INTRODUÇÃO

A obra de Rubem Fonseca suscita diversos questionamentos para a sociedade contemporânea. Seu estilo choca leitores com o uso de uma linguagem considerada por Alfredo Bosi (2006) como *brutalista*, que traz à tona os paradoxos da pós-modernidade. Nesse entorno, nosso objetivo é – a partir de estudos sobre conto, metaficção, erotismo, modernidade e pós-modernidade – discutir a representação da corporeidade feminina delineada pela linguagem *brutalista* fonsequiana em contos publicados na década de 1990. Para tanto, objetivamos elucidar também as ressonâncias da pós-modernidade na construção e delineamentos dos corpos das personagens femininas.

Por ser o conto o gênero de excelência do autor, este estudo se concentrou na produção contística da década de 1990. Das quatro obras publicadas nesse período, escolhemos dez contos para tratar de corporeidade e identidade, são eles: “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” e “Romance negro” (de *Romance negro e outras histórias* (1992)), “A carne e os ossos”, “Idiotas que falam outra língua”, “Placebo” e “O buraco na parede” (de *O buraco na parede* (1995)),“ Viagens de núpcias” e “Carpe diem” (de *Histórias de amor* (1997)), “À maneira de Godard” e “O vendedor de seguros” (de *A Confraria dos Espadas* (1998)).

A década de 1990 constituiu-se uma mudança de paradigmas ao incluir aos debates sobre corpo temas relacionados à sexualidade, às relações de gênero, às representações sobre saúde e vida, e ao adoecimento e morte. Nos contos de Fonseca publicados nesse período encontramos uma atenção especial a representação da corporeidade feminina mediada pelos sistemas e significados culturais.

Serão tratadas nesta análise questões de identidade, gênero, corpo e sexualidade que estão intimamente relacionadas entre si e subsidiam diversos questionamentos literários, linguísticos, sociológicos, históricos e culturais. A linguagem é a matéria-prima que propicia analisar esses questionamentos tão

imediatos para o mundo ocidental contemporâneo, povoado de sujeitos que buscam, forjam e deformam suas identidades. No caso da produção de contos de Rubem Fonseca na década de 1990, defrontamo-nos com representações do feminino sob a ótica de uma autoria masculina, muitas vezes criticada pela visão misógina como os corpos femininos são apresentados aos olhos dos leitores. Por isso, é interessante entender as especificidades da caracterização das identidades femininas presentes nessa obra fonsequiana; também objetivamos entender de que forma a linguagem se apresenta como *lócus* de produção das relações que a cultura estabelece entre corporeidade e consumismo.

No primeiro capítulo iremos apresentar a panorâmica da produção contística do autor, destacando algumas das principais críticas ao longo de meio século de publicações. Depois analisaremos algumas peculiaridades dos contos de Rubem Fonseca, à luz dos estudos de Nádia Batella Gotlib e das noções acerca do gênero elaboradas pelos escritores Edgar Allan Poe, Júlio Cortázar e Jorge Luis Borges. Faremos também, como fechamento dessa primeira parte, uma análise dos estratagemas narrativos presentes em alguns contos do *corpus.*

No segundo capítulo primeiramente discutiremos aspectos da metaficção e pós-modernidade na contística fonsequina. Para tanto, veremos como é representada a figura do escritor a partir da análise da metaficção presente em alguns contos. Apresentaremos também as problemáticas pós-modernas que podemos encontrar nas obras e que explicam como a violência, o consumismo e o *brutalismo* se insurgem como sequelas dessa nova modernidade.

Posteriormente analisaremos como a linguagem de Rubem Fonseca apresenta suas nuances pós-modernas e as transforma numa estética *brutalista*. Estudaremos também como a linguagem erótica se insurge para discutir aspectos relacionados à dicotomia entre vida e morte, responsáveis pelo isolamento e pela frieza de alguns personagens. Para concluir esse capítulo, retomaremos as questões analisadas, entendendo-as como paradoxos presentes nessa linguagem marginal, que evoca a tradição para depois questioná-la em seus contos.

No terceiro capítulo, noções de identidade e gênero serão utilizadas para discutirmos a corporeidade das personagens femininas presente no *corpus* desse estudo. Sob a ótica dos narradores fonsequianos, veremos como as personagens femininas são representadas sob o ponto de vista das definições de *corpo-objeto* e

corpo-sujeito. Depois faremos uma análise mais centrada nas estratégias narrativas utilizadas por Rubem Fonseca na delineação dos corpos femininos, enfatizando as particularidades da linguagem presente nos contos em análise.

Após o término do último capítulo, apresentaremos nossas considerações finais apontando os resultados de nossos estudos. O intuito de nosso trabalho é o de contribuir com a ampliação dos debates literários acerca da vasta produção contística de Rubem Fonseca. Para tanto, traremos ao plano de discussões os questionamentos pós-modernos relacionados à representação da corporeidade feminina presente em contos fonsequianos.

1 AS FACES DE RUBEM FONSECA CONTISTA

> *Quem lê um conto sabe ou espera ler algo que o distraia da vida cotidiana, que o faça entrar num mundo, não direi fantástico, a palavra é muito ambiciosa, mas ligeiramente diferente do mundo das experiências comuns.*
>
> Jorge Luis Borges

Mestre na arte do conto, Rubem Fonseca apresenta uma obra regada de violência, opressão, crise do sujeito "pós-moderno" e outros nutrientes que tanto alimentam a imaginação do leitor quanto o enojam, o que causa um estranhamento ao contato com uma linguagem tão imprevisível e objetivamente dura. A linguagem fonsequiana é, por ela mesma, um acontecimento que delineia o sujeito *descentrado/fragmentado* portador de identidades instáveis e conflitantes. Nas obras *Romance negro e outras histórias* (1992), *O buraco na parede* (1995), *Histórias de amor* (1997) e *A Confraria dos Espadas* (1998), Rubem Fonseca nos surpreende com esses perfis femininos elaborados a partir de uma linguagem *brutalista* que, em muitos contos, praticamente violenta a mente do leitor.

Nesse capítulo veremos primeiramente como se construiu o panorama da produção literária do autor, em especial ao que se refere à sua contística. No subtópico seguinte entenderemos quais as peculiaridades que podemos encontrar na ficção de Rubem Fonseca, no que concerne ao gênero conto. Para finalizar esse primeiro capítulo, tratemos uma discussão sobre os estratagemas que podemos elencar a respeito da narrativa fonsequiana.

1.1 A panorâmica da produção contística do autor

Em onze de maio de 1925 nasceu o contista, romancista, ensaísta, roteirista e cineasta José Rubem Fonseca, na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Antes de dedicar-se a uma promissora carreira literária, o autor de *Lúcia McCartney* (1969) foi comissário de polícia, no 16º Distrito Policial, em São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Esse tempo na carreira de comissário poderá ter lhe rendido boas histórias para contar, que se eternizaram em seus personagens, a exemplo, um dos mais conhecidos por seus leitores, o Mandrake. Além desse, vários dos personagens principais em sua obra são (ou foram) delegados, inspetores, detetives particulares, advogados criminalistas, ou, ainda, escritores.

Segundo o jornalista Petrik (2009), Rubem Fonseca foi um dos melhores alunos de sua turma e adorava o estilo de vida americano. Assinante da revista *Time,* também já nutria paixão pelo cinema. Ainda no tempo em que trabalhava na polícia, Fonseca foi escolhido com mais nove policiais que se destacaram para participarem de um curso de aperfeiçoamento nos Estados Unidos, entre setembro de 1953 e março de 1954. Aproveitou, nesse ínterim, o ensejo para estudar administração de empresas na *New York University*. “José Rubem se tornou elite da elite, um dos três melhores alunos da classe” (PETRIK, 2009, p.32). Após sair da polícia, Rubem Fonseca trabalhou na *Light* até se dedicar integralmente à literatura.

O pesquisador Sérgio Augusto (2009) afirma que as leituras de Fonseca incluíam obras de autores consagrados, como Rafael Sabatini, Edgar Allan Poe, Emílio Salgari, Michel Zevaco, Ponson Du Trerrail, Karl May, Julio Verne, Edgard Wallace. Na adolescência leu clássicos de Homero, Virgílio, Dante, Shakespeare, Cervantes e os modernos Dostoievski, Maupassant e Proust. Leu também Kafka, Pound, Faulkner, Hemingway, Fitzgerald, Dos Passos, Guimarães Rosa, Campos de Carvalho, Cony, Autran Dourado, Clarice Lispector e Drummond.

No início dos anos 1960 expõe seus escritos publicamente nas revistas *O Cruzeiro* e *Senhor,* mas somente em 1963 sua primeira coletânea de contos, *Os prisioneiros,* é publicada. Esse livro foi acolhido pela crítica como uma obra criativa e irreverente. Logo após vieram *A coleira do cão* (1965), que iniciou a consolidação da audaciosa estética do escritor, e *Lúcia McCartney* (1969), que foi a prova viva do grande sucesso editorial de Fonseca, com agremiações que o fizeram ser considerado o maior contista brasileiro, como postula Augusto (2009).

Na época da publicação de *Os prisioneiros* (1963) o mercado editorial foi pego de surpresa, pois Rubem Fonseca era tido como um *outsider,* conhecido apenas por um pequeno grupo de amigos e por sua editora GDR, que possuía um pequeno selo e que constava há pouco tempo na praça. Sobre essa estreia, Augusto (2009) discorre sobre a opinião de alguns críticos:

> "É a grande revelação do ano", proclamou o exigente Fausto Cunha, um dos muitos críticos que, semanas depois, elegeriam a primeira coletânea de contos de Rubem Fonseca um dos livros mais expressivos da temporada [...]. José Edson Gomes foi mais longe: "É a melhor estreia no conto dos últimos tempos", aclamou o romancista, em artigo publicado na Tribuna da Imprensa e reproduzido na revista Leitura. (AUGUSTO, 2009, p. 160)

O livro de contos *Os prisioneiros* (1963) trouxe aos leitores uma literatura com estilo vibrante, criativo, desconcertante, realista, surrealista, cético e cruel. Em um tempo em que se destacavam autores como Manuel Bandeira, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Maria Alice Barroso, Sérgio Pôrto, Carlos Heitor Cony e Jorge Mautner, para citar alguns, surge a voz de Fonseca renovando a contística brasileira. Seu aparecimento no cenário literário foi ao tempo em que o gênero era visto de forma esgotada, como acreditava, em fevereiro de 1964, o então colunista de *O Estado de S. Paulo*, Wilson Martins (2009, p. 167): "o Sr. Rubem Fonseca renova o conto brasileiro no momento mesmo em que estaríamos inclinados a considerá-lo esgotado".

Outra inovação foi a inserção de técnicas do cinema e do teatro ao gênero conto. A cinefilia de Rubem Fonseca é presente em "Lúcia McCartney" (de *Lúcia McCartney* (1969)) e "Os prisioneiros" (de *Os prisioneiros* (1963)). A edição de março de 1992 da *Folha de São Paulo* nos afirma que "Fonseca é um cinéfilo 'sui generis' sem preferência por qualquer gênero e incapaz de selecionar o seu ou os seus filmes favoritos".

Ao comparar a obra de Rubem Fonseca com a dos escritores Maria Alice Barroso e Mário Donato, Martins (2009) vê a obra do autor de *O buraco na parede* (1995) como a mais inquietante e inovadora produção, um "artesanato consciente", como notamos na crítica que ele fez ao deparar-se pela primeira vez com a escrita de Fonseca:

> [...] quanto ao Sr. Rubem Fonseca será, dos três, o que melhor domina o seu instrumento, aquele para quem escrever não é apenas um dom natural, mas ainda, um artesanato consciente, um

> virtuosismo técnico. Nele, contudo, o que mais atrai e impressiona, graças à técnica, é a estranha atmosfera de morbidez e mistério, é o verdadeiro surrealismo, que tantos grandes e pequenos mestres perseguiram em vão. A realidade do Sr. Rubem Fonseca é inquietante, ou, pelo menos ele sabe mostrar o que existe de inquietador sob as aparências exteriores da realidade; mesmo certas cruezas de linguagem revelam, mais do que uma espécie de adolescência sobrevivente no autor, a psicologia particular de tal ou tal personagem, de tal ou tal meio social. (MARTINS, 2009,p.166)

Sobre a carreira e o estilo de Rubem Fonseca, Galvão (2005) aponta o destaque de sua ficção que "enxugou" a prosa com uma escrita mais sucinta e direta:

> Na ficção atual, marcada por diversas tendências, destaca-se Rubem Fonseca como uma das mais ilustres vozes. Em percurso marcado por altos e baixos, tornou-se prezado como contista e como romancista. Tendendo ao despojamento, anunciou tanto o desprezo pela retórica quanto a vontade de depuração, vindo em boa hora enxugar nossa prosa. Devotou-se a escrever sucinto, direto, elíptico, e como que impôs um modelo de literatura metropolitana aos leitores – que, assim afinados, passaram a achar outro tipo de prosa indulgente, derramado, beletrista – e a seus numerosos seguidores. Essas opções passaram a ser a tônica no panorama literário. (GALVÃO, 2005, p.41).

Oito anos após a publicação de sua premiada *Lúcia McCartney* (1967), Fonseca surpreende a crítica com a obra *Feliz Ano Novo* (1975). Esse livro mudou a carreira de Fonseca, pois assinalou de forma negativa para a Ditadura Militar o declínio do escritor. Segundo Petrik (2009), não se admitia que um grande e renomado escritor pudesse produzir uma obra tão "indecente", "pornográfica", "imoral", para citar alguns adjetivos empregados na época pelos críticos, juízes e ministros. Eles lamentavam o fato de um escritor, que era muito próximo de dois grandes ícones de direita Antonio Gallotti[1] e o general Golbery do Couto e Silva[2], trair os princípios da política ditatorial.

As personagens dessa obra parecem imersas num mundo sem Deus, sem ética, sem moral. São figuras degradantes e irreverentes que marcam a narrativa fonsequiana que, com apurada técnica cinematográfica, reinventa uma literatura capaz de conduzir o leitor a uma desmistificação da violência, que reina operante.

---

[1] Antonio Gallotti era presidente da Light, a maior empresa privada do Brasil na época. Rubem Fonseca trabalhou, dividindo, inclusive, a mesma sala de Gallotti, conforme afirma Petrik (2009).

[2] Foi no gabinete de Golbery que o escritor conheceu Gumercindo, ex- militante integralista, diretor da GDR, primeira editora a editar a obra de Fonseca, segundo Petrik (2009).

A obra *Feliz Ano Novo* (1975) não correspondeu às expectativas da direita, pois esta esperava uma obra otimista, como sugeria ironicamente o título, que mostrasse um Brasil próspero e povoado de personagens ufanísticos. Contraditoriamente, o livro revelou a face pouco trabalhada pela literatura brasileira até então a partir de uma linguagem que revelava, de forma natural, os palavrões, o sexo como instintivo e mera distração contra o vácuo das almas, a perda de quaisquer sentimentalismos exacerbados. Os personagens encontram-se "brutalizados", destituídos de tolerância e mergulhados na mesquinhez profunda. Não há piedade, não há amor e o outro não é tolerável. A impressão que se tem é que tudo o que resta é cumprir um desejo, um instinto em nome do poder, da violência e do consumismo.

Publicada em 1975, a obra chocou a ditadura militar a ponto de sua leitura, em 1976, pelo então ministro da Justiça Armando Falcão, ser considerada subversiva. Com uma tiragem de trinta mil exemplares vendidos, *Feliz Ano Novo* estava na lista dos dez mais, segundo Alexandre Pacheco (1975). O livro foi considerado, na época, primeiramente pornográfico e, depois, como apologia à violência. Pacheco (2003) ao tratar da recepção dessa obra traz uma breve análise social do período, ao afirmar que:

> A recepção da obra Feliz Ano Novo, de uma maneira geral, foi compreendida pela crítica dos jornais como uma legítima representação - principalmente a partir do conto "Feliz Ano Novo" - de uma sociedade em transformação profunda que a tornava, em seu conjunto, mais implacável e injusta. Por trás da recepção desses críticos, pudemos perceber uma intenção de alçar a obra e o conto à condição de símbolos de luta de certos setores liberais democráticos contra a ditadura militar e suas arbitrariedades. (PACHECO, 2003, p.20)

A violência no conto "Feliz Ano Novo", dentre outros motivos, explica-se também pelo fato do desejo de possuir poder, de violar o outro (em vários sentidos, sejam eles sexuais, financeiros ou morais). O ódio pela classe rica e o consumismo refletem as feridas abertas que o sistema capitalista deixou. Sistema este que alimenta e é alimentado pela violência. A verossimilhança desse conto reside na linguagem obscena e na crueldade jamais antes experimentada na ficção brasileira. É sintomática a revanche do marginalismo que encontra na violência sua resistência contra um projeto econômico burguês que o exclui do sistema. Deonísio da Silva

(1978) sobre a questão da relação entre violência e sociedade, apontou naquela época que:

> Nos contos de Rubem Fonseca, a violência manifesta-se intensivamente na dependência econômica e na invasão cultural. Dependente economicamente, dependente culturalmente, a sociedade brasileira procria seus marginais por força de compulsões sociais e decorrentes de seu famoso modelo econômico. Procria, igualmente, uma burguesia peculiar, às voltas com uma cultura importada, que não soube ainda assimilar. A burguesia brasileira é nitidamente diferente de quase todas as burguesias da América Latina, seja por sua formação histórica, seja pela configuração e função condicionadas pela situação geopolítica do país, da qual a extensão territorial é apenas um dos aspectos. E os personagens burgueses que desfilam nos contos de Rubem Fonseca demonstram muito bem essa diferença. No mais, em tudo está a violência, que é o traço comum que atravessa todos os contos de *Feliz Ano Novo*, seja na manifestação real - uso da força - seja na manifestação simbólica - uso da cultura. (SILVA, 1978, p.71*)*.

Após a publicação de *Feliz Ano Novo* (1975), Fonseca surge com mais uma coletânea de contos. *O cobrador* (1979) foi premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte e recebeu também o prêmio Estácio de Sá. Publicado no exterior (Barcelona) no ano seguinte, a obra traz a tônica da oralidade, do cotidiano permeado pela linguagem literária. “Parece que ele insiste em usar, ao lado de formas bem coloquiais, outras que só o acervo de elementos literários de sua memória poderia sugerir”, aponta Boris Schnaiderman (2013) em 1980, no *Jornal da Tarde,* em seu artigo sobre a recente publicação do escritor.

> Em todas as histórias, aparecem reflexos evidentes da História. Por mais que isto lembre um espelho deformante, por mais que se sugira uma outra história por trás da que foi narrada, e o discurso misture o imaginado e o real, este não desaparece, não se dissolve no fluxo das palavras, apesar de toda a importância que elas assumem. O tratamento paródico parece destacá-las e recortá-las num quadro multiforme, que é reflexo e contraposição diversificada de outros quadros, tudo isto unificado habilmente num mundo ficcional rico, mas contido num pequeno livro. (SCHNAIDERMAN, 2013[3])

A década de 1990 surge com várias publicações contísticas de Fonseca. A primeira delas é *Romance negro e outras histórias* (1992), em que o autor nos traz novamente o gênero que lhe fez ser agraciado pela crítica. Segundo Ariovaldo José

[3] Disponível em: http://www.literal.com.br/rubem-fonseca/bio-biblio/sobre-ele/rubem-fonseca-precioso-num-pequeno-livro-o-cobrador-de-boris-schnaiderman-jornal-da-tarde-27980/.Acesso em:09.09.2013.

Vidal (2013), após dez anos publicando apenas romances essa obra surge como uma reinvenção do próprio estilo de Fonseca, que não queria copiar a si mesmo. Sobre o estilo de Rubem Fonseca, Vidal (2013) critica esse livro, ao afirmar que:

> O estilo mudou, e nem poderia ser de outra forma, pois Fonseca correria o risco de imitar a si mesmo, o que seria o fim da linha. Na verdade, sua inquietação como leitor e escritor, a obsessão em apreender a realidade pelo ângulo mais inusitado fizeram com que o estilo se modificasse de livro para livro: do impressionismo dos primeiros contos, passou pela linguagem fraturada dos livros intermediários Lúcia McCartney (1969) é o melhor exemplo , até atingir um equilíbrio algo clássico, em relação a sua própria obra, naquele que continua sendo um dos seus melhores livros, "O Cobrador" (1979).
>
> *Romance Negro* é desigual no conjunto, pela extensão e qualidade das histórias. Mesmo assim, basta confrontá-lo com o que se vem publicando no gênero nesses últimos anos, para perceber como Rubem Fonseca é ainda o mestre do conto no Brasil. A começar de uma certa prudência em não confiar demais na concisão que o gênero requer e propicia, "concisão" que pode ser antes fraqueza, acanhamento literário de textos mal resolvidos. A consequência disso é o escritor achar um conto em cada canto para onde olhe, certo de que a cena apreendida valerá por si, o que nem sempre ocorre; e o livro acaba sendo um conjunto extenso e disperso. (VIDAL, 2013[4])

Depois de 13 anos sem publicar contos, Rubem Fonseca lança, em 1992, o *Romance Negro e Outras Histórias* pela Companhia das Letras. A *Folha de São Paulo* (1992) publicou de antemão a versão inicial que sofreu alterações posteriores para o volume. Esse livro teve tiragem inicial de 15 mil exemplares, o que foi considerado alto para o padrão brasileiro de 3 mil, embora nada comparável a edição de *Agosto* (1990), com tiragem inicial de 70 mil.

Em defesa às críticas empreendidas ao sucesso editorial do autor e a relação dos *best sellers* com a literatura menor, Fernanda Scalzo (1992), traz a opinião de que:

> Rubem Fonseca é um caso singular no Brasil, onde o "best seller" é logo preconceituosamente associado à má literatura. Ele divide estantes com Umberto Eco e Milan Kundera, não com livros de auto-ajuda. (SCALZO 1992.p.7).

Segundo Scalzo (1992), parte da crítica fez restrições à qualidade de seus romances, mas como contista, permaneceu a opinião de que ele era mestre.

[4]Disponível em: http: //www. vegetarianismo. com. br/sitio /index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=1256. Acesso em: 11/11/2013.

Sobre essa visão acerca da obra do escritor, Schnaiderman (1992, p. 6) afirmou naquela década: “não concordo que os contos são bons e os romances são piores. O conjunto é muito forte." O crítico afirmou também que Rubem Fonseca é alvo de um preconceito adquirido pelo sucesso de quem vende bem, e que o descontentamento da crítica se dá também por conta de uma "prevenção política, por causa da posição dele em 1964" (SCHNAIDERMAN, 1992, p. 6), quando foi um dos dirigentes dos Ipes (Institutos de Pesquisas e Estudos Sociais), fundado em 1961 que teve como objetivo resguardar a economia de mercado, atacar o comunismo, o populismo e o perigo de radicalização do governo.

> Formados por empresários, intelectuais, profissionais liberais e membros do exército, o Ipes dava nexo às conspirações contra João Goulart, diria o general Golbery do Couto e Silva anos depois do golpe. (SCALZO 1992, p.7).

Segundo Scalzo (1992), as posições políticas não interferem na qualidade de sua obra, no entanto a critica enxerga o enclausuramento de Fonseca perante a imprensa como um não querer ouvir falar desse passado. Ficou conhecido como "Greta Garbo das letras brasileiras", por não gostar de dar entrevistas nem ser fotografado. Ironia foi quando o governo, que outrora o autor havia ajudado a se firmar, censurou o seu livro *Feliz Ano Novo* em 1976.

Em 1995 vem a lume o premiado *O buraco na parede*[5] em que o autor reúne oito contos que desvelam a natureza humana e suas vicissitudes. Em “O balão fantasma” temos a tentativa de inserção de elementos da subjetividade em linguagem objetiva; “A carne e os ossos” usa a ironia que lhe é peculiar para falar do escatológico; “Idiotas que falam outra língua” recupera e renova a linguagem teatral numa cena de um crime digna de Poe; em “O anão” temos o triângulo amoroso nada convencional que culmina num assassinato insólito; em “Artes e ofícios” temos a crítica à suposta genialidade dos “escritores” que contratam serviços de *Ghostwriter*; em “Orgulho” a concisão de faz presente como *flashes* de lembranças antes da morte; em “Placebo” o humor negro e mórbido se faz presente; em “O buraco na parede” temos o suspense acompanhado de uma narração cinematográfica, cuja câmera é um buraco na parede de um solitário homem que aprecia a beleza corporal de uma ninfeta.

[5] Essa obra de Rubem Fonseca recebeu o prêmio Jabuti, em 1995.

O corpo humano, em especial o feminino, é vislumbrado em *O buraco na parede* (1995) de diversas formas, umas mais eróticas outras mais obscenas, como veremos no capítulo 3. Os contos alinham-se nessa perspectiva de desnudamento dos enredos que geralmente ocorrem quase no final da trama, criando expectativas e suspense para o leitor.

Histórias de amor, livro de contos publicado em 1997 juntamente com a novela *E do meio do mundo prostituto só amores guardei no meu charuto*, apresenta sete histórias de diferentes amores. Contrariamente ao título, a obra nos traz um tom de violência e crueldade, sem o tom sentimental ou lírico que o tema suscita. É formado pelos seguintes contos: “Betsy”, “Cidade de Deus”, “Família”, “O anjo da guarda”, “Viagem de núpcias”, “O amor de Jesus no coração” e “Carpe diem”.

Em “Betsy” temos o curioso e afetivo envolvimento de um homem e um animal[6], talvez a primeira figura feminina (fêmea) a ser verdadeiramente amada e respeitada em seus contos. Em “Cidade de Deus” [7] observamos a violência alimentada pelo ciúme e pela vingança. Em “Família” observamos o desejo intenso de Ernestino em ter um neto, porém, sua única filha era lésbica. Em o “O anjo da guarda” reaparece o personagem José (de “A matéria dos sonhos”, da obra *Lúcia McCartney* (1969) e de “O livro dos panegéricos”, da obra *Romance negro e outras histórias* (1992)) agora salvando a vida de uma senhora, a qual ele mesmo fora contratado para assassiná-la. Em “Viagem de núpcias” encontramos Maurício e Adriana, filhos de famílias ricas, as quais desejavam o promissor casamento dos dois, porém Maurício nutria apenas sentimento fraterno por ela. Em “O amor de Jesus no coração” reaparece o detetive Guedes (da obra *Bufo & Spallanzani* (1986)) que busca solucionar o assassinato de duas meninas, alunas de um colégio de freiras. Em “Carpe diem” temos o conto mais longo do livro, em que aparece o relacionamento de um homem e uma mulher que se conhecem no réveillon e passam a ser amantes; esse conto é permeado de referências a filmes e a

[6] Augusto (2012) em artigo, anexado a esse livro de Rubem Fonseca, informa-nos que Betsy era uma gata, e não um cão como muitos pensaram. A siamesa de Mandrake no romance *A grande arte* vivera 18 anos na companhia de Fonseca que, devido ao seu amor pelo felino, acreditava que “o mundo precisa mais de gatos que de gente”.

[7] Esse conto foi adaptado ao cinema pelo cineasta mexicano Paul Leduc, em 2006, junto com mais outros três contos, dentre eles “O cobrador”, que deu título ao filme. É baseado em quatro contos de Rubem Fonseca: "O Cobrador", do livro homônimo; "Passeio Noturno", do livro *Feliz Ano Novo* (1975); "Cidade de Deus", do livro *Histórias de Amor* (1997); e "Placebo", do livro *O Buraco na Parede* (1995). Rubem Fonseca recusou-se a participar do roteiro desse filme.

cineastas, a intenção dos amantes é a de matar os cônjuges para que eles possam viver as mais emocionantes histórias.

Em 1998 o autor surge com *A Confraria dos Espadas*, último livro de contos publicados nessa década. Nessa obra encontramos oito contos, a saber: “Livre arbítrio”, “Anjos das Marquises”, “A festa”, “O vendedor de seguros”, “AA”, “ À maneira de Godard”, “A Confraria dos Espadas” e “Um dia na vida de dois pactários”.

“Livre arbítrio” narra de forma epistolar o orgulho de um homem que se presta a aconselhar mulheres que desejam encontrar a morte. Em “Anjos das marquises” acompanhamos a história de Paiva, que desejava participar de um grupo que ele acreditava ser beneficente, mas que na realidade traficava órgãos de pobres-diabos das ruas. “A festa” nos traz a futilidade de Maria Clara Pons que prefere festejar a vida e a elegância a ter que interromper a festa por conta da morte de um convidado. “O vendedor de seguros” nos apresenta a vida de um assassino que mata as pessoas para adquirir dinheiro de corretores de seguros. “AA” (“Arremesso de Anões”) nos mostra uma prática sádica da elite de arremessar anões. Em “À maneira de Godard”, que é o conto mais longo do livro, encontramos Romeu e Julieta, personagens que sofrem da mesma fobia: aversão aos órgãos sexuais do sexo oposto. Já em “A Confraria dos Espadas”, defrontamo-nos com uma espécie de clã masculino, cujos integrantes desenvolvem uma forma de atingirem o prazer sem ejaculação. E por fim, em “Um dia na vida de dois pactários”, Fonseca subverte o gênero trazendo por meio de estrutura poética a narração de uma relação sexual que rompe a “rotina cinzenta” da vida.

As demais obras publicadas após a década de 1990 são: *Secreções, excreções e desatinos* (2001) que trouxe o escatológico para o centro das reflexões existenciais; *Pequenas criaturas* (2002), composto por trinta contos bem pequenos que refletem sobre a miudeza que o homem é diante da vida; *64 contos de Rubem Fonseca* (2004), uma coletânea de contos que vão desde a publicação de *Os prisioneiros* (1963) até *Pequenas criaturas* (2002); *Ela e outras mulheres* (2006), que trazem contos com nomes de mulheres de A a Z e com os mais diversos perfis femininos; e *Axilas e outras histórias indecorosas* (2011), que nos traz dezoito contos permeados de violência, sexo, intolerância dos seres humanos com o próprio corpo e com o corpo de outrem, e falta de decoro, como sugere o próprio título da obra.

Sobre sua mais recente produção do gênero conto, *Amálgama* (2013), André de Leones (2013) afirma que a aspereza da linguagem é cara à prosa do escritor e que aos 88 anos ele ainda consegue se dedicar a expor as ruínas cujos tetos rachados já foram apresentados em contos como “Feliz Ano Novo” e “O cobrador”. A linguagem alcança os vazios da contemporaneidade, num tempo em que a valoração não há mais razão de ser:

> As palavras não alcançam o mundo e sua violência avassaladora, mas esses personagens insistem em descrever os percalços por que passam. Não há, contudo, o sentido de um testemunho. As histórias se sucedem como garranchos nas paredes de um banheiro público. São as pinturas rupestres de que dispomos na contemporaneidade. (LEONES, 2013[8])

A relação do indivíduo com o outro também se mostra tensa nessa mais nova produção fonsequiana. Segundo Leones (2013), o ser humano aparece sem perspectivas, valores, sem identificação com o próximo:

> Os indivíduos parecem incapazes de um esforço de contextualização ou mesmo de abstrair o que quer que seja. Não há um chão comum que lhes garanta qualquer perspectiva. A existência é reduzida a um espaço onde as “pessoas são infelizes, as ruas são esburacadas e fedem, todo mundo anda apressado, os ônibus estão sempre cheios de gente feia e triste”, e “o pior não é isso”. O pior é justamente decidir o que fazer com o outro. (LEONES, 2013.)

Os estudos mais recentes acerca da vasta produção de Rubem Fonseca versam sobre questões relacionadas aos estudos culturais e à pós-modernidade. A linguagem que expressa a chamada “cultura de massa” também foi estudada à luz da linguística, com o trabalho do pesquisador e professor da USP Hudinilson Urbano, em sua obra *Oralidade na literatura (o caso Rubem Fonseca)* (2000). Nesse trabalho encontramos sugestões de uma melhor compreensão do estilo e da obra do escritor, uma reavaliação das possibilidades da língua falada e seu complexo processo de representação para o literário.

Outra questão estudada, agora partindo para o caráter metaficcional da obra fonsequiana, é a intertextualidade presente em suas obras. Luciana Paiva Coronel (2008), em sua obra *Entre a solidão e o sucesso:* análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80,

[8] Disponível em: http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,rubem-fonseca-lanca-amalgama-com-a-aspereza-cara-ao-autor,1094674,0.htm. Acesso em: 09.02.2014.

objetiva mostrar a situação do artista no cenário em que a arte se converte em mercadoria e o artista em mercador de dinheiro e de prestígio, bem como os dilemas que atormentam no processo criativo e as formas de linguagem que lhes são caras.

