

O REALISMO SUJO E AS ARTES PLÁSTICAS EM RUBEM FONSECA

Daniele Ribeiro Fortuna¹

Resumo: O presente artigo aborda a questão do realismo sujo, explicando suas características, seu surgimento e influências. Trata ainda das artes plásticas, principalmente, no que diz respeito aos artistas da vertente *pop* – dando ênfase à obra de Andy Warhol – por uma nova forma de se aproximar da realidade, valorizando fontes antes desprezadas, como o lixo, os detritos urbanos, os objetos comuns e elementos da mass media, como anúncios e estrelas de cinema. Por fim, analisa a influência das artes plásticas no realismo sujo, notadamente na literatura de Rubem Fonseca, da qual faz uma breve análise.

Palavras-chave: Realismo Sujo – Arte Pop – Rubem Fonseca – Artes Plásticas – Literatura Brasileira

Abstract: This article broaches the issue of the dirty realism, explaining its characteristics, its outbreak and its influences. It also deals with plastic arts, mainly, the pop artists – emphasizing Andy Warhol’s work – who sought for a new way of getting close to reality, valuing sources which were before despised as garbage, urban rubbish, common objects and mass media elements as advertisements and movie stars. Finally, it analyses the plastic arts’ influence in dirty realism, mainly in Rubem Fonseca’s literature, which is briefly analysed.

Keywords: Dirty Realism – Pop Art – Rubem Fonseca – Plastic Arts – Brazilian Literature

O termo ‘Realismo Sujo’ não é novo. Na verdade, a discussão em relação ao tema também não é recente. Parte da crítica já o considera como um rótulo comercial para designar uma a geração de jovens escritores americanos e latino-americanos, surgidos, respectivamente a partir das décadas de 1980 e de 1990. Muitos críticos o classificam como uma categoria crítica, uma atitude artística.

Os escritores que se referem à sua ficção como ‘realismo sujo’ associam o termo ao abjeto e ao pornográfico, à violência, a uma estética do ‘lixo’, e até a uma tendência ao politicamente incorreto, ao machismo e ao sexismo. Sua literatura é constantemente comparada a autores como Henry

¹ Doutora em Literatura Comparada pela UERJ (UNIGRANRIO).

Miller e Charles Bukowski, que nos anos 60 despontaram no panorama literário com uma linguagem sexual explícita e chocante.

De acordo com Anke Birkenmaier (2011), o realismo sujo sofreu — e sofre — forte influência do cinema. Birkenmaier considera que, já no final dos anos 60, surgia o fenômeno do cinema brasileiro do ‘lixo’, emblema de uma sociedade empobrecida e corrupta. Numa fase bem posterior, nos anos 2000, filmes como *Amores brutos*, *Carandiru* e *Cidade de Deus*, também são um exemplo dessa estética. São narrativas que se caracterizam por mostrar uma violência excessiva nas relações interpessoais.

O Naturalismo seria, da mesma forma, uma influência. De fato, o realismo sujo não se configura exatamente como uma nova tendência, mas, sim, como uma ‘onda’ que retorna de tempos em tempos, arvorando-se ainda mais realista do que a literatura estabelecida.

Segundo Birkenmaier, foi nos Estados Unidos que se criou uma definição mais nítida do realismo sujo, a partir da ficção de escritores americanos como Raymond Carver, Richard Ford e Tobias Wolff, cujas obras descreviam o cotidiano, em áreas rurais ou em lugares onde a monotonia predominava.

Robert Rebein, em seu livro *Hicks, tribes & dirty realists: American fiction after postmodernism*, traça uma breve genealogia do realismo sujo. De acordo com o teórico americano, o final do século XX testemunhou, principalmente nos EUA, uma revitalização do realismo. Autores como Tom Wolfe (WOLF apud REBEIN, 2001, p. 17-18) passaram a reafirmar sua importância. Segundo Rebein, Wolfe acreditava que a cena cultural americana precisava, no final do século XX, de grandes romances, que abordassem a vida contemporânea das grandes cidades, tomando como alicerce principal o jornalismo. E essa necessidade foi atendida com o surgimento do chamado realismo sujo. Seu principal precursor foi Raymond

Carver, que era considerado herdeiro de uma tradição que incluía nomes como Herman Melville, Mark Twain, Ernest Hemingway e Jack London.

Assim como Carver, diversos outros escritores, como Grace Paley e Ann Beattie, passaram a desenvolver uma literatura de tendências mais realistas. A princípio, esta ‘nova escrita’ foi denominada de ‘minimalismo’. De acordo com Robert Rebein, Richard Wollheim, em 1965, assim classificou as pinturas e esculturas do pós-guerra que apresentavam o que Rebein chama de “minimal content” (REBEIN, 2001, p. 33) e que claramente sofriam influência de fontes não artísticas, como a natureza, a fábrica, a televisão e os shopping centers.

