busca associar sua obsessão pelo sexo a um sentimento mais elevado: o amor. Segundo Moisés (2008), teóricos da Renascença, embora tenham acolhido a doutrina aristotélica, subverteram-na no tocante a escala dos casos trágicos. Escreve tal autor que, enquanto Corneille recebeu o patético da admiração, Racine tomou como principal recurso justamente o amor. Em sequência, Moisés (2008) explica que, nesse referido período, e preferência do artista pela abordagem psicológica ofuscou, de certa forma, a situação patética em si.

O caráter cíclico da História, porém, se faz presente nesse romance de Rubem Fonseca, enquanto criação artística do pós-guerra. Discutimos anteriormente, que tanto Jameson (2006) quanto Hutcheon (1988) – apesar de suas respectivas ressalvas – apontam o pastiche e a paródia como tendências da ficção contemporânea. Sendo assim, vemos em *Bufo & Spallanzani* tais características, na medida em que esse livro deliberadamente resgata no passado tanto à tendência trágica clássica (voltada à situação patética), quanto a vertente renascentista

¹⁹⁴ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.212.

(voltada ao trágico do amor) mesclando-as em uma trama eminentemente hodierna (em que o autor reconhece o esgotamento das experiências estéticas em sua busca por originalidade, principalmente devido a um contexto genericamente saturado e paradoxal).

A esse grande caldeirão de tendências trágicas, é adicionado – como ingrediente especial e complicador – precisamente a comédia e seu intrínseco ridículo. Voltamos ao caso de Gustavo Flávio: além de lançar mão do amor como elemento patético (na medida em que é fonte de seu sofrimento e que o leva ao fim trágico, como a morte de Delfina), ao fazê-lo, o protagonista se expõe, como dissemos, ao ridículo (pois tal sentimento emerge como subterfúgio para os grandes vícios dessa personagem).

Recorrentemente, Gustavo Flávio associa seu dito amor pelas mulheres ao aparecimento de Minolta em sua vida: “(...) e isso não deixa de ser culpa sua, já que foi você [Minolta] quem me despertou para o amor.”¹⁹⁵. “Minolta me ensinou a amar. Me ensinou a gostar de comer. Fazíamos amor várias vezes, todos os dias. Engordei trinta quilos. Fiquei famoso.”¹⁹⁶

Tal personagem feminina surge como redenção para o protagonista, na medida em que a ela Gustavo credita sua salvação da loucura que assombrava o então Ivan Canabrava, ainda no exílio. Como vimos, é a própria Minolta que sugere seu retorno ao Rio de Janeiro:

“Você vai comigo?”

“Não. Mas eu te amo e quero te ver sempre. De seis em seis meses vou te ver. Quero ficar aqui, nestas praias desertas, escrevendo meus poemas. Seja bom com as mulheres.” Ela sabia que me havia feito descobrir o prazer de amar as mulheres.¹⁹⁷

Vemos acima que ironicamente o protagonista parece acreditar que atingira uma forma de catarse pela assimilação do amor em sua vida. Após mudar de identidade e de descobrir os “prazeres da cama e da mesa”, Gustavo tem em mente que realmente poderá construir uma vida nova ao retornar à capital fluminense, extirpando definitivamente a tragicidade de seu passado. Não obstante, os acontecimentos posteriores (Delfina Delamare) provarão que essa suposta redenção encontrada em Minolta não passa de paralogismo – quando não sofisma. Da mesma

¹⁹⁵ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 09.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.142.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 142.

forma, esse suposto amor (que não passa de um “amor líquido”, tal qual explica Bauman (2004)), que seria a fonte de sua purificação, revelar-se-á apenas como alicerce de mais tragédia em sua vida.

Entendemos que o protagonista inicia sua própria “Comédia (particular) dos Erros” exatamente no fim de seu exílio em Iguaba. Embora nessa época ele tenha desenvolvido seu gosto pelo trágico e seu desprezo pelas pessoas, sobretudo as poderosas, ou seja, aspectos que o ajudaram a germinar sua consciência crítica de artista, é também nesse mesmo período que Gustavo Flávio inicia sua assimilação na lógica da sociedade cultural de consumo do mundo pós-guerra.