Falar nas obras de Rubem Fonseca traz a questão da violência, do submundo, do suspense, do erotismo, da pornografia. Muitos trabalhos (livros, teses, dissertações) apresentaram essas temáticas, alguns dentre os mais expressivos foram: *O caso Rubem Fonseca. Violência e erotismo em Feliz Ano Novo* (*1983*), *Rubem Fonseca:* proibido e consagrado (1996), *Nos bastidores da censura, sexualidade, literatura e repressão pós-64* (1987), estes de Deonísio da Silva*, A Lógica do Mundo Marginal na Obra de Rubem Fonseca* (1986), de Maria Lídia Lichtscheid Maretti, *O erotismo na literatura. (O caso Rubem Fonseca)* (1979), de Afrânio Coutinho, *O romance de Rubem Fonseca e a pós-modernidade* (1991), de Rejane Pivetta de Oliveira, e *Roteiro para um narrador:* uma leitura dos contos de Rubem Fonseca (1990), de Ariovaldo Vidal.

Esses trabalhos, como sugerem os títulos, tratam do estilo *brutalista* de Rubem Fonseca, focando a violência, que é ingrediente quase indispensável em suas narrativas, a marginalidade dos personagens, o desinteresse, a frieza dos seres humanos, as obscenidades, as loucuras e a solidão do homem pós-moderno.

Alfredo Bosi (2006) aponta Rubem Fonseca como um autor da linha do neorrealismo violento, explorador do universo ficcional urbano e marginal, destacando as obras *Lúcia McCartner* (1969) e *A Coleira do Cão* (1965) como representantes dessa vertente. Segundo Bosi (2006), o escritor submete percepções e lembranças à luz de uma análise materialista clássica que disseca os motivos perversos da conduta de seus personagens, que figuram os tipos sociais.

Um aspecto que chama a atenção, na vida e na obra do escritor de *O buraco na parede* (1995), é o fato de ele ser um dos autores com livros de maior vendagem e que, em suas (entre) linhas, ironiza esse próprio mercado e seus consumidores (leitores) que se serve de seu produto artístico, como se nota na leitura da obra *Bufo & Spallanzani* (1985), na qual o personagem principal sofre de "impotência criativa". Além disso, essa obra nos mostra uma reflexão bem humorada da arbitrariedade da genialidade dos escritores, como podemos notar no excerto a seguir:

> "Fazer música é mais difícil do que fazer literatura", disse o maestro. "Empregadas domésticas escrevem livros, militares reformados

> escrevem livros, todo mundo escreve livro, mendigos, políticos, atletas, adolescentes perturbados, comerciantes."
> "Ladrões e funcionários alfandegários", eu disse, pensando em Genet e Kafka. (FONSECA, 1991, p.115)

Em nosso estudo pretendemos apresentar uma análise que vem a somar para a compreensão de aspectos que permeiam a ficção de Fonseca. A perspectiva da corporeidade feminina, sob a ótica das relações que a pós-modernidade analisa e critica, nos faz compreender a fragmentação e o isolamento dos sujeitos diante da tecnologia, do consumismo e dos cuidados com a aparência dos corpos. Na década de 1990 percebemos um aprofundamento dessas questões na obra de Rubem Fonseca, ao tempo em que os cuidados com o corpo e as facilidades de manipulação foram aumentando.

A trajetória literária de Rubem Fonseca já completou meio século. Pelas análises que fizemos, percebemos que as décadas de 1960 e 1970 são as mais bem aclamadas pela crítica. É importante frisar que os tempos são outros, as questões são novas e que a repetição, muito criticada, vem a compor o estilo de Fonseca, permeado pela comunicabilidade de suas obras entre si. Desse modo, observamos que uma obra lê a outra obra, ou seja, a produção do autor, quer nos contos ou romances, tem tentáculos aos quais o leitor precisa se atentar. A narração contística requer uma leitura continuada para se perceber as referências às próprias obras do autor e ao passeio que os personagens fazem por elas, transitando de uma obra a outra. Entender quais as peculiaridades dessa contística nos faz perceber um melhor mapeamento do universo ficcional criado por Rubem Fonseca.

1.2 As peculiaridades de Rubem Fonseca contista

O objeto de nossas discussões perpassa pela problemática do gênero conto. Uma visão generalizante do que vem a ser conto cai por terra, uma vez que esse gênero assume múltiplas formas moldadas pelo estilo de cada autor. O objetivo deste tópico é evidenciar algumas peculiaridades encontradas nos contos de Rubem

Fonseca, sem que se tenha a pretensão de abranger toda a poética contística da numerosa produção do autor. Iremos nos ater aos contos publicados na década de 1990, analisando alguns aspectos comuns aos demais estudos e apontando aspectos possivelmente ainda não evidenciados nas pesquisas até então.

A história do conto, segundo Nádia Battella Gotlib (1998), confunde-se com a história de nossa cultura a partir de momentos da escrita que a representam. O ato de contar é antiquíssimo. Os contos egípcios devem ter aparecido por volta de 4000 anos aC. Os contos acompanhavam as transformações que as sociedades iam sofrendo desde as clássicas *Ilíada* e *Odisseia* no mundo Greco-latino, passando pelos contos do Oriente: a *Pantchatantra* (VI dC) até as *Mil e uma noites* (século X), para citar as histórias mais antigas.

No século XIV, como afirma Gotlib (1998), temos uma transição em que ao conto escrito acresceu-se categoria estética. Os contos eróticos de *Decameron* (1350), por exemplo, são traduzidos para outras línguas e rompem com o moralismo didático da época, impondo um certo estilo, mas continuam conservando o recurso de moldura, ou seja, o fato do conto ser contado por alguém a alguém.

Posteriormente, nos séculos XVI e XVII, temos como histórias marcantes o *Heptameron* (1558) de Marguerite de Navarre, as *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes, e *Os contos da mãe Gansa* (1695) de Charles Perrault. O século XIX, segundo Gotlib (1998), foi de grande importância para o surgimento do conto moderno, ocasionado pela intensa expansão da imprensa, que passou a publicar contos em jornais e revistas. Edgar Allan Poe firma-se nessa época como contista e teórico do conto.

Sobre a complexidade em se definir o que vem a ser o conto, Júlio Cortázar (2006) afirma que é um gênero de difícil definição, visto que é esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos.

> Poco a poco, en sus textos originales o mediante traducciones, uno va acumulando casi rencorosamente una enorme cantidad de cuentos del pasado y del presente, y llega el día en que puede hacer un balance, intentar una aproximación valorativa a ese género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del

> lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario.[9] (CORTÁZAR, 2006,p.369)

Isso acontece, segundo o escritor, porque o conto trabalha com ideias que tendem para o abstrato, como um "tremor de água dentro de um cristal", ou seja, algo limitado em um espaço, este que possui "uma fugacidade dentro de uma permanência", uma matéria viva (água, ideia) dentro de uma forma condensada.

> Es preciso llegar a tener una idea viva de lo que es el cuento, y eso es siempre difícil en la medida en que las ideas tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez la vida rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptualización para fijarla y categorizarla. Pero si no tenemos una idea viva de lo que es el cuento habremos perdido el tiempo, porque un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Sólo con imágenes se puede trasmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene entre nosotros, y que explica también por qué hay muchos cuentos verdaderamente grandes[10]. (CORTÁZAR, 2006, p.370)

Para o escritor argentino Jorge Luis Borges (2011) a concepção do gênero conto depende de como o texto se mostra ao leitor e da expectativa que ele causa. O conto é lido pelos leitores de um modo diferente do qual se lê um romance ou uma novela. Quando questionado se existem ou não gêneros, Borges respondeu:

> Eu creio que sim, que os há, no sentido de que há uma expectativa no leitor. Se uma pessoa lê um conto, lê de modo diferente de seu modo de ler quando procura um verbete na enciclopédia ou quando lê um romance, ou quando lê um poema. Os textos não podem ser

[9] Aos poucos, em seus textos originais ou mediante traduções, um vai acumulando quase acintosamente uma enorme quantidade de contos do passado e do presente, e chega o dia em que se pode fazer um balanço, tentar uma aproximação avaliativa a esse gênero de tão difícil definição, tão fugaz em seus aspectos múltiplos e antagônicos aspectos e, em última instância, tão secreto e voltado para si mesmo, como uma linguagem em caracol, irmã misteriosa da poesia em uma outra dimensão do tempo literário. (Tradução nossa).

[10] É preciso começar a se ter uma ideia viva do que é conto, e isto é sempre difícil, na medida em que as ideias tendem ao abstrato, a desvitalização do conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita com angústia esse laço que deseja mudar a conceituação, corrigi-la e classificá-la. Mas se nós não tivermos uma ideia viva do que é conto teremos perdido tempo, porque o conto, em última instância, se move neste plano humano,onde a vida e a expressão escrita lutam numa batalha fraternal, se me permitem o termo; e o resultado dessa batalha é o conto em si mesmo, uma síntese viva de uma vida condensada, algo como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade dentro de uma permanência. Apenas com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto provoca em nós, e isso também explica por que existem muito poucos contos verdadeiramente majestosos. (Tradução nossa).

> diferentes uns dos outros, mas alteram-se conforme o leitor, segundo a expectativa. Quem lê um conto sabe ou espera ler algo que o distraia da vida cotidiana, que o faça entrar num mundo, não direi fantástico, a palavra é muito ambiciosa, mas ligeiramente diferente do mundo das experiências comuns[11].(BORGES, 2011,p.383)

Ao comparar o conto e a fotografia, Cortázar (2006) ressalta os critérios de valor para o julgamento do conto. Uma fotografia bem realizada pressupõe uma limitação imposta pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela intenção do fotógrafo ao focar determinado campo. A foto é limitada, mas contém uma abertura capaz de mostrar uma realidade que está para além daquele fragmento. Na fotografia e no conto o que importa é a seleção do significativo, isto é, algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto.

> Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brasai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el "clímax" de la obra, en una fotografía o en un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucha más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento[12]. (CORTÁZAR, 2006, p.371).

O conto, segundo Cortázar (op.cit.) é significativo quando possui uma energia espiritual iluminadora que vai muito além da simples história que se conta. E

---

[11] Transcrição de uma conversa informal entre Jorge Luis Borges e um grupo de estudiosos sobre a sua obra, entre eles o jornalista peruano Américo Cristófalo que deu publicidade ao texto. O autor Chales Kiefer publicou essa transcrição em sua obra *A poética do conto* – de Poe a Borges- um passeio pelo gênero (2011).

[12] Fotógrafos da qualidade de um Cartier -Bresson ou um Brasai definiem sua arte como um aparente paradoxo : ao recortar um fragmento da realidade, fixando determinados limites , mas de maneira que este corte atue como uma explosão que abre para uma realidade muito mais ampla , com uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo coberto pela câmera. Enquanto que no filme ou no romance , a captação dessa realidade maior e multiforme é alcançada através do desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos , que não excluem , é claro, uma síntese que dá o "clímax " da obra; numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente , ou seja, o fotógrafo ou o contador de histórias são obrigados a escolher e reduzir uma imagem ou acontecimento que sejam significativos , que falam por si mesmos , mas que são capazes de atuar no espectador ou leitor como uma espécie de abertura, fermento que projeta a inteligência e a sensibilidade para algo que vai muito além da anedota visual ou literária contido na foto ou no conto. (Tradução Nossa).

para que isto ocorra é necessário que o tempo e o espaço estejam condensados. Outro elemento citado é a *intensidade* que constitui na eliminação de todas as ideias ou situações supérfluas. Diferente da *intensidade* é a *tensão* que é o aproximar lentamente daquilo que o autor nos quer contar. É como a imagem de uma argila na qual o modelador vai pouco a pouco montando de dentro para fora até a sua tensão maior, na forma esférica: que é a forma do conto. Uma forma esférica como uma bolha de sabão que atrai a nossa atenção por sua beleza e força em tentar manter-se íntegra.

Segundo Charles Kiefer (2011), Poe defende a leitura de uma só assentada para que se possa obter a *unidade de efeito* ou *de impressão*. No entanto, o autor condena a brevidade excessiva (epigramatismo) e, por outro lado, também a extensão demasiada (segundo Poe, pecado ainda mais imperdoável). A modernidade rejeita a prolixidade, assim como a extrema dissertação infindável. Os textos longos, como os romances, fazem com que o leitor necessite pausar a leitura, o que prejudica a unidade de efeito do livro. Poe aproxima conto de poesia, apresentando a seguinte relação: enquanto na poesia prevalece o ritmo para conferir a Beleza, no conto o ritmo se dá pela Verdade.

Em sua resenha sobre a obra de Nataniel Hawthorne[13], Poe inicia sua crítica reafirmando que considera o conto um gênero que chega a ser superior em alguns pontos com relação a poesia, como podemos notar na leitura do excerto a seguir.

> Sempre consideramos que o conto (usamos esta palavra em sua forma popularmente aceita) fornecesse a melhor oportunidade em prosa para a demonstração do talento em seu mais alto grau. Possui vantagens peculiares sobre o romance. É, obviamente, uma área muito mais refinada que o ensaio. Chega a ter pontos de superioridade sobre a poesia. (POE, 2011, p.329)

Nas obras de Rubem Fonseca nota-se essa unidade de efeito descrita por Poe, muitas vezes esse efeito se dá pela *análise dos motivos* que levam os personagens a cometerem alguns delitos. Desse modo, a unidade de efeito conjuga-se com a análise dos motivos num tom original e criativo. A unidade de efeito possivelmente é o que confere o sucesso editorial do autor, uma vez que o leitor se

[13] Resenha publicada em abril de 1842, na *Graham's Magazine.* Traduzida por Charles Kiefer (2011) e publicada como anexo I ao seu livro *A poética do conto moderno:* de Poe a Borges – um passeio pelo gênero.

sente violentado e estarrecido com a análise dos motivos presente nos contos. Segundo Osmar Pereira Olivia (2004, p.49) “os atos transgressores representados [...] fazem parte do nosso cotidiano, talvez por isso certos leitores, entre os quais me incluo, nos sentimos violentados também”. No trecho a seguir, temos um exemplo de como a unidade de efeito é estabelecida e como os motivos aparecem de forma pontual. O narrador-personagem do conto “O buraco na parede”, nos mostra os motivos que o levaram a cometer um crime e a maneira direta como essa ação foi cogitada:

> Então senti a mão de Pia acariciando a parte mais secreta do meu corpo. Isso me surpreendeu mais do que o pedido que me fez em seguida.
> Sou virgem e quero perder a virgindade com você. Mas você terá de fazer uma coisa para mim.
> Eu faço.
> Qualquer coisa?
> O que for.
> Jura que faz o que eu vou te pedir.
> Sim, juro.
> E que não me fará perguntas.
> Não faço perguntas, juro.
> Eu quero que você mate a minha mãe. (FONSECA,1995, p.157)

Gotlib (1998), ao estudar o conceito de *unidade de efeito* descrito por Poe percebeu que a composição literária causa no leitor um estado de “excitação” ou de “exaltação da alma” que deve ser feita de forma dosada pelo contista. O mais importante é que o leitor consiga ler o conto “de uma só assentada” para que a unidade de efeito possa ser identificada, assim como acontece na poesia. Nas palavras de Poe (2011):

> O conto oferece, em nossa opinião, o melhor campo para o exercício do mais nobre talento. [...] É necessário apenas dizer a respeito disso que em quase todas as categorias de composição a unidade de efeito ou de impressão é um ponto da maior importância. Além do mais, está claro que esta unidade não pode ser totalmente preservada em produções cuja leitura não possa ser feita de uma assentada. Podemos continuar a leitura de uma composição em prosa, pela própria natureza da prosa, por muito mais tempo do que podemos persistir, com bom propósito, na leitura atenta de um poema. Esse último, se realmente satisfizer as exigências de um sentimento poético, induz a uma exaltação da alma que não pode ser suportada por longo tempo. Todas as emoções elevadas são necessariamente transitórias. (POE, 2011, p.336-337)

Comparando conto e novela, Cortázar (2006) estabelece uma relação entre esses dois gêneros e o boxe. Se num combate entre o texto e o leitor a novela ganha por pontos obtidos, o conto ganha por nocaute. Não há elementos demasiados ou supérfluos no conto. Tudo é significativo, nada é gratuito.

> No se entienda esto demasiado literalmente, porque el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario. Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos[14]. (CORTÁZAR,2006, p.372)

Quando Fonseca estreou com *Os prisioneiros,* seus contos foram observados por Martins (2009) como de "atmosfera", ou seja, cujo significado das entrelinhas está para além do simples fato mostrado, assim:

> Como acontece com todos os escritores "de atmosfera", nenhuma criação dará ideia do que é realmente um conto do Sr. Rubem Fonseca; no seu caso, as citações são "injustas", mutilando criações que só têm significado artístico tomadas em bloco e cuja beleza literária parece existir em segunda potência, para além do que está escrito ou do que é contado. Se ele nada acrescenta ao filme de Chabrol, acrescenta um pequeno painel a Fellini, numa das cenas de "O inimigo"; de uma forma geral sua visão tem excelentes qualidades plásticas e o Sr. Rubem Fonseca parece um daqueles escritores que pertencem realmente ao seu tempo, ao nosso tempo, isto é, um escritor para quem o cinema existe. (MARTINS, 2009, p.168).

Sobre a brevidade dos contos, Soares (2007, p. 54) mostra que "quanto mais concentrado, mais se caracteriza como arte da sugestão, resultante de rigoroso trabalho de seleção e de harmonização dos elementos selecionados e de ênfase no essencial". Os contos de Fonseca, em geral, são curtos. Os mais longos geralmente aparecem juntamente com um mistério, um suspense a ser desvendado nas entrelinhas. Desde a situação inicial, percebemos o mistério instaurado, uma tensão narrativa de forma dosada, como podemos notar no primeiro parágrafo do conto "Placebo":

> Depois que o negro foi embora eu fiquei sentado na Cinelândia, uma praça do centro da cidade, pensando e olhando os pombos. Havia pombos em toda parte e muitos andavam pelo chão de pedras

[14] Não se entenda isto muito literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos de seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes, quando, na verdade, estão minando a resistência mais forte do adversário. Peguem qualquer grande história que vocês preferirem, e analisem sua primeira página. Surpreenderia-me encontrar elementos gratuitos, puramente decorativos.(Tradução nossa)

> portuguesas brancas e pretas comendo o milho que duas velhas lhes atiravam com suas horrendas mãos caquéticas. Assim que a praça ficasse vazia eu me levantaria do banco e daria um pontapé num dos pombos. Queria jogá-lo longe, como aquele negro me fizera uma hora antes enquanto me ofendia com seu palavreado chulo. (FONSECA, 1995, p.107)

Bosi (1997) também destaca a brevidade dos contos como um desafio para os escritores exercitarem técnicas novas de invenção, de modo que convivam tons, gêneros e significados num jogo de composição.

> Esse caráter plástico já desnorteou mais de um teórico da literatura ansioso por encaixar a forma-conto no interior de um quadro fixo de gêneros. Na verdade, se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático. (BOSI, 1997, p. 7).

Esse caráter plástico citado por Bosi (1997) podemos perceber a partir da leitura dos contos “Carpe Diem” – do livro *Histórias de Amor* (1997) – e “À maneira de Godard” – do livro *Confraria dos Espadas* (1998). No primeiro conto citado, temos 62 páginas de experimentação de vários gêneros que moldam o conto, que, na obra de Fonseca, serve-se harmoniosamente dessas variantes. A primeira narração que aparece nos dá a ideia de estarmos dentro de um filme, observando as descrições e as sucessões de cenas:

> As mulheres da festa estão todas de branco, vestidos longos ou saias curtas bem acima dos joelhos; as que têm a pele bronzeada de sol exibem largos decotes. Os homens também usam roupas brancas de fino acabamento, alguns vestem summer jackets sem medo de serem confundidos com os garçons. [...]
> Mas esse homem que vai se encontrar daqui a pouco com essa mulher está de preto, smoking preto. Ele entra no apartamento, permanece algum tempo no grande salão onde as pessoas bebem e dançam. [...] (FONSECA, 1997, p.85-86)

Nas próximas páginas o conto se molda em torno do gênero dramático. As descrições do narrador mais parecem rubricas, indicando o cenário e os gestos dos atores, como podemos perceber no excerto que segue:

> Descem pelo elevador, em silêncio, imaginando frases inteligentes para dizer. Saem, atravessam a avenida. Conseguem passar no meio da multidão que se comprime na areia e chegam à beira do mar. Ela dá os sapatos para ele segurar e entra na água até os joelhos. Ele cheira os sapatos.

> E agora?, ele pergunta. Ele lhe dá o seu lenço com o qual ela tenta enxugar as pernas.
> Agora eu vou embora.
> A gente não se vê mais?
> Depois de amanhã eu vou para Paris. (FONSECA, 1997, p. 87)

O gênero epistolar também aparece nesse conto, e em alguns casos, como nas cartas de Roberto, assume também o tom poético:

> CARTA POÉTICA DE ROBERTO
> *Ver raiar o sol seria alguma coisa interessante, mas não foi. Pensei em ler um livro, ou ver um filme, mas o que queria mesmo era o mel, a rosa vermelha do corpo branco. O mel não, o sal; o sal não, o sangue. Mas antes nos viramos pelo avesso, quebramos as mesas, voz, saliva, porra, ar sorvido, aroma das escuras frinchas do seu corpo branco, que tem vergonha de dançar na frente do homem com pau cheio de cicatrizes. Ferro e fogo no coração e na cabeça, uma fúria cada vez maior. Que boa é essa carne que eu mordo e corto com os dentes; e agora mastigo e engulo e mordo mais, e mais, e mais, e engulo. E a fúria continua. O sol, a lua, essas coisas não existem. Só há o que mordo, mastigo e engulo*. (FONSECA, 1997, p. 95-96)

Os telefonemas também são constantes nesse conto e servem para dar uma maior tensão ao jogo narrativo criado pelo autor:

> TELEFONEMA, NA MANHÃ DA VÉSPERA DO ASSASSINATO
> Olha, aquilo está cancelado.
> Aquilo o quê?
> Seu pamonha. Só existe um aquilo na nossa vida no momento.
> Ah!, sei, você quer dizer –
> Olha a linha cruzada!
> Sei, sei, aquilo.
> Vamos nos encontrar amanhã e eu te conto tudo. Você entendeu?
> Entendi. É pra jogar a chave fora.
> Isso. (CD, 2012, p. 111)

O conto, além das constantes variantes narrativas que citamos, apresenta também uma "história" do cinema, contada sob o ponto de vista de dois amantes vidrados por filmes. Os filmes aludidos de forma direta ou indireta pelos amantes são: *Uma vida por um fio* (1948) (*Sorry, Wrong Number*)[15], *Janela Indiscreta* (1954) (*Rear Window*)[16] *, O destino bate à sua porta* (1946) *(The Postman Always Rings*

[15] Filme dirigido por Anatole Litvak, de origem estadunidense, conta a história de uma jovem rica, bonita e semi-entrevada que ouve, através de uma linha cruzada ao telefonar para o seu marido, um plano de um marido assassinar uma esposa, no caso, ela imagina ser a vítima.

[16] Com a direção do reconhecido Alfred Hitchcock, o filme é um clássico do cinema que conta a história de um homem que por estar com a perna quebrada passa a espionar a vida de seus vizinhos, dentre eles, o que mais chama a atenção é um vendedor viajante que, certa noite, parece ter

Twice)[17], *Pacto de Sangue* (1944) (*Double Indemnity*)[18], além da referência à série *Paladino do Oeste*[19] (*Have Gun Will Travel*) exibida na televisão norte americana entre 1957 e 1963. O conto apresenta quatorze "capítulos", como se fosse praticamente uma novela, na qual desfilam juras de amor, cobranças, promessas, planos secretos e compulsão por filmes.

Outro conto em que encontramos essa plasticidade do gênero é "À maneira de Godard". Nele, o conto serve-se da dramaticidade do teatro e apresenta uma revisitação do famoso *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Esse texto apresenta uma reflexão sobre os próprios usos da linguagem, numa prática metatextual, em que o texto é comparado a um espetáculo teatral, como notamos no trecho a seguir:

> MESTRE DE CERIMÔNIAS
> Eu sou o Mestre-de-Cerimônias e vou logo advertindo que vocês devem prestar muita atenção em tudo o que vai ser mostrado e dito aqui, do contrário terão a falsa impressão, em certos momentos, de que estão assistindo a ardilosos jogos de palavras, a estapafúrdios exercícios verbais, ou então cochilarão ou, mais lamentável ainda, sairão no meio do espetáculo (FONSECA, 1998, p. 73).

Conforme veremos no segundo capítulo, esse uso especial da linguagem corresponde ao paródico na obra de Fonseca. Esse conto/peça teatral reflete sobre os dois gêneros: o teatro dentro do conto e o conto dentro do teatro. Assim como Shakespeare e Godard, Rubem Fonseca propõe uma inversão, uma ruptura do modo convencionalista de se ver as coisas, no seu caso de escrever conto. A ideia é de renovar o tradicional, revisando as formas antigas e acrescendo a elas ares modernos.

---

assassinado a própria esposa. Érico Borgo (2009.p.48) sobre o retrato voyeurístico criado por Hitchcock, nos afirma que: "O pátio de prédios vizinhos é um espelho do mundo, e na posição do fotógrafo xereta somos convidados a observá-lo, compartilhá-lo, julgá-lo".

[17] Mais uma história de assassinato da qual Fonseca se refere para compor seu conto. Dirigido por Tay Garnett, o filme apresenta a história de um proprietário de um posto de gasolina que contrata um jovem, que acaba se envolvendo com a sua jovem e bela esposa. Os amantes planejam a morte do marido para ficarem com a fortuna do proprietário.

[18] Segundo Borgo (2009), o diretor Billy Wilder ajudou a consolidar o *noir* como gênero de primeira grandeza com o filme *Pacto de sangue* (1944). No filme, Walter Neff, um vendedor de seguros, é seduzido e induzido por Phyllis Dietrickson (Barbara Stanwyck), uma sedutora e manipuladora mulher, a matar seu marido, mas de uma forma que pareça acidente para a polícia e também em condições específicas, que façam o seguro ser pago em dobro (no caso, 100 mil dólares).

[19] Paladino é um personagem da série que rendeu mais de 200 episódios. Apreciador de vinhos, xadrez e ópera, o pistoleiro caçador de recompensas se veste de preto, como Roberto do conto "Carpe Diem" de Rubem Fonseca, e carrega sempre um baralho e um cartão de visitas.

A tensão narrativa, como vimos, deve aparecer logo nas primeiras cenas, como qualifica Cortázar (op.cit.) ao se referir aos majestosos contos. Esse aproximar-se lentamente do que vai ser discutido é o que garante a tensão dos contos. Aliado a essa peculiaridade, existe também a intensidade que é a eliminação de tudo o que é supérfluo, desnecessário, já que no conto tempo e espaço aparecem condensados e um a serviço do outro.

> [...]El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa sin embargo lo esencial del método. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condenados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa "apertura" a que me refería antes[20]. (CORTÁZAR, 2006, p.372)

O leitor, já no início da leitura do conto “Placebo”, é levado a se questionar quem era esse homem, o que ele fazia numa praça, o que tinha acontecido durante o encontro com esse homem que pouco tempo antes havia chutado um pombo e por que este lhe ofendera com palavreado chulo. Logo em seguida, o autor reproduz a conversa que teria ocorrido minutos antes:

> Não tenho nenhum respeito pela sua fidúcia, não vou chamá-lo de senhor, de doutor, como o seu mordomo, ele me disse sacudindo o dedo na minha cara, você vai me fazer uma coisa que o Belisário não conseguia quando estava fodido igual a você, chutar esse pombo que está ciscando na calçada, está vendo?, tem que ser rápido e certeiro. (FONSECA,1995 p.107)

A imagem dos pombos, descrita na situação inicial, contribui para a *economia dos meios narrativos*[21]*.* Em se tratando de uma obra de Rubem Fonseca, até um pombo que aparece é para ser chutado. Isso garante a intensidade e a significação descritas por Cortázar. A agressividade é para mostrar que o Belisário já estava curado do mal de uma tremedeira que ele sentia, a qual o narrador queria se

[20] [...] O contista sabe que não pode prosseguir, acumulativamente, pois não tem o tempo como aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, para cima ou para baixo do espaço literário. E isto, que dessa forma expressada parece uma metáfora, expressa, no entanto, o essencial do método. O tempo do conto e o espaço devem estar condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa “abertura” que me referi anteriormente. (Tradução nossa).

[21] Segundo Gotlib (1998) a *economia dos meios narrativos* seria a possibilidade de se conseguir com o mínimo de meios o máximo de efeitos. O que não estiver a favor do efeito de aterrorizar, encantar, ou enganar o leitor, por exemplo, deve ser suprimido do conto.

curar também. A ideia de chutar os pombos demonstraria a retomada dos movimentos que estavam incertos por conta da misteriosa doença.

O modo peculiar de fazer seus contos foi agraciado pelo tradutor e poeta José Paulo Paes, num depoimento concedido à *Folha de São Paulo,* em 1992:

> A sua ficção se diferencia da chamada literatura de entretenimento, onde muitos a querem incluir, graças a duas coisas: ao seu nível de apuro técnico e à sua visão problemática da condição humana. O que ocorre é que ele vai buscar na literatura de entretenimento - especialmente na narrativa policial- certos elementos estruturais que ele reelabora de maneira muito pessoal, subvertendo as convenções do gênero. Seus contos ditos policiais se distanciam muito do esquema clássico do gênero, revelando antes uma visão brutal e cruel da vida, em que a violência aparece numa perspectiva artística muito gratuita. Sua viagem aos confins da condição humana é semelhante à de Céline. Seu brutalismo é uma marca registrada. (PAES, 1992, p. 7).

Outra questão bastante discutida, quando se trata de elementos invariáveis do conto, é a brevidade. Na França, comenta Cortázar (2006, p.371), quando um conto excede vinte páginas, recebe o nome de *nouvelle,* este que corresponde a um gênero situado entre o conto e a novela. O conto, por sua vez, trabalha com elementos condensados, como uma fotografia que captura uma imagem, mas que possui uma abertura para diversas possibilidades. Por ter que ser lido de uma só assentada, assim como a poesia, o conto deve ser breve, porém significativo.

Sobre o estatuto do conto brasileiro contemporâneo, Bosi (1997) nos afirma que esse gênero possui destaque na ficção, assumindo formas mais variadas de linguagem.

> O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem. (BOSI, 1997, p. 7)

Fonseca parece refletir essa tentativa de conceituação do que vem a ser conto. Seus contos, em geral pequenos, encapsulam perfis de seres humanos,

mesquinhos, esnobes, oportunistas, que encontram na vida a sua principal inimiga. Os seres humanos aparecem pequenos diante da grandiosidade que é a vida. As histórias transbordam dentro do gênero, assumindo a vivacidade por meio da linguagem líquida, capaz de assumir as mais diversas formas.