Foi na Inglaterra que o Minimalismo passou a ser chamado de realismo sujo. A primeira vez que o termo surgiu foi na revista literária *Granta*, editada por Bill Buford. Na sua introdução à *Granta 8: Dirty Realism*, Buford descreve a nova literatura americana como: “um realismo curioso e sujo sobre as vísceras da vida contemporânea” (BUFORD apud REBEIN, 2001, p. 41 – tradução minha).

O realismo sujo é também um conjunto de observações de como os personagens se comportam sob determinadas circunstâncias — como lidam com a miséria, com a falta de oportunidades, com o sexo (ou a falta dele) etc. Salientando as diferenças entre os contextos latinoamericano e americano, é interessante notar que o realismo sujo de Charles Bukowski também retrata a monotonia e a homogeneidade da vida contemporânea, detendo-se no fato de que apenas os mais espertos sobrevivem: não existem heróis nem cruzadas.

Na verdade, os chamados ‘realistas sujos’ mantêm uma postura de suspeita em relação às utopias. Em seu ensaio, Tamas Dobozzy cita Bill Buford, que afirma: “Estes autores do realismo sujo suspeitam dos heróis, das cruzadas e do idealismo fácil” (BUFORD apud DOBOZY, 2001, p. 65 –

tradução minha). Essa temática também é patente na ficção Rubem Fonseca, como se constatará nas próximas páginas.

A arte *pop*

Em seu livro *The return of the real*, Hal Foster analisa a corrente minimalista das neo-vanguardas. Ele afirma que a maior parte dos críticos e artistas dessa corrente se manteve pessimista em relação ao realismo remanescente da arte do século XIX. De fato, mesmo quando surgia um interesse a respeito do tema, nas décadas de 1970 e 1980, este continuava sendo visto de forma negativa.

Entretanto, desde 1960, outros ramos da arte, como o novo realismo e uma das suas vertentes, a arte *pop*, se comprometeram com a tendência realista. O novo realismo foi um movimento que surgiu nos Estados Unidos entre o final da década de 1950 e início dos anos 60. Em novembro de 1962, a galeria Sidney Janis, em Nova York, exibiu trabalhos de artistas de cinco países, elaborados em um estilo chamado ‘novo realismo’. Brian O’Doherty, um crítico do jornal *The New York Times*, descreveu a mostra como a primeira grande exibição de Nova York, de ‘*Pop Art*’ (O’DOERTY, B. apud MAHSUN, Carol Anne, 1987, p. 9) — um nome considerado, pelos críticos, melhor do que ‘novo realismo’.

Em dezembro do mesmo ano, um simpósio sobre o assunto aconteceu no Museu de Arte Moderna, de Nova York. Os artistas em discussão já haviam recebido várias denominações, como ‘factualistas’, ‘neo-dadaístas’ etc. Porém, o nome ‘*pop art*’ acabou sendo escolhido, porque parecia ser o que melhor descrevia o fenômeno. O termo ‘novo realismo’ passou a ser rejeitado, já que havia sido aplicado a uma grande variedade de movimentos.

Naquela época, os artistas começaram a questionar radicalmente a hierarquia dos valores não-figurativos e o expressionismo abstrato — tendência que havia predominado até então — perdeu sua força. De acordo com Ana Cristina Chiara, o realismo moderno se defronta no século XX:

com as novas condições de vida geradas por um sistema técnico, industrial, científico e informacional, que voltam os sentidos do artista para uma necessidade de expressão cada vez mais próxima do estilo naturalista: ‘a realidade supera a ficção’ parece indicar o teor dos manifestos da corrente artística que se convencionou chamar de *os novos realistas*. (CHIARA, 2004, p. 28-29, grifo do autor.)

Os novos realistas ou artistas *pop* passam, então, a focar sua atenção para as coisas do mundo — “Muito longe de refutar o mundo contemporâneo, a vanguarda prefere nele inserir-se. Sua visão das coisas se inspira no senso da natureza moderna, que é a da fábrica e da cidade, da publicidade e dos *mass media*, da ciência e da técnica.” (RESTANY, 1979, p. 23)

Depois de anos dedicados ao abstracionismo, a arte volta a “recolocar o pé na terra para criar os fins e os meios de uma sensibilidade adaptada às aberturas da ciência e das técnicas contemporâneas” (RESTANY, 1979, p. 28).