Eu estava começando a enlouquecer quando Minolta me salvou. A espécie humana, talvez, ainda tenha seus dias contados, mas a loucura não ronda mais a minha porta. Não quero mais pensar em hecatombes de uma maneira mórbida. Enquanto o fim não chega, e para evitar que chegue, o homem tem que amar. Foi isso que Minolta me ensinou. E essa esperança me foi transmitida na cama fodendo e na mesa comendo. A única maneira do homem realmente sobreviver é gostando cada vez mais de viver. Essa é uma perspectiva tão óbvia de salvação que chega a parecer uma estupidez absoluta.¹⁹⁸

Vemos aí a atitude cínica de Gustavo em relação ao seu mundo. Discutimos anteriormente que o sentido de urgência do presente é uma das marcas da sociedade contemporânea, atitude bastante visível no comportamento dessa personagem. Assim, sabedor de que o destino trágico é inevitável, devido à própria condição humana atual, o protagonista deixa-se contaminar pela presentificação, no intuito de maximizar as experiências hedonistas no “aqui e agora”. É precisamente disso que surgem seus vícios.

No entanto, Gustavo Flávio busca no amor o subterfúgio para negar sua real atitude – a assimilação à lógica da sociedade cultural de consumo. Para fugir de seu “Passado Negro”, renegando-o por não poder compreendê-lo em sua perplexidade aterradora, ele tenta reinventar-se de uma maneira artificial e fadada ao insucesso trágico.

Ao conviver com a alta sociedade, Gustavo pode satisfazer suas necessidades gastronômicas e sexuais de maneira efetiva. Todavia, para tanto, é obrigado a mentir para si mesmo e para os outros. Seu suposto amor pelas mulheres não passa de desejo ou de impulso (dentro da perspectiva de Bauman

¹⁹⁸ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.261.

(2004)). E, para satisfação de tais demandas físicas, essa personagem tira proveito de sua condição de escritor famoso: sua imagem de homem culto e refinado lhe é vantajosa no cortejo das mulheres.

Nesse sentido, compreendemos a visão de Coronel (2008), ao postular que Gustavo Flávio é um engodo. De fato, o desejo de impressionar a outrem é gritante no protagonista, e isso o leva à uma relativa e assumida prepotência:

Sei que falo muito e por isso já fui chamado de mulato pernóstico. Pernóstico, com todos sabem, é uma corruptela de prognóstico, adjetivo significando: *que indica alguma coisa*. Sim, sou pernóstico, no sentido de petulante, afetado, presunçoso e também prognóstico, pois estou sempre indicando alguma coisa. Quanto melhor, mais pernóstico, digo, prognóstico, ele é.¹⁹⁹

Em outras palavras, vemos acima que Gustavo reconhece seu lado prepotente (pernóstico) uma vez que é este o fator que facilita sua atuação no mundo governado pela lógica do pós-guerra, ou seja, é com essa postura que ele poderá satisfazer seus vícios. Por outro lado, contudo, é pelo seu caráter prognóstico, que ele se entrega: ao afirmar que sempre indica alguma coisa, o protagonista revela exatamente a perturbação que lhe causa sua sensibilidade artística, ou seja, Gustavo Flávio assume, talvez sem o querer, que está realmente interpretando um papel e que não acredita nas desculpas que usa para apaziguar seu espírito.

Podemos ver mais um exemplo de deslize dessa personagem, ou seja, um momento em que ele próprio expõe sua farsa, durante uma passagem de “O Refúgio do Pico do Gavião”: os hóspedes estão reunidos no casarão, e Gustavo Flávio lê para todos a *overture* de seu futuro romance, *Bufo & Spallanzani*; logo após, inicia-se um discussão sobre a literatura:

Talvez Orion [o maestro] tivesse razão e qualquer idiota pudesse ser um escritor, bastando para isso ser um despudorado exibicionista com um grande ego. Ali estava eu, lendo uma página do meu romance, apenas para me exhibir para Roma [a bailarina], uma página em que eu caprichara para dar a impressão de que era inteligente e culto, além de dominar a difícil arte de escrever.²⁰⁰

Nesse momento, *ipsis verbis*, fica explícita a oscilação de Gustavo Flávio entre sua condição crítica de artística e sua assimilação na lógica do pós-guerra.

¹⁹⁹ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.262.

²⁰⁰ FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 178.