Os contos de Rubem Fonseca são permeados de suspense e morte, assim como a obra de Edgar Allan Poe. Em seu conto "Romance negro" aparece uma epígrafe com os dizeres de Poe "All that we see or seem/ Is but a dream within a dream"[22]. A epígrafe não é à toa. Podemos observar que alguns elementos constantes na obra de Poe são retomados, tais como: o crime (assassinato), o mistério (que segredo guardava Peter Winner?), o conto charada (em que, nesse caso, se conhece o criminoso, mas não o crime que ele cometeu, bem como a sua vítima) e o criminoso que toma o lugar do sósia (Peter Winner é na verdade John Landers). O próprio título do conto remete à denominação das histórias policiais francesas, com duas conjunções básicas desse gênero policial: a inglesa (quem matou?) e a norte-americana (por que matou?). Nesse conto, durante uma conferência, o moderador de um debate entre escritores explica essa diferença:

> Billé começa: "Dizem que para a chamada escola inglesa, crime, criminoso e vítima existem apenas para permitir ao detetive o trabalho de solucionar o Enigma. Segundo esse ponto de vista, os autores ingleses não perderiam muito tempo na descrição dos personagens e de suas motivações. Por outro lado, na escola americana, o Enigma é o pretexto para o crime. O crime, lado nefário, secreto e obscuro da natureza humana, é o essencial." [...] (FONSECA, 1992, p. 150)

Sobre a importância da contística de Poe para a arte moderna, Charles Kiefer (2011) afirma:

> Se é possível dizer que Aristóteles foi o responsável, já na Antiguidade Clássica, pela produção da primeira reflexão séria e consequente sobre a arte de fazer tragédias, Poe, nos tempos modernos, deve ser considerado o primeiro escritor a refletir com rigor e método sobre a arte da contística. (KIEFER, 2011, p.27)

As histórias de crime e mistério, tão ao gosto de Poe, são retomadas por Rubem Fonseca, leitor ávido do mestre do suspense e dos contos policiais. A

[22] Tudo o que vemos ou parecemos/ Nada mais é que um sonho dentro de um sonho. (Tradução nossa).

intertextualidade pode ser observada na leitura do conto “Idiotas que falam outra língua”, no qual o personagem José Roberto tem a ideia de emparedar sua esposa, após tê-la esganado até a morte. Os motivos desse crime são tórridos: a esposa não representava empecilho aos seus casos amorosos e ela ainda lhe garantia uma estabilidade financeira adquirida na empresa do sogro. Algo semelhante ocorre no assustador “O gato preto” de Poe, em que o narrador-personagem também assassina sua esposa, pelo motivo dela ter defendido o gato preto, e a empareda no porão de sua casa. No conto de Fonseca, a ideia do emparedamento conta com a ajuda das duas amantes de José Roberto, como podemos perceber no excerto que segue:

> JOSÉ ROBERTO *(enquanto toma café)*
> E se a gente emparedar a Lavínia? Emparedar uma pessoa não é uma coisa aviltante. E talvez os vermes não comam o emparedado, talvez ele seque como uma múmia. (*percebendo dúvida no rosto das mulheres.*) Não? É uma pena. Lavínia adoraria não ser comida pelos vermes. (FONSECA, 1995, p. 66)

No entanto, o emparedamento não se concretiza porque a parede acaba caindo por completo. A frieza de José Roberto e a disputa das amantes em meio à situação funesta também nos fazem lembrar a frieza do narrador do conto de Poe ao descrever como matou a sua esposa:

> Certo dia ela me acompanhou, para alguma tarefa doméstica, até a adega do velho prédio que nossa pobreza nos compelira a ter de habitar. O gato desceu os degraus seguindo-me e quase me lançou ao chão, exasperando-me até a loucura. Erguendo um machado e esquecendo na minha cólera o medo pueril que tinha até ali sustido minha mão, descarreguei um golpe no animal, que teria, sem dúvida, sido instantaneamente fatal se eu o houvesse assestado como desejava. Mas esse golpe foi detido pela mão de minha mulher. Espicaçado por esta essa intervenção, com uma raiva mais do que demoníaca, arranquei meu braço de sua mão e enterrei o machado no seu crânio. Ela caiu morta imediatamente, sem um gemido. Executado tão horrendo crime, logo e com inteira decisão entreguei-me à tarefa de ocultar o corpo. (POE, 1953, p.69)

O colunista Rodrigo Lacerda (1997) nos traz uma perspectiva sobre o estilo do autor, sua relação com as narrativas norte-americanas e com a popularização dos romances policiais:

> Para muitos, o introdutor do estilo narrativo americano no Brasil foi Fernando Sabino, com seu livro Encontro marcado, de 1956. Mas certamente foi Rubem Fonseca quem pegou esse estilo, levou-o para

> passear numa favela, numa cobertura da Avenida Atlântica, colocou-o na cama com uma mulata e com uma socialite, enfim, deu-lhe alma brasileira. Não só o popularizou mais do que qualquer outro escritor, mas também o transformou em modelo para novas safras de escritores. Prova disso é que, hoje em dia, nove entre dez estreantes começam fazendo romances policiais e, se possível, próximos ao estilo do mestre. (LACERDA, 1997, p. 10)

Como já ressaltamos, na obra de Rubem Fonseca encontramos suspense narrativo, capaz de incitar no leitor expectativas – as quais os contos geralmente superam – com pinceladas de forte violência, erotismo, mortes inesperadas e manias absurdas dos personagens. O leitor sente o *estranhamento*[23] ao entrar em contato pela primeira vez com um texto de calibre tão explosivo, o que faz dele um próprio detetive da trama alinhavada por linguagem peculiar. A Estética da Recepção, nas palavras de Jauss (1994), explica esse fenômeno ao apontar que

> [...] o texto é uma granada pronta a explodir, mas quando acontece a interação positiva com o leitor, se auto-regula, abrindo-se como os cristais de um caleidoscópio: mostrando infinitas faces, todas contidas em si mesmo, todas possíveis e lógicas. (JAUSS, 1994, p.7)

Sobre o estranhamento causado pela leitura da obra de Fonseca, Pereira (2000) afirma que as entrelinhas inserem o leitor no texto, num processo de sedução literária:

> [...] de forma contraditória, o leitor rejeita e aceita o texto, identifica-se e afasta-se, emociona-se e pensa. Numa paisagem agônica e corruptível, ele experimenta o sofrimento e a alegria de recolher ruínas e meios-sentidos, para costurar seu próprio entendimento. Nesse vaivém, sem um lugar preciso e seguro e sendo lido pelo livro aberto a seu olhar, o receptor tenta quebrar a resistência do texto à significação e deixa-se seduzir pelos signos, tornando-se ele próprio um elemento capaz de operar a sedução (PEREIRA, 2000, p. 23-24).

O criador do personagem Mandrake apresenta em suas histórias finais impactantes e os narradores-personagens demonstram cinismo ao relatarem as descrições cruas e a frieza de seus atos. Entendemos o conto de Rubem Fonseca como portador de questionamentos pós-modernos, pois pontua temáticas do novo modernismo, num estilo marcadamente *brutalista,* com linguagem destituída de

[23] Jakobson (1978), teórico estruturalista, ao estudar as fronteiras da poesia e seus *procedimentos* , assim como Chklovsky (1971), entende o *estranhamento* como uma desautomatização, ou seja, uma libertação da percepção. O leitor sente estranhamento ao deparar-se com a linguagem poética que mostra, muitas vezes, algo já visto, mas de uma forma elaborada, singularizada.

metáforas, permeada de palavrões, que particularizam o falar tanto do marginal como o da elite.

Em se tratando das personagens, Pen (2011), ao se referir à obra *Pequenas criaturas* (2002), faz uma análise dos perfis muito semelhantes dos heróis:

> O que chama a atenção é a atitude dogmática com que eles expressam esses juízos de valor. Os personagens de Fonseca são assertivos, arrogantes, seguros de si, intolerantes. Agem como se um excesso de lucidez os cegasse. Emitem generalizações e se comportam de uma forma tão análoga que se confundem entre si. (PEN, 2011, p.332)

Um leitor ávido perceberá essa semelhança entre os personagens, como se Fonseca buscasse um uno, um ser solitário e mesquinho que mapeasse todos os demais. Daí a impressão da repetição que muitos leitores têm, mas que na realidade mostra o desejo de se criar uma unidade em sua obra. Sobre a busca desse herói, Pen (2011) nos afirma que:

> Fonseca também parece buscar um herói determinado: um ser, como vimos, convicto de suas opiniões, que enxerga o mundo com uma simplicidade atroz e, na maioria das vezes, age por impulso e por instinto. Em conseqüência, podemos nos apoiar sobre seus ombros e ver a situação que o envolve com maior clareza do que ele próprio.
> Iludir ou ser iludido: essa é a única opção que se oferece aos personagens. Adversários num jogo que geralmente não dominam, seu destino é a solidão, como define Saturnino Vieira de "Ilha": "Todo homem é uma ilha [...] "Todos os prazeres eram fugazes. Todo diálogo era de surdos. Ninguém entendia ninguém".No universo cinicamente pessimista, melancolicamente cômico criado por Rubem Fonseca, as pessoas são muito menores que a vida. Por causa de sua miopia intelectual, julgam dominá-la e acabam frustradas por ela. Só resta a essa gente comezinha arrotar certezas. Que, sabemos, não a redimirão. (PEN, 2001,p.332)

Dessa forma, como vimos, o autor cria um tipo de conto que agrega vários gêneros, sejam eles epistolares, conversas telefônicas, peças teatrais, poemas, etc, Os personagens envolvidos enriquecem a trama e ampliam o tema, dando uma impressão de que existe um herói determinado que age por impulso e egoísmo, cujo destino parece ser a solidão.

A escolha do tema, como analisa Cortázar (2006), deve atentar-se para algo com que o escritor se encantou, ouviu ou vivenciou a partir de uma experiência profunda. Mas não somente isso, pois essa vivência do tema deve estar aliada a instrumentos expressivos, estilísticos. No caso de Fonseca, temos um autor que,

enquanto comissário de polícia, havia vivenciado vários casos de crimes e que transpôs através de elementos significativos e criativos (próprios de sua linguagem *brutalista*) o tema que provavelmente mais lhe encantara e que poderia encantar os leitores. Dessa forma, conclui-se que não se trata apenas do que o autor vivenciou ou de um mero exercício estético; uma obra parte de uma profunda vivência e observação do tema e dos elementos estilísticos trabalhados criativamente. Veremos no próximo tópico como Fonseca trabalha artisticamente seus temas a partir de seus estratagemas narrativos.

1.3 Estratagemas narrativos em contos da década de 1990

Numa análise dos elementos do gênero narrativo, podemos destacar o enredo, as personagens, o tempo, o espaço e o ponto de vista. Veremos agora como esses elementos associados ao gênero conto são moldados pelas peculiaridades da linguagem fonsequiana. Para tanto, analisaremos trechos dos contos que compõem o nosso *corpus* para alinhavarmos as considerações teóricas destacadas.

O conto, segundo Domício Proença Filho (2007), oferece-nos uma amostragem singular da vida, por meio de um episódio flagrante ou instantâneo, porém representativo. Por constituir-se uma história breve, o conto deve apresentar economia dos meios narrativos e concentração da ação, do tempo e do espaço. Sobre as variantes que envolvem as diversas visões de mundo presentes num texto literário e os diversos gêneros que os autores lançam mão, Proença Filho (op.cit) elucida que:

> Essas variantes envolvem certa visão do mundo e uma determinada maneira de captar as questões que nele se colocam, caracterizando um sistema que faz de vários elementos integrados: personagens em ação (ou não) num tempo e espaço em torno de um ou mais temas, traduzindo-se num estilo e através de determinados ângulos de visão. (PROENÇA FILHO, 2007, p.46)

O enredo é, segundo Soares (2007,p.43), o "resultado das ações das personagens", que só adquire existência por meio de um discurso e no modo como este organiza os acontecimentos. Em “O buraco na parede” o enredo é dosado por suspense desde a situação inicial. O narrador-personagem encontra-se no início da *trama*[24] em uma estação rodoviária, meio aturdido, como um homem solitário em meio à multidão. O buraco na parede de seu quarto, alugado na casa de Dona Adriana, é a única realidade que lhe agrada; o mundo que se revela no estreito orifício de uma parede. O medo do observador em ser visto e o suspense do leitor andam lado a lado. O narrador-personagem é também um leitor que se isola, da grande cidade do Rio de Janeiro, na Biblioteca Nacional, onde se sente, no início da história, aliviado. Com a descoberta do buraco na parede, alivia-se da solidão e do vazio ao contemplar o corpo nu de Pia no banheiro.

O enredo do conto moderno, na análise de Gotlib (1998), desmontou a forma tradicional de organização. O mundo antigamente era visto de forma coesa, como um todo passível de representação. Depois, perde-se este ponto de vista estável e passa-se a valorização do ponto de vista de um fragmento do mundo, de uma realidade que não é mais coletiva, mas que é só do narrador. Assim:

> O que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só. Neste sentido, evolui-se do enredo que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído nos feelings, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas...Pelo próprio caráter deste enredo, sem ação principal, os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros...(GOTLIB, 1998,p. 30)

O enredo nos contos de Fonseca necessita da participação do leitor, que, muitas vezes, precisa atuar como co-autor, ao preencher as entrelinhas. No conto “À maneira de Godard” o enredo é desconstruído e construído diversas vezes, como um palco no qual os ajustes são feitos à luz dos espectadores. O diálogo entre Romeu e Julieta é composto por digressões num jogo que eles chamaram de Jogo da Arte e Ciência de Partejar numa tentativa de curar uma misteriosa doença que

[24] Os teóricos russos formalistas, em especial Tomacheveski (1971), utlizaram o termo *fábula* para designar os acontecimentos narrados em si mesmos, na ordem em que aparecem e que ainda não possuem trabalho artístico literário. Já a *trama* corresponde aos acontecimentos trabalhados pelo artista, ou seja, na ordem em que aparecem no texto narrativo. O *tema* confere unidade à trama e é formado pelos elementos mínimos da obra, denominados *motivos*.

ambos tinham: a heterogenofobia[25]. Esse conto apresenta uma discussão sobre o próprio fazer poético, sobre a plasticidade dos gêneros, sobre a interferência do leitor/espectador na obra, sobre a tendência da arte pós-moderna se mostrar impactante e muitas vezes bizarra aos olhos do sonolento público consumidor.

O contista argentino Jorge Luis Borges (*apud* GOTLIB), ao falar sobre seus próprios contos, afirma que eles resultam mais na combinação de argumentos que na criação deles, de modo que o escritor apresenta-se mais como um agrupador de sentidos do que como um criador dotado de originalidade:

> [...] em minha contística tenho apenas três ou quatro argumentos. O que ocorre é que mudo ou combino de modo diferente alguns componentes: ou o lugar ou o tempo ou as pessoas ou as estratégias argumentativas. O núcleo argumental poderia ser sempre o mesmo. (BORGES *apud* GOTLIB, 1998, p. 31)

Nas obras de Fonseca, é comum encontrarmos a temática da morte. Porém, ela vem revestida de argumentos variados que justificam as mortes apresentadas, muitas vezes de maneira sórdida, mostrando a desvalorização da humanidade, da matéria. O escatológico é constantemente citado – o catarro, as fezes, a urina – e criam uma atmosfera de reflexão sobre a existência humana, contudo, sem a seriedade desse tema, buscando o humor em meio ao assassinato e às misérias.

Em “Romance negro” a secreção de Clotilde é apresentada para revelar seu caráter de mulher forte e decidida, capaz de tudo para obter o prazer que a fama de seu esposo, o escritor Landers, que se passava por Winner, propiciava a ela enquanto representante da editora Grasset.

> O que significa para ele, que sofre de prisão de ventre, não é o mesmo para Clotilde; esta, logo ao acordar senta-se no vaso sanitário e expele um excremento comprido, grosso, espesso, íntegro, uma única peça de delicado tom marrom-claro que, ao término de sua fácil expulsão, assume a figura de uma ponta de lápis, sem deixar vestígios no esfíncter. (FONSECA, 1992, p.182).

O tempo nas narrativas modernas contemporâneas tende a ser mais psicológico que cronológico. A duração nos contos se identifica com a vida interior,

[25] No conto entendemos que é uma aversão à genitália do sexo oposto. O Jogo da Arte e Ciência de Partejar foi criado por Julieta e correspondia a um jogo em que um tocaria no outro enquanto eles conversavam sobre assuntos variados (invenção da escrita, paleontologia, bonsais japoneses), de forma que desviassem a atenção da tão temida genitália do sexo oposto.

com um fragmento dessa vivência. Segundo Proença Filho (2007, p. 53), “a literatura moderna busca exprimir não apenas a irreversibilidade do tempo que escoa, mas ainda uma distância interior, um tempo subjetivo [...]”. No entanto, no caso dos contos analisados notamos a predominância de tempo cronológico, com presença de *flashbacks* geralmente utilizados para se explicar algo do passado e ajudar o leitor a desvendar crimes.

Nos contos “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” e “Romance negro” temos narrativas que seguem uma cronologia na elaboração dos acontecimentos. Quando os *flashbacks* ocorrem, a narração modifica-se para a primeira ou para a segunda pessoa do discurso e é marcada pelo uso de um subtítulo antes da enunciação. É o que ocorre no conto “Romance negro”, em que Winner/ Landers conta a sua esposa Clotilde o primeiro dos três segredos que guardava durante dois anos de casamento:

> PRIMEIRO SEGREDO DE PETER WINNER OU JOHN LANDERS
> “Há dois anos, na manhã do dia 20 de outubro, eu estava na gare de Lyon, dentro do Trem Negro que em alguns minutos partiria de Paris para Grenoble lotado de escritores famosos. Mas para conseguir isso precisei, num lance rocambolesco, matar um homem e assumir sua identidade. O nome desse homem? Peter Winner. Quieta, Clotilde! Silêncio, meu amor, cumpra a sua promessa. Não me interrompa... Um pouco de paciência, minha querida...” [...] (FONSECA, 1992.p. 154-155)

O espaço nas obras contísticas de Rubem Fonseca é notoriamente o urbano. A decadência das cidades é mais valorizada que as belezas monumentais ou paisagens naturais. Há uma preferência pelos ambientes noturnos, boates, praças escuras, cabarés, etc. No conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” – da obra *Romance Negro* (1992) – encontramos o andarilho Augusto, amante das árvores e apegado à cidade do Rio de Janeiro como era antigamente. É profundo conhecedor das ruas, dos bares, das calçadas, dos cinemas e das bibliotecas. Sua vida se resume aos passeios diários que faz pela cidade, às prostitutas que ensina a ler, e ao livro que está escrevendo que tem o mesmo nome do conto. O tom da escrita parece saudosista, a começar pela epígrafe, que abre o conto, extraída de trechos de Joaquim Manuel de Macedo. A valorização do passado e as exaustivas descrições contribuem para demonstrar um apego do personagem à história de sua cidade, à cultura e ao desejo romântico de mudar o mundo:

> O primeiro dono do prédio da chapelaria morou lá com a família muitos anos atrás. Seus descendentes foram alguns dos poucos comerciantes que continuaram morando no centro da cidade depois da grande debandada para os bairros, principalmente para a Zona Sul. Desde os anos 40, quase ninguém morava mais nos sobrados das principais ruas do centro, no miolo comercial da cidade, que podia ser contido numa espécie de quadrilátero, tendo como um dos lados o traçado da avenida Rio Branco, o outro uma linha sinuosa que começasse na Visconde de Inhaúma e continuasse pela Marechal Floriano até a rua Tomé de Souza, que seria o terceiro lado, um percurso meio torto que tivesse início na Visconde do Rio Branco, passasse pela praça Tiradentes e pela rua Carioca até a Rio Branco, fechando o espaço. Os sobrados, nessa área, passaram a servir de depósitos de mercadorias. Com os negócios da chapelaria foram diminuindo gradativamente a cada ano, pois as mulheres deixaram de usar chapéus, até mesmo em casamentos, e não havia mais necessidade de um depósito, pois o pequeno estoque de mercadorias podia ficar todo na loja, o sobrado, que não interessava a ninguém ficou vazio. [...]. (FONSECA, 1995, p.16-17)

Augusto pode ser considerado um *flâneur* por ser um perspicaz observador da vida moderna que vislumbra os ambientes urbanos e a movimentação das pessoas. Segundo Benjamim (1989), ao estudar a obra de Baudelaire, esse tipo humano desenvolveu-se com a modernidade, quando o homem passou a se sentir só em meio às multidões. Para o *flâneur* a observação da vida nas cidades com sua massa de trabalhadores se torna a sua principal motivação.

> A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são escrivaninhas onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo [...] (BENJAMIN, 1989, p. 35).

Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, a temática é o próprio espaço mapeado do Rio de Janeiro, com seus mendigos, prostitutas e igrejas. Uma atenção especial é dada aos ratos que circulam no sobrado em que Augusto mora e aos quais ele dedica afeto e respeito. Os ratos podem corresponder metaforicamente aos seres humanos que habitam o Rio e que são pouco valorizados socialmente (as prostitutas, os mendigos, os bandidos); estes, assim como os roedores, devem aparecer só a noite e durante o dia costumam ficar

escondidos. Augusto se identifica com os ratos, pois ele gosta de conviver em meio à sujeira das ruas, abraçando os mendigos, as árvores e ensinando prostitutas desdentadas a ler em seu sobrado.

As paisagens que aparecem nos contos de Fonseca são ambientes noturnos, povoados de pobres-diabos, bêbados e prostitutas. A beleza da cidade do Rio de Janeiro no conto “O buraco na parede”, por exemplo, é ignorada, dando preferência às imagens decadentistas. Em um trecho do conto “Viagem de núpcias” o espaço físico é rejeitado por sua sincronia e isomorfia:

> Maurício disse a Adriana que não queria mais ir a Paris, nem Londres, nem Nova York, nem qualquer outra cidade. Adriana concordou. Na faculdade de filosofia ouvira de um professor que “as cidades do mundo são concêntricas, isomórficas, sincrônicas, só uma existe e você está sempre na mesma”; não tinha sentido sair de São Paulo e ir para outra cidade grande [...]. (FONSECA, 1997, p.42-43)

Para analisarmos as perspectivas do foco narrativo e as categorias de narração, utilizaremos as definições de Jean Pouillon (1974) e Normam Friedman (2002). O primeiro justifica-se por basear-se na relação direta entre narrador, personagens e ação; já a tipologia do segundo nos traz maior delimitação dessas categorias, indicando vários tipos de onisciência. Uma análise segundo essas duas tipologias nos é importante para focarmos de forma mais específica o foco narrativo em alguns contos.

Com relação ao ponto de vista, foco narrativo ou focalização, o crítico francês Jean Pouillon (1974) define três tipos de perspectivas: a visão "com”, em que o narrador compartilha dos mesmos saberes que as personagens, percebendo os fatos ao mesmo tempo em que elas; a visão "por trás", em que o narrador já conhece todos os fatos e as ações das personagens; e a visão “de fora” que envolve a observação da exterioridade que é captada, ou seja, a materialidade da conduta do personagem, seus aspectos físicos e o meio social em que habita.

A tipologia criada por Norman Friedman (2002) sobre o ponto de vista na ficção prevê as seguintes categorias de narração: *narrador onisciente intruso, narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador – protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático* e *câmera.*

O *narrador onisciente intruso* é aquele que tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, por trás, para além dos limites de tempo e de espaço; já o *narrador onisciente neutro* distingue-se deste pela ausência de instruções e de comentários gerais ou sobre o comportamento das personagens. Na tipologia do *"eu" como testemunha* o narrador é um "eu" interno na obra que apresenta os acontecimentos como se fosse uma personagem secundária, munida de um modo mais direto e verossímil de relatar os fatos. A visão do *narrador – protagonista* é aquela em que o narrador impõe seu modo de pensar, porém não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Na *onisciência seletiva múltipla* não há propriamente um narrador; as personagens apresentam suas impressões e sentimentos que depois são resumidos por um narrador onisciente que as apresenta por meio do discurso indireto livre; já a *onisciência seletiva* difere da anterior apenas por tratar-se de uma personagem que expõe suas visões de mundo. Diferente é o *modo dramático* no qual, eliminados o autor e depois o narrador , eliminam-se os estados mentais e limita-se a informação ao que as personagens falam ou dizem, como no teatro, com breves notações de cena amarrando os diálogos. Por fim, temos a visão de *câmera,* que se refere a uma onisciência totalizante que transmite *flashes* de realidade como se apanhados por uma câmera, o que dá uma falsa impressão de neutralidade.

No primeiro tipo de visão citado por Pouillon (op.cit.), em que o narrador acompanha os acontecimentos, temos como exemplo a narração de "Viagem de núpcias"*,* em que o narrador conhece os personagens e seus pensamentos, mas cujos acontecimentos ficamos sabendo juntamente com eles. Nessa visão da narrativa, temos a onisciência neutra e tudo se centraliza num personagem (ou em mais de um personagem) e é a partir dele que o leitor vivencia os acontecimentos narrados.

> Embarcaram num avião que fazia o trajeto S. Paulo - Nova York, primeira classe, comeram uma ótima refeição acompanhada de vinhos franceses, viram um filme, tomaram um comprimido e dormiram até a hora do café da manhã. [...] (FONSECA 1997, p.45)

Ainda em se tratando da visão "com", temos o conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", em que o uso de verbos no presente do indicativo reforça a ideia de que o narrador percebe os acontecimentos ao mesmo tempo em que os personagens:

> “Tenho que ir”, diz Augusto.
> “Não vá ainda”, diz o cachorro. Não foi o cachorro, o homem é um ventríloquo, quer fazer-me de bobo, pensa Augusto, é melhor que o homem seja um ventríloquo, cães não falam e se esse fala, ou se ouviu o cão falar, isso pode se tornar um motivo de preocupação, como por exemplo ver um disco voador, e Augusto não quer perder tempo com assuntos dessa natureza. (FONSECA,1992, p. 26)

Nesse trecho apresentado percebemos também que o narrador é onisciente, pois sabe detalhes do pensamento de Augusto, representando por meio de um discurso indireto essas divagações do personagem. Além de onisciente, também é intruso em algumas passagens. Podemos notar isso, a partir dos comentários sobre a atitude dos personagens e do uso de ironias. No excerto a seguir, notamos que o narrador faz suas observações pessoais sobre os acontecimentos, opiniões estas que não são necessariamente as mesmas do personagem central, que gostava de abraçar os mendigos e ensinar as prostitutas a ler:

> Neste instante surge, do fundo de uma das caixas de papelão, Benevides, o chefe do clã, um preto que está sempre embriagado, e logo aparecem os adolescentes Zé Ricardo e Alexandre, este o mais simpático de todos, e também dona Tina, a matriarca, acompanhada de uns oito meninos. Antes eram doze os menores da família, mas quatro haviam se desgarrado e ninguém sabia por onde eles andavam; constava que faziam parte de um arrastão, de uma das quadrilhas de pivetes que agiam na zonal sul da cidade, assaltando em grandes bandos as lojas elegantes, pessoas bem vestidas, turistas; e, aos domingos, os otários que estão se bronzeando na praça. (FONSECA, 1992, p.32-33)

Em “O vendedor de seguros” temos o tipo mais comum de narração apresentada se pensarmos na contística fonsequiana como um todo. Trata-se do narrador-protagonista que impõe sua forma de pensar e de ver o mundo, mas não tem domínio do que pensam as outras personagens. Nesse conto, o narrador faz com que sua companheira Renata acredite que ele é um vendedor de seguros, quando na realidade é um assassino de aluguel. O narrador não sabe o que se passa no interior da personagem Renata, tanto que quando ela o abandona ele fica surpreso por descobrir que ela tinha uma mãe:

> Cheguei em casa e encontrei um bilhete de Renata. Para mim chega, fui para a casa de minha mãe. O engraçado é que ela sempre tinha me dito que não tinha mãe. Levou as três malas com as roupas dela, também não tinha muito mais coisa para levar, ela só comprava roupa. [...] (FONSECA, 1998, p. 49)

“A carne e os ossos” também apresenta um narrador-protagonista que narra com frieza sua visita a um cabaré enquanto esperava o seu avião que só partiria no dia seguinte. No início da narração não sabemos nada sobre esse homem, apenas suas ações conduzem o leitor a formular uma caracterização desse personagem. Ele lamenta não poder ficar mais tempo naquela cidade que, apesar de suja e cheia de gente estranha, era melhor do que o compromisso que lhe esperava:

> Eu não me incomodava em ficar mais dois dias vagando pelas ruas daquele grande formigueiro sujo, poluído, cheio de gente estranha. Era melhor do que andar por uma cidade pequena com ar puro e caipiras que dizem bom-dia quando cruzam com você. Eu ficaria ali um ano se não tivesse aquele compromisso me esperando. (FONSECA, 1995, p.29)

Há narrativas também que convivem harmoniosamente com várias visões, como é o caso do conto “Carpe Diem”, em que a narração se apresenta como a visão de um *cameraman* que capta as cenas como se a própria narrativa se apresentasse como uma película de cinema. O tipo de narração “com” é evidenciado no conto “Carpe Diem”*,* no qual, já no primeiro parágrafo, o narrador evidencia que não tem, no momento da narração, conhecimento total dos fatos:

> Os ricos não moram mais em Copacabana, mas ainda existem alguns apartamentos de luxo na avenida Atlântica ocupados por novos milionários que gostam de dar grandes festas de réveillon. É numa dessas festas, num apartamento de cobertura, que um homem, cujo nome ainda não sabemos, se encontra com uma mulher, também desconhecida, no último dia do ano. (FONSECA, 1997, p.85)

Esse conto traz um tipo de narração irreverente, que extrapola os limites do gênero conto, inserindo recursos cênicos: narração por meio de cartas em primeira pessoa; cenas como fotografias de cinema, nesse caso narração em terceira pessoa; ausência de narração, com diálogos teatrais e descrições que lembram rubricas que antecedem a entrada dessas falas. O autor busca neutralizar a voz do narrador através de extrema objetividade, como se fosse uma câmera que capta os movimentos das personagens, deixando ao leitor/expectador conferir impressões sobre o que lê e o que vê por meios das cenas.

A narração “de fora” nos remete à exterioridade dos personagens, seus aspectos físicos e o meio em que vivem, de forma que o leitor possa perceber

também a interioridade deles. Nessa visão, o *dehors* dos personagens é apresentado de forma que gradativamente acabamos percebendo seu caráter. A cena a seguir revela uma aparente neutralidade do narrador de “Carpe diem”, que expõe de maneira objetiva o caso extraconjugal de amor entre Robert e Sabrina:

> Ficam em Paris uma semana, o dia inteiro e uma noite inteira juntos. Tomam banho juntos. Beijam-se com a boca cheia de comida, com a boca cheia de pasta de dentes, com o rosto molhado, com o rosto ensaboado. Ficam dias inteiros no quarto, rompendo os limites da imaginação e do corpo, como ela diz. Ele faz imitações de atores famosos, Cagney, Bogart, Karloff. Ela imita atrizes de filme B fazendo strip-tease. Depois voltam para a cama. O pau dele fica esfolado e a boceta dela inchada. (FONSECA, 1997,p.89-90)

No conto “À maneira de Godard” a figura do narrador é substituída por um Mestre-de-Cerimônias que media um primeiro diálogo entre Romeu e Wilson, e depois entre Romeu e Julieta. Os personagens falam por si sós, sem a interferência do narrador, como se estivessem numa peça de teatro. Esse tipo de narração corresponde ao *modo dramático* descrito por Friedman (op.cit), em que o narrador praticamente desaparece, limitando o conhecimento e a percepção do leitor somente aos diálogos que se sucedem e às cenas que vão surgindo a partir das ações dos personagens.

> WILSON
> Conte-me como foi o primeiro encontro de vocês.
> ROMEU
> Ao encontrá-la por acaso nesse seminário caça-níqueis, eclético e esdrúxulo a que compareci, esquecendo as normas rígidas que adotei para mim há muito tempo – conversar o menos possível com mulheres e nunca discutir com elas –, eu lhe disse: sua postura neomalthusiana não é científica.
> WILSON
> Que imprudência. (FONSECA, 1998, p. 75).

Outro caso dessa focalização de *modo dramático* é o que ocorre no conto “Idiotas que falam outra língua”. Nele, o narrador praticamente está ausente, aparecendo apenas no primeiro parágrafo que abre o conto, mas de forma apenas descritiva, como numa rubrica de teatro:

> Um quarto de dormir com espelho no teto. Ao lado, a porta aberta, um banheiro. No quarto uma cama de casal, uma cadeira, duas mesinhas-de-cabeceira, vários litros de Coca-Cola, dois deles vazios, pacotes de batata frita, maços de cigarro. Silvia está nua, deitada na cama, com uma perna levantada, dobrada, o pé apoiado sobre o

> joelho. José Roberto está em pé, também nu, ao lado da cama, escovando os dentes.
> JOSÉ ROBERTO (*enquanto escova os dentes com uma escova sem pasta*)
> Odeio poucas coisas na vida e uma delas é que você escove os dentes com a minha escova. [...] (FONSECA, 1995, p.52)

A inserção do teatral no conto confere economia dos meios narrativos, uma vez que exclui a presença do narrador e reforça a dramaticidade dos personagens e a fotografia das cenas. Esse tipo de utilização da plasticidade do conto moderno pressupõe um leitor mais atento e disponível a analisar o desenrolar dos acontecimentos.

Como nos contos de Poe, em alguns contos de Fonseca encontramos desfechos abertos e enigmáticos, como uma pergunta sem resposta. Em *O buraco na parede,* o leitor sente falta da explicação do motivo que leva uma menina de doze anos a ter entregado sua virgindade a um (praticamente) desconhecido em troca de que ele mate a mãe dela. O autor não nos deixa muitas pistas sobre o comportamento da menina, desviando a atenção para outros personagens. Pia aparece sempre marcada por sua presença corporal, como veremos no terceiro capítulo, principalmente quando seu corpo era "lido" minuciosamente por um leitor *voyeur* solitário. Em "Idiotas que falam outra língua", Fonseca também abandona o desfecho impactante e nem o conflito se mostra resolvido, visto que José Roberto não decide com qual das duas mulheres vai ficar (ou se pretende continuar com as duas) e nem sabemos o que a vizinha surda faz à porta de sua casa no momento em que estavam tentando se livrar do corpo de Lavínia. Se a vizinha era surda, não poderia ter ouvido o barulho da picareta, então o que fazia ali? Ela era realmente surda? O que aconteceria com José Roberto? Ficaria com a herança de Lavínia? Seria preso? O leitor não tem essas respostas, apenas poderá supô-las.