Era o surgimento de uma geração mais impessoal e racional de artistas, que exaltavam o senso do maravilhoso da natureza moderna, apropriando-se de fragmentos do real para fins poéticos e refletindo acerca da autonomia expressiva do objeto:

Os novos realistas consideraram o batismo artístico do objeto como um acontecimento capital e dele extraíram a lição transcendental. Cada fragmento do real e do qual se apropriaram mostrou-se por isso mesmo investido de um potencial de expressividade absoluta e geral, fim e meio de todas as linguagens objetivas. [...] Nascido de uma reação

contra o conformismo não-figurativo, sustentado por um método de ação e uma fórmula de sensibilidade, o novo realismo acabou por encarnar em dez anos o início atualizado desse humanismo tecnológico que é a única garantia racional e razoável de um segundo renascimento. (RESTANY, 1979, p. 37-38)

Valorizando a técnica, a natureza industrial e urbana, os novos realistas retomaram, com força maior, a idéia do *ready-made*, de Marcel Duchamp, transformando, novamente, objetos em esculturas. Na verdade, foi a partir da obra de Marcel Duchamp que o culto ao objeto tomou impulso. Suas ideias prepararam o caminho para a vertente *pop*.

Muitas vezes relegada a segundo plano pela crítica (se não também pelo mercado), a vertente *pop* é foco de um novo interesse atualmente, porque problematiza as noções reducionistas de realismo e engendra novas abordagens perceptivas do real.

A arte *pop* busca uma nova forma de se aproximar da realidade, valorizando elementos antes desprezados, como o lixo, os detritos urbanos, os objetos comuns. Seus artistas conferem um novo sentido à natureza, incluindo nela a técnica, a cidade, a publicidade e a indústria, e procuram integrar-se ao real de forma direta e imediata. Cada fragmento do real é valorizado, porque se considera que possua um potencial artístico genuíno. O objeto está no centro dessa vertente e, através dele, pretende-se atingir uma precisão “na apropriação perceptiva” (RESTANY, 1979, p. 153). Elementos da realidade objetiva são utilizados para dar sentido à revolta individual desses artistas, que se consideram “naturalistas de um tipo especial” (RESTANY, 1979, p. 154), pois mais do que representar, almejam apresentar a natureza moderna, ou seja, eles não buscam somente retratar a realidade, mas criar algo novo a partir dela.

De acordo com Roland Barthes (1989 p. 234), no artigo “That old thing: art...”, a arte *pop* se caracteriza por utilizar o que é desprezado pela

sociedade. Imagens da cultura de massa, consideradas como vulgares, sem nenhum valor estético, tornam-se material para os artistas. Dessa forma, a arte *pop* reflete a temporalidade da vida e dos objetos. Nesse sentido, o universo cotidiano é um conjunto de coisas a ser apropriado da melhor maneira possível e tudo o que está nele pode ser transformado em arte. O objeto pode ser repetido e reproduzido infinitas vezes e essa reprodução e repetição acabam por se constituir em um outro novo objeto, que, por sua vez, dá origem a uma obra de arte.

Segundo Sam Hunter:

A arte *pop* leva mais longe as referências à realidade de modo a abranger o tema, as técnicas de apresentação e as formas dos meios de comunicação de massa; é uma arte de citações formais e anedóticas, extraída de histórias em quadrinhos, cartazes, anúncios de lojas e sinais formados com letras. (HUNTER, 1975, p. 141)

Se os artistas de correntes anteriores, como os cubistas, selecionavam objetos que eram familiares, íntimos e confortáveis, os artistas *pop* passaram a utilizar coisas também familiares, mas públicas e até perturbadoras. Antes ninguém consideraria a hipótese de transformar, por exemplo, uma lata de sopa em uma obra de arte. O objetivo era que arte e vida se transformassem numa coisa só, tornando “a obra de arte uma experiência a ser sentida de maneira muito mais direta do que as precedentes formas de Pintura e Escultura jamais o permitiram antes” (SOLOMON, 1975, p. 234). A intenção era apagar toda a hierarquia entre obras de artes e outros tipos de objetos ou ‘ocorrências’ no mundo.

Para explicar o que é essa arte ‘simulacral’, Hal Foster (2001) cita como exemplo a série “Death in America”, de Andy Warhol, do início dos anos 60, que retrata cadeiras elétricas, suicídios, bombas atômicas e acidentes de carro. A leitura do simulacro do *pop* de Andy Warhol é

desenvolvida pela crítica associada ao pós-estruturalismo, para a qual Warhol é *pop* e a noção de simulacro — crucial nessa crítica pós-estruturalista da representação —, muitas vezes parece depender do exemplo do artista americano. Referindo-se a Roland Barthes — segundo o qual “o que a arte *pop* dessimboliza é o objeto” (BARTHES apud FOSTER, 2001, p. 128 – tradução minha) —, Hal Foster acredita que essa dessimbolização do objeto acarreta a destituição da imagem de qualquer significado profundo, inserindo-a em uma superfície do simulacro, sem necessariamente manter algum ponto de contato com a realidade. Nesse processo, o autor/artista também se veria ‘destituído’ de importância.