Igualmente, fica explícito que ele não é mero joguete de uma força maior que controla seus atos, a saber, o amor. Tampouco resta dúvida de que esse dito amor não é verdadeiro, e, sim, um engodo para disfarçar o desejo e/ou o impulso – esses autênticos. Em suma, o protagonista deseja elevar ao *status* de sofrimento (*pathos*) aquilo que não passa de vício, por meio de um discurso apelativo ao modo retórico aristotélico – que igualmente se vale do caráter patético.

Assim chegamos à própria acepção coloquial contemporânea do vocábulo “patético” (não contemplada pelos dicionários): algo que se aproxima exatamente do ridículo, na medida em que abusa do melodrama. Ao tentar criar dramaticidade onde ela não é possível, ou tentar intensificá-la onde ela é banal, Gustavo assume esse caráter patético contemporâneo, pois flerta concomitantemente com o trágico e com o cômico.

Esse mesmo patético fica bastante visível, por tudo que já discutimos até aqui neste trabalho, quando o protagonista está na presença de duas personagens que percebem tal fenômeno em Gustavo Flávio. A primeira é o detetive Guedes: policial ponderado e experiente, não se deixa impressionar pela posição social do protagonista (um escritor celebrado), tão pouco por sua verborragia pretensiosamente pernóstica – lembremos que o detetive consegue, inclusive, inverter os papéis com Gustavo, no tocante à visão crítica do mundo hodierno. A segunda personagem obviamente é Minolta: a moça que conheceu o então Ivan Canabrava e que o acompanhou continua e fielmente até sua transição para Gustavo Flávio, indiscutivelmente conhece a face verdadeira do protagonista; assim, igualmente é imune ao seu discurso falacioso.

Por fim, vemos que o acontecimento que desencadeia toda a trama de *Bufo & Spallanzani*, narrada pela voz de Gustavo, também reflete esse lado patético contemporâneo, presente no protagonista. De fato, todo o enredo desse romance de Rubem Fonseca está vinculado, de alguma maneira, à morte da *socialite* Delfina Delamare, amante do protagonista.

Valendo-se de sua condição de escritor, Gustavo Flávio conheceu a mulher em um ambiente de convivência da alta sociedade – estrato social que ele originalmente abominava, mas que, por razões financeiras e hedonistas tolerava. A fim de mascarar seu desejo/impulso, resolveu convencer a todos e a si mesmo que efetivamente amava Delfina (o amor como evasiva contraproducente para fugir da tragicidade do passado). Assim, seu vício é ardilosamente associado a um

sofrimento (*pathos*), no intuito de provocar a comoção alheia e de eximir-lhe de sua responsabilidade histórica de cidadão: Gustavo cinicamente se apresenta como vítima impotente do amor, a grande força que rege sua existência. Inevitavelmente, quando a amante resolve abandonar o marido, a fantasia amorosa do protagonista depara-se com o fastio da realidade cotidiana – Delfina perde todo seu encanto e torna-se um peso na vida do escritor. A salvação milagrosa para Gustavo surge no diagnóstico de leucemia da amante (ironia cruel do destino); todavia, como um gesto de amor, Delfina pede-lhe que a ajude a dar cabo da própria vida, um ato completamente despropositado e impulsivo, na medida em que isso indiscutivelmente implicaria complicações com a polícia. Todavia, Gustavo Flávio fica em xeque com tal pedido da amante: caso não ajude Delfina, seu falso amor poderia ser desmascarado, e todo o seu auto-engodo psicológico, construído desde o fim de seu exílio em Iguaba desmoronaria. Sendo assim, sem alternativa, o protagonista atende a demanda de Delfina e incorre em um ato patético, que desencadeia o desfecho trágico – do qual Gustavo Flávio imaginava estar livre, graças ao “amor”.

Temos, portanto, a dimensão patética contemporânea de *Bufo & Spallanzani* concentrada na morte de Delfina Delamare. Por um lado, o assassinato a socialite revela a perspectiva trágica e patética que discutimos anteriormente: a perplexidade que subtrai qualquer possibilidade de *katharsis*. Por outro lado, a perspectiva que associa o patético ao ridículo, e, conseqüentemente, ao trágico ao cômico: o amor a que se refere Gustavo Flávio, fonte de sofrimento (*pathos*) é falso, na medida em que não passa de um disfarce para um vício. Destarte, atirar contra o peito de sua amante foi um ato patético por ser conjuntamente sofrido e ridículo.