As personagens conferem o sentido das ações que compõem a trama e podem ser, mesmo na ficção, identificadas por suas dimensões psicológica, moral e sociológica. A partir de traços físico-corporais e psicológicos se constroem, continuamente, as personagens fonsequianas. Seria uma tarefa infrutífera tentar enquadrar as personagens como planas, devido à complexidade que elas apresentam. O cinismo, o mau-caratismo, as mudanças bruscas de atitudes são marcas desses tipos humanos desenhados por Fonseca. Podemos observar que as caracterizações das personagens evidenciam-se mais propriamente pela aparência

de seus corpos, seus hábitos de limpeza, suas roupas e suas posições sexuais. A análise psicológica, em nossa perspectiva, nos parece não poder estar dissociada desses delineamentos de corporeidade.

Segundo Abdala Junior (1994), os personagens de Fonseca são instruídos pela violência, acoplando formas de vida de um capitalismo avançado, mostrando toda a "secreção" expelida por esse sistema.

> Rubem Fonseca introduz seus leitores num mundo violento, rompendo com as narrativas convencionais da indústria cultural, nas quais sempre aparece um final feliz. Essa violência não se restringe à população marginal. É uma violência institucionalizada, que percorre todos os setores da vida em sociedade. Nesse mundo agressivo não há espaço para o humanismo. Todas as personagens estão condicionadas pela violência e fazem dela o seu modo de vida. (ABDALA JUNIOR, 1994, p. 76)

Muitas vezes, o autor detalha mais as personagens secundárias que propriamente o narrador-personagem ou as outras personagens que supostamente seriam/são mais decisivas para a trama. A economia das descrições e a linguagem seca e direta, que não poupa o leitor, são características previsíveis nos seus contos. Apesar dessa linguagem mais objetiva, Rubem Fonseca consegue conferir complexidade psicológica aos seus personagens que agem de forma autêntica e diferençada dos personagens-tipo. A caracterização corpórea é utilizada para se definir a que classe social o indivíduo pertence. Muitas vezes, a ausência de um dente posterior (no caso da prostituta Kelly, de "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro") ou a presença de um dente de ouro (no caso do irmão do narrador-personagem, de "A carne e os ossos") já nos indica a condição econômica do personagem.

Um aspecto interessante a ser observado no conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro" é que alguns personagens se utilizam constantemente de assertivas generalizantes, que mais parecem máximas. É o caso das afirmações: "as mulheres não gostam de ratos [...] e os ratos por alguma razão não gostam das mulheres" (FONSECA, 1992, p.22), "as putas não gostam de mendigos" (op.cit. p.36), "o pessoal da antiga era mais inocente" (op.cit. p.38), "a esperança é uma espécie de libertação" (op.cit. p.38), "todo bem vem de Deus e todo mal vem do Diabo" (op.cit. p.40)," "a esperança na verdade só liberta os jovens" (op.cit. p.49). Essas "máximas" revelam a opinião dos personagens em determinados momentos e

sintetizam as suas reflexões e conhecimentos de mundo, contribuindo para a economia dos meios narrativos na linguagem fonsequiana.

Não é raro encontrarmos nos contos o discurso que equivalha a uma fase mais avançada da diegese[26] (narrativa *in medias res*), narrando-se depois, no discurso, o que já havia acontecido antes na diegese. A exemplo, o conto "A Confraria dos Espadas" nos mostra que o narrador-personagem já tinha conhecimento dos fatos narrativos:

> Fui membro da Confraria dos Espadas. Ainda me lembro de quando nos reunimos para escolher o nome da nossa Irmandade. Argumentei, então que era importante para nossa sobrevivência que tivéssemos nome e finalidade respeitáveis. (FONSECA, 1998, p.123)

Outro exemplo do destaque às personagens aparentemente secundárias é o enfoque dedicado a Tânia, esposa de Seu Cardoso, do conto "O buraco na parede". O narrador-personagem apresenta um desinteresse por aquela mulher, no entanto ela insiste em ter relações sexuais com ele, que se sente obrigado a ter um envolvimento. Esse homem aparenta não ter domínio de sua vida, parecendo esquivar-se do mundo, na busca de um isolamento. Tânia, ao perceber isso, ameaça contar para as pessoas da casa, em que moravam como inquilinos, que havia um buraco na parede. Essa chantagem lhe rende relações sexuais com aquele soturno homem que ela desejava. O narrador-personagem sente-se inserido numa trama que só tendia a se complicar, aumentando o ritmo da narrativa.

> Minha vida estava se complicando vertiginosamente. Há algo pior do que ir para a cama com uma mulher por quem não se sente amor? Fazer uma coisa dessas não tem sempre um preço terrível a pagar? Devia ter me mudado daquela casa, mas, em vez disso, me enredava ainda mais. Sentia, nebulosamente, que minha fornicação com Tânia era mais uma vinheta funesta, uma rubrica fatal na trama que eu mesmo tecia. Mas só constato isso agora, aqui no banco da estação rodoviária. (FONSECA, 1995 p. 151)

Uma análise acerca das personagens secundárias nos faz perceber uma crítica que Fonseca faz ao sistema capitalista e às instituições sociais que se servem desse sistema. No conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro" temos a figura de um bispo que recrimina o pastor Raimundo por conta deste arrecadar de forma

[26] Gérard Genett (1995) considera a diegese um conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão ficcional de espaço e tempo. Conforme a posição do narrador na diegese, ele pode ser homodiegético (se for personagem da história), heterodiegético (se não participar da história) e autodiegético (se narra a sua própria história).

periclitante o dízimo. “Você sabia que Jesus tinha um tesoureiro, Judas Iscariotes?” (FONSECA, 1997, p. 39) afirma o bispo para persuadir o padre de que Jesus precisou e sempre precisa de dinheiro. Para advertir o pastor Raimundo, o bispo ainda o compara a outros pastores, como o pastor Marcos, de Nova Iguaçu, que arrecadou mais de dez mil dólares por conta de uma promissora organização de receber os dízimos. O narrador de forma irônica apresenta essa invenção:

> O pastor Marcos, de Nova Iguaçu, foi o inventor do Envelope de Doações. Os envelopes têm impresso o nome da Igreja de Jesus Salvador das Almas, a frase *Peço orações por estas pessoas* seguida de cinco linhas para o pedinte escrever os nomes das pessoas, um quadrado onde se lê Cr$ e, em letras grandes, a categoria das doações. OS VOTOS ESPECIAIS, com quantias maiores, são verde-claro; OS SIMPLES são pardos, e neles só podem ser solicitadas duas orações. Outras igrejas copiaram o Envelope, o que deixou o bispo muito aborrecido. (FONSECA, 1997, p. 39)

A narrativa de Fonseca possui um ritmo[27] mais acelerado, composto por elipses (exclusão de determinados esclarecimentos), acontecimentos impactantes e pouco explicados, mas revelados com verossimilhança. Por se tratar de gênero conto, como vimos, ocorre uma economia dos meios narrativos, o que exige ainda mais a perspicácia do leitor, que deve agir como um Mandrake para solucionar as intempéries ocultas nas entrelinhas. Sobre esse leitor e o ponto de vista apresentado pelo autor, Cardoso (2013) discorre que:

> Rubem Fonseca é pródigo em deixar as coisas para o leitor completar. Ao escrever, o autor deve supor um interlocutor inteligente, culto, atento. Com uma inesgotável amplitude de experiências e observações, tornou-se capaz de escrever com a mesma verossimilhança sobre halterofilistas e executivos, marginais e financistas, delegados de polícia e assassinos profissionais, garotas de programa e pobres diabos que vagam sem destino pelas ruas do Rio de Janeiro. Tem, pois, como matéria-prima os dois extremos da nação: os que vivem à margem do sistema e os que constituem o núcleo privilegiado do mesmo. (CARDOSO, 2013)

Segundo Silva (2004), o ponto de vista nas obras, em alguns casos, assume a focalização externa, em que o narrador oferece somente o que aparece: fisionomia, vestuário, hábitos, atitudes. Para tanto, utiliza, prioritariamente, os diálogos. A descrição dos corpos também assume, neste tipo de focalização, um

[27] Interessante lembrar que Poe (2011) afirmou, em uma de suas resenhas sobre a obra de Nataniel Hawthorne, que o ponto de superioridade do conto sobre o poema é o ritmo, que no poema é regido pelo ideal da Beleza e no conto depende da Verdade.

recurso discursivo importante para se perceber os construtos ideológicos valorizados socialmente. O corpo funciona como agente semântico, a partir da linguagem que o modela de acordo com as variantes sociais.

Em contos como “Viagem de núpcias”, “O vendedor de seguros” e “Romance negro” encontramos o narratário extradiegético, pois o leitor não é identificado na narrativa. Quanto ao narrador, observamos que, na maioria da amostragem de contos analisados neste estudo, mostra-se como homodiegético, pois o "eu" participa da história, protagonizando-a, sendo assim também narrador autodiegético. Em “Placebo”, notamos essa narração em primeira pessoa que conduz e protagoniza a trama:

> O negro sumiu e eu fiquei ali na praça sentado, esperando uma ocasião propícia para dar um chute num daqueles pombos que ciscavam pelo chão. Eu tinha uma reunião às dez horas. Olhei um dos meus relógios, o de pulso. Eram dez horas. Levantei-me do banco e tentei dar um chute no primeiro pombo que passou na minha frente. Não consegui, perdi o equilíbrio e só não caí porque me agarrei numa mulher, e essa mulher era uma das velhas cretinas que davam comida para os pombos. [...] (FONSECA, 1995, p.109).

Observamos, então, que os contos de Rubem Fonseca possuem alguns diálogos com os contos de Poe, e que apresentam unidade de efeito, conceito elaborado por esse mestre do suspense. Vimos também alguns aspectos estruturais que nos servem para analisar os elementos que compõe as narrativas. A seguir trataremos das questões que envolvem a pós-modernidade e suas implicações na linguagem fonsequiana.

2 A PÓS-MODERNIDADE E SUAS IMPLICAÇÕES NA LINGUAGEM FONSEQUIANA

> *Por que você se tornou escritor?*
> *Gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido.*
>
> Rubem Fonseca

A metaficção relaciona-se com a pós-modernidade no sentido de ser uma das formas de questionamento que Rubem Fonseca faz implicitamente em seus contos. Nesse capítulo apresentaremos primeiramente algumas discussões a respeito dessas duas complexidades e como elas se apresentam em contos fonsequianos publicados na década de 1990. A compreensão de pós-modernidade como um fenômeno contraditório, que apresenta a tradição para depois questioná-la, por meio de escrita metaficcional, norteará nossos estudos acerca da linguagem *brutalista,* erótica e paradoxal de Rubem Fonseca, como veremos no subtópico desse capítulo.

Para esse estudo, analisaremos o *brutalismo*, marca diferenciada na linguagem de Rubem Fonseca, que se apresenta, a nosso ver, como uma ressonância da pós-modernidade. Além desse aspecto*,* encontramos nos contos marcas de erotismo, que se configura pelo modo isolado como os indivíduos vivem e buscam, a partir da fusão corporal, o sentido para a sua continuidade perdida. A linguagem de Fonseca também pode ser estudada sob a ótica de seus paradoxos pós-modernos, encontrados nos confrontos entre: natureza e cultura, tradição e vanguardismo, intelectualismo e instinto.

2.1 Metaficção e representação da figura do escritor

A representação da figura do escritor na obra de Rubem Fonseca é importante para se perceber a metaficção presente em diversos romances e contos. Em “Romance negro” e “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” encontramos personagens com o ofício de escritores que trazem à tona uma reflexão sobre a desmistificação da genialidade dos autores bem como o menosprezo que esses profissionais recebem por parte de um mercado editorial, que vê a arte como um produto. Antes de procedermos a essa análise, discutiremos um pouco sobre a obra de arte e sua reprodutibilidade e sobre o papel do artista diante da sociedade de massas.

Na visão pós-moderna de Fonseca a figura do leitor parece ser revista, criticamente, através dos narradores, enquanto consumidores. Com a eclosão desenfreada dos meios de massa, as obras de arte tornaram-se mais acessíveis, modificando, dessa forma, o papel do artista.

Bourdieu (1996) em sua obra *As regras da arte* nos mostra uma reflexão sobre a cientificidade da literatura e de sua transcendência. A partir dos estudos da obra de Flaubert, o sociólogo faz uma reflexão sobre o papel do artista, sobre a análise científica do literário e sobre a análise estritamente singular do inexprimível amor à obra de arte que muitos leitores conferem. Bourdieu (op.cit.) critica esta segunda análise pelo fato de entender que essa visão cria muralhas para o entendimento mais científico das obras. A ideia de que a ciência usurpa a liberdade e a inspiração humana é rebatida pelo sociólogo. Para ele, o autor encontra-se dentro das relações sociais, englobado e incluído como um “ponto” num espaço sobre o qual ele lança seu ponto de vista particular. O autor também defende, neste viés, o estudo da obra em seu caráter tanto histórico como trans-histórico, como podemos entender no parágrafo seguinte:

> Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os “interesses” mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por outra coisa, da qual ela também é sintoma. É supor que aí se enuncie um impulso expressivo que a formalização imposta pela necessidade

> social do campo tende a tornar irreconhecível. A renúncia ao angelismo do interesse puro pela forma pura é o preço que é preciso pagar para compreender a lógica desses universos sociais que, através da alquimia social de suas leis históricas de funcionamento, chegam a extrair da defrontação muitas vezes implacável das paixões e dos interesses particulares a essência sublimada do universal; e oferecer uma visão mais verdadeira e, em definitivo, mais tranquilizadora, porque menos, sobre-humana, das conquistas mais altas da ação humana. (BOURDIEU, 1996, p. 16)

Coronel (2008) afirma que a produção ficcional de Rubem Fonseca é permeada por recursos metaficcionais e intertextuais. A linguagem dos meios da "cultura de massas" é uma das vozes mais expressivas na obra fonsequiana. O estilo do autor é moldado a partir do confronto entre as formas eruditas com as linguagens de grande alcance popular (jornal, rádio, televisão, etc.).

O caráter metaficional, por sua vez, segundo Coronel (op. cit.) é fruto da modernidade, que passou a avaliar dentro da obra o seu próprio discurso literário. A situação do artista também é reavaliada, em tempos em que a arte se converte em mercadoria e o artista em mercador de dinheiro e de prestígio, um ser atormentado pelo difícil processo criativo e pelas formas de linguagem que lhes são caras.

Segundo Pereira (2000, p. 14), a partir dos anos 1990, a crítica se volta para leituras "mais centradas nos próprios artifícios fundadores de narrativa". Por isso, muitas investigações mais recentes versam sobre a tipologia do romance e do conto policial, intertextualidade, metaficção e ironia.

O autor, tanto no interior das obras de Rubem Fonseca como fora delas, vive, na nova modernidade, o dilema da consciência do condicionamento de um mercado editorial que o oprime, mas sem o qual não sabe ser possível sobreviver.

Fonseca aborda, de maneira irônica, desde seus primeiros livros, a relação existente entre mercado e arte. O ofício literário e sua dinâmica são tratados com irreverência em seus contos. Como exemplo, podemos citar o enredo do conto "Romance negro", em que Peter Winner é um escritor de sucesso, mas que, para tanto, matou um escritor sósia a ele, ocupando o seu lugar e o seu prestígio.

> Peter Winner, o escritor, chegou a Paris nesta tarde chuvosa, com sua mulher Clotilde. Ficam apenas uma noite na cidade; no dia seguinte irão para Grenoble, onde se realiza o Festival Internacional du Roman et du Film Noir.
> Agora estão os dois deitados na cama do hotel. Clotilde estende-se sobre o corpo de Winner, que tenta ler num jornal a notícia: "Estará presente ao Festival de Grenoble o famoso escritor americano Peter Winner. Seu último livro, *O farsante,* confirma sua atual fase de

> esplendor iniciada com *Romance negro.* Até então considerado um escritor em decadência, o novo Winner – "(FONSECA, 1992, p.146).

Winner, após ler essa notícia, amassa o jornal e joga-o ao chão, como uma manifestação de repúdio ao que a crítica jornalística falara sobre seu romance. O próprio título de seu último livro, *O farsante,* indicava que sua trajetória de sucesso se dava por meio da farsa, do engano e do escárnio à crítica que aclamava a sua obra.

O poder do editor também é questionado nas obras de Fonseca, como podemos perceber com a leitura desse conto. A não edição de um livro causa um sentimento vingativo e destrutivo por parte do autor. Peter não é quem todos pensam, sua própria esposa já percebia um mistério no ar: "Então me conta o seu segredo. Isso talvez me ajude a conhecê-lo" (FONSECA, 1992 p.147). Seu nome verdadeiro é John Landers e para se tornar um grande escritor assassinou Peter Winner, sem saber que este era seu irmão. A princípio, pensou em matar também Clotilde que recusara publicar seu livro, mas acabou desistindo do plano ao se apaixonar e depois se casar com ela. Landers e Winner tornam-se, então, duas personalidades ocultas, coexistindo no interior do escritor.

Por se apaixonar pelo livro *Romance negro,* Clotilde defende seu marido, embora saiba de toda a verdade. Entre a realidade e a ficção, Clotilde escolhe a última, representando o leitor ideal, que valoriza a obra pelo seu valor hermenêutico, independente de quem a tenha escrito. Ela realmente estava convencida de que havia se casado com Winner e não com Landers. Essa personagem feminina simboliza também o mercado editorial, que dita regras, formatos e congratula os que estão de acordo com as exigências do mercado. Tanto faz ser Winner ou Landers, para Clotilde o que interessava era a obra e o sucesso editorial advindo desta.

O preço da fama para Winner/Landers foi renegar a sua própria identidade. É a agrura que o escritor levará por toda a sua vida e até para a sua posterior "imortalidade" enquanto famoso e reconhecido escritor.

> Ao transformar escritores em personagens de sua obra, Rubem Fonseca demonstra que a sua tarefa é, através do poder da palavra escrita, fazer o leitor ouvir, fazê-lo sentir, e, antes de tudo, fazê-lo *ver* e *pensar* sobre a vida autoral, sobre seus altos e baixos, dilemas, desapontamentos, ilusões e desilusões. Através da estratégia da *visibilidade*, ele lança um olhar irônico sobre o solitário ofício das letras, devassando o mínimo e o escondido, revelando tanto os júbilos públicos quanto as misérias privadas por que passam autores

> neófitos e consagrados, diletantes e profissionais, fictícios e reais. (MENEZES, 2008, p.42)

Segundo Menezes (2008, p.16), “No conto de Fonseca, os objetos artísticos são quadros que o personagem pinta”, e essas figuras representadas não são mortas, mas sim decompostas, como no conto *A carne e os ossos*, em que o narrador-personagem compara uma prostituta em um cabaré a um porco morto.

> [...] Ela exibia uma fisionomia neutra e o homem, um sujeito de uns quarenta anos parecia tranquilo como se estivesse alojado numa cadeira de barbeiro. O conjunto lembrava uma instalação de arte moderna. Poucos dias antes, em outra cidade, em outro país, eu havia ido a um salão de arte ver um porco morto aparecer dentro de uma caixa de vidro. Como fiquei poucos dias na cidade, pude apenas ver o animal ficar esverdeado, disseram-me que era uma pena eu não poder contemplar a obra em toda a sua força transcendente, os vermes comendo a carne.
> Ali, no cabaré, aquela exibição também me parecia metafísica como a visão do porco morto em seu recipiente de cristal brilhante. (FONSECA, 1995, p.30)

Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” temos um solitário escritor, amante de árvores e da cidade. Ao ganhar um prêmio numa das muitas loterias do Rio de Janeiro, Epifânio pede demissão da companhia de águas e esgotos para dedicar-se a atividade de escritor, adotando o nome de Augusto. Seu interesse maior na vida parece ser o de escrever uma crônica sobre a cidade do Rio de Janeiro. Para tanto, ele hospeda-se num sobrado e passa a conviver cotidianamente com prostitutas, mendigos e pobres-diabos.

Epifânio/Augusto antes de ganhar o prêmio já tinha pensado em abandonar tudo para viver do ofício de escrever, porém, seu amigo escritor João lhe aconselhara a não fazer isso, pois um escritor não podia viver apenas do trabalho literário, isso era considerado até “obsceno”.

> No tempo em que trabalhava na companhia de águas e esgotos ele pensou em abandonar tudo para viver de escrever. Mas João, um amigo que havia publicado um livro de poesia e outro de contos e estava escrevendo um romance de seiscentas páginas, lhe disse que o verdadeiro escritor não deveria viver do que escrevia, era obsceno, não se podia servir à arte e a Mammon ao mesmo tempo, portanto era melhor que Epifânio ganhasse o pão de cada dia na companhia de águas e esgotos, e escrevesse à noite. Seu amigo era casado com uma mulher que sofria dos rins, pai de um filho asmático e hospedeiro de uma sogra débil mental e mesmo assim cumpria suas obrigações para com a literatura. Augusto voltava para casa e não conseguia se livrar dos problemas da companhia de águas e

> esgotos; uma cidade grande gasta muita água e produz muito excremento. João dizia que havia um ônus a pagar pelo ideal artístico, pobreza, embriaguez, loucura, escárnio dos tolos, agressão dos invejosos, solidão, fracasso. E provou que tinha razão morrendo de uma doença causada pelo cansaço e pela tristeza, antes de acabar seu romance de seiscentas páginas. Que a viúva jogou no lixo, junto com outros papéis velhos. [...] (FONSECA,1992, p. 12)

João expõe ao seu amigo as agruras de ser um escritor pobre e com uma vida atribulada por problemas pessoais que, segundo ele, acometem o escritor na busca por seu ideal artístico. A ideia de um livro de seiscentas páginas era empolgante, porém seu esforço não foi reconhecido nem mesmo por sua mulher, que jogou o volumoso livro no lixo, juntamente com outros papéis desimportantes.

A relação desse escritor com as prostitutas é fora do convencional. Ele as ensinava a ler e pagava por isso. Certa vez, isso lhe rendeu a perda de uma orelha, pois uma das prostitutas zangou-se com o fato de ele não querer manter relações sexuais com ela. Outra prostituta, chamada Kelly, irrita-se pelo mesmo motivo. O narrador onisciente intruso assim descreve a situação:

> Kelly pega a pedra e joga com força para cima. A pedra bate na claraboia e cai no chão. Kelly dá um pontapé na cadeira, amassa o jornal numa bola, que joga em cima de Augusto. Outras putas já tinham feito coisas ainda piores, elas têm ataques de nervos quando ficam muito tempo sozinhas com um cara que não quer deitar com elas; uma quis pegar Augusto à força e deu uma mordida na orelha dele arrancando a orelha inteira, que ela cuspiu na latrina e jogou na descarga. (AARJ, p. 47)

Augusto é a figura do escritor utópico, que acredita na leitura como forma de transformação social e de preservação da história e da cultura de um povo. Representa o escritor que gosta de interagir com seu objeto de estudo, no caso, a cidade do Rio de Janeiro, apresentando seu lado pouco valorizado, o seu submundo e seus os ratos (prostitutas, mendigos, pobres-diabos) que o habitam.

Apesar de seu notável sucesso, Rubem Fonseca não se mostra refém da grande indústria editorial, utilizando-se de argumentos, procedimentos e gêneros típicos de maneira criativa e subversiva. Critica esse próprio sistema, em que está inserido, sem deixar de servi-lo e de servir-se dele, mas adicionando a ele uma dinâmica de humor cáustico e consciente, por meio de metaficção.

Veremos mais aspectos dessa metaficção ao analisarmos os paradoxos da pós-modernidade e as suas implicações na contística do autor. Antes de entrarmos propriamente no aspecto mencionado, iremos discutir questões relacionadas à pós-modernidade sob a ótica de Zygmunt Bauman, Linda Hutcheon e Stuart Hall, além de outros estudiosos.

2.2 Pós-modernidade e pressupostos modernos

Entendemos que a obra de Rubem Fonseca nos apresenta a pós-modernidade como um questionamento aos pressupostos modernos. A pós-modernidade ou a nova modernidade constitui um debate feito à modernidade, esta que estabeleceu seus ideais de pureza, limpeza e ordem como prerrogativas a serem seguidas. Esses ideais podem ser observados ao se analisar as personagens femininas encontradas em contos fonsequianos, principalmente quando observamos a corporeidade feminina e suas representações.

Bauman (2001), em sua obra *Modernidade Líquida,* enxerga a modernidade em sua “fluidez” ou “liquidez”, no sentido em que ela pode moldar-se, reorganizar-se, destilar-se, transbordar-se quantas vezes for preciso para contornar os obstáculos ocasionados pelo tempo. Desde sua concepção, a modernidade foi fluida, segundo o sociólogo, constituiu-se o “derretimento de tudo o que era sólido”, como propagou o Manifesto Comunista. Essa solidez era representada pela tradição, passado e armadura protetora de crenças e lealdades. Esse derretimento, no entanto, previa apenas a troca de uma solidez por outra, de uma moldura por outra, de uma conduta por outra, de uma liberdade por outra.

Com a superação do Panóptico, arquimetáfora do poder moderno, em que os trabalhadores internos ficavam presos a um lugar e impedidos de movimentar-se, o espaço deixou de ser um entrave para as relações de poder:

> [...] Em termos práticos, o poder se tornou verdadeiramente *extraterritorial,* não mais limitado, nem mesmo desacelerado, pela resistência do espaço (o advento do telefone celular serve bem como “golpe da misericórdia” simbólico da dependência em relação ao espaço: o próprio acesso a um ponto telefônico não é mais necessário para que uma ordem seja dada e cumprida). (...)

> Isso dá aos detentores do poder uma oportunidade verdadeiramente sem precedentes: eles podem se livrar dos aspectos irritantes e atrasados da técnica do poder do Panóptico. O que quer que a história da modernidade seja no estágio presente, ela é também, e talvez acima de tudo, *pós-Panóptica.* (BAUMAN, 2001, p.18)

A ordem de poder e os costumes vão se modificando a ponto de intervirem até mesmo nas práticas notoriamente consumistas. As classes agem, nesse entorno, de maneira diferente, como mapeia o autor:

> [..]Numa notável reversão da tradição milenar, são os grandes e poderosos que evitam o durável e desejam o transitório, enquanto os da base da pirâmide – contra todas as chances – lutam desesperadamente para fazer suas frágeis , mesquinhas e transitórias posses durarem mais tempo. Os dois se encontram hoje em dia principalmente nos lados opostos dos balcões das mega-liquidações ou de vendas de carros usados. (BAUMAN, 2001, p. 21)

A sociedade pós-moderna ou, como Bauman (2001) prefere chamar, a "sociedade da modernidade fluida" criou a ideia de liberdade entre os indivíduos, mas junto dela uma insatisfação que leva a uma autocrítica cada vez mais reflexiva. Essa sociedade pressupõe que ser moderno é estar acima de si mesmo, numa constante transgressão, com uma identidade que só pode existir enquanto um projeto não-realizável.

A nova modernidade, segundo Bauman (op.cit.), é diferente por conta de duas rupturas: uma da ordem moderna, que era a segurança de que o mundo estava em evolução, que o futuro era promissor e que a sociedade caminhava para o bem; e uma ruptura na desregulamentação e privatização das tarefas modernizantes, o que solapou a noção de individualização, agora vista como um processo em que o indivíduo passa a comandar sua vida, optando pela autoafirmação e assumindo o peso da responsabilidade.

Em seu livro *O mal-estar da pós-modernidade,* Bauman (1998) relata que os estudos de Freud mostram que os imperativos sociais de boa conduta dizem respeito à beleza, à limpeza e à ordem. Não são instintos naturais, portanto, devem ser ensinados. No entanto, essa excessiva regulação social gerou o mal-estar, pelo exagero de ordens a serem seguidas, o que, por conseguinte, trouxe a escassez de liberdade.

Para se entender a pós-modernidade, é imprescindível ter-se uma noção do que foi a modernidade, esta marcada, segundo Bauman (op.cit), por utopias como a do “mundo perfeito” que

> [...] seria um que permanecesse para sempre idêntico a si mesmo, um mundo em que a sabedoria hoje aprendida permaneceria sábia amanhã e depois de amanhã, e em que as habilidades adquiridas pela vida conservariam sua utilidade para sempre. O mundo retratado nas utopias era também, pelo que se esperava, um mundo transparente – em que nada de obscuro ou impenetrável se colocava a caminho do olhar; um mundo em que nada estragasse a harmonia; nada “fora do lugar”; um mundo sem “sujeira”; um mundo sem estranhos. (BAUMAN, 1998, p.21)

A pós-modernidade revisa os pressupostos modernos (limpeza, beleza e ordem) que operam sob o imperativo da liberdade, da espontaneidade, do desejo e do esforço individuais. Dessa forma, segundo Bauman (1998, p.10), “os homens e as mulheres pós-modernas trocaram um quinhão de suas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade”. O que o autor nos faz entender é que na pós-modernidade esse imperativo de “pureza” em contraposição a “sujeira” ainda encontra espaço. A velha utopia que se tem de que a pós-modernidade significaria o fim do martírio do estranho e a apologia ao amor às diferenças cai por terra. O sociólogo nos diz que

> Não necessariamente, ao contrário de muitas apologias da nova tolerância pós-moderna, ou mesmo de seu suposto amor à diferença. No mundo pós-moderno de estilos e padrões de vida livremente concorrentes, há ainda um severo teste de pureza que requer seja transposto por todo aquele que solicite ser ali admitido: tem de mostra-se capaz de ser seduzido pela infinita possibilidade e constante renovação promovida pelo mercado consumidor, de se regozijar com a sorte de vestir e de despir identidades, de passar a vida na caça interminável de cada vez mais intensas sensações e cada vez mais inebriante experiência. Nem todos podem passar nessa prova. Aqueles que não podem são a “sujeira” da pureza pós-moderna. (BAUMAN, 1998, p.23)

Nos contos de Fonseca esses ideais modernos, principalmente os de limpeza e beleza, aparecem em seus contos para serem criticados por meio de perspectiva pós-moderna. É o que acontece na descrição do corpo de Pia, em “O buraco na parede”, cuja beleza e atração se refletem na observação do corpo jovem e limpo dessa menina. Outro conto que podemos mencionar é “A carne e os ossos”, em que as prostitutas aparecem lavando seus corpos dentro de boxes de vidro;

conforme a personagem Condessa, elas parecerem dizer “estou limpa, confie em mim” (FONSECA, 1995, p.31).

Algumas personagens também aparecem com suas identidades fragmentadas, como por exemplo, a personagem Lavínia, de “Idiotas que falam outra língua”, que se dividia entre o papel de boa dona-de-casa e esposa ao tempo em mantinha um caso secreto com um traficante de drogas. Outro exemplo é o de Lúcia, do conto “Placebo”, que utilizava disfarce (óculos escuros e lenço na cabeça) para se encontrar com seu amante, que também era casado. Essas situações demonstram as identidades fragmentadas que as personagens adotam para poder escapar do isolamento e da melancolia.

As velhas identidades que até então buscavam unificar e centralizar os indivíduos hoje se encontram fragmentadas por conta das mudanças sociais. Os sujeitos não são mais unificados, coerentes, pois há uma ruptura que abala as referências pós-modernas. Nessa perspectiva de Stuart Hall (2006, p.12) “as identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, “deslocadas ou fragmentadas”. Na visão do sujeito pós-moderno as identidades, que antes eram vistas de forma bem resolvidas, atualmente estão em colapso, pois os indivíduos estão fragmentados, compostos de várias identidades, algumas afins, outras contraditórias e não-resolvidas. A própria forma que o sujeito se vê é provisória, variável e problemática, fruto da quebra das necessidades objetivas da cultura e das estruturas sociais.

Diante dessa perspectiva, as noções e delineamentos culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade estão também fragmentadas e abalam, consequentemente, as identidades pessoais. O resultado desses estilhaços identitários ocasiona uma perda de um “sentido de si” ou “descentração do sujeito”. Dessa forma, é possível se prever uma “crise de identidade”, principalmente no que diz respeito a aspectos culturais e sociais (HALL, 2006, p.9).

Sobre a discussão acerca dos termos “pós-modernista” e “pós-modernismo”, Ogliari (2012) entende que se referem a algo que sucederia o modernismo e que estaria ligado a um movimento artístico e ideológico. Na visão do autor não deveria se utilizar o termo “pós-modernismo”, uma vez que não existe crítica à pós-modernidade e sim o pensamento moderno posto em debate, e

também pelo fato da terminação “ismo” ser sujeita a diversas possibilidades de aplicação e conceitualização. Por esse motivo, o autor prefere adotar o adjetivo “pós-moderno” e o substantivo “pós-modernidade” para eliminar a utilização indiscriminada desses termos que, a seu ver, são instâncias interligadas, mas que devem ser pensadas segundo suas diferentes implicações terminológicas.