E essa atitude também pode ser exemplificada pela a postura de alguns artistas, notadamente Andy Warhol. Warhol repudiava a chamada ‘invenção artística’, copiando rótulos e cartazes de produtos vendidos em supermercados. Ele negava a originalidade e singularidade da arte, criando pinturas e esculturas virtualmente idênticas. Seu interesse pela produção em massa, comércio e dinheiro ficava evidente pela forma como o artista batizou seu estúdio: ‘factory’. Warhol dizia: “Eu pinto apenas objetos que eu sempre considere bonitos, coisas que se usa no dia a dia e sobre as quais nunca se pensa. Estou trabalhando com sopas e fazendo algumas pinturas de dinheiro. Eu as faço simplesmente porque gosto” (WARHOL apud BOURDON, 1989, p. 90 – tradução minha).

Críticos e historiadores sempre associaram o trabalho de Warhol a diferentes temas — o mundo da moda, das celebridades, a cultura *gay* etc. —, numa integração com a economia dos signos-mercadoria. Entretanto, outros críticos, como Thomas Crow, vão além da superficialidade e das aparências, afirmando que sob a superfície glamourosa do fetichismo da mercadoria e das estrelas da mídia existe “a realidade do sofrimento e da morte” (CROW apud FOSTER, 2001, p. 130). Crow acredita que Warhol

expõe um ‘consumo complacente’ através do ‘fato brutal’ do acidente e da mortalidade.

De acordo com Gregory Battcock, “a obra de Warhol também enfatiza e advoga a conscientização da condição do homem e tem o seu próprio humanismo, a sua própria realidade” (BATTCKOCK, 1975, p. 39). As imagens repetidas indefinidamente — na repetição estaria o grande impacto de sua obra —, tanto em seu trabalho com a fotografia e a pintura, como em sua produção cinematográfica, têm por finalidade revelar uma visão intensificada da realidade exterior.

Sob o ponto de vista de Hal Foster, há uma outra forma de se analisar a obra de Warhol (além de meramente superficial ou engajada; ou baseada no referente ou no simulacro) e essa forma relaciona-se ao choque. Através de sua arte, Warhol se defende do choque que a realidade causa em si mesmo, buscando repeti-lo em seu trabalho.

Se não pode vencê-los, junte-se a eles, sugere Andy Warhol. E assim o artista expõe na obra a compulsão à repetição da sociedade capitalista serial de produção e consumo. Ao mergulhar totalmente nessa realidade, esta acaba sendo exposta; seu automatismo revelado, através da exemplificação excessiva.

Segundo David Bourdon (1989), Andy Warhol encontrava matéria-prima para seu trabalho em revistas de cinema e tablóides populares. Ele multiplicava em tela fotos mórbidas de acidentes de carro, nas quais apareciam corpos humanos dependurados ou esmagados pelos veículos. Também se detinha em informações divulgadas por jornais, que previam quantas centenas de americanos iriam morrer em acidentes de trânsito, durante os feriados. Tais dados eram publicados, com o objetivo de alertar os motoristas, mas o artista interpretava de outra forma. Ele acreditava que a

previsão dessas fatalidades estimulava os motoristas a quererem fazer parte das estatísticas.

Morte por suicídio e execuções eram outra obsessão de Warhol, que passou a utilizar fotos de pessoas no ato ou logo depois de terem se matado, e imagens de cadeiras elétricas (consideradas pelo artista como “uma maneira tipicamente americana de partir” (BOURDON, 1989, p. 154 – tradução minha)). Ele escolhia uma foto de uma cadeira elétrica vazia, isolada em uma sala ampla também vazia, e a utilizava para produzir e repetir em *silkscreen* um grande número de pinturas.

Em uma mostra intitulada “Death in America”, Warhol exibiu sua série de desastres, juntamente com os retratos de Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor, conectando, dessa forma, fama e morte, e esvaziando de sentido a questão do luto e do impacto da morte, e insinuando a fugacidade da fama.