Entretanto há um último aspecto que devemos assinalar sobre esse patético em *Bufo & Spallanzani*. Se, em seu aspecto sofrido, ele não consegue despertar a catarse, igualmente, em seu lado ridículo, ele não consegue despertar necessariamente o riso. Entendemos, portanto, que novamente o que subjaz a tudo nesse romance de Rubem Fonseca é a absoluta perplexidade que se encerra em si mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após todas as discussões que estabelecemos neste trabalho, podemos retornar ao princípio. Retomando a definição de leitor feita por Adolfo Bioy Casares, veremos que Rubem Fonseca mais uma vez não decepcionou. *Bufo & Spallanzani*, acima de tudo, é uma grande história a ser lida.

Se por um lado, a veia metaficcional é fundamental nesse romance, por outro, a ficção propriamente dita não é abandonada em prol de uma discussão pura sobre o fazer literário. Embora tal livro seja de fato, como aponta Oliveira (1991), uma rede complexa de inter-relações, que torna indefiníveis as fronteiras entre as séries narrativas, ainda assim contamos com fábula e enredo – mesmo que não aos padrões tradicionais. Antes de tudo, *Bufo & Spallanzani* é uma obra que permite uma leitura prazerosa, tal qual afirma Harold Bloom ser a função primeira da literatura.

Ao escrever uma obra que aparentemente se desenvolve “carecendo mesmo de um enredo ficcional plausível que abrigasse com adequação a problematização metalinguística”, Rubem Fonseca demonstra a condição do artista e do cidadão do mundo pós-guerra. A plausibilidade não se ausenta, portanto, no romance como obra, mas na vida de Gustavo Flávio, que constantemente oscila entre a postura crítica de autor e a postura passiva do cidadão assimilado pela lógica da sociedade cultural de consumo.

Assim, se a problematização metalinguística não surge de maneira adequada, devemos entender isso sob a ótica da personagem. E daí que advém a maestria de Rubem Fonseca: a criação de um protagonista atônito em relação à arte e ao seu mundo, um cidadão que se sente impotente perante a complexidade de sua realidade ilógica. Portanto, se a metalinguística falha em *Bufo & Spallanzani*, isso ocorre em virtude da falha de sua personagem principal em compreender seu universo e em, ao mesmo tempo, tentar incorporar-se a ele de maneira inerte. É justamente nesse insucesso de Gustavo Flávio que temos ironicamente o sucesso do romance de Fonseca.

É pacífico que a boa literatura não tem por objetivo gerar respostas para os dilemas existenciais humanos, e, sim, intensificar o problema por meio de novas dúvidas. Quando discutimos a literatura pós-guerra, tal questão fica ainda ululantemente óbvia. O mundo coevo já perdeu a fé nas utopias, na medida em que

finalmente compreendeu a raiz etimológica do vocábulo “ideologia”, ou seja, o tratado abstrato das ideias. As sonhadas soluções, propostas pelo dito modernismo, já não figuram no horizonte contemporâneo – ao menos não com o mesmo vigor.

Há cinquenta anos, Rubem Fonseca vem forjando suas palavras nesse sentido. Sua escrita impactante, brutal e eventualmente obscena busca expor, sob o filtro crítico do artista, essa nova realidade nebulosa. Como bem postula Resende (2008), há um forte sentido de urgência angustiante na atualidade, que é muito perceptível na literatura contemporânea. Destarte, Fonseca tem sido indelevelmente contemporâneo desde 1963 (data de publicação de *Os Prisioneiros*, seu primeiro livro, uma coletânea de contos).

Ainda na década de 1960, portanto, esse escritor já expunha literariamente as angústias do cidadão pós-guerra. Desde tal data, Rubem Fonseca já atentava para a existência de um “mal da sociedade”, o qual residiria em uma dimensão demasiadamente profunda da esfera social e que não poderia ser facilmente decifrável.

Bufo & Spallanzani não é exceção nesse sentido. A própria figura do protagonista, Gustavo Flávio, expõe com nitidez tal problemática. Sendo escritor, essa personagem vive na pele os dilemas que impõem seu flagelo concomitantemente na ficção como na realidade. Assim, o protagonista entende a existência desse “mal da sociedade”, porém igualmente compreende o fato de que não é possível decodificá-lo, pela simples razão de que não há efetivamente um código a ser quebrado – no âmago da questão, pois, resta somente a perplexidade em estado bruto.