Em suas considerações iniciais Ogliari (2012) tenta definir o que seja a dita “pós-modernidade” como um transbordamento da modernidade: “o derramamento de tudo aquilo que a modernidade escondeu e que agora está visível”. É o desnudamento de tudo o que a modernidade, em termos de estrutura, discursos, fragilidades procurou esconder.

> E foi nesse não sustentar a si mesma que ela se desarmou, se problematizou, deu a possibilidade de ser criticada, desarticulada, desconstruída, posta em xeque, sendo o seu próprio carrasco. (OGLIARI, 2012 ,p.9)

Nessas discussões, o conto, gênero surgido da oralidade e conhecido por sua difícil definição, consegue, na modernidade, um estatuto, segundo Ogliari (op.cit.), bem mais delineado, a partir de uma poética clara e bem tecida. O conceito de conto pós-moderno dialoga, consequentemente, com o próprio conceito de pós-modernidade, ou seja, o conto agora seria o texto que reflete/desafia as estruturas estabelecidas na modernidade, pondo em xeque, desconstruindo tudo o que se pretendeu solidificar.

O conto de Rubem Fonseca, segundo Ogliari (op.cit.) experimenta uma nova forma do gênero que começa a problematizar o pós-moderno. Ele cita alguns autores dessa geração de 1980:

> [...] Muitos se consagraram somente em meados da década de 1980, dialogando, em alguns momentos, com as demais produções latino-americanas de Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Juan José Morosoli e, principalmente, com a de Jorge Luis Borges e a de Gabriel García Márquez. Dessa geração, destacam-se nomes como Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, João Antônio, Moacyr Scliar, Nélida Piñon, Josué Guimarães, Rubem Mauro Machado, Tânia Faillace, Sérgio Faraco, Flávio Moreira da Costa, João Gilberto Noll, [...] entre outros perfeitos representantes do conto moderno, do conto de estrutura atmosférica, carregado das ideias de Hemingway, da história aparente e cifrada de Piglia; tudo o que começa a ser problematizado pelo pensamento pós-moderno: um retorno, quem sabe, para os americanos, ao *tale,* ou a tentativa de algo ainda não experimentado para o gênero. (OGLIARI, 2012, p. 79)

O conto *Feliz Ano Novo* (1975) de Rubem Fonseca experimenta técnicas narrativas cinematográficas que remodelam o gênero conto. As cenas são sucessivas e pouco descritivas, o que obriga o leitor a sair de sua “zona de conforto” e procurar novas estratégias de leitura. Ítalo Moriconi (2013), em seu artigo sobre a problemática do pós-modernismo na literatura brasileira, considera como precursores dessa estética Rubem Fonseca e Clarice Lispector, em 1970, por deslocarem o regionalismo para temas mais urbanos.

Portanto, podemos perceber que o conto fonsequiano situa-se nessa transição entre o moderno, ou “alta modernidade”, como afirma Moriconi (op.cit), e que já aponta para a problemática da pós-modernidade, que constitui “o carrasco da modernidade”, nas palavras de Ogliari (op.cit.).

Sobre a relação entre sociedade e o discurso “para-doxal”, que permeia a obra de Rubem Fonseca, Pereira (2000) discorre que

> A percepção dessa rede destrutiva, ao apontar mecanismos de entre-devoração, oferece à sociedade – especialmente aos setores que nela detêm funções ordenadoras – uma visão nada gratificante de si mesma. Interessada na sociedade, essa literatura devolve-lhe a própria imagem retorcida e recusada, contraditória e risível, como um mesmo diferente. Não se trata mais da sociedade mencionada no discurso da doxa, mas de um agrupamento humano construído por um discurso para-doxal, acrático, em rebelião. Enquanto o senso comum prefere encobrir o violento suicídio da sociedade para evitar a morte de determinadas estruturas de poder, essa literatura recolhe os restos de um corpo social esfacelado e com eles costura um textum. Resultado da morte que tematiza, esse tecido envolve o leitor e, paradoxalmente, sopra-lhe vida exatamente porque fala da morte. (PEREIRA, 2000, p. 85).

Segundo Warin (1974, p.3), numa atitude aos moldes de Nietzsche, Artaud e Bataille, Rubem Fonseca também internaliza a desmistificação da violência, sem pudores ou abrandamento, no sentido de “reabrir a arte à vida, enraizá-la no corpo, desublimar a cultura, denunciando os julgamentos demasiado virtuosos que a justificam”.

Bosi (2006) aponta Rubem Fonseca como o precursor dessa tendência *brutalista,* mais evidenciada em 1975, ano da publicação da obra *Feliz Ano Novo.* Sobre o termo “brutalista” o historiador afirma que:

> [...] O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma

> nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo, a um só tempo, sofisticada e bárbara. [...] (BOSI, 2006, p.18)

O escritor e jornalista argentino Tomás Eloy Martínez comparou Rubem Fonseca a um abutre, pois ele não precisa posar de nada, não deve nada a ninguém, pois, seja como for, ninguém vai gostar dele. Mas essa condição de "abutre" é importante pela liberdade de criação, enquanto escritor. Para o escritor argentino: "Fonseca não teve a sorte de ser mal recebido, mas dá a impressão de que não se incomodaria se a tivesse. Os abutres não se importam com o que pensam deles." (MARTÍNEZ, 2004, p. 14).

Segundo Pereira (2000), é consensual entre os críticos algumas conclusões sobre a produção fonsequiana: a questão da presença da intertextualidade, que contrapõe o coloquialismo à erudição; a temática do cotidiano da vida urbana, a partir de elementos violentos, absurdos e grotescos; e o fato de que a excelência do escritor encontra-se mais em seus contos que em seus romances.

Na introdução do livro "64 contos de Rubem Fonseca" temos o comentário do escritor argentino Tomás Eloy Martínez sobre "A sinfonia do Mal" na obra fonsequiana. O mal na obra, segundo o argentino, é inocente e transcendente, visto como uma vibração da natureza ou até mesmo um impulso sexual. O ambiente é desolador e solitário. O mundo não é mais povoado por grandes heróis, como na era clássica, o mundo agora é sem heróis e, muito menos, sem Deus:

> [...] Os sociólogos discutiam sobre a construção social do medo e associavam a violência ao poder. Surpreendeu-me ver que, na obra de Fonseca, esses vínculos iam sempre além, até os extremos de uma língua desconhecida, como que movendo-se no limbo em que não havia consciência política nem desolação moral, só a pura e simples condição humana entregue a sua incredulidade e sua desolação sem esperança. Os personagens de Fonseca habitavam – e continuam a habitar um mundo anterior a Deus, ou no qual Deus é indiferente, ou quem sabe um mundo em que Deus é desnecessário. [...] (MARTÍNEZ, 2004, p.10)

O pós-moderno, para Linda Hutcheon (1991), trabalha com a auto-reflexão e a paródia, que exigem tanto o distanciamento quanto um envolvimento do

leitor, por conta dos paradoxos inerentes a essas duas perspectivas. Assim, ela explica que:

> Em geral, os paradoxos podem causar prazer ou problemas. Dependendo da constituição de nosso temperamento, seremos seduzidos por sua estimulante provocação ou perturbados por sua frustrante ausência de resolução. No pós-moderno não existe dialética: a auto-reflexão se mantém distinta daquilo que tradicionalmente se aceita como seu oposto - o contexto histórico-político no qual se encaixa. (HUTCHEON, 1991, p.12).

A obra de Fonseca possui uma autoconsciência e explora a necessidade de recorrer a outros autores para se criar novas possibilidades literárias. É um diálogo constante com as obras do passado, principalmente com as de Poe e Doyle, mas com uma nova percepção dos limites dos gêneros. As metáforas são deixadas de lado e a linguagem torna-se mais seca, destituída de suavidades e pudores. O narrador é um psicólogo de si mesmo, pois rever o seu papel, a sua presumível genialidade e o seu, muitas vezes, arbitrário talento em meio à sociedade consumista. Por conta da presença desses paradoxos, relacionamos a obra de Fonseca à estética pós-modernista, não que em seu conjunto ela se mostre em total adesão consciente, mas que já apresenta alguns questionamentos que se fazem presente nesse novo modernismo.

> O que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante (à qual, talvez de maneira um tanto simplista, damos o rótulo de "humanista liberal"): desde a noção de originalidade e autoridade autorais, até a separação entre o estético e o político. O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade se sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre a sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica." (HUTCHEON , 1991, p.15)

O pós-modernismo, segundo a autora, não implica necessariamente numa ruptura ou implosão. Por seu caráter deliberadamente contraditório, a cultura pós-moderna faz uso dos discursos convencionais, como o do capitalismo e suas ideologias, percebendo que não há saídas para essas tendências, restando apenas o questionamento a partir de seu próprio interior. Dessa forma, a ironia e a paródia são recursos utilizados no discurso, a partir da autorreflexão. É isso o que ocorre nas obras de Rubem Fonseca que se apresentam como metaficcionais, no sentido de questionar o próprio fazer literário e suas contradições entre arte e mercado. Outro elemento frequente nas produções fonsequianas é a coexistência de gêneros

heterogêneos em seus contos que se utilizam de formatos e linguagens distintas, como: a jornalística, a cinematográfica, a teatral, para citarmos as mais recorrentes. Esse último elemento citado é mais um desafio proposto pelo pós-modernismo, ou seja, a transgressão dos limites impostos às artes e aos gêneros, problematizando as suas convenções normalizadas por instituições.

Sobre a relação entre pós-modernismo e culturas de massas, Hutcheon (1991, p. 22) concorda com o consenso que vários autores têm de que o pós-modernismo se caracteriza pelos resultados da dissolução da hegemonia burguesa por ação de um capitalismo tardio e do desenvolvimento da cultura de massa. Assim, ela afirma: "Eu concordaria e, na verdade, afirmaria que a crescente uniformização da cultura de massas é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar".

A massificação dos indivíduos ocorre devido à intensificação das práticas consumistas. A desigualdade social é criada e alimentada por um sistema que disponibiliza rapidamente novas necessidades de consumo que suplantam aquelas que foram estabelecidas bem recentemente. Os que não têm acesso a esses bens, a essa felicidade e desejo alimentados pelo capitalismo, vivem à margem da sociedade. A violência nos contos de Fonseca apresenta-se de forma banalizada, como algo inerente ao homem. Não se mostra como algo desconcertante ou extraordinário: ela é parte do todo social, um todo que a própria sociedade esconde, fantasia, interdita. Contos como “O vendedor de seguros”, “O buraco na parede” e “Placebo” nos mostra que o ato violento não precisa de motivos heroicos, é quase uma necessidade vital. No primeiro conto citado, a violência representa a profissão do narrador-personagem, no segundo ela é a porta para a realização do desejo sexual de um solitário *voyeur*, no terceiro é a cura para uma misteriosa doença mortal.

Ao tratar sobre a poética do pós-modernismo, Hutcheon (1991) primeiro reflete sobre o que ele desafia: as instituições, convenções e limites dos gêneros e das artes; os sistemas gerais e totalizantes; a noção de centro, sem a pretensão de fazer do marginal um novo centro; e as narrativas-mestras do liberalismo burguês, este que tinha como premissas: ordem, sentido, controle e identidade. Após essa reflexão, a autora propõe uma poética do pós-modernismo, considerando-o um

processo ou atividade cultural em andamento; portanto, não interessaria tratar, no momento, de suas contradições ou essências, mas sim de uma estrutura teórica aberta em que se possa organizar os conhecimentos culturais e os procedimentos críticos. “Não seria uma poética no sentido estruturalista da palavra, mas ultrapassaria o estudo do discurso literário e chegaria ao estudo da prática e da teoria culturais.” (HUTCHEON, op.cit., p.31-32).

Sobre a problemática do termo "pós", "um enorme palavrão de três letras", e sua relação com o modernismo, a autora entende que:

> (...) a relação do pós-modernismo com o modernismo é tipicamente contraditória (...). Ele não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo; ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos. (HUTCHEON, 1991, p.36)

Com relação ao uso da paródia e do paradoxo nos textos literários como reinterpretação do passado e da tradição, Hutcheon (1991) nos explica que:

> [...] o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam , estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado. Ao contestar implicitamente, dessa maneira, conceitos como a originalidade estética e o fechamento do texto, a arte pós-modernista apresenta um novo modelo para demarcação da fronteira entre arte e mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambos e, apesar disso, não está inteiramente dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, e apesar disso ainda é capaz de criticá-lo. (HUTCHEON, 1991, p.43)

A crítica anglo-saxônica nomeou de *high modesnism* (“alto modernismo”) o correspondente aos autores brasileiros alinhados ao modernismo entre os anos de 1940 a 1960, também conhecidos como modernistas canônicos. A fase dos anos 1970 foi de fechamento dos ideais modernistas bem determinados. Foi a partir dessa década, conforme Moriconi (2004), que o modernismo teve seu “fechamento”, atingindo sua “completude”, de modo que o que se produziu depois desse período está fora dessa continuidade. Nesse contexto, surge o pós-modernismo (a

descontinuidade) do movimento que teve suas últimas expressões nas obras de João Cabral de Melo Neto.

> E assim também o nosso modernismo, que vê completada sua dialética na fase canônica do alto modenismo, configurando-se enquanto totalidade, enquanto objeto bem determinado. Sim, porque por sua vez é inerente ao conceito de alto modernismo a noção de que corresponde ao momento histórico de "completude", de "fechamento" da estética modernista. Noção que remete à lógica derridiana do suplemento, sempre trazida à baila pelo crítico brasileiro e mestre de todos nós em matéria de pós-modernidade, Silviano Santiago. Há um momento em que o modernismo já não pode mais ser completado, de modo que a repetição de traços modernistas (prefixo pós como continuação) passa a dar-se num espaço fora, propício a deslocamentos (prefixo pós como descontinuidade). Nesse sentido, a obra de João Cabral desde *O engenheiro* até *A Educação pela pedra* pode ser lida como representando ao mesmo tempo o apogeu e o encerramento (o "fechamento" num sentido de lógica estética) da estética modernista. E por isso, na literatura brasileira, a década de 70 já pode ser considerada pós-modernista, pois o campo em que nela se produz tem por horizonte o modernismo não mais enquanto projeto ainda em curso (como defende o filósofo alemão Habermas), mas enquanto totalidade bem determinada. (MORICONI, 2004, p.1)

Apesar disso, a arqueologia do debate só se montou, segundo o autor, a partir da década de 1980, quando se tornou assunto internacional. A discussão internacional sobre "pós-modernidade" foi condicionada por obras, entre as quais, destacou-se *La Condition Post-Moderne*, de Jean-François Lyotard, publicado em 1979.

No cenário universitário brasileiro, a temática do pós-moderno foi introduzida na USP pelo número 7 do periódico *Arte em Revista* (1983), em que nomes renomados como Otília Arantes (Filosofia) e João Adolfo Hansen (Literatura) releram textos dos anos 60 em que o crítico Mário Pedrosa utilizou o termo "pós-moderno" para definir o processo criativo do artista brasileiro Hélio Oiticica. A revista publicava traduções de trechos de alguns dos principais nomes do debate pós-moderno no cenário internacional à época: o filósofo alemão Jürgen Habermas, o filósofo francês Jean-François Lyotard, bem como o teórico alemão Peter Bürger, autor de *Teoria da Vanguarda*, um dos mais influentes textos acadêmicos sobre o assunto, publicado em 1974 e até hoje não traduzido no Brasil. Em 1985, a revista *Novos Estudos Cebrap* publicou a tradução do texto do crítico literário marxista americano Fredric Jameson sobre "pós-modernismo e lógica cultural do consumo".

Esse foi o breve processo que Moriconi (2004) examinou em seu ensaio sobre a problemática do pós-modernismo na literatura brasileira.

Moriconi (2003, p.3) também definiu que o pós-modernismo brasileiro conta com duas fases marcadas pelos referenciais anos de 1968 e 1984. “A intensificação do caráter político do saber humanístico é outro traço pós-moderno”, por isso afirma-se que o pós-modernismo constituiu um debate estratégico.

> 1968 define o início de um primeiro momento pós-modernista, ainda contracultural, em que se combinam elementos de vanguardismo e pós-vanguardismo. Já o segundo momento, iniciado de maneira genérica nos anos 80, é plenamente pós-vanguardista, pós-contracultural, intelectualmente marcado pela superação acadêmica de diversos aspectos do estruturalismo e do marxismo e politicamente marcado pelo fim do poder soviético. A data de 68, se por um lado marca o ponto de chegada e de apogeu de toda uma cultura revolucionária e vanguardista típica do século passado, por outro reapresenta a virada para “outra coisa”, uma espécie de “terceira via” cultural, marcada pelo ceticismo pragmático em relação aos mitos políticos do século e dominada pelo fato de que a totalidade da experiência cultural e sensorial-comportamental se vê invadida ou redefinida pela cultura pop global-local. Se tomarmos o pop como um termo referente ao que o marxismo chamaria de superestrutura, deve-se enfatizar que a “estrutura” no caso é um capitalismo de consumo. O pop é aqui definido em função de uma certa estrutura técnica que define a circulação de cultura É a cultura que expressa essa estrutura técnica. A estrutura técnica é simultaneamente estrutura social, estrutura psicossocial. (MORICONI, 2003, p. 3)

O autor, em seus estudos, destaca dois nomes de autores que ele considera de transição entre a alta modernidade e a pós-modernidade, são eles: Clarice Lispector e Rubem Fonseca.

> [...] Lispector situa-se na interface entre alto modernismo e pós-modernismo. Junto com Rubem Fonseca, ela reinstaura o campo literário brasileiro como um campo que tematiza a vida urbana, deixando para trás o regionalismo de pano de fundo rural (nos anos 90 está se fortalecendo um novo regionalismo urbano). Considero pós-modernista toda a ficção escrita dos anos 70 em diante que já parta de um campo assim definido, fonsequiano e clariceano, campo, como se pode ver, marcado por gênero. Nesse sentido ainda, Laços de Família, por questões de temática e de ponto de vista, é também inaugural do pós-modernismo, por representar uma virada feminista dentro de nosso cânone literário. Sob esse aspecto, trata-se de obra revolucionária. (MORICONI, 2003, p.5)

Proença Filho (2007) destaca que a obra de Rubem Fonseca reflete questões referentes ao consumismo exacerbado, componente gerador de violência

moral e física. A busca por uma solidificação social, por bens materiais tornam-se leis primordiais na pós-modernidade. Fonseca lança luz nessas intempéries urbanas e discute, sem piedade na linguagem, a existência do homem, seu posicionamento diante da vida e da morte, seu relacionamento com o outro e a moralidade e a ética abandonada nessa nova vivência social cosmopolita.

A pós-modernidade, como vimos, veio questionar o modernismo, que possuía um projeto bem definido sobre suas produções, principalmente durante o período que se convencionou chamar de alto modernismo. O gênero conto nas produções de Rubem Fonseca assume formas caleidoscópicas, ultrapassando os limites do gênero, com a inserção de linguagem *brutalista* e de heterogeneidade de formas textuais no interior de seus escritos. A pós-modernidade explica algumas especificidades que encontramos na obra de Fonseca, e aqui concordamos com a visão de Moriconi (2003) que, como mostramos, situa a obra do autor na transição entre a alta modernidade e a pós-modernidade, deslocando o regionalismo rural para o urbano. Nas obras fonsequianas da década de 1990, como veremos no próximo capítulo, encontramos questionamentos pós-modernos no que diz respeito às questões de corpo, identidade e gênero.

Os próximos subtópicos nos trarão discussões sobre as ressonâncias da pós-modernidade na linguagem marginal fonsequiana, em seu aspecto *brutalista,* erótico e paradoxal. Para tanto, analisaremos os contos “O vendedor de seguros”, “À maneira de Godard” e “O buraco na parede”, que compõem nosso *corpus,* para entender como se evidenciam os referidos aspectos relacionados à pós-modernidade.

2.3 A estética do *brutalismo*

O conto brasileiro contemporâneo, conforme Bosi (1995) consegue abranger, ao seu modo, as temáticas trabalhadas em romances a partir de jogos de composição que regem a escrita moderna, que priorizam texto sintético, convívio de tons, gêneros e significados. Nesse entorno, o contista explora no discurso ficcional, a partir de intensa percepção, o demônio que se mostra de forma extrema em suas

histórias. Esse demônio representa as lesões sociais emblematizadas por anti-heróis contemporâneos que habitam um tecido em que opera a moral da violência. Os seres humanos que não servem a essa moral do *brutalismo* ou a moral do consumismo são sumariamente eliminados, como no conto “O exterminador” de Fonseca.

Para Bosi (op.cit), o papel do contista é de pescador que enxerga a partir de uma visão demoníaca as lesões sociais. Podemos entender então, a partir dessa metáfora, que o contista é quem traz à margem as histórias obscuras, violentas, outrora marginalizadas, pondo aos olhos do leitor, a partir de intensa percepção, as situações cotidianas de forma revisitada pelo olhar poético.

> [...] Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção. Esta, acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real. [...] (BOSI, op.cit. p.9)

O escritor Rubem Fonseca, segundo Silva (1978), provocou com suas obras duas rupturas: as estabelecidas pelo escritor e as estabelecidas pelo público leitor. Essas rupturas se firmaram no plano social e linguístico. No primeiro plano, temos um autor que se recusa a escrever numa linguagem acadêmica, dando preferência a uma linguagem popular, carregada de palavrões que evidenciam essa peculiaridade, como descreve Deonísio da Silva:

> Não é só com a linguagem que o autor rompe, porém. Recusa-se às pressões de classe a que pertence, que deseja uma linguagem escrita decente. E estamos deduzindo isso a partir da narrativa. Pois como bem se pode entrever na escritura de Rubem Fonseca, há a exaltação da linguagem popular, posta como carregada de significados maiores que aqueles peculiares à linguagem dita acadêmica, ou “decente”. (SILVA, 1978, p. 30)

O plano linguístico considera a postura do linguista em relação à obra literária. Trata-se de uma posição complexa que exige uma compreensão para além do simples julgamento se uma obra atende aos padrões linguísticos da norma culta, ligados à tradição literária e, normalmente, estabelecidos como a linguagem dos escritores. Os recursos que o autor utiliza para transformar a oralidade em escrita literária, com aparências de realidade, interessam ao plano linguístico que, dessa forma, não se dissocia do social. Urbano (2000), em sua análise sobre a oralidade

na literatura, define o papel do linguista como o de estudar esse confronto entre a língua escrita e a oral em face às variações provenientes do social:

> [...] E são justamente essas estratégias dos escritores que para transformar o coloquial, o vulgar do dia-a-dia em matéria artística que constituem um dos objetivos de estudo do linguista, quando se debruça sobre o texto literário. Para isso deve estar atento ao confronto da língua escrita com a oral; às variações provenientes de fatores socioculturais, sujeitas sempre aos limites do tempo e espaço em que se inserem; às modificações decorrentes da própria interação verbal nas mais diversas situações de comunicação; aos efeitos expressivos, consequentes de decisões pessoais do escritor ou da época literária em que surgiram. (URBANO, 2000, p.10).

Bosi (op.cit.) aponta que o *brutalismo* existente na obra de Rubem Fonseca e de seus seguidores mais recentes tem ressoo *yankee* na concepção da linguagem. Seria uma literatura que enxerga o lado podre do capitalismo avançado, suas feridas abertas pela opulência de uns e pela miséria de tantos. Por adotar o ponto de vista do marginal, com suas blasfêmias, palavras obscenas e falta de afeto, as projeções *yankee's* apresentam aspectos que podem ser vistos como antiliterários.

> Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambiguamente secreção e contraveneno, segue de perto os modos de pensar e dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee. Daí seus aspectos antiliterários que se querem, até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional. (BOSI, op.cit., p.18).

A sofisticação e ao mesmo tempo o barbarismo da sociedade de consumo que se firmou mais acentuadamente nos anos de 1960 geraram um modo de escrever diferenciado, projetor do caos e da agonia de valores reinantes num país de Terceiro Mundo.

> [...] A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os "inocentes do Leblon" continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. [...]. (BOSI, op.cit. p.18)

Esse *brutalismo* entendido por Bosi (op.cit.) também explica o porquê da linguagem de Rubem Fonseca ser considerada marginal. Por tratar de personagens marginais e por refletir em sua escrita a oralidade dessa classe, essa literatura se insurge com o paradoxo entre o literário e o antiliterário, como observaremos mais adiante.

Segundo Proença Filho (1988, p.42-43) o movimento tropicalista abriu portas para que a poesia marginal se insurgisse como momento de liberdade de criação e de palavras. Na década de 1970 esse movimento trouxe publicações caseiras e protesto contra a rigidez do cânone literário. No que diz respeito à prosa, a literatura marginal trouxe à tona a "utilização deliberada da intertextualidade", o "maior destaque para o exercício da metalinguagem", a "figuração alegórica de tipo hiperreal e metonímico" e o "ecletismo estilístico".

A literatura dita marginal dos anos 1990 apresenta duas distinções: aquela feita por sujeitos marginalizados socialmente: moradores de rua, presos, traficantes, ou por escritores que não são "marginais", mas que tratam, no interior de suas obras, desses sujeitos. A obra de Fonseca refere-se a essa segunda acepção por tratar dos marginais, sem a pretensão de ser, por assim dizer, uma literatura engajada.

> Outro tipo de "literatura marginal" poderia ser representado pelo autor Rubem Fonseca, seria uma literatura sobre marginais, não produzida por eles e nem para eles e que reavivaria o velho dilema do narrador de "A Hora da Estrela" de Clarice Lispector que representa o intelectual consciente das mazelas de seu país e que sofre porque nunca será lido por aqueles de quem sua literatura fala. Embora Rubem Fonseca nunca tenha pretendido escrever uma literatura engajada, é inegável que em muitos de seus contos proliferam os marginais excluídos da sociedade. (SILVA, 2009)[28]

Além de retratar a vida dos marginais, o texto de Fonseca traz à tona a oralidade dos que habitam os grandes centros urbanos. A violência é constante nessa linguagem, principalmente pelo uso de palavrões que desconcertam o leitor, tirando-o de uma zona de conforto e trazendo-o para o incômodo submundo dos personagens, a partir de recursos expressivos marginais. A igualdade de condições

[28] Artigo publicado na Revista de Literatura em Meio Digital sob o título: Crise na literatura: um incômodo marginal?, por Franciele Queiroz da Silva da Universidade Federal de Uberlândia.

sociais é buscada pelas personagens fonsequianos por meio de atitudes "politicamente incorretas", como estupros, roubos e assassinatos.

A linguagem de Fonseca é bruta, seca, econômica e desnudante. O narrador é um sujeito, em geral, criminoso, astucioso, frio e calculista. Esses adjetivos podem ser pressupostos pela leitura, visto que quase não constam literalmente, pois o autor pouco se utiliza deles para descrever o psicológico de suas personagens ou para lançar-lhe nuances de hiperrealismo. As ações repentinas, a economia dos meios narrativos, a ausência de ornamentos, tudo converge para o efeito *brutalista*

> que se insurge contra o romantismo, o enfeite, os rodeios e propõe, adequando-se à velocidade do novo século, a economia de figuras e adjetivos, a preferência pelas frases curtas e coordenadas, a parcimônia com advérbios, além do aproveitamento do linguajar das ruas, dos diálogos de todo o dia. O brutalismo da linguagem nada mais é do que o equivalente ao brutalismo dos temas e dos crimes perpetrados na cidade grande. (LEITE, 1987[29])

Esse tipo especial de linguagem se insurge para diminuir a distância entre o narrador e o herói-vilão das narrativas. Distancia-se do tradicional romance policial por trazer como narrador um detetive menos brilhante, com falhas de caráter, sendo não mais aquele que acompanha os eventos à distância, mas como aquele que os vivencia e participa intimamente deles, chegando até mesmo a cometer delitos.

Ao tratar sobre os signos em trânsito no conto "A grande arte", Pereira (1999) entende o texto de Fonseca como uma metonímia do 'stilu', que hoje equivale ao conjunto de peculiaridades que caracterizam a escrita de determinado autor. A conjunção entre o tradicional e o moderno nas práticas textuais é descrita pela autora a partir de suas análises sobre o referido conto:

> O fato de um homicida imprimir seu "estilo" na face da prostituta assassinada, por meio de uma faca transformada em estilete produtor de signos, indica a existência de uma literatura que se apropria de certas práticas textuais do passado num processo de desconstrução e reciclagem da tradição. Configurando ela mesma uma espécie de estilete, a narrativa recorta a tradição e a si mesma, recuperando elementos ancestrais para se realizar no presente. (PEREIRA, 1999, p. 13)

---

[29] Trecho do Roteiro de Comunicação apresentada por Ligia Chiapinni Moraes Leite no II Encontro da Associação Nacional de Pós-graduação em Letras e Lingüística, no Rio de Janeiro, em 29/05/1987.

Nesse processo de revitalização do tradicional, a palavra obscena ganha espaço por colocar em destaque (em cena) algo que deveria ficar nos bastidores, na margem. Daí temos a reflexão sobre o termo ‘obscena’, que põe e propõe a diferença do discurso, um outro saber, instintivo, passional, instantâneo e erótico.

> Assim, o palavrão transforma o sexo em espetáculo, intriga, teatro e, dessa forma, colabora com a desestabilização do sentido. Além disso, ao produzir um efeito catártico no seu emissor ou funcionar como uma maldição endereçada ao outro, a palavra obscena revela que um eu, seduzido pela palavra, crê no poder da mesma para criar realidades. (PEREIRA, 1999, p.21)

O uso do palavrão nas obras de arte é polêmico e divide opiniões: uns são contra pelo fato dessa palavra gerar desagrado e, em certas ocasiões, constituir um crime; outros, como Cacilda Becker defendem seu uso no teatro:

> Quando o palavrão vem dentro de um espetáculo de cultura e atende às necessidades indiscutíveis de esclarecimento do público - em todo o Brasil normalmente culto - faz parte da obra de arte e é absolutamente justificado. Condená-lo é uma atitude, se não hipócrita, ao menos ignorante. (BECKER *apud* SOUTO MAIOR, 1990)

Por ser escandalizador, censurado e ofensivo, o palavrão foi tido pelos puristas como pornográfico e antiliterário. São poucos os dicionaristas que registram algumas dessas palavras em seus dicionários, a exemplo temos Aurélio Buarque de Holanda, Silveira Bueno e Raimundo Girão. No entanto, observa-se que a contemporaneidade cada vez mais agrega as palavras obscenas ao seu dia-a-dia e os escritores sentem-se mais abertos para utilizarem-nas como um recurso estilístico. Não se trata de utilizar o palavrão para escandalizar ou provocar leitores ingênuos, mas para mostrar que o palavrão tem seu papel de catarse, de exaltação dos sentimentos, podendo fazer parte também da linguagem literária. O escritor Gilberto Freire assim defende o uso da palavra obscena:

> No momento exato, sim, o palavrão é necessário. É insubstituível. Em termos por assim dizer fisiológicos, ele é, num momento desses, equivalente do arroto ou do peido alto. Mas como o arroto ou o peido, aliviando um indivíduo, ofende o olfato e os ouvidos dos circunstantes que não sintam, no momento, igual necessidade de alívio ou de desabafo. Daí a necessidade de ser reduzido o seu uso ao inevitável. Isto na vida real. Isto, por analogia, no teatro e na literatura. Quando insubstituível ou inevitável, que venha o palavrão. Inútil qualquer substituto para p... ou merda. (FREIRE *apud* SOUTO MAIOR, 1990)

A obra de Fonseca é permeada de palavrões que subvertem o português casto dos autores tidos como canônicos e põe em cena a sexualidade não-

convencional. As palavras obscenas retratam geralmente partes excretoras ou erógenas do corpo, espaços estes tratados socialmente de forma vergonhosa, obscura e desdenhosa.

O escatológico causa estranhamento ao leitor não acostumado a um tratamento profundo desse tema. Na obra *Secreções, excreções e desatinos* (2001), por exemplo, Rubem Fonseca tematiza fezes, urina, flatulências, suor, mau hálito, lágrimas mostrando a relação entre a vida e a morte metaforicamente. Questões existenciais são levadas à tona desde o primeiro parágrafo do livro "Por que Deus, o criador de tudo o que existe no Universo, ao dar existência ao ser humano, ao tirá-lo do Nada, destinou-o a defecar?" (FONSECA, 2001, p.7). O último conto chama-se "Vida" e trata de um marido que se sente infeliz ao lado da esposa que detesta o ruído e o odor provocado pelos intestinos de seu companheiro. A relação é abalada por essas flatulências, mas é válvula de escape do marido, que sai da cama e vai ao banheiro, um ambiente fechado que representa um bálsamo para sua triste vida. O fedor e o barulho produzidos pelo seu próprio corpo lhe trazem paz e felicidade, recuperando-lhe a sensação de vida.