O realismo sujo e a influência das artes plásticas na obra de Rubem Fonseca

Assim como a arte *pop*, o realismo sujo também transforma lixo em narrativa. A violência, o sexo, as necessidades fisiológicas do homem (e seus detritos) são descritos de forma direta, simples, sem subterfúgios, bem como os diversos tipos de indivíduos, considerados, pelo senso comum, como a escória da humanidade. A realidade é apresentada em todas as suas instâncias e em todos os seus aspectos.

A conexão entre a arte *pop* e a literatura não é nova. A ficção também buscava retratar a realidade, mantendo-se na superfície da experiência humana. A interioridade, os sentimentos, os pensamentos já não tinham tanta importância quanto os fatos. Luiz Costa Lima (1981), no artigo “O cão

pop e a alegoria cobradora”, estabelece esta ligação ao analisar a ficção de Rubem Fonseca.

O trauma provocado por esse tipo de literatura não é purificador ou restaurador, mas se constitui, como afirma Costa Lima, em relação à obra de Rubem Fonseca, na “fermentação do próprio lixo” (COSTA LIMA, 1981, p. 147). Da mesma forma que o *pop*, a literatura de Fonseca se utilizaria não só de dejetos, de coisas e fatos corriqueiros da vida cotidiana, para criar sua ficção, mas também da “ampliação dos próprios clichês, do estereotipado das ambições e dos recursos compensatórios, todos eles condensados na ampliação da linguagem banalizada” (COSTA LIMA, 1981, p. 147). Para Costa Lima, “não se sai do banal através de algum dos modos literários valorizados na modernidade, mas, ao contrário, pela própria ampliação do lixo verbal” (COSTA LIMA, 1981, p. 147).

Quando se refere ao que chama de ‘poética da ampliação’, Luiz Costa Lima recorre à pintura *pop*:

De um resultado promissor só nos aproximaremos se cotejarmos a literatura em foco com o exemplo dos pintores *pop*. [...] Coisas usuais, públicas, perturbadoras ou não, como bandeiras, latas de cerveja ou garrafas de Coca-Cola, fotos nada artísticas, dejetos cívicos ou industriais, esse é o material do *pop*. [...] O lixo, o convencional, bandeiras, latas e sinais de trânsito apresentam-se como reproduções da realidade bruta. (COSTA LIMA, 1981, p. 148)

O mesmo recurso utilizaria Rubem Fonseca na sua obra, descrevendo de maneira crua, simples e direta um cotidiano violento e abjeto. Entretanto, como aponta Costa Lima, há uma diferença crucial entre o *pop* pictórico dos norte-americanos e a produção de Fonseca:

se o primeiro ainda pode ser lido como a adesão eufórica ao lixo industrial, sua apropriação literária transforma sua

ambigüidade numa escolha radical: ou o leitor se horroriza com sua crueza e apela para os códigos dos bons costumes ou se horroriza com o uso que ele próprio faz da linguagem. (COSTA LIMA, 1981, p. 152)

Assim, ao entrar em contato com esse tipo de literatura, não há apaziguamento, purificação, superação ou sublimação, mas sim a produção ou recrudescimento de um choque, que, por sua vez, vai gerar mais inquietação e incômodo.

De acordo com Luiz Costa Lima, o mundo de Rubem Fonseca é:

o da superfície: vísceras, sexo e violência, atração e repulsão. Assim seu móvel mais antigo — o que é fingido no real das pessoas, qual o real que se deposita aquém — o leva a mexer-se entre as coisas, que, não tomadas como passagem, se entulham ante os olhos do leitor, à espera de alguma forma de organização. (COSTA LIMA, 1981, p. 145)

Esta afirmação pode ser comprovada ao longo de toda a literatura do escritor, na qual se verificam a ampliação do banal cotidiano, a descrição de personagens considerados como a escória da sociedade e o uso de descrições ácidas, cruas, em uma linguagem direta e brutalista. Rubem Fonseca tenta disfarçar a mediação com o real. Por isso, como afirma Célia Pedrosa, Fonseca busca “uma linguagem transparente ao real” (PEDROSA, 1977, p. 11), isto é, que coloque o leitor *como* se estivesse frente a frente com esse real.

Para tanto, o escritor brasileiro, cria o que a ensaísta chama de ‘jogo de ambivalência’, no qual o discurso “oscila entre a existência de uma realidade ‘pura’ e a de uma realidade construída pela linguagem” (PEDROSA, 1977, p. 11). Para Célia Pedrosa, o que Rubem Fonseca pretende é tornar “a linguagem transparente, não-mentirosa, reflexo fiel da realidade. [...] Tirar de seus livros tudo que os torne dessemelhantes da vida real, de sua origem” (PEDROSA, 1977, p. 58).