Os próprios padrões clássicos (não obstante sua constante alteração no processo histórico) atingem agora um grau de subversão ímpar, na medida em que indiscriminadamente alternam tendências, como vimos, de diferentes momentos de sua evolução temporal, originando uma mescla complexa e inconsistente. O mesmo “mal da sociedade” suscita do flerte do cômico com o trágico, emulsionando o patético com o ridículo, ou seja, o sofrimento está imbricado com vício em si: o amor não é mais um sentimento elevado, e, sim, apenas um subterfúgio para apaziguar o espírito. Dessa forma a catarse e/ou o próprio riso já são variáveis praticamente excluídas da equação do mundo pós-guerra.

Nessa atmosfera de niilismo sistêmico ou de vazio axiológico, Rubem Fonseca, porém, ainda é capaz de contar uma história. Tal escritor nos mostra, em

um enredo permeado de intertextualidade explícita, que a literatura ainda sobrevive e mantém seu valor cultural, ainda que na sociedade cultural de consumo – em que a lógica do mercado se faz dominante sobre o valor artístico propriamente dito da obra em questão.

É nesse caráter lúdico, refletido na tão discutida oscilação do protagonista Gustavo Flávio, que a pena crítica de Rubem Fonseca (sempre livre de panfletarismo) proporciona a *mimesis* do mundo hodierno. Vemos em *Bufo & Spallanzani* que os eternos dramas não foram resolvidos, mas, sim, intensificados numa realidade genericamente saturada. Milênios após os postulados de Aristóteles, ainda sofremos e ainda nos expomos ao ridículo. Em suma, ao nosso modo, ao modo do pós-guerra, somos todos patéticos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2012.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.
- _____. **Retórica**. 2 ed. rev. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- ASSIS, Machado de. **O alienista**. Porto Alegre: L & PM, 2007.
- AUSTER, Paul. **A trilogia de Nova York**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- _____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____. **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- CORONEL, Luciana P.. **Entre a solidão e o sucesso: análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80**. São Paulo: USP, 2008.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- EAGLETON, Terry. **Literary Theory: an introduction**. 2. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 1996.

EURÍPEDES. **Medeia**. 2. ed. Lisboa: Inquérito, 1980.

EVEN-ZOHAR, Ytamar. **La teoría de los polissistemas**. 1990. Disponível em <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Nobel, 1995.

FOKKEMA, Douwe W. **História literária: modernismo e pós-modernismo**. Lisboa: Vega, 1983.

FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

_____. **Feliz ano novo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **O cobrador**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Saraiva de Bolso), 2012.

_____. **Romance negro: e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10.ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. **The politics of post-modernism**. London: Routledge, 1999.

JAMESON, Frederic. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.

JORGE, Lúcia. **A costa dos murmúrios**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

LASH, Christopher. **O mínimo eu**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **À sombra de Dionísio**. Rio de Janeiro: Graal, 1985

MANDEL, Ernest. **O capitalismo tardio**. 2. ed. São paulo: Nova Cultural, 1985.

MORIN, Edgar. **Rumo ao abismo?: ensaio sobre o destino da humanidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia no espírito da música*. In: _____ . **Obras incompletas: seleção de textos de Gérard Lebrun**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 13. Coleção Os Pensadores.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. **O romance de Rubem Fonseca e a pós-modernidade**. Porto Alegre: PUCRS, 1991(dissertação de mestrado).

OTSUKA, Edu Teruki. **Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque**. São Paulo: Nankin, 2001.

PESSOA, Fernando. **Obra poética IV: poemas de Álvaro de Campos**. Porto Alegre: L & PM, 2006.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. Observações de um ponto de vista construtivista. In: OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura. As novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SILVA, Francisco Cunha da. **O trágico como condição do humano: resignificação da tragédia na história da civilização ocidental**. 2009. 328 f. (doutorado interdisciplinar de Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFSC, Florianópolis, 2009.

SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. Observações de um ponto de vista construtivista. In: OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura. As novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996. p. 101-131.

SNELL, Bruno. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. 4. ed. São Paulo: Nobel, 1991.

TOFFLER, Alvin. **A terceira onda**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

VERNANT, Jean-Pierre. O sujeito trágico: historicidade e trans-historicidade. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga II**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

VIZENTIN, Alana. **Os dissonantes mundos de Rubem Fonseca em Axilas e outras histórias indecorosas**. Porto Alegre: PUCRS, 2013 (dissertação de mestrado).