> Estamos deitados, ela de costas para mim, pensei que estivesse dormindo, mas meus intestinos começaram a produzir borborigmos e ela, sem virar, gritou ai meu Deus que vida a minha, vai peidar no banheiro, e eu fui e fiz o que ela mandou e contemplei no espelho a felicidade que o forte ruído e o intenso odor estampavam no meu rosto. (FONSECA, 2001, p. 141)

O palavrão elege partes do corpo relacionadas à sexualidade para desmoralizar o outro, mostrando-lhe o quão inferior ele pode ser. É um dispositivo que traz à tona a sexualidade de uma maneira não-respeitosa socialmente, mas evidencia também momentos de catarse, de libertação do ser reprimido. Por esse motivo temos o palavrão como um forte recurso expressivo nas obras de Fonseca, utilizado não somente de forma reacionária, questionadora *per se,* mas como um outro saber, relacionado ao erotismo e à sexualidade.

> [...] a obra de Rubem Fonseca transgride as fronteiras do português castiço e adota o palavrão como um recurso de comunicação tão importante quanto outro qualquer. Ao participar de uma linguagem irreverente e cotidiana, duplamente questionadora de modelos – o da língua-padrão e o da sexualidade convencionada – o palavrão, paradoxalmente, acaba reforçando um dispositivo geral de saber e poder produzido em torno do sexo. Por aludir invariavelmente às regiões erógenas ou excretoras, essa palavra proibida elege tais espaços do corpo como veiculadores de significados fundamentais,

> sacralizados. Dessa forma, a palavra obscena, que supostamente conspurca o sexo ou revela sua mácula congênita, também funciona como um discurso que consagra o dispositivo da sexualidade. (PEREIRA, 1999, p.21)

A palavra obscena gera intimidação discursiva e quando utilizada de forma livre, dentro da própria enunciação do narrador, tende a reforçar ainda mais a subversão da linguagem fonsequiana, revelando um poder em torno do sexo e do corpo. A linguagem obscena também pode ser vista como gíria ou jargão entre os homens-da-lei e os fora-da-lei, ao adquirir outras significações em variados contextos. Em “O vendedor de seguros”, temos a utilização de palavras obscenas que possuem a semântica do crime, principalmente quando os criminosos falam ao telefone e temem linha cruzada.

> Que ruído foi esse?
> Não ouvi nenhum ruído.
> Eu ouvi. Você sabe que celular é uma merda. Linha cruzada, os narigudos entram facilmente.
> Fodam-se os narigudos, não estamos dizendo nomes.
> Troca de celular.
> Estou com ele há menos de dois meses.
> É muito tempo. Eu troco o meu todos os meses.
> Você é um corretor.
> O vendedor também tem que fazer isso. Ainda mais um como você que mija fora do penico. (FONSECA,1998, p. 47)

O substantivo “merda” no contexto de negociações entre assassinos de aluguel indica algo que é ineficaz, sem garantias, facilmente passível de erro. É um dos palavrões mais utilizados pelos brasileiros e pelos franceses, segundo consta na introdução do *Dicionário do palavrão e termos afins* (1990). O celular é uma “merda” por que nem sempre os bandidos poderiam confiar, já que os “narigudos” (investigadores, policiais) estavam sempre espionando ou “metendo o nariz”. O verbo “foder”, nesse contexto, apresenta conotação negativa no sentido de desprezar, inferiorizar ou excluir o outro. A expressão “mijar fora do penico” é uma vernácula muito utilizada na linguagem popular portuguesa e significa fazer ou dizer coisas desenquadradas do contexto geral ou “politicamente incorretas”, para utilizar outra expressão. No conto, o “corretor” nos faz entender que o “vendedor” nem sempre era eficaz nos seus serviços. A vida que levava com Renata, esta que acreditava que seu companheiro era um vendedor de seguros, os cigarros que fumava para se acalmar, as noites sem dormir quando executava um “cliente”, tudo

o deixava indisposto e entristecido. Os assassinatos já haviam virado uma exaustiva rotina que lhe tirava os simples prazeres, como o de comer e dormir tranquilamente.

Outro conto que se utiliza da linguagem *brutalista* é “Idiotas que falam outra língua”. O texto é formado basicamente por diálogos, que trazem os atos de fala e utilizam o palavrão de forma consciente, ou seja, entendendo-o como recurso da oralidade. No trecho a seguir temos a discussão entre Silas, amante de Lavinia, e José Roberto, esposo traído e duplamente traidor:

> JOSÉ ROBERTO
> Você pra foder minha mulher tinha que cheirar pó, seu raquítico de merda. Olha aqui o meu braço! Está vendo o muque? (José Roberto tira o paletó, arregaça a manga e mostra o bíceps.) Mostra teu muque. Anda, mostra, fuinha, pilantra, traficante, analfabeto.
> SILAS (brandindo a faca.)
> O muque está aqui, seu corno broxa.
> JOSÉ ROBERTO (*abrindo uma gaveta da mesa e tirando uma faca comprida de cortar carne de dentro da gaveta. A gaveta cai no chão com um forte estrépito, espalhando garfos e facas.)*
> Eu não sou broxa, seu filho da puta.
> SILAS
> Eu ensinei sua mulher a foder. Ensinei sua mulher a rir.
> *(José Roberto se atira sobre Silas e o golpeia no peito com a faca.*)
> SILAS (*pondo a mão no peito e cambaleando)*
> Você me pegou, me pegou feio.
> JOSÉ ROBERTO
> Então, heim, heim? Quem é o broxa? (FONSECA, 1995, p. 54-55).

O trecho nos mostra que os palavrões desencadeiam as ações violentas dos personagens, que se iniciam no plano discursivo e terminam nas “vias de fato” com o assassinato de Silas. Termos como “broxa”, “corno”, “filho da puta”, “foder” têm cunho sexual e afrontam a masculinidade dos envolvidos. Tanto o traficante Silas quanto o empresário José Roberto apropriam-se desse recurso da oralidade para demonstrar seus desafetos, o que elucida que o uso do palavrão independe da classe social dos personagens fonsequianos.

No conto “À maneira de Godard” temos praticamente a ausência do palavrão, como se Romeu e Julieta, personagens principais, vivessem numa época anterior ao uso desse recurso expressivo. Eles tratam a sexualidade e o sexo como descobertas recentes, já que ambos sofriam de um mal que fazia com que sentissem ojeriza ao sexo oposto. A linguagem científica e a metalinguagem ganham espaço no jogo que Julieta chama de “O jogo da Arte e da Ciência do Partejar”. Enquanto um acaricia a genitália do outro, eles devem falar sobre temas

que desviem a atenção sobre a masturbação que estava acontecendo. O objetivo do jogo é vencer o medo e o nojo que ambos sentem das genitálias opostas.

> JULIETA
> Estou nervosa.
> ROMEU
> Se você parar de fazer a sua dissertação, temos que encerrar o Jogo. É a regra. Faça da sua mão uma concha que abrigue os meus testículos.
> JULIETA
> Muito perturbada!
> ROMEU
> Agora, uma delicada pressão sobre os testículos.
> JULIETA
> Ai, ai!
> ROMEU
> Agora faça com meu pênis aquilo que você fez com meu dedo, no outro dia, envolvendo-o com a sua mão. Não deixe de falar.
> JULIETA
> Meu Deus! Você quer que eu também desmaie, como você. Mas sou forte, estou fazendo o que você mandou. Uma tradição japonesa que me deixa perturbada é o bonsai. (FONSECA, 1998, p. 115)

"À maneira de Godard" trata-se de um espetáculo teatral polêmico no interior do conto, pois põe em cena dois personagens buscando o sentido prático das palavras a partir do contato corporal primitivo. Juntos descobrem os orifícios e as protuberâncias dos órgãos sexuais, a masturbação e por fim a relação sexual, tudo isso aos olhos dos expectadores. O estranho jogo dá a luz a uma linguagem literária que redescobre o erótico de forma fria e mecânica: *brutalista*. A inteligência e boa articulação que os personagens demonstram são contrastadas com a forma nada poética com a qual procuram se desinibir do sexo.

O conto faz referência em sua técnica narrativa à arte do polêmico cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard[30], que revalorizou a direção vanguardista de

[30] Segundo a revista Época Online, em sua edição 349 de 24 de janeiro de 2005, o cineasta Jean-Luc Godard foi o último grande contestador do cinema. Ele só encontrou o sucesso com o seu filme de estreia *Acossado* (1959) e ficou conhecido por fazer filmes "de costas para as regras", pois subvertia os gêneros do cinema americano, buscando uma expressão própria, com diálogos e imagens fragmentados, ritmos descontínuos e valorização de ideias ao invés de histórias. Ficou conhecido também por quebrar a narrativa em fragmentos com sentidos autônomos, incorporando a eles literatura, quadrinhos, música erudita e artes plásticas. Seus filmes seguintes, como *Vivre sa Vie (Viver a vida,* 1962), *Une Femme Mariée (Uma Mulher Casada,* 1964), *Alphaville* (1965), ou *Pierrot le Fou (O Demônio das Onze Horas,* 1965), muito influentes naquele momento, mostravam o estilo pessoal e vanguardista que mesclava a ficção e a história com intertítulos ou comentários do autor. Na maioria, eram protagonizados por Anna Karina, sua então esposa, e depois por atrizes que ficaram mundialmente conhecidas, como Anne Wiazemsky, Maruschka Detmers, Myriem Roussel e Juliette Binoche.

seus filmes com técnicas cênicas que valorizavam o paradoxo e o improviso, a partir de montagens descontínuas e com demoradas sequências. O conto apresenta quarenta e oito páginas à maneira de Godard, ou seja, com interrupções, contrafações textuais, sequências improvisadas e descontínuas, apresentando inclusive um telefone que toca para chamar a atenção dos expectadores e não deixá-los dormir.

A “literatura-verdade”, que começou a expressar-se desde a década de 1960, segundo Bosi (1995) é a literatura que traz resposta à tecnocracia, às culturas de massa, às guerras e às ditaduras moldadas por sangue. A literatura de Rubem Fonseca, dita *brutalista*, revela, a partir de uma autoanálise, própria do pós-modernismo, as sequelas sociais herdadas do capitalismo avançado. A partir de modos fragmentários, marginais e violentos de expressão, a literatura fonsequiana mostra a verdade, experimentando um neorrealismo urbano, no qual a cidade não oferece sossego ou afetividade ao homem. A brutalidade recorrente em seus contos mostra o lado sombrio e melancólico, a partir de linguagem que não busca os tons e as nuances belas, mas sim a nudez das palavras em seu estado brutal.

2.4 O erotismo dos corpos

Outro aspecto que podemos analisar na contística fonsequiana é a linguagem erótica. Seus contos apresentam relação entre vida e morte por meio do erotismo dos corpos. A solidão das personagens é preenchida pelo sexo, visto como uma forma de celebração da vida ou como uma constatação de que se está vivo.

“O erotismo é a aprovação da vida até na morte”, nas palavras de Bataille ([1957]1987). Para o excêntrico Marquês de Sade (*apud* BATAILLE, ([1957]1987)): “não há melhor meio para se familiarizar com a morte do que associá-la a uma ideia libertina”. O que ambos os autores questionam é a associação da morte–vida–excitação sexual. Segundo o primeiro, o homem é guiado pela paixão, mas entre um ser e outro há um abismo: uma *descontinuidade,* ou seja, um isolamento individual do ser, uma ausência de continuidade e um sentimento de nostalgia da *continuidade* perdida. E é exatamente esta nostalgia que comanda em todos os homens os três tipos de erotismo, a saber: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o

erotismo sagrado. Nas três formas o que está em questão é tanger o isolamento do ser, a sua descontinuidade, e substituí-la por uma continuidade profunda.

O jogo entre a ambiguidade do descontínuo para o contínuo é o que garante a presença do erotismo. Nele a vida descontínua é posta em questão, pois o erotismo só se concretiza quando atinge o ponto mais íntimo do ser, quando envolve uma mistura de dois seres que se dissolvem após uma fusão mútua. Neste mesmo viés, Bataille (op.cit.) também discorre sobre a poesia, afirmando que ela conduz à indistinção, à fusão de objetos distintos, como a eternidade e a morte que, condensadas, garantem a continuidade.

As constantes referências à vida e à morte na obra de Rubem Fonseca são flagrantes e revelam erotismo relacionado ao modo solitário do narrador, que se sente abandonado diante das novas prerrogativas modernas. O sexo torna-se válvula de escape diante do turbilhão das cidades, das misérias e dos crimes. É o bálsamo que devolve a sensação de vida ao personagem que, muitas vezes, sente-se aturdido diante do mundo estressante em que sobrevive.

Os personagens encontram no erotismo dos corpos a possibilidade de um encontro que lhe devolva a sensação de vida, diante da morte que sempre ameaça arrebatá-lo. A morte (ou o assassinato) é o que garante a vida para alguns personagens fonsequianos, como ocorre com o assassino de aluguel do conto “O vendedor de seguros” que se sente aturdido com sua profissão. O autor evidencia ao leitor a carga exaustiva de um assassino que procura manter uma imagem de vendedor de seguros, quando, na verdade, ele é um agente que executa as vidas, marcando a ambiguidade do jogo entre vida e morte.

A garantia de morte era a sua garantia de vida. Até mesmo quando o narrador-personagem vai ao apartamento de sua vitima e a encontra com os pulsos cortados, ele não deixa de ser implacável. A piedade para com o outro não existe, e o egoísmo prevalece, como podemos perceber no trecho que segue:

> [...] Desci o elevador, pensando. Quando cheguei ao térreo, apertei o botão do quarto andar. Entrei novamente no apartamento do cliente. Ele viu quando entrei no banheiro.
> - Voltou?
> - Quanto tempo demora isso?, perguntei.
> - Não sei. Mas não dói.
> Coloquei as luvas, fui à sala, peguei a arma do cliente e retornei ao banheiro.
> - Não olha para mim, eu disse.

> O 22 não faz muito barulho. Atirei na cabeça dele. Mais uma noite sem dormir.
> Deixei o revólver no chão do banheiro, ao lado da gilete. Liguei do carro para o corretor.
> Fiz o serviço. (FONSECA, 1998, p. 50)

Em sua introdução, Bataille (1987) tenta construir um conceito de erotismo afirmando, inicialmente, que é uma aprovação da vida até na morte e que é uma forma particular da atividade sexual. O autor demonstra uma preocupação enfática em diferenciar o erotismo da atividade sexual de reprodução, cuja finalidade seria de reproduzir seres, ”procriar”, enquanto que no erotismo independe desse objetivo natural da espécie. Partindo dessa definição, Bataille elabora o conceito de erotismo partindo de dois vértices, aqui vistos não de forma totalmente antagônica, a *vida* e a *morte*.

O homem é um ser guiado pelos movimentos da paixão. Cada ser é único e por isso ele advém, naturalmente, de um nascimento cuja morte os separa da vida. Essa é uma característica natural de todo ser. É a saga de todas as espécies. Entre um ser e outro existe um abismo, uma *descontinuidade*. Uma vida, para existir, não depende essencialmente de outra, por isso as pessoas são seres descontínuos. (BATAILLE, 1987, p.13)

Em “O vendedor de seguros” a personagem Renata passa os seus dias vendo televisão e observando o movimento das modelos. Sente-se insatisfeita com seu companheiro que diz ser um vendedor de seguros, mas que sempre carregava uma pistola debaixo da axila. A vida de Renata é uma chatice, o sexo era algo que lhe animava ou lhe devolvia a sensação de vida:

> Comemos a comida do chinês. Renata continuou vendo televisão. Eu fui deitar. Antes fumei um cigarro na área de serviço, Renata não me deixava fumar em nenhum outro lugar da casa. Mais tarde ela entrou no quarto, tirou a roupa. Minha vida é tão chata, ela disse, ainda bem que você não nega fogo.
> O mérito não era meu. Com a Renata ninguém ia negar fogo. (FONSECA, 1998, p.48)

Após um dia, Renata abandona seu companheiro, deixando apenas um bilhete, com os dizeres: “Pra mim chega, fui para a casa de minha mãe.” (p. 49). A relação já estava desgastada, não havia mais confiança por parte de Renata, já que seu companheiro tinha uma vida oculta e misteriosa. O erotismo põe no narrador o seu próprio ser em questão. É na sua relação com Renata que o assassino enxerga

a si mesmo. Na ausência dela, o narrador sente-se solitário e aturdido com a profissão que leva:

> Liguei do carro para o corretor.
> Fiz o serviço.
> Faço o depósito hoje, disse o corretor, e desligou.
> Gosto de tomar banho de banheira, ler o jornal deitado na água quente. Mas não tomei banho. Entrei só para urinar.
> Não almocei. Mais uma noite sem dormir. Seria bom se Renata estivesse comigo. (FONSECA, 1998, p.50-51)

A morte, vista como algo vertiginoso e fascinante, põe em xeque a descontinuidade dos seres: “a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela põe em jogo a sua continuidade, isto é, ela está intimamente ligada à ideia de morte”. (BATAILLE, op.cit. p.13). Analisando o processo da reprodução, o autor notou que os seres assexuados reproduzem-se a partir de um ser primitivo que se transforma em dois ocorrendo então uma descontinuidade. Mas este ínterim implica também num instante de continuidade, pois apesar do primeiro ser morrer, sua morte resulta numa continuidade de dois seres. Por isso, o novo ser traz em si a herança ou sentimento de continuidade perdida “o novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dois seres distintos” (BATAILLE, 1987. p.14).

Os seres em sua vida experimentam passagens do contínuo ao descontínuo ou vice-versa. Por terem consciência de que são seres que morrem de forma isolada, descontínua, eles sofrem a nostalgia da *continuidade perdida* por não aceitarem a forma solitária e individual com que se despedem do mundo. Os seres buscam então no Outro a totalidade que lhes falta. Essa ideia comunga com os discursos da obra *O banquete* de Platão, na qual Aristófanes desenvolve a explicação do mito do ser andrógino que foi cingido em dois e que procura incessantemente a sua outra metade. Bataille (op.cit.) tentou explicar essa busca infindável, e por isso nostálgica, dos seres à procura de sua continuidade.

Mesmo partindo da premissa maior de que todo erotismo, segundo Bataille (op.cit.), é sagrado, pois busca um amor seja ele a um Deus ou a qualquer outra divindade, podemos analisar os outros dois tipos de erotismo sem necessariamente permear a ideia de sagrado. O erotismo também impõe um

domínio da violência e da violação. A morte corresponde ao que é de mais violento para o ser humano, pois ela o arranca a obstinação de ver-se perdurar a sua descontinuidade.

> Desanimamos face à idéia de que a individualidade descontínua que está em nós de repente vai acabar. Não podemos assimilar muito simplesmente os movimentos dos animálculos engajados na reprodução aos do nosso coração, mas, por mais ínfimos que sejam estes seres, não podemos pensar que o ser neles se opera sem violência: é, na sua totalidade, o ser elementar que está em jogo na passagem da descontinuidade à continuidade (BATAILLE, op.cit. p.16).

O objetivo do erotismo, conforme Bataille (1987), é atingir “o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta” (p.17). A passagem de um estado de desejo normal ao desejo erótico envolve a dissolução relativa do ser numa ordem descontínua.

O erotismo dos corpos é descrito como algo “pesado” e “sinistro”, talvez porque envolva o corpo e mais objetivamente a nudez que coloca o ser num estado propício à fusão erótica. Os corpos se abrem para uma continuidade através dessa comunicação entre corpos que faz com que o ser perceba a si mesmo. A paixão coloca o homem numa desordem extremamente violenta cujo gozo arrebata uma felicidade tão paradoxal que se confunde com o sofrimento, “pois há para os amantes mais chance de não poder se reencontrar longamente do que gozar de uma contemplação alucinada da continuidade que os une” (Bataille,op.cit.,p19).

Esse sofrimento é devido ao isolamento descontínuo com a ameaça de uma separação, cuja consciência pode levar o sujeito a uma violência que invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio. Portanto, é notável a presença da morte como elemento que precipita a visão descontínua diante da possibilidade de continuidade do ser. Essa ideia confunde-se também com o rito sagrado do sacrifício em que uma morte violenta ocasiona a descontinuidade, mas também revela a continuidade que é notada pelas pessoas que observam a cerimônia. Esse erotismo que busca a continuidade através do sacrifício é um dos vértices do *erotismo sagrado* que pode ser revelado, como já foi dito, através da manifestação da morte.

Numa sociedade consumista, a valorização do corpo é flagrante e isso tem ressonâncias na forma como o indivíduo enxerga a si mesmo. Os

relacionamentos assumem a forma mercadológica: a troca de prazeres que satisfaçam ambas as partes do “negócio”. Conforme entende Bauman (2004):

> O relacionamento puro tende a ser, nos dias de hoje, a forma predominante de convívio humano, na qual se entra “pelo que cada um pode ganhar” e “se continua apenas enquanto ambas as partes imaginem que estão proporcionando a cada uma satisfações suficientes para permanecerem na relação”. (BAUMAN, 2004, p. 111)

Em “A carne e os ossos” a reflexão sobre a vida e a morte é anunciada desde o título. A carne representa a materialidade, a vivacidade, a sexualidade; já os ossos, emblematizados nas figuras do pai, da mãe e do irmão mortos e apodrecidos, representam a fugacidade da vida. O narrador vai a um prostíbulo no qual encontra mulheres nuas e as descreve como se elas estivessem num refratário, uma carne exposta pronta para ser “consumida”. As mulheres desfilavam nuas, dançavam e faziam poses exibindo uma fisionomia neutra e anfíbia.

Os vermes também são ridicularizados pelo narrador que os come, subvertendo a ordem natural da decomposição da natureza. O narrador demonstra uma atração por esses seres rastejantes; baratas, lacraias e outros vermes também são alvos da atenção do personagem no decorrer da história.

> Comemos vermes, o prato mais caro do restaurante. Ao olhar um deles na ponta do garfo, pareceu-me uma espécie de larva ou pupa de berne que ao ser frita perdera os pêlos negros e a cor leitosa. Era um verme raro, explicaram-me, extraído de vegetal. Se fosse um berne a iguaria seria ainda mais cara, respondi, irônico, já tive berne no meu corpo três vezes, dois na perna e um na barriga, e os meus cavalos e os meus cães também tiveram, é difícil tirar ele inteiro, de forma a ser comido frito, somente frito poderia ser saboroso, como estes aqui – e enchi minha boca de vermes. (FONSECA, 1995, p. 29).

A frieza como descreve a exumação do cadáver dos seus familiares mostra a falta de sentimentos por parte do narrador-personagem. Essa descrição reflete a efemeridade da vida e a decadência do culto à morte. O plano espiritual é abandonado por uma visão egocêntrica da fisiologia humana, em que o que importa é a concretização das funções fisiológicas primárias, como reprodução, alimentação e excreção. Frutos de um capitalismo selvagem, que iguala indivíduos e bens materiais, os seres humanos tendem a um processo de individualização que desestabiliza as relações interpessoais.

> Os ossos foram jogados pelo coveiro numa caixa de plástico branco ao lado da sepultura. Três baratas e uma lacraia vermelha subiram pelas paredes, a lacraia parecia mais veloz do que as baratas, mas as baratas sumiram primeiro. Eu disse em voz alta que a lacraia era venenosa. O coveiro, ou que nome tivesse, não deu importância ao que eu dissera. (FONSECA, 1995, p. 32).

Ao final do conto, percebemos que essas atitudes do narrador constituíam uma forma dele afastar-se da ideia da morte, num movimento erótico de celebração da vida.

> Deitei na cama e olhei para o teto. Ela deitou-se ao meu lado. Encostou o rosto úmido no meu e disse que foder era uma maneira de celebrar a vida. Fodemos em silêncio e depois tomamos banho juntos, ela imitou uma das mulheres do cabaré se lavando e cantando e eu a acompanhei batendo nas paredes do boxe do chuveiro. Ela disse que estava se sentindo melhor e eu disse que estava me sentindo melhor. (FONSECA, 1995, p. 32).

O conto “O buraco na parede” apresenta uma teia erótica que envolve três personagens: o narrador, Tânia e Pia. A intriga inicia-se quando o narrador-personagem passa a se envolver sexualmente com Tânia, casada com José Cardoso e uma das inquilinas da casa de Dona Adriana. Mesmo sem demonstrar interesse por essa mulher, o personagem acaba envolvido para que ela mantenha segredo sobre um buraco que existia na parede daquele solitário homem. Apesar de rejeitar Tânia, o narrador-personagem gostava de observá-la escondido tomando banho de sol, como podemos perceber no excerto abaixo:

> [...] Ali Tânia tomava banho de sol entre oito e nove horas da manhã. Antes de ir para a Biblioteca eu ia espreitar Tânia no terraço. Ela tomava banho de sol com os olhos fechados. Espiá-la assim, furtivamente, me parecia uma coisa indigna. (FONSECA, 1995, p. 137)

No entanto, o narrador-personagem afirmava amar Pia: “Eu amava aquela menina” (p.149) e se sentia cada vez mais envolvido pela jovem. Descobriu em seu quarto um “posto de observação” – o buraco na parede – pelo qual podia observar o corpo nu de Pia. A atitude do narrador diante do amor que sentia pela menina é de um v*oyeur* seduzido pela imagem de corpo pueril, constituindo o que Bataille (op.cit.) entende como *erotismo dos corpos.* Como o corpo de Pia representava um interdito, o personagem passa a obter um prazer solitário por meio da masturbação, prazer este que pressupõe a presença do Outro, mesmo que seja apenas na imaginação.

> No dia seguinte constatei qual parte do corpo de Pia mais me atraía. Ao espiá-la tomando banho, ao olhar atentamente cada parte de seu corpo – agora a bunda, que palavra horrível essa, pensei, meu corpo ardendo, agora o rosto, agora os seios, eu me masturbava, agora a barriga, o púbis, as coxas, a bunda, surpreendia-me com tantos músculos no seu corpo, e olhava o rosto, o rosto – era o rosto, o rosto de Pia o que mais me excitava. Meu corpo estremeceu e dei um gemido forte, afastei-me da parede, sobressaltado, sentei-me na cama. Notei a parede manchada com meu sêmen, senti-me sujo. Limpei-me, e à parede, com um lenço. (FONSECA, 1995, p. 150)

As repetições marcantes no excerto apresentado mostram o estado de excitação do personagem diante do corpo exuberante de Pia. Mesmo diante de extremo prazer, o narrador não deixa de se sentir sujo, pois sabia que o que estava fazendo tratava-se de uma transgressão social. O vocábulo “bunda” é repetido quase como um suspiro, pois, para ele, era uma palavra “horrível” que “imaculava” a inocência da menina.

Apreciador de obras literárias, o narrador-personagem poderia ser confundido com os personagens românticos do século XIX, se não fosse o desejo sexual falar mais forte em sua vida, a ponto de fazer com que ele cometa um assassinato. Os instintos sexuais o levam a perder a razão, restando-lhe somente o desejo como guia para os seus caminhos. A solidão desse homem, que preferia passar a maior parte do tempo numa biblioteca, reforça o erotismo dos corpos, pois ele encontrava em seu corpo sua fonte de prazer. O ato de se masturbar, apesar de ser um prazer solitário, pressupõe a imagem corporal do Outro, como podemos perceber na análise desse conto.

A masturbação quebra a expectativa de um herói romântico e direciona o leitor para um herói realista, guiado unicamente pelos desejos sexuais. Não só isso: a própria conduta da personagem Pia, que primeiramente nos aparenta ser uma ingênua menina, sem personalidade marcante desfaz-se quando ela propõe que ele mate a sua mãe em troca da sua virgindade.

Tânia acaba surpreendendo o homem no momento em que ele se masturbava. Praticamente a mulher o arrasta até o seu quarto e faz com que ele retire a roupa. A única parte do corpo de Tânia que atraia sexualmente o narrador eram seus joelhos, e foi por conta deles e a partir do pensamento em Pia que ele consegue fazer sexo com a esposa de José Cardoso.

> Estou nervoso.
> Eu acabo logo com esse nervosismo, disse Tânia, esfregando meu pênis. Pensei em Pia. Pensei no rosto de Pia.
> Vem, deita aqui comigo, deixa que eu faço tudo.
> Ela fez tudo, enquanto eu, com os olhos fechados, pensava em Pia. (FONSECA, 1995, p. 151).

O erotismo, nesse conto de Fonseca, é visto como uma forma de romper com a tradição, com as instituições e com os interditos. Nesse entorno, a satisfação sexual é levada às últimas consequências, mesclando-se com a violência e com o assassinato da mãe de Pia. Sobre essa relação entre vida-morte-prazer, Durigan (1985) afirma:

> Com sua natureza parasitária, em contínua relação com o contexto sociopolítico em que nasceram, as representações eróticas que aparecem nos textos de Rubem Fonseca configuram-se quase sempre alternando Eros e Tanatos (vida e morte, preservação e destruição) (DURIGAN, 1985, p.86).

"A aprovação da vida até na morte" constitui um desafio tanto no erotismo dos corpos quanto no erotismo dos corações; a vida é mortal, mas a continuidade não o é, por isso o erotismo se manifesta como uma experiência que nos ensina a abordar a morte de frente e a poder vislumbrar uma abertura à continuidade secreta que só o erotismo é capaz de desvendar.

Além de estabelecer relação entre vida e morte, associada ao erotismo dos corpos, os contos de Fonseca também revelam outras aproximações de opostos que correspondem a paradoxos. Trataremos, no subtópico a seguir, dessas ambivalências presentes na linguagem fonsequiana.

2.5 Os paradoxos da linguagem fonsequiana

A linguagem fonsequiana, como observamos nas análises anteriores, mostra-se inserida no contexto do novo modernismo ou pós-modernismo, por contestar, reavaliar, contrariar a pretensa regularidade (de gêneros, formas, temáticas) que o modernismo procurou afirmar. Além disso, vimos alguns estratagemas utilizados para a subversão desses valores modernos que se dão no

nível linguístico e no nível social, como afirmou Silva (1978). O palavrão, típico da oralidade, ganha mais força semântica e, mesmo sendo vocábulo costumeiramente antiliterário, ganha também força de expressão literária, por meio do uso especial da palavra obscena posta, estrategicamente, em cena. O erotismo, presente em suas obras, revela a solidão do homem em meio ao espetáculo da violência da qual ele muitas vezes é o mentor. Morte e vida permeiam as tramas paradoxais, conduzidas por uma intensa reflexão sobre a condição do escritor diante de um selvagem mercado editorial.

A questão da oralidade na literatura já vem a ser um paradoxo da linguagem fonsequiana. Como a linguagem escrita (literária) pode incorporar a linguagem falada? De que forma o autor utiliza-se da língua falada em seus diálogos, na caracterização de seus personagens e na narração de suas obras?

O autor extrai do cenário e ambiente cariocas as vidas quase animalescas de seus personagens, numa contemporaneidade que é, a um só tempo, histórica, temática e linguística. O submundo retratado por Fonseca serve de espelho que, por meio de um clima satírico, mostra os conflitos sociais, a violência, a hipocrisia burguesa, a desumanização, a frieza das relações homem-mulher. Desse modo, observa Urbano (2000), as ações linguísticas estabelecem relações com as demais ações extralinguísticas, num jogo cujo fim é a reflexão da linguagem literária produzida:

> Da modernidade linguística pode-se dizer que é concebida como objeto portador de linguagem própria. É como se esse meio, a linguagem, se transformasse, ela mesma, em “fim”, a tal ponto que, em certos contos, o seu vigor parece ofuscar o das próprias ações. Na realidade, as ações linguísticas (o uso linguístico) coocorrem, e muitas vezes parecem concorrer, com as demais ações extralinguísticas do enredo. (URBANO, 2000, p.15)

A linguagem fonsequiana possui enunciação viva dentro do enunciado. É por meio desse próprio ato de fala que o narrador utiliza técnica narrativa de modo que causa a impressão de estar falando diretamente com o leitor. A enunciação, entendida como a compreensão, estrutura e implícitos do próprio ato de fala, ajuda a entender certos ângulos da própria técnica narrativa do autor. Essa relação entre enunciação e enunciado como determinantes do sentido global, enfatizadas por Ducrot e Todorov, é analisada por Urbano:

> Por outro lado, partimos da hipótese de que Rubem Fonseca aplica, com frequência, uma técnica narrativa coloquial, *como se estivesse conversando diretamente com seus leitores, transformando-os em ouvintes, de maneira aparentemente descompromissada de preocupações literárias.* A oralidade de muitos dos seus contos transmite a sensação própria da língua falada, onde a enunciação revive mais evidente no enunciado. O mesmo acontece em decorrência desse comportamento narrativo, com os seus personagens interlocutores. Assume o autor uma atitude pessoal numa operação descaracterizadora da narrativa (tradicionalmente apessoal), posta esta ante o leitor como um objeto autônomo, independente e sem relação histórica com o sujeito gerador. O enunciado narrativo de Rubem Fonseca e em muitos escritores contemporâneos adquire, pela vinculação sensível, direta ou indireta, como a sua enunciação, mais dinamismo, vigor, dramaticidade e subjetividade (no sentido de enunciado vinculado ao eu-emissor). (Grifos do autor). (URBANO, op.cit., p. 26).