Segundo Pedrosa, essa relação com a linguagem se estabelece com a função de criar um realismo total, um hiperrealismo — “tentativa de criar, através da linguagem, um simulacro tão perfeito da realidade, que se torna necessário o agenciamento de técnicas muito exageradas, provocando um efeito oposto ao que se procurava, desmascarando a obra como construção” (PEDROSA, 1977, p. 58).

O chamado hiperrealismo surgiu, nas artes plásticas, na década de 1960, como uma das vertentes do Novo Realismo. Esse movimento pregava o retorno ao objeto, à realidade mais direta, em detrimento do abstracionismo, tendência vigente até então. De acordo com Célia Pedrosa, o hiperrealismo foi o último dos movimentos contemporâneos, aparecendo oficialmente em 1968, com a mostra intitulada *Realism Now*, na Vassar Art College Gallery, em Nova York. Seu elemento básico se relacionava à fotografia, na medida em que esta atua buscando retratar fielmente a realidade do meio urbano, através de *outdoors*, da televisão, do cinema, dos jornais etc. Técnicas da comunicação de massa, como cartazes publicitários, ilustrações de jornais, desenhos animados e histórias em quadrinhos, por exemplo, eram incorporadas ao fazer artístico. Os principais temas abordados eram o sexo e a máquina — questões cruciais na sociedade urbana.

Célia Pedrosa acredita que a ligação entre o hiperrealismo e o discurso de Rubem Fonseca esteja na “dessacralização da obra de arte, através do enfoque de temas considerados não nobres” (PEDROSA, 1977, p. 109). Como a própria autora afirma, o sexo, a máquina e a reificação do homem na sociedade tecnológica estão sempre presentes nas narrativas de Fonseca: “Assim como as reproduções perfeitas dos hiperrealistas, as histórias de Rubem Fonseca são um ‘close’ perfeito do dia-a-dia urbano, guardam uma pureza fria, uma beleza dura que provoca a náusea de quem as lê [...]”

(PEDROSA, 1977, p. 116). Através desse ‘close’ Fonseca consegue atingir seu objetivo, que parece ser chocar o leitor. Para tanto, ele se vale do sexo e da violência como maneira de provocar esse choque. Segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo:

Focalizada de diferentes ângulos e em suas nuances mais sutis, a violência, no universo ficcional do autor [Rubem Fonseca], é vista como uma constante histórica, disseminando-se pelas mais diversas dimensões do comportamento humano, podendo, por isto mesmo, ser sempre justificada, explicada, em nome da sobrevivência do indivíduo ou da sociedade, em nome do processo civilizatório, dos costumes, dos direitos, ou mesmo da busca do conhecimento. (FIGUEIREDO, 2003, p. 19)

É através da violência que os mais diferentes estratos sociais se encontram, compartilhando do mesmo espaço. De acordo com Vera Follain, “nos contos escritos nas décadas de 60 e 70, a delegacia é um espaço privilegiado na ficção de Rubem Fonseca: numa sociedade fortemente estratificada, é no mundo do crime que as diferentes classes sociais acabam por se encontrar” (FIGUEIREDO, 2003, p. 22).

É possível observar que Rubem Fonseca é bastante sofisticado não só no que diz respeito ao seu texto, como também à construção de seus personagens. Na obra de Fonseca uma multiplicidade de vozes é apresentada. Para Vera Foullain:

O crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Rubem Fonseca se nega a tematizar apenas a violência dos oprimidos, construindo a sua obra como um amplo painel no qual o tema é abordado de diferentes ângulos, revelando as suas inúmeras faces. A geografia da violência se impõe, assim a outros possíveis recortes da cidade, diluindo contornos, embaralhando as linhas do mapa. (FIGUEIREDO, 2003, p. 31)

Dessa forma, a obra de Rubem Fonseca espelha não só o cotidiano dos desvalidos, dos miseráveis e dos desdentados, como também do escritor, do delegado, do detetive, do pai de família, do empresário:

Cria o contista um pequeno e luxuoso núcleo social (família, no caso) totalmente desunido, apenas atado pelo que há de mais alienante dentro de uma sociedade tecnocratizada: os bens de consumo. Pai, mãe e filhos cercados e isolados pelo luxo dos estéreos, das tevês coloridas e dos carrões na garagem. (SANTIAGO, 1979, p. 193-194)

Essas inúmeras versões formam o que Vera Foullain denomina de “painel descontínuo” (FIGUEIREDO, 2003, p. 35). Nas décadas de 60 e 70, principalmente, este ‘painel’, segundo a autora, “contrapunha-se à imagem harmônica do país, construída pelas narrativas do poder” (FIGUEIREDO, 2003, p. 35). Nesse sentido, Rubem Fonseca utilizava, naquela época, em que a repressão e a censura recrudesciam, explodir os limites do realismo para dizer o que não podia ser dito diretamente e retratar a realidade.

Deonísio da Silva afirma:

Rubem Fonseca estreou desafiando os poderes censórios ao trazer para a prosa de ficção um modo violento de narrar, [...] que fixa e recupera temas como as sexualidades tidas por ilegítimas, o recurso à luta armada como forma mais à mão para resolução de conflitos e, sobretudo, os problemas sociais e psicológicos gerados em nossas grandes concentrações urbanas. (SILVA, 1996, p. 12)

Na verdade, coube a Fonseca consolidar a temática urbana na literatura brasileira:

Também se concorda, normalmente, que o retrato da nova realidade urbana, pintado por Fonseca, privilegia uma dimensão marginal da violência e do crime que alegoricamente representava uma forma de resistência política contra o regime

golpista e autoritário posterior à ‘Revolução de 64’.
(SCHOLLHAMMER, 2003, p. 13)

Não foi por acaso que o livro *Feliz ano novo* foi censurado pela crítica em 1976, sob a alegação de ser ‘atentatório contra a moral e os bons costumes’, após ter vendido 30 mil exemplares e de ter figurado durante várias semanas na lista dos mais vendidos. O então ministro da Justiça Armando Falcão não somente proibiu a publicação e a circulação da obra, como também determinou a apreensão de todos os exemplares postos à venda. Na época, Rubem Fonseca entrou com recurso contra a decisão, mas foi somente em 1988 que a justiça brasileira liberou a reedição do livro, além de indenizar o autor por danos materiais. De acordo com Erik Schollhammer:

Para a maior parte da crítica e para alguns censores do Estado, a revelação das paixões violentas e da desumanização da vida urbana continua uma denúncia implícita da realidade brutal emergente do regime político repressivo. Com certa razão, percebiam na literatura de Fonseca uma implícita apologia à violência, incitando a revoltas violentas contra um aparelho estatal sem legitimidade. Era como dizer: se a realidade social é violenta e autodestrutiva, é apenas consequência de uma violência maior do próprio sistema, que por sua vez acaba legitimando a violência social, contando que esta se dirija contra os poderosos guiada de modo politicamente correto.
(SCHOLLHAMMER, 2003, p. 15)

Entretanto, Rubem Fonseca não denunciava apenas a ‘realidade brutal emergente do regime político repressivo’, mas também o crescente individualismo das relações humanas. Para Silviano Santiago, Fonseca estrutura “um texto ‘realista’ em que personagens soltos na violência do espaço social urbano, procuram desesperadamente um *elo* afetivo que os recupere para a coletividade”. Os marginalizados, pintados por Fonseca,

buscariam superar o individualismo, construindo algo além, de maneira a estabelecer “laços afetivos ou coletivos” (SANTIAGO, 1979, p. 191).

Para tanto, a sexualidade teria um papel fundamental. Porém, ao invés de utilizar o contato sexual para se aproximar do outro, o sexo acaba fortalecendo ainda mais o individualismo — na medida em que os personagens estão sempre procurando satisfazer seus desejos —, estando intimamente ligado à violência. Célia Pedrosa afirma:

a prática discursiva de Rubem Fonseca questiona a linguagem e nos denuncia um aspecto negativo de seu modo de ser, através de seu relacionamento com diversos significados que veiculam uma significação da violência. Estes, juntamente com os de uma problemática sexual, perpassam todo o discurso ficcional [...]

De um lado, lutas livres, caçadas policiais, desastres, assaltos, assassinatos, suicídios; do outro, garotas-programa, bordéis, amantes, homossexuais, prostitutas. Mas estes não são apenas dois temas paralelos e recorrentes. O discurso ficcional os relaciona. O sexo e a violência são intersignificativos. (PEDROSA, 1977, p. 31-32)

O elemento sexual exacerbado e a violência podem ser produtos da repressão. Ao serem reprimidos, os indivíduos necessitam encontrar uma válvula de escape para que possam se liberar de alguma forma. Célia Pedrosa acredita que “é assim que os instintos sexuais se transformam [...] e uma das características básicas dessa nova postura é o sado-masochismo: o sexo como violência contra o outro e contra si mesmo.” (PEDROSA, 1977, p. 34). De acordo com Pedrosa, outras vertentes da deterioração do relacionamento sexual são o exibicionismo — que se constitui na violência contra o próprio eu — e a força (no sentido de agressão e domínio).