Desse modo, uma das características da linguagem fonsequiana é fazer o enunciado aproximar-se da enunciação, ou seja, fazer com que o resultado linguístico da fala aproxime-se do próprio ato da fala.

A dinâmica da modernidade passou a sofrer colapsos com seu modelo capitalista a partir do século XX, quando se pode observar as ruínas geradas pela alienação das massas e pela destruição de valores culturais e políticos que ela mesma havia tornado possíveis. Dessa forma, a crise da modernidade gerou fragmentação dos indivíduos, que perderam o centro, a estabilidade e a identidade antes vista de forma unificada.

Por trabalhar com as emergentes situações da pós-modernidade, a obra de Fonseca apresenta paradoxos que lhe conferem a literariedade em seus textos. A pós-modernidade por si só, como afirma Hutcheon (1991, p.20), já é um fenômeno contraditório, visto que “usa e abusa , instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia”.

Inserida no paradoxo da pós-modernidade é comum encontrarmos na obra de Fonseca o encontro do tradicional com o moderno. As paródias tanto retomam a tradição como a insere em eventos e roupagem bizarras, como no conto “À maneira de Godard”, em que Romeu e Julieta figuram como dois intelectuais que descobrem a sexualidade por meio de um estranho jogo cujo objetivo é deixar de temer a genitália do sexo oposto.

Esse conto retoma o passado clássico da literatura, ao trazer Shakespeare, não numa perspectiva nostálgica ou de simples elogio, mas como uma constante reavaliação desse passado em contraposição com a vanguarda polêmica de Godard. Dessa forma, podemos destacar a autorreflexão (metaficção) e o paradoxo como sintomáticos elementos pós-modernos na obra de Fonseca. Essa metaficção historiográfica, de acordo com Hutcheon (1991), incorpora os três domínios cruciais para o estudo sobre o pós-modernismo: a literatura, a história e a teoria. A autoconsciência historiográfica sobre a história e a ficção como criação humana constituem concepções fundamentais para repensar e reelaborar as formas e conteúdos do passado.

No próprio interior da linguagem desse conto, Rubem Fonseca nos traz o paradoxo entre o intelectualismo e os instintos. Romeu e Julieta são dois intelectuais que muito discutem sobre os bonsais, a densidade populacional, a cultura dos anasazis, entre outros tantos temas, como uma forma de manter a ordem literária, enquanto a desordem se dava pelos movimentos eróticos que faziam. O discurso científico e polido no conto funcionava como interdito para afastar a linguagem mais erótica. É um duelo entre a natureza e a cultura, no qual a natureza (representada pelos instintos sexuais) fala mais forte. No excerto abaixo, temos esse confronto entre essas duas linguagens partícipes do estranho jogo erótico:

> JULIETA
> Acho que estamos chegando a um estágio mais avançado do Jogo. Deixe-me deitar ao seu lado e juntar os indicadores e polegares das mãos, fazendo um gesto que simboliza a vagina.
> ROMEU
> Esses mesmos polinésios chegaram à ilha da Páscoa, no oceano Pacífico, no ano 400, e encontraram-na coberta de árvores.
> JULIETA
> Enfia o dedo nessa abertura da minha mão. Mas você não pode tirar os olhos do meu púbis. Imagine o que existe de secreto, as revelações possíveis na fenda que se oculta entre esse tufo de pêlos negros que mais parece, pela abundância, uma floresta noturna.
> ROMEU
> Para fazer canoas e erguer as grandes estátuas de pedra de sua superstição selvagem – de dez metros e oitenta e cinco toneladas de peso, a maior parte destruída pelo tempo -, os maoris acabaram com todas as árvores. (FONSECA, 1998, p. 111)

Com a propagação dos meios de massa (televisão, computador, internet, telefone celular e as redes sociais) a sociedade de consumo foi insuflando. A literatura de Fonseca buscou captar essa tendência eliminando, por meio da

linguagem, as fronteiras entre o erudito e o popular. Em suas obras, marginais e magnatas habitam, muitas vezes, os mesmos espaços físicos. O processo de marginalização dos personagens – que pode ser de forma consciente ou não – atinge tanto os da baixa quanto os da alta classe, pois diz respeito a uma forma de vida que transgride o "politicamente correto".

Os contos de Fonseca fogem do final feliz, procurando uma verossimilhança interna em suas tramas. Representa tipos humanos, como o marginal e o burguês permissivo, num jogo ambíguo em que a moral e a ética da violência preponderam. Ambas as personagens de classes diferentes utilizam-se da violência, do palavrão, da frieza, da brutalidade, pois elas

> [...] são retratos significativos da população urbana brasileira e, presentemente, da burguesia brasileira às voltas com uma nova valoração que não soube ainda assimilar. O burguês brasileiro é, por tradição, um moralista que aceita a permissividade, eis porque seu comportamento é sempre mediatizado pela ambiguidade. Quer parecer moralista, quer ser permissivo; é, por isso, em vários outros níveis também um sujeito em contradição permanente. (SILVA, 1978, p. 31).

Os diálogos curtos e incisivos demonstram a agilidade do discurso. A exaltação da linguagem popular soa quase antiliterária, mostrando que para se criar o literário é preciso recorrer ao que tradicionalmente foi tido como antiliterário. Dessa forma, o paradoxo pós-moderno se evidencia, pois o escritor, ciente das normas da linguagem acadêmica, dos modos modernos de interagir com o leitor (seja por meio de linguagem artística ou pela confirmação das formas preestabelecidas dos gêneros) os subverte em nome de uma linguagem menos "decente" (cf. SILVA, 1978), porém, mais popular.

A literatura marginal sofre com esse dilema de ser ou não ser "literária". Desde a década de 1970 quando surgiu como uma roupagem diferenciada de textos, a teoria literária já se questionava quanto a esse estatuto. Por apostar no hibridismo, no deslizamento, no alargamento das fronteiras do que há pouco tempo era apontado como literatura, os escritores "marginais" foram olhados com certa cautela pela teoria. Richard Freadman e Seumas Miller (1994) na obra *Re-pensando a Teoria* sobre esse questionamento afirmam que

> [...] é preciso deixar claro que embora exista, em nível conceitual, uma distinção a ser tratada [...] as fronteiras entre o literário e o não-

> literário não são nítidas. A maioria dos textos possui uma dimensão literária e uma não-literária, e na prática é muito difícil caracterizar cada texto como (predominantemente) literário ou não-literário, ou isolar todos os elementos literários dos não-literários dentro de qualquer texto específico. (FREADMAN e MILLER 1994, p.254)

A linguagem de Fonseca é literária, mas não deixa de se utilizar de elementos considerados por alguns puristas como antiliterários (palavrões, gírias, expressões populares). É por meio desse e de outros paradoxos apontados que a linguagem fonsequiana se mostra em seus aspectos pós-modernos. O erotismo, em meio a uma linguagem seca, brutalista, se mostra como uma exaltação da vida, em meio à consciência da iminência da morte. Os gêneros (conto, artes plásticas, música, cinema, teatro) se misturam de forma a evidenciar e reler a tradição, dando a ela moldes mais críticos e autocontestadores. São vários os paradoxos evidenciados em torno dessa linguagem que reflete as sequelas do capitalismo avançado. A linguagem fonsequiana, mais do que o enredo, constitui a grande ação da narrativa, o corpo que dá vida ao texto e o sopro violento que revela as mazelas, a solidão e a crueldade dos personagens que habitam essa teia erótico-literária.

O próximo capítulo tratará das ressonâncias dessas discussões já apresentadas, dando mais enfoque às noções de corpo e às caracterizações das personagens femininas sob o viés da corporeidade.

3 RESSONÂNCIAS DA PÓS-MODERNIDADE NA REPRESENTAÇÃO DA CORPOREIDADE FEMININA EM CONTOS DE RUBEM FONSECA

> “O corpo metaforiza o social e o social metaforiza o corpo. No interior do corpo são as possibilidades sociais e culturais que se desenvolvem.”
>
> (Le Breton)

Este capítulo dedica-se à análise da corporeidade feminina encontrada em contos de Rubem Fonseca produzidos na década de 1990. Para delinear tal ensejo, faremos, a partir de então, a associação das noções de conto, modernidade, metaficção, erotismo e, principalmente, linguagem à noção de corpo como metáfora social. Essas discussões já trabalhadas irão alinhavar-se à complexidade que o vetor “corpo” assume nos debates promovidos pela pós-modernidade. As ambivalências, que esse vetor semântico suscita, serão levantadas ao tempo em que as análises dos contos fonsequianos serão feitas, levando em consideração os construtos sociais associados a corporeidade feminina.

Não teremos, no entanto, a intenção de fazer uma análise de corpo reducionista apenas aos construtos sociais; mas intencionamos reconhecer a possibilidade de manipulação dos corpos a partir de construções e técnicas sócio-culturais. Essas construções evidenciam-se na linguagem de Rubem Fonseca, que representa os corpos inseridos no contexto de contradições da pós-modernidade. Nesse sentido, concordamos com a visão de Maria Michela Marzano-Parisoli (2009):

> [...] uma coisa é reconhecer a possibilidade de manipular nossos corpos e construí-los por técnicas sociais e culturais, e outra coisa é pretender que o corpo não é nada mais do que uma construção cultural e social (MARZANO-PARISOLI, 2009, p.18-19)

Dessa forma, nossa análise concentra-se na construção das personagens femininas fonsequianas sob a égide da corporeidade e da escrita que a delineia. Na afirmação de Le Breton (2012, p.70) “O corpo metaforiza o social e o

social metaforiza o corpo. No interior do corpo são as possibilidades sociais e culturais que se desenvolvem", encontramos a perspectiva que enseja a nossa pesquisa. O corpo enquanto metáfora social e a metáfora social enquanto corpo nos faz perceber de que forma nos corpos se inscrevem os imperativos que a sociedade estabelece para controlar e manter os corpos "dóceis"[31].

Nessa perspectiva, o corpo que aparenta ser o mais controlado é o feminino, marcado pela ambiguidade entre o *corpo-objeto* e o *corpo-sujeito.* Na obra de Fonseca essa dualidade é bem delineada, mas não pode ser confundida como uma perspectiva de misoginia. Em nossas análises, entendemos a representação das personagens femininas não como uma representação literária sob um ponto de vista misógino, mas como a transfiguração intencional de um corpo-sujeito em um corpo-objeto, como explicaremos adiante. Embora em alguns contos os narradores apresentem algumas descrições do feminino de forma misógina, essas caracterizações nos parecem ser utilizadas para criticar os ideais de limpeza, ordem e pureza impostos pela modernidade.

Para entendermos a atual conjuntura e a importância do corpo na modernidade, e para as discussões pós-modernas, analisaremos no primeiro subtópico aspectos semânticos que o corpo vem adquirindo ao longo dos tempos. O foco será, entretanto, no corpo que se delineou mais contundentemente a partir da década de 1990 e que vem se firmando nos dias atuais. Após esse mapeamento, trataremos no próximo subtópico da distinção entre *corpo-objeto* e *corpo-sujeito* e, para finalizar esse estudo, discutiremos, à luz das significações de corpo, como a linguagem fonsequiana representa as identidades femininas.

3.1 Corpo: vetor semântico na modernidade

Não só no campo da história, mas também no campo da teoria social o corpo tem ocupado lugar de destaque nos debates. Autores como David Le Breton, Anthony Giddens, Marcel Mauss, Erving Goffman, entre outros, destacam-se nos estudos relacionados ao estatuto do corpo como integrante de um processo social

[31] Cf. FOUCAULT, M. *Vigiar e punir,* 1999, p.164.

de construção. Em algumas obras de Fonseca, podemos enxergar essa construção social a partir do delineamento dos corpos, em especial, do corpo feminino, por meio de linguagem *brutalista.*

O corpo vem desafiando pesquisadores de diversas áreas do conhecimento não só científico como também artístico. As diferentes linguagens artísticas – o texto de ficção, a pintura, a escultura, a música, o cinema, etc – ao longo dos tempos enxergaram de distintas formas os corpos. Um mapeamento das noções de corpo faz-se então necessário para que possamos entender as significações que esse vetor vem assumindo ao longo dos anos na sociedade ocidental – principalmente durante o período que vai da década de 1960 até os dias atuais.

No século XVII, como analisa Le Breton (2013), Descartes formulou com clareza um termo-chave da filosofia mecanicista que propunha o corpo como uma máquina, dotado de uma mecânica discernível das outras apenas pelas engrenagens singulares. Constituía-se, por assim dizer, de uma máquina especial dentro de uma mecânica geral do mundo. A essência do homem ocidental estaria, em primeiro lugar, no *cogito.*

Michel Foucault (1999) em *Vigiar e punir* apresenta-nos a constatação de que as sociedades ocidentais inscrevem seus membros num feixe de relações que controla os movimentos. Essas “sociedades disciplinares” tornaram-se, nos séculos XVII e XVIII, as formas globalizantes de dominação. Diferiam da escravidão, da domesticidade, da vassalagem, do asceticismo e das “disciplinas” do tipo monástico por apresentarem um modelo de corpo “dócil” e articulado com o novo tipo de poder. Longe de ser apenas relacionada ao Estado, a disciplina molda um novo tipo de relação, um modo diferenciado de exercício do poder, que atravessa as diversas instituições com o objetivo de fazê-las convergir para um sistema de obediência e de eficácia. O poder, sublinha Foucault (1999), não é mais concebido como propriedade ou privilégio, mas sim como estratégias dentro de um sistema de relação e imposição de normas.

> O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais

> obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos.O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma "anatomia política", que é também igualmente uma "mecânica do poder", está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". (FOUCAULT, 1999, p. 164).

Nasce, assim, uma organização da corporeidade com vistas a um melhor rendimento para as disciplinas munidas de poder de ação e de controle dos "detalhes" [32]. O panoptismo representa esse domínio dos corpos, pois os submete a um campo de visibilidade segundo o qual aqueles que sabem que são vigiados retomam para si as relações de poder pautadas no princípio de ser "príncipe de sua própria sujeição". Isso cria, ao mesmo tempo, um caráter de individualização e massificação que marcou a história da corporeidade.

Já no século XIX, como analisa Stepan (1994), o discurso naturalista foi manipulado para efetuar as diferenças e discriminações como a do corpo negro, animalizado, a do instável corpo feminino e o da decrepitude da velhice. Dessa forma começou-se a comparar o leve peso do cérebro feminino com suas estruturas cerebrais deficientes aos cérebros das raças consideradas inferiores (negros, crianças, idosos, criminosos, desviantes sexuais). Já os machos das raças "superiores" tinham cérebros maiores e feições mais robustas, o que contrastava com as feições delicadas e infantis dos negros e das mulheres, estas que eram consideradas impulsivas, emocionais, imitadoras e incapazes de raciocínio abstrato e profundo. A biologia evolucionista, surgida através de Darwin, estipulou analogias em que a mulher era o elemento "conservador" e o homem o elemento "progressivo".

No século XX, temos a ideia-guia do corpo nos anos 1960 como um último "refúgio da autenticidade" que parece que foi substituída nos anos 1990 pelo imaginário do corpo como suporte privilegiado do falso, do artifício e da trucagem.

[32] Foucault (1999, p.166) explica que o "detalhe" era uma categoria da teologia e do ascetismo: "aos olhos de Deus nenhuma imensidão é maior que um detalhe". O autor analisa que a disciplina é uma anatomia política do detalhe e que são as técnicas minuciosas as que têm maior importância.

Esses são os imperativos que emergem numa sociedade governada pela informática, pela genética e pela indústria das imagens. (FECK apud JEUDY, 2002, p.140)

Ainda no final dos anos 1960, como contextualiza Le Breton (2012), vivenciou-se uma ampliação da crise da legitimidade das modalidades de interação do homem com os outros. Isso se deu, segundo o autor, principalmente com o feminismo, a "revolução sexual", a expressão corporal, o *body-art* [33], a crítica do esporte e com a emergência de novas terapias que buscam uma associação somente ao corpo, etc. Essa crise de significações e de valores abala a modernidade, esta que tanto procurou a legitimidade das relações de identificações. Nesse entorno de discussões, o corpo, "lugar do contato privilegiado com o mundo, está sob a luz dos holofotes" (LE BRETON, 2012, p. 10) e figura como vetor semântico numa sociedade de tipo individualista que está em turbulência em suas referências anteriormente incontestáveis.

O corpo é o traço mais visível do ator responsável por sua individualização, como postula Le Breton (2012). Com essa crise da legitimidade, que torna a relação com o mundo mais incerta, o ator procura empenhar-se em produzir uma identidade que os conecte aos outros. Para tal produção de identificação mais favorável, ele

> Hesita de certa forma com o encarceramento físico do qual é objeto. Dá atenção redobrada ao corpo lá onde ele se separa dos outros e do mundo. Já que o corpo é o lugar do rompimento, da diferenciação individual, supõe-se que possua a prerrogativa da possível reconciliação. Procura-se o segredo perdido do corpo. Torná-lo não um lugar de exclusão, mas o da inclusão, que não seja mais o que interrompe, distinguindo o indivíduo e separando-o dos outros, mas como o conector que o une aos outros. Pelo menos este é um dos imaginários sociais mais férteis da modernidade. (LE BRETON, 2012, p.9)

Sobre esse empenho em aproximar-se do outro, como uma prerrogativa da modernidade, notamos, nas obras em análise, que algumas das personagens femininas buscam esse corpo que atende aos pré-requisitos da sociedade ocidental.

[33] O *body-art* é uma crítica por meio do corpo das condições de existência. Algumas *performances* apresentam-se de forma mais ousada e radical e incluem o realce de materiais corporais como sangue, urina, fezes, esperma, etc. Os principais questionamentos são: a identidade sexual, os limites corporais, a resistência física, as relações homem-mulher, a sexualidade, o pudor, a dor, a morte, a relação com os objetos, etc. (LE BRETON, 2013, p.44-45)

Rubem Fonseca, em seus contos, nos mostra de forma irônica os cuidados com a aparência como um requisito para o indivíduo procurar igualar-se ao modelo (im)posto, ao padrão a ser (per)seguido. Os imperativos sociais de beleza são buscados incansavelmente pelas personagens femininas que, sob a égide do discurso da saúde e do bem-estar, buscam uma aceitação social via corpo.

Até a década de 1970, como elucidam Mônica Pimenta Velloso, Joëlle Rouchou e Cláudia de Oliveira, na introdução do livro *Corpo:* identidades, memórias e subjetividades (2009), os estudos foram referenciados pelo viés cientificista, médico e psiquiátrico. Por muito tempo, o corpo foi visto pela regra da disciplina e sob o julgo dos “podres poderes”. Já nos dias de hoje, o corpo vem sofrendo um intenso assédio pela mídia, que explora o seu *glamour,* muitas vezes de forma banalizada. Em troca de um acordo para recalcar a velhice, vai sendo proposto ao indivíduo um “contrato narcísico”, como uma promessa de imortalidade e controle que podem ser resumidos a “ter idade sem ser velho”.

> A ciência moderna, em todos os seus desenvolvimentos, participa fortemente dessa tentação, e até mesmo a induz, propondo-se a corrigir as imperfeições do corpo e, antes de mais nada, sua imperfeição primeira, a fragilidade e a precariedade. Sob o manto do discurso da saúde, o sujeito se torna, muitas vezes à sua revelia, o consumidor, alvo de múltiplas prescrições, que o intimam a viver melhor, menos para ele do que para dar aos outros provas tangíveis sobre sua capacidade de gerir o corpo. (VELLOSO; ROUCHOU; OLIVEIRA, 2009, p.33)

Segundo Roy Porter (1992), passou a existir na década de 1990 uma abertura para novos problemas e abordagens referentes ao corpo. Os textos de história da medicina têm dialogado, cada vez mais, de forma promissora, com a história social e cultural, trazendo à tona temas como sexualidade, as relações de gênero, as representações sobre saúde e vida, e adoecimento e morte. O corpo visto apenas pelo aspecto biológico parece não mais responder aos questionamentos das últimas décadas, por isso outras áreas têm apresentado crescente interesse nessa discussão, principalmente quando a ela aliam-se outras questões, como a modernidade e a identidade.

> [...] o corpo não pode mais ser tratado pelo historiador simplesmente como biológico, mas deve ser encarado como mediado por sistemas de sinais culturais. A distribuição da função e da responsabilidade entre o corpo e a mente, entre o corpo e a alma, difere extremamente segundo o século, a classe, as circunstâncias e a cultura, e as

> sociedades com freqüência possuem uma pluralidade de significados concorrentes. (PORTER, 1992, p. 192)

O corpo moderno, de acordo com Le Breton (2012), é um outro diferente do homem que o encarna. A possibilidade de implantar órgãos levanta questionamentos quanto aos valores ligados à vida humana e à corporeidade. O corpo vai, nos tempos modernos, perdendo seu antigo valor moral em substituição ao valor técnico (mercante). Os valores que os corpos adquirem são inestimáveis diante da crescente demanda de transplantes, de manipulações genéticas, de transfusão de sangue, de inseminação artificial, etc. Dessa forma, analisa o autor, o corpo vem se tornando um objeto como os demais, distinto apenas pela sua difícil disponibilidade por conta de resistências sociais.

> A unidade humana encontra-se fragmentada, a vida toma a aparência de uma potência mecânica. O corpo, dividido em componentes, cai facilmente sob a lei da convertibilidade e da troca generalizada à medida que é suspensa a questão antropológica de seu estatuto. (LE BRETON, 2012, p.72)

Em seu livro *Adeus ao corpo,* Le Breton (2013) aponta o paradoxo de uma modernidade cujo discurso de aparência faz apologia ao corpo para melhor esvaziá-lo. Trata-se, nesse contexto, de torná-lo mercadoria a partir da imposição de uma exterioridade redundante, que dita o simulacro da própria corporeidade. O corpo não é mais visto pelo seu todo, mas sim pela importância de seus fragmentos numa promessa messiânica de que os velhos ficarão novos, os feios belos e que todos alcançarão a eterna juventude. A fragmentação do corpo implica da fragmentação do sujeito. Nesse viés, analisa o autor, o corpo apresenta-se como um desafio político importante e analista fundamental das sociedades contemporâneas.

Le Breton (2013), ao buscar uma origem para a acepção do corpo ocidental, afirma que Platão considerava o corpo como túmulo ou prisão da alma, suscetível a doenças, envelhecimento, defeitos e morte. A gnose era manifestada por meio de um dualismo rigoroso: de um lado estava a esfera negativa – o corpo, o tempo, a morte, a ignorância, o Mal – do outro, a esfera positiva – a plenitude, o conhecimento, a alma e o Bem. O corpo, portanto, era o pecado original, a precariedade carnal, a mancha que a humanidade deveria suportar.

O corpo, na perspectiva de Le Breton (2013,p. 22), é examinado enquanto acessório da pessoa, “artefato da presença”, supranumerário, que implica numa

encenação de si e da criação de uma identidade provisória mais favorável. “Não é mais o caso de contentar-se com o corpo que se tem, mas de modificar suas bases para completá-lo ou torná-lo conforme à ideia que dele se faz”. Desse modo, a ideia de mudar o corpo representa o imperativo social de mudar de vida.

> A manipulação de si que implica as ferramentas técnicas já encontra referências na vida cotidiana: por exemplo, o uso de psicotrópicos para regular a tonalidade afetiva da relação com o mundo. A desconfiança do corpo, ou melhor a desconfiança de si, conduz ao recurso psicofarmológico a molécula que pretensamente produz o estado moral desejado sem se estar nem um pouco doente. Tomam-se produtos para dormir, para acordar, para ficar em forma, para ter energia, aumentar a memória, suprimir a ansiedade, o estresse etc., tantas hipóteses químicas para um corpo percebido como falho pelas exigências do mundo contemporâneo, para permanecer flutuando em um sistema cada vez mais ativo e exigente. (LE BRETON, 2013, p. 22).

O corpo, para Le Breton (2013), é supranumerário no sentido de transformar-se em artefato, principalmente para certas culturas cibernéticas. A comunicação via internet propicia o desaparecimento do aborrecimento em cuidar do corpo e favorece as múltiplas identidades e a fragmentação dos sujeitos, cuja identidade é escolhida de acordo com o (a) parceiro (a) virtual ou outra circunstância de interação cibernética, em que o sexo é substituído pelo texto.

Na atualidade, o corpo da humanidade urbanizada torna-se passivo, pois, com o avanço da tecnologia, a maioria desses indivíduos fica sentada. Com o ambiente excessivamente tecnicizado, as técnicas corporais mais elementares – como correr, caminhar, etc – são menos praticadas, a não ser em atividades de compensação ou de manutenção da saúde, como explica Le Breton (2013). O corpo humano passa então a ser visto como um vetor que estabelece relações semânticas com a modernidade; a sociologia do corpo faz-se importante, nesse entorno, para o entendimento dessas possíveis significações.

Para Le Breton (2012), a sociologia do corpo é uma parte da sociologia dedicada ao estudo da corporeidade humana, entendida como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários. O corpo, nesse viés, constitui-se como um “vetor semântico” no âmago da relação do homem com o mundo. Aplicada ao corpo, a sociologia dedica-se à compreensão das lógicas sociais e culturais que envolvem os movimentos do homem.

> Moldado pelo contexto social e cultural em que o autor se insere, o corpo é um vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão de sentimentos, cerimoniais de ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc. Antes de qualquer coisa, a existência é corporal. [...]. (LE BRETON, 2012, p.7)

Conforme postula Le Breton (2012), através do corpo, o homem entende a substância de sua vida e transmite-a para os outros a partir de sistemas simbólicos (que incluem as referências culturais) trocados por membros da comunidade. Os sentidos produzidos pelo corpo inserem o homem de forma ativa, não natural, num determinado espaço e tempo sócio- cultural.

> A expressão cultural é socialmente modulável, mesmo sendo vivida de acordo com o estilo particular do indivíduo. Os outros contribuem para modular os contornos de seu universo e a dar ao corpo o relevo social que necessita, oferecem a possibilidade de constituir-se inteiramente como ator do grupo de pertencimento. No interior de uma mesma comunidade social, todas as manifestações corporais do ator são virtualmente significantes aos olhos dos parceiros. Elas só têm sentido quando relacionadas ao conjunto de dados da simbologia própria do grupo social. Não há nada de natural no gesto ou na sensação. (LE BRETON, 2012, p.9)

Esse sociólogo entende o corpo não como um vetor que explica a si mesmo, mas como uma construção social modelável de acordo com as relações preestabelecidas entre o homem, a sociedade e a cultura.

> [...] O corpo é socialmente construído, tanto nas suas ações sobre a cena coletiva quanto nas teorias que explicam seu funcionamento ou nas relações que mantém com o homem que encarna. A caracterização do corpo, longe de ser unanimidade nas sociedades humanas, revela-se surpreendentemente difícil e suscita várias questões epistemológicas. O corpo é uma falsa evidência, não é um dado inequívoco, mas o efeito de uma elaboração social e cultural. (LE BRETON, 2012, p.26)

O corpo, enquanto elemento do imaginário social, distingue a soberania das pessoas, como afirma Le Breton (2012), limitando onde começa e onde termina a presença do ator na sociedade individualista e moderna.

> O corpo como elemento isolável da pessoa a quem dá fisionomia só é possível em estruturas societárias de tipo individualista, nas quais os atores estão separados uns dos outros, relativamente autônomos com relação aos valores e iniciativas próprias. O corpo funciona como se fosse uma fronteira viva para delimitar, em relação aos outros, a soberania da pessoa. [...] (LE BRETON, 2012, p.30)

Na modernidade o corpo que se produz é aquele advindo do recuo das tradições populares em contraposição ao advento do individualismo ocidental e se identifica por ser “o aprisionamento do homem sobre si mesmo” (LE BRETON, 2012, p.31). Esse aprisionamento gera uma individualização que tende a colocar o homem diante de uma interrogação acerca da morte.

Sobre a relação entre corpo e morte na modernidade, Le Breton (2012) afirma que a perda da legitimidade dos referenciais e dos sentidos de valores, numa sociedade em que o provisório reina, tende a aumentar o processo de individualização. Na ausência dos limites de significação, o indivíduo tende a experimentar, à custa do corpo, a capacidade de encarar a morte sem titubear.

> [...] Somente esse contato, mesmo que puramente metafórico, parece ter força suficiente para impulsionar, de maneira durável, uma relação com o mundo carregada de sentido, na qual o gosto pela vida se reconstitui. Quando a sociedade é incompetente em sua função antropológica de orientação da existência, resta interrogar a morte para saber se viver ainda tem sentido. Somente a morte solicitada simbolicamente, como se fosse um oráculo, pode expressar a legitimidade de existir. Ela é uma instância geradora de sentido e de valor quando a ordem social se esquiva desse papel. (LE BRETON, 2012, p.86)

Ao estabelecer uma relação entre morte e corpo, Henri-Pierry Jeudy (2002) nos afirma que a imagem de um corpo morto antecipa uma visão do próprio corpo do indivíduo e a dor aproxima-o da realidade, como percebemos na citação a seguir.

> [...] A morte não me oferece senão uma representação antecipada e puramente fictícia da realidade de meu próprio corpo, ainda mais quando, assistindo à morte dos demais, constato o quanto o cadáver permanece um corpo cuja lembrança não deixará jamais de me perseguir. [...] E, com freqüência, é a dor que parece nos fazer sentir a realidade tangível de nosso corpo, pois o prazer, nas vertigens da paixão, faz-nos às vezes até esquecer qualquer questão sobre essa eventual realidade. [...] (JEUDY, 2002, p. 15).

No conto “A carne e os ossos” encontramos o narrador diante do corpo morto de seus familiares. A frieza com que o filho descreve a exumação dos cadáveres, o fascínio pela morte e a atenta descrição da decomposição põem o narrador-personagem em contato com a realidade tangível do corpo.

> Logo que os restos do meu irmão foram colocados na caixa de plástico, o nome dele foi escrito em letras grandes na tampa. Um dos homens entrou na sepultura e arrebentou com marreta e formão a laje que fechava a parte inferior onde se encontravam os restos de meu pai, que morrera dois anos antes do meu irmão. O exumador voltou a entrar na sepultura. Os ossos de meu pai estavam em pior estado que os do meu irmão, alguns tão pulverizados que pareciam terra. Tudo foi jogado dentro de outra caixa plástica, misturado com restos de tecido, as roupas de meu pai eram tão boas como as do meu irmão e haviam apodrecido tanto quanto os ossos. Do crânio de meu pai só restava a dentadura postiça; o acrílico vermelho da dentadura brilhava mais do que a lacraia. (FONSECA, 1995, p. 33)

Há nessa passagem uma referência ao consumismo que se apresenta em todo o conto. As roupas do pai e do irmão são descritas como de qualidade, mas apodrecem junto com a matéria orgânica; do crânio só restava a dentadura postiça que brilhava mais do que uma lacraia. O narrador ainda faz menção às obturações de ouro de seu irmão que haviam sido roubadas. Em nenhum momento da exumação o personagem demonstra sofrimento ou emoção pela morte recente de sua mãe, nem relembra o que seus parentes foram enquanto vivos. Um sentimento de tristeza só é revelado após uma relação sexual com a Condessa, numa tentativa de fugir através do prazer da eventual realidade.

Ao analisarmos o gosto do narrador de “A carne e os ossos” em comer vermes percebemos que essa vontade é não natural e faz parte de uma distinção de sua classe social. A partir da análise das escolhas narrativas de Fonseca – que contribuem para a economia dos meios narrativos no gênero conto – podemos fazer inferências sobre os códigos socialmente produzidos e capazes de diferenciar os grupos sociais. É a partir de seus gostos alimentares, das roupas boas dos parentes defuntos e das obturações de ouro que o leitor é capaz de inferir a que classe social o personagem pertence.

Para Bourdieu (2007), aquilo que escolhemos para ouvir, comprar, comer, vestir faz parte de uma seleção que fazemos a partir de uma organização social e do lugar em que estamos. Portanto, quando o indivíduo diz “naturalmente” que gosta de algo, na verdade, gosta porque este teve acesso àqueles produtos, práticas, comidas, que fazem parte de uma seleção do que se pode apreciar. Entende-se então que o gosto não é natural, ele é, de fato, naturalizado, e serve como meio de distinção de uma classe em relação à outra. Ou seja, o gosto não é algo inato, mas sim – e talvez um dos principais – símbolo de poder, de identificação com os

semelhantes e exclusão dos que não pertencem ao mesmo grupo. É um código socialmente produzido capaz de identificar e diferenciar grupos.

O corpo não existe em estado apenas puramente natural, visto que ele é fruto de construção social e cultural. Por ser um elemento ambíguo, gera mais questionamentos que certezas. Essa ambiguidade se estabelece, segundo Le Breton (2012), por que o corpo é uma "ficção viva" compreendido numa trama social de sentidos.

> O significante "corpo" é uma ficção; mas, ficção culturalmente eficiente e viva (se ela não estiver dissociada do ator e assim este for visto como corporeidade da mesma forma que a comunidade de sentido e valor que planejou o lugar, os constituintes, os desempenhos, os imaginários, de maneira mutante e contraditória de um lugar e tempo para outro das sociedades humanas. (LE BRETON, 2012, p.32)

A concepção da sociologia do corpo defendida por Le Breton (2012) não vê o seu objeto como essencialmente biológico, na visão reducionista de Durkheim, mas como ficção/ construção simbólica cultural e social. Longe de ser um lugar de certezas, o corpo é um lugar de questionamentos, de ambiguidades e de imaginários.

Após essa explanação primeira sobre o que vem a ser corpo e quais os tipos de relação que ele estabelece enquanto construção social da modernidade, convém fazer uma análise sobre a representação dos corpos femininos em contos fonsequianos sob a ótica das noções de *corpo-sujeito e corpo-objeto.*

3.2 *Corpo-objeto* e *corpo-sujeito*: representações das personagens femininas

Neste subtópico continuaremos a discutir aspectos relativos à corporeidade que imperam no discurso da modernidade. Trataremos da noção de *corpo-objeto* e *corpo-sujeito* referenciados por vários autores, como Henri-Pierre Jeudy (2002) e Maria Michela Marzano-Parisoli (2004), e verificaremos a presença dessas duas categorias distintas em contos de Fonseca.

O corpo na modernidade presume uma atenção mais privilegiada em seu aspecto físico, sedutor e comunicativo, como indica Le Breton (2012). É o cartão de visitas do indivíduo, por isso o mercado espera que ele circule entre as esferas sociais de forma jovem, bela e apresentável.

> Lugar privilegiado do bem-estar e do parecer bem através da forma e da manutenção da juventude (frequência nas academias, ginástica, *body building*[34], cosméticos, dietética, etc), o corpo é objeto de constante preocupação. Trata-se de satisfazer a mínima característica social fundada na sedução, quer dizer, no olhar dos outros. O homem mantém o corpo, visto como seu melhor trunfo, uma relação de terna proteção, extremamente maternal, da qual retira um benefício ao mesmo tempo narcíseo e social, pois sabe que, em certos meios, é a partir dele que são estabelecidos os julgamentos dos outros. Na modernidade, a única extensão do outro é frequentemente a do olhar: o que resta quando as relações sociais se tornam mais distantes, mais medidas. (LE BRETON, 2012, p.78).

A versão moderna do individualismo é o narcisismo, no qual o imperativo é a busca pela juventude, a luta pela adversidade temporal e o combate para que a identidade se conserve, cumprindo a missão de normalizar o corpo. É por isso que se analisa o interesse de um ator pelo corpo não como natural e espontâneo, mas sim como resposta aos imperativos sociais.

Em seu livro *As formas da beleza,* Remo Bodei (2005) nos apresenta os variados modelos de beleza, desde a Grécia Antiga até o nosso tempo. O autor faz o contraponto entre o paradigma harmonioso de uma ordem cósmica perfeita – com a tríplice do Belo, do Verdadeiro e do Bem – e à Idade Moderna, com a experiência do múltiplo, do individual e do indeterminável. O Belo deixa de ser unívoco e definitivo e passa a surpreender e renovar, só que desta vez a serviço do mercado:

> [...] Assume desse modo o peso da cruz da contradição, decidindo sondar a causalidade e a desolação do momento atual, aceitando – ao lado dele – o desafio da sociedade de massa, que tende a colocar o "belo" a serviço do grande público e das leis do mercado (onde muitas vezes são premiados os efeitos fáceis e os prazeres grosseiros e efêmeros. (BODEI, 2005, p. 159).

Nas sociedades modernas o corpo é visto como uma construção, um rascunho, uma instância de conexão, um objeto transitório e manipulável. Nessa

[34] *Body builder* é o indivíduo que controla a sua existência a partir de seu corpo. O seu maior interesse está em adquirir massa muscular e aos seus olhos a gordura é um parasita que precisa ser eliminado. A dor física na obtenção dos músculos pode corresponder, para os praticantes, ao gozo difuso do ato sexual. (LE BRETON, 2013, p. 41)

visão moderna, sublinhada por Le Breton (2013), o dualismo que opunha o corpo ao espírito ou à alma é substituído pelo dualismo do corpo ao próprio sujeito, uma espécie de *alter ego*.

> O corpo tornou-se a prótese de um eu eternamente em busca de uma encarnação provisória para garantir um vestígio significativo de si. Inúmeras declinações de si pelo folhear diferencial do corpo, multiplicação de encenações para sobressignificar sua presença no mundo, tarefa impossível que exige tornar a trabalhar o corpo o tempo todo em um percurso sem fim para aderir a si, a uma identidade efêmera, mas essencial para si e para um momento do ambiente social. Para aderir com força à existência, multiplicam-se os signos de sua existência de maneira visível sobre o corpo. (LE BRETON, 2013, p. 29)

Marzano-Parisoli (2004) em seu livro *Pensar o corpo* apresenta uma reflexão sobre o lugar do corpo no mundo humano, evidenciando a presença de um *corpo-objeto-orgânico* (*Körper*) e ao mesmo tempo de um *corpo-sujeito-intencional* (*Leib*)[35]. O uso semântico da palavra "corpo" se mostra, segundo a autora, muitas vezes contraditório para as ciências humanas. Em um sentido, o corpo está em toda parte e acompanha o homem enquanto ser carnal (alimentação, saúde, sexualidade); por outro lado, o corpo faz parte das relações relativas à linguagem de nosso ser-no-mundo (estética, ética, direito).

Ao tratar desta última acepção, a autora explicita que o corpo, para muitos, só poderia existir dentro de uma linguagem, dentro de um texto, dentro de um pensamento ético. Sendo assim:

> [...] as conceitualizações do corpo são muito rapsódicas: o objeto "corpo" é cada vez mais acolhido por linguagens diferentes e muitas pessoas estão hoje convencidas de que ele não pode existir a não ser na linguagem, enquanto sinal entre outros sinais, texto entre outros textos. A reflexão deve portanto centrar-se na ordem da realidade que o corpo manifesta e, ao mesmo tempo, no lugar que o corpo pode hoje ocupar dentro de um pensamento ético. (MARZANO-PARISOLI, 2004, p.10).

Para a autora, "corpo" vem a ser "substrato carnal" e "sede das experiências individuais". Configura-se como um objeto de representações, de manipulações, de cuidados, de construções culturais e médicas. A autora enfatiza em suas discussões as implicações éticas das experiências pessoais, reconhecendo

[35] Os indivíduos existem enquanto corpos animados, e seus corpos nunca são apenas aqueles estudados pela ciência (corpo-objeto-orgânico), mas também são próprios a cada pessoa (corpo-sujeito-intencional). (MARZANO-PARISOLI, 2004, p.45).

a autonomia das paixões e das emoções do corpo. Embora a pele coloque o sujeito em contato com o mundo e com os outros corpos, existe uma “superabundância na pessoa que jamais pode ser reduzida ao corpo físico” (p.14). Existe, portanto, segundo Marzano-Parisoli (2004, p. 15), uma zona de fronteira entre o ser e o ter: “somos exatamente o que somos, pois somos nosso corpo ao mesmo tempo que o possuímos” .

Os gestos, como enfatiza Marzano-Parisoli (2004), não são destituídos de intenção, visto que o corpo, porque é do próprio indivíduo, constitui uma espécie de “parceiro consubstancial”. Dessa forma, afirma que:

> Cada gesto corporal, enquanto expressão, remete à minha própria intencionalidade e ao mesmo tempo ao meu próprio corpo, à intencionalidade de meu interlocutor e ao mesmo tempo a seu corpo. Cada vez que negamos um dos elementos, negamos também a especificidade da pessoa enquanto agente moral, pois não há intencionalidade sem corpo humano, nem corpo humano sem intencionalidade. (MARZANO-PARISOLI, 2004, p.10)

Desse modo, até mesmo as sensações e emoções não são dissociadas da consciência pessoal e da intencionalidade do sujeito: “são nossos desejos e nossas emoções, finalmente, que orientam nossas expectativas e nossas ações”. Tudo isso se dá devido às preferências racionais e às mudanças induzidas pelo mundo externo, e ao mesmo tempo pelas paixões e emoções de nossa corporeidade. Numa sociedade moderna, que valoriza a *performance,* o corpo não pode exprimir suas fraquezas, devendo retificá-las por meio de intervenções médicas que reorganizem a aparência e o vigor físicos. (MARZANO-PARISOLI, 2004, p.17-18).

> [...] De fato, o corpo é cada vez mais sujeito a constrangimentos sociais: ele não pode ser aceito a não ser que seja conforme os modelos culturais e sociais. É objeto de um julgamento societal que lhe impõe, por todas as formas de artifícios, suas normas de desenvolvimento, de manutenção e de apresentação. E a construção do corpo não é somente uma construção externa: cada indivíduo deve controlar suas reações corporais, mesmo as mais íntimas, como a dor e o prazer. Uma das conseqüências é que meu corpo não é mais meu corpo, mas um corpo de artifícios, de disfarces. Os homens não tentam mais apenas prestar-se aos aparatos, e as mulheres aos disfarces, segundo os fantasmas originários, ou ainda, segundo as estruturas fantasmagóricas típicas de que nos fala a psicanálise. Supõe-se que eles se conformem com os modelos corporais propostos, a fim de serem reconhecidos em sua especificidade de sexo até o investimento moral do domínio

> biológico: cada pessoa se torna responsável, não somente por sua conduta, mas também por sua aparência física. (MARZANO-PARISOLI, 2004, p.19-20).

Sobre a *performance,* Butler (2010), ao discutir sobre a questão da interioridade e dos atos performativos de gênero, afirma que o corpo é uma significação que contesta a própria distinção interno/externo. No mesmo viés posiciona-se Foucault (1999, p.33) que, nos seus termos, a alma não seria aprisionada pelo corpo, como sugere a tradição cristã, mas a "alma é a prisão do corpo".

Dessa forma, os atos performativos, sejam eles, gestos, palavras, desejos articulados, geram a impressão de um organizado núcleo interno, mas que não deixam de ser uma ilusão mantida discursivamente.

> Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2010, p.195)

Diante dessa problemática corpo/gênero, Butler (2010), em seu capítulo sobre atos corporais subversivos, define o corpo como uma "fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significante dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero" (p.198). O gênero, nessa perspectiva, é marcado por "estilos de carne", isto é, um estilo corporal, um ato que pode ser ambiguamente intencional ou performativo a partir de uma construção "dramática e contingente do sentido" (BUTLER, 2010, p.197-199).

Após essa discussão sobre a *performance* dos corpos e a sua valorização na construção do discurso e da identidade, relacionados ao gênero, convém estabelecer a diferença entre corpo ideal e corpo real, para que possamos entender como essas categorias se correlacionam.

Marzano-Parisoli (2004) explica a diferença entre o corpo ideal e o corpo real. O primeiro é aquele idealizado, capaz de comunicar os valores de perfeição que a sociedade contemporânea estabelece, de modo a intentar a homogeneização dos gostos das preferências e dos comportamentos dos indivíduos. Já o segundo é aquele de entidade real, ou seja, o substrato carnal de cada pessoa.

Nessa esteira de pensamento, Le Breton (2012) nos afirma que o corpo ideal é uma substância simbólica envolvente, que insere os indivíduos de uma sociedade ou de um grupo em redes de significações, de práticas e de crenças; ao mesmo tempo também se configura como uma instância de projeções, identificações, distinções e agrupamentos.

Como sublinha Giddens (2005), existe um projeto de construção e de manipulação do corpo que visa recriá-lo e transformá-lo segundo as regras do mercado. Como afirma Goffman (2004) essas mesmas regras recusam e culpabilizam os corpos que se afastam e se diferenciam dos modelos propostos pelo consumismo.

Na obra “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” Rubem Fonseca critica esse sistema de padronização dos corpos quando retrata as personagens gordas e ricas que são ludibriadas por homens musculosos. A existência de muitos de seus personagens é marcada pela presença corporal que os inserem nos modelos propostos pela sociedade de consumo.

As mulheres gordas aparecem nesse conto depreciadas moralmente por conta de seus corpos volumosos. A gordura parece impor uma necessidade de comprar o “amor” dos homens magros e musculosos. Para se casarem, elas oferecem dinheiro a homens de biotipo oposto aos seus, muitas também são “engrupidas”, enganadas. Existe um verdadeiro “negócio” que envolve “apanhadores de mulheres gordas”, como percebemos no excerto a seguir:

> Mojica, ex-apanhador de mulher gorda, diz a Augusto que os negócios não estão bons, a crise também o atingiu, está até pensando em voltar ao antigo negócio; por motivos que ele não sabe explicar, aumentou na cidade a quantidade de coroas gordas com dinheiro querendo casar com um homem magro cheio de músculos e de pau grande como ele, as gordas são crédulas, têm bom gênio, quase sempre estão jogadas fora e não dão muito trabalho para serem engrupidas. “Basta uma por ano para o degas aqui levar uma vida confortável; e a cidade é grande.” (FONSECA, 1992, p.44)

Em se tratando do corpo ideal na contemporaneidade, verifica-se que alguns imperativos de beleza e de regulação dos corpos atendem à norma de afastar a velhice, esta que significa perda do controle corporal.

> O ideal contemporâneo é o ideal de um corpo completamente enxuto, compacto, firme, jovem e musculoso: um corpo protegido dos

> sinais do tempo e no qual os processos internos são controlados pelo regimes alimentares, pelo exercício físico e pela cirurgia estética. O principal inimigo é a gordura, a flacidez, a falta de tônus muscular. Por isso a gordura deve ser queimada, a barriga eliminada, o tônus muscular recuperado e a flacidez corrigida. (MARZANO-PARISOLI, 2004, p.31)

Com relação à diferença do controle associado aos corpos femininos em detrimento aos masculinos, a autora afirma que ambos são regulados para o mesmo fim: um corpo magro, musculoso e jovem, mas que as modalidades para se obter o corpo dócil são diferentes para ambos os sexos.

Os músculos, por exemplo, para os homens foram por um longo período associados ao poder masculino e ao mesmo tempo ao proletariado. Na atualidade, percebe-se uma equivalência entre corpo musculoso e o sucesso ou o poder. Representa, segundo Marzano-Parisoli (2004), um comportamento correto, que exprime força de caráter, poder e energia.

Já para as mulheres, segundo a autora, o ideal a ser atingido é o do manequim: sempre magro, jovem, com leveza de movimentos e sem imperfeições. O padrão de uniformidade proposto é o da mulher branca ocidental de olhos claros e cabelos lisos e louros. A magreza, nesse contexto, equipara-se aos músculos masculinos, pois representa o caráter mais importante de beleza, um símbolo de feminilidade e um atributo de competição.

Em “O vendedor de seguros”, com a personagem Renata, e em “Idiotas que falam outra língua”, com as personagens Lavínia, Sílvia e Regina, podemos observar que o ideal a ser (per)seguido é o da modelo. O ataque às gorduras, celulites, estrias são imperativos femininos nesse contexto de modernidade e consumismo.

A não-aceitação desse paradigma costuma gerar estigmatização social, como vimos anteriormente nas palavras de Goffman (2004). Os corpos, segundo Marzano-Parisoli (2004), parecem regidos por um sistema de normas que praticamente não pode ser contestado diretamente, o que torna os indivíduos escravos desse ideal.

> [...] Existe, pois, um verdadeiro sistema de normas sociais que se impõem aos indivíduos para convencê-los de que não podem ter

> valor a não ser que tenham um corpo esbelto, tonificado, musculoso, jovem, sem imperfeição. (MARZANO-PARISOLI, 2004, p.49)

Com relação ao corpo feminino, Marzano-Parisoli (2004) afirma que as mulheres contemporâneas buscam afastar-se do modelo antigo que previa a mulher do lar ou a dona-de-casa. Em substituição a esse modelo, apresenta-se hoje o da mulher ativa e com o corpo sarado. A autora aponta que esse novo ideal não significa que a mulher se libertou, mas que apenas o modelo de corpo dócil tomou outras configurações.

> É verdade que hoje as mulheres buscam – e elas têm o direito de fazê-lo – libertar-se da imagem de mulher do lar ou dona-de-casa para encontrar seu lugar no mundo do trabalho. Todavia, para chegar lá, muitas vezes elas devem submeter-se ao modelo ideal do corpo tonificado e magrinho, e portanto, ainda, a um modelo ideal de mulher que não lhes permite atingir uma verdadeira autonomia individual. O modelo de *mulher- esposa-mãe* foi substituído hoje pelo de *mulher-ativa-com-um-corpo-transparente-e-sempre-bem-cuidado.* Isto não significa que a mulher seja enfim completamente livre e autônoma, mas simplesmente que o modelo e que, para ser aceita, uma mulher deve hoje tornar seu corpo dócil dominando a fome, e até mesmo outras sensações. É claro que tudo isto tem um custo bem alto, não somente em dinheiro e tempo, mas também em dor e sacrifícios. Além disso, o que se pensa obter aceitando o modelo proposto é muitas vezes uma simples ilusão. A mulher é atraída por que as imagens do corpo ideal fazem reluzir diante de seus olhos ganhos miríficos. Entretanto, o corpo real jamais estará a altura deste modelo, mesmo que lhe sejam impostas as regras mais tirânicas, porque o corpo perfeito, na realidade, jamais pode existir. [...] (MARZANO-PARISOLI, 2004, p.51)

Marzano-Parisoli (2004) divide o corpo em duas instâncias de análise quanto à questão da sexualidade: o corpo instrumentalizado e o corpo encarnado.

Quando a objetivação implica uma instrumentalização do objeto, a pessoa assim objetivada não pode ser nada além de um instrumento e um meio. Esse *corpo-objeto-sem-intencionalidade*, segundo essa autora, não possui uma unidade e não passa de um conjunto de partes diferentes, cujas partes mais importantes são sempre as zonas erógenas. Por isso a possibilidade de violação desse corpo-objeto e da valorização deste enquanto propriedade privada.

> [...] No desejo perverso, com efeito, o corpo é um simples instrumento cujas partes e elementos não possuem um estatuto diferente daquele dos acessórios à venda nos *sex shops,* cortando-se a relação com a pessoa encarnada neste corpo. Uma vez que nega a intencionalidade do outro reduzindo-o a um corpo-instrumento, reduz-se o outro a um corpo obsceno, seu corpo não

> sendo mais do que um instrumento para o prazer. (MARZANO-PARISOLI, 2004, p.135)

No entanto, nem sempre a objetivação implícita do desejo sexual leva à instrumentalização. A pessoa pode ser um objeto de encarnação, isto é, de subjetivação do desejo mútuo. O ato é, portanto, intencional, como entende Marzano-Parisoli (2004).

No conto “A carne e os ossos”, os corpos das prostitutas são expostos como uma mercadoria que pode ser destruída, vendida, alugada ou esquecida. São corpos-objetos cujas descrições não atingem uma encarnação. Já a personagem Condessa, apesar de também ser prostituta, é tratada com subjetivação intencional, pois o desejo de união sexual erótica dos corpos é mútuo.

Sobre a orgia, o *objeto de desejo,* a nudez e a prostituição, Bataille (1987) nos apresenta um estudo mostrando a relação desses elementos com o erotismo e a identidade.

Ao analisar a orgia, o autor entende-a como “necessariamente decepcionante”, pois pressupõe a equivalência dos participantes, ou seja, todos negam a sua individualidade. (BATAILLE, 1987, p. 121). No conto “A carne e os ossos” a orgia se estabelece pela *performance* das prostitutas e pela atitude mecânica dos homens ricos que estão assistindo ao espetáculo, sem demonstrarem muito envolvimento.

Nesse conto deparamo-nos com uma exposição de corpos femininos num bordel. As mulheres são comparadas a porco, a verme e a anfíbio formando um esboço de pintura moderna, como analisa o narrador. Possuem fisionomia neutra e agem de forma mecânica, com movimentos semelhantes entre si, numa postura de mulher-objeto. A observação do narrador-personagem, um sujeito aparentemente muito rico, é de frieza ao apontar que essas mulheres mais pareciam com a exposição de porcos apodrecidos que ele havia presenciado poucos dias antes:

> O amplo salão tinha ao centro um corredor por onde mulheres desfilavam nuas, dançando ou fazendo poses. Passamos por entre as mesas, em torno das quais sentavam-se homens engravatados. Pedimos algo ao garçom, depois que nos instalamos . Ao nosso lado uma mulher com apenas um cache-sexe, postada de quatro, esfregava as nádegas no púbis de um homem de paletó e gravata sentado de pernas abertas. Ela exibia uma fisionomia neutra e o

> homem, um sujeito de uns quarenta anos, parecia tranquilo como se estivesse alojado numa cadeira de barbeiro. O conjunto lembrava uma instalação de arte moderna. Poucos dias antes, em outra cidade, em outro país, eu havia ido a um salão de arte ver um porco morto apodrecer dentro de uma caixa de vidro. Como fiquei poucos dias na cidade, pude apenas ver o animal ficar esverdeado, disseram-me que era uma pena eu não poder contemplar a obra em toda a sua força transcendente, os vermes comendo a carne. (FONSECA, 1995, p.30)

O *objeto do desejo* é diferente do erotismo, mas é atravessado por ele. As mulheres constituem objetos ao desejo agressivo e violento dos homens. A nudez feminina abre o corpo para a fusão erótica, revelando o objeto de desejo exposto à apreciação:

> A nudez, oposta ao estado normal, tem certamente o sentido de uma negação. A mulher nua está próxima do momento da fusão, que ela anuncia. Mas o objeto que ela é, ainda que o signo de seu contrário, da negação do objeto, é ainda um objeto. É a nudez de um ser definido, mesmo se essa nudez anuncia o instante em que seu orgulho passará ao indistinto da convulsão erótica. Em primeiro lugar, é a beleza possível e o charme individual dessa nudez que se revelam. É, numa palavra, a diferença objetiva, o valor de um objeto comparável a outros. (BATAILLE, 1987, p. 123)

A visão do narrador do conto em análise parece ser a mesma dos outros homens que frequentavam o cabaré, que estavam ali apenas para buscar prazer sexual de forma fria e mecanizada, “como se estivesse alojado numa cadeira de barbeiro”. As mulheres exibem-se nuas e de forma agachada como se fossem “sapos gigantescos” e os homens que ali estavam pareciam ou fingiam pouco se importar com o espetáculo que estava acontecendo.

> Ali, no cabaré, aquela exibição também parecia metafísica como a visão do porco morto em seu recipiente de cristal brilhante. A mulher me lembrou, por um curto momento, um sapo gigantesco, porque estava agachada e porque seu rosto, mulato ou índio, tinha algo de anfíbio. Na mesa havia mais três homens, que fingiam não tomar conhecimento dos movimentos da mulher. (FONSECA, 1995, p.30)

Essas mulheres podem ser comparadas às *baixas prostitutas* descritas por Bataille (1987) em seu estudo sobre o erotismo. Por não experimentar as relações de interditos sociais, a baixa prostituta é comparada a porcas, no sentido de seu rebaixamento ao nível dos animais: “ela suscita geralmente uma repugnância semelhante à que a maior parte das civilizações demonstra diante das porcas” (BATAILLE, 1987, p. 126). Essa objetação da mulher a coloca no último patamar de

rebaixamento, como se fosse um animal, mas sem a capacidade de se colocar de forma totalmente indiferente.

> A prostituta de baixo nível está no último grau do rebaixamento. Ela poderia não ser menos indiferente aos interditos que o animal, mas impotente para chegar à perfeita indiferença, ela sabe dos interditos que os outros observam: e não só ela é decaída, mas também lhe é dada a possibilidade de conhecer sua queda. Ela se sabe humana. Mesmo sem ter vergonha, ela pode ter consciência de viver como os porcos. (BATAILLE, 1987, p. 127)

Podemos inferir então que a associação das prostitutas a porcos, a sapos e a vermes correspondem a essa noção de *corpo-objeto* mercadológico*;* no entanto, um corpo consciente de sua condição de instrumento rebaixado socialmente.

Na compreensão de Jeudy (2002) o corpo-objeto é sempre também um corpo-sujeito, pois ele pode fazer-se de objeto para escapar a uma humilhação. O autor usa como exemplo o caso das prostitutas que “decidem” que seus corpos não lhes pertencem mais para ocultar uma situação/realidade presente. No caso das prostitutas descritas nesse conto, a objetalidade dos corpos transparece uma aparente frieza, como se seus corpos fizessem meramente parte de um espetáculo, de um lugar, de uma situação. Embora exista subjetividade das personagens, ela não se deixa transparecer em nenhum momento.

Jeudy (2002, p.21) faz um contraponto com relação ao exemplo das prostitutas: “entretanto, no auge de um sentimento de desapropriação de si, a certeza de não existir o si mesmo se impõe com a estranha convicção de que o corpo age só, ao sabor das intenções e sobretudo dos caprichos do Outro.” Dessa forma, o corpo age em função do Outro, buscando intencionalmente anular seu corpo-sujeito como uma forma objetiva de fugir da humilhação.

A comparação que o narrador faz dos corpos das prostitutas a uma exposição de arte estabelece uma relação entre o corpo e estética. Rubem Fonseca aproxima o corpo feminino do espetáculo nada convencional de arte, colocando-os num mesmo patamar, numa mesma analogia, numa mesma alucinação. As imagens corporais chocam por seu espetáculo frio, sua *performance* objetal, seu apodrecimento em vida. A esse respeito Jeudy (2002) nos afirma que

> Imaginar o corpo como objeto de arte é tê-lo por morto, crendo em sua transfiguração. Quando tomo o corpo do Outro como objeto de

> arte – ainda que não o coloque a par – não o condeno à morte; delibero sobre a sua morte e o imortalizo. (JEUDY, 2002, p.21)

Os corpos apresentados, diferentemente da arte convencional, podem ser tocados, manipulados e "maculados", e despertam sensações instintivas nos observadores. Dessa maneira, Rubem Fonseca metaforiza o corpo feminino da prostituta, aproximando-o da arte corporal, que por si só é não- convencional, por meio da representação de cenas carregadas de *performances* intencionalmente objetais.

A comparação que é feita aos corpos de bichos, e até mesmo a exposição de uma carne em putrefação, representa o pictórico que se sobressai nesses corpos femininos. O porco e as rãs parodiam o corpo humano de forma irônica. Jeudy (2002) nos explica essa metamorfose do corpo como própria da ironia e da paródia, e provém do deslocamento que o artista faz dos critérios aceitáveis de beleza.

> A estética do corpo humano e sua representação pictórica são precedidas por esse hábito da construção metamórfica. Todavia, não se ignora que a passagem pelo corpo do animal desempenha sempre um papel de paródia na configuração do corpo humano. Certas anamorfoses revelam de maneira irônica como a fisionomia severa de um notável pode, vista de ângulo preciso de percepção, tornar-se uma figura animal. É desse modo que os pintores célebres faziam caricaturas secretas de seus patrocinadores. Mas essa ironia ultrapassa a própria intenção de seus autores, porque está sempre presente em nossas maneiras de olhar o outro e de nos vermos. A passagem reversível do corpo humano para o corpo do animal é um arquétipo da ironia (ou um estereótipo de base) na percepção estética do corpo em geral. (JEUDY, 2002, p. 138).

Já no conto "Á maneira de Godard", notamos uma diferente metaforização que envolve referências às genitálias. Podemos perceber nesse conto não só um diálogo entre a cultura e a natureza, mas também entre a cultura e o corpo. O paradoxo do desejo se instaura por meio do jogo erótico que se estabelece entre Romeu e Julieta. O discurso que permeia o conto pode-se dizer metafórico, pois o corpo se realiza por meio de uma linguagem objetiva com o intuito de atingir a subjetivação dos seres. Por isso, encontramos não um jogo pornográfico, mas sim um jogo erótico, no qual a nudez dos corpos parece libertar os atores para o corpo do Outro e para a cultura do Outro, desnudamento que antes gerava horror e medo. Esse repúdio no final do conto é substituído pelo desejo de conhecer o Outro, de

tocá-lo no seu mais íntimo ser. Jeudy (2002) descreve esse paradoxo ao tratar sobre as metáforas do corpo e seus desejos reprimidos e exprimidos.

> O paradoxo do desejo é descobrir a impossibilidade de sua negação, tanto na idealização da beleza suprema quanto na representação de um certo horror pelo corpo. Entre a sublimação e a repulsa, não parece haver muita ligação...e, no entanto, toda a complexidade de uma estética corporal liga-se a uma aliança exacerbada de contrários, a qual deixa pairar uma certa dúvida quanto à eventualidade de uma supressão do desejo. O jogo com as múltiplas figurações do desejo, que pode ser trágico, irônico, risível, tocante, leva a crer que este estimula a sucessão das imagens corporais. (JEUDY, 2002, p. 75)

Para Jeudy (2002) negar a metaforicidade dos corpos é o mesmo que negar que a linguagem não necessita de uma impulsão “corporal”. O corpo, nessa visão, é um instrumento de conceitualização cultural, por isso a aceitação do Outro implica em aceitar a sua cultura por meio das expressões singulares de seu corpo.

Ao final do conto “Á maneira de Godard” notamos uma aceitação mútua do corpo do Outro, uma integração cultural, um entendimento que se dá pela linguagem e propriamente pela subjetivação dos corpos, não vistos mais apenas pela sua objetalidade.

Nesse processo de representação da subjetivação dos corpos-sujeitos, a pele destaca-se como lugar privilegiado para se perceber as marcas temporais, formadas por uma superfície de autoinscrição, como afirma Jeudy (2002).

Em “Romance Negro” a pele de Clotilde é evidenciada por meio de descrições e comparações. Não é gratuita essa representação dessa personagem, visto que a pele é o maior órgão do corpo humano e é nela em que encontramos mais visivelmente as marcas temporais. Jeudy (2002) afirma sobre a problemática da pele que

> É mais fácil representar as formas de um corpo do que a própria pele. Enquanto superfície, a pele parece ser um meio possível da representação sem ser por essa razão representável. A pele, invólucro do corpo, aparece como uma superfície com textura singular, as variantes de sua cor, e como um conjunto de fragmentos que se casam bem com as diferentes formas do corpo. (JEUDY, 2002, p.83)

O autor vai mais além ao comparar a pele com um texto e não apenas como uma superfície intermediária entre o fora e o dentro. Ela parece, segundo

Jeudy (2002), como uma superfície de autoinscrição, uma espécie de texto particular, pois teria a singularidade de produzir odores, sons e a incitar o toque. A pele transforma o corpo-objeto em corpo-texto, por isso torna-se difícil para a literatura conseguir descrever a pele enquanto objeto. Os traços, as marcas, as cicatrizes, as rugas são visíveis e palpáveis e capazes de revelar a ambiguidade da percepção corporal.

Na obra de Rubem Fonseca pode-se notar uma escritura de autoria masculina que lança um olhar desnudante sobre o feminino, em especial ao corpo. É uma representação do feminino sobre a ótica de um narrador muitas vezes acusado de misógino por parte da mídia, mas que procura captar, através de um “buraco na parede”, como sugere um título de uma de suas obras, corpos distintos, construídos socialmente e delineadores de identidades.

Distante de ser apenas mero distintivo biológico, o corpo acaba por delinear as identidades fragmentadas e contraditórias das personagens. A perspectiva do *corpo-sujeito* e *corpo-objeto* nos elucidou alguns aspectos relacionados a erotismo, gênero e identidade. A seguir apresentaremos uma análise sob o ponto de vista das estratégias que a linguagem fonsequiana se utiliza para criticar e ironizar a concepção de perfeição que a modernidade impôs aos corpos femininos.

3.3 A linguagem