Na obra do escritor brasileiro, os personagens, homens e mulheres, estão sempre em busca da satisfação plena de seus desejos. Prostituição, orgias, sexo desenfreado e casual. O autor descreve sempre relações

efêmeras entre personagens desprovidos de qualquer referencial transcendente:

Trata-se do gozo do corpo através de relações efêmeras, porque o sexo acaba se configurando como a única espécie de troca possível entre as pessoas. [...] O corpo funciona, então, como lugar de resistência às abstrações que dessubstancializam o mundo ao nosso redor, constituindo-se o último reduto de uma materialidade e, nesse sentido, na atividade sexual [...] residiria a última possibilidade de interação entre os indivíduos. (PEDROSA, 1977, p. 31-32)

O corpo e seu funcionamento são descritos em todas as suas minúcias. Segundo Silviano Santiago, Rubem Fonseca:

[...] é o prosador por excelência do *corpo* da nossa literatura: peitorais, costureiros, bíceps se entrecruzam com pernas, seios e bundas. Suas descrições do corpo dos atletas ou das mulheres são sempre antológicas, não só pela precisão de verdadeiro histologista, como ainda pelo encanto poético com que envolve nomes às vezes tão deselegantes.

Mas tal cuidado para com o corpo humano, para com a palavra que designa a parte do corpo, não é um jogo gratuito ou mera preocupação hedonista na prosa de Rubem. O nomear as partes do corpo é tabu em nossa sociedade, e é preciso rir dessas palavras para que o corpo-a-corpo com o próprio corpo se dê de maneira sadia. (SANTIAGO, 1979, p. 192, grifo do autor)

Por isso, Rubem Fonseca faz uso de palavras consideradas socialmente reprováveis para descrever o ato sexual e para denominar as partes do corpo. O que importa, como afirma Deonísio da Silva, é que Fonseca não evita “uma questão central para todas as sociedades e todas as culturas”, para as quais “a sexualidade é um problema” (SILVA, 1996, p. 83). Dessa forma, o autor aborda o sexo de forma bastante explícita. Tratar desse assunto não chega a ser uma novidade na literatura, mas Rubem Fonseca o faz sob um novo prisma: “A sua obsessão com a presença do amor erótico nas

narrativas não é inovadora na literatura moderna, mas o modo como ele trata a questão, articulando um don-juan que sai à cata de mulheres e de desvendar ou cometer crimes, revela, por certo, um novo mirante.” (SILVA, 1996, p. 81).

Assim, é possível perceber que a literatura de Rubem Fonseca dialoga com diversas linguagens e pode ser analisada sob diferentes pontos de vista. Artes plásticas e Realismo Sujo são apenas um desses inúmeros prismas com os quais a obra de Fonseca se conecta.

Referências

BARTHES, Roland. That old thing, art... In: MAHSUN, Carol Anne (Ed.). **Pop Art, The critical dialogue**. Londres: UMI Research Press, 1989.

BATTCKOCK, Gregory. Humanismo e Realidade: Thek e Warhol. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). **A nova arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

BIRKENMAIER, Anke. **El realismo sucio en América Latina**. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez. Disponível em: <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm>. Acesso em: 29 mar 11.

BOURDON, David. **Warhol**. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1989.

CHIARA, Ana Cristina. O real cobra seu preço. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de (org.). **Linhas de fuga: trânsitos ficcionais**. Rio de Janeiro: 7letras, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. O cão pop e a alegoria cobradora. In: _____. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

DOBOZY, Tamas. In the country of contradiction the hypocrite is king: defining dirty realism in Chares Bukowski’s Factotum. **Modern fiction studies**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

FOSTER, Hal. The return of the real. In: _____. **The return of the real: the avant-garde at the end of the century.** Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto** — Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HUNTER, Sam. Novos rumos da pintura americana. In: BATTCOCK, Gregory (org.). **A nova arte.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

O'DOERTY, B. apud MAHSUN, Carol Anne. **Pop art and the critics.** Londres: UMI Research Press, 1987, p. 9.

PEDROSA, Célia. O Discurso Hiperrealista (Rubem Fonseca e André Gide). 1977, 190 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

REBEIN, Robert. **Hicks, tribes & dirty realists: American fiction after Postmodernism.** Kentucky: University Press of Kentucky, 2001.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

SANTIAGO, Silviano. Errata. In: FONSECA, Rubem. **A coleira do cão.** Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. O caso Fonseca: a procura do real. In: ROCHA, João Cezar de Castro. **Nenhum Brasil existe** — pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

SILVA, Deonísio da. **Rubem Fonseca** — proibido e consagrado. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

SOLOMON, Alan. A nova arte. In: BATTCOCK, Gregory (org.). **A nova arte.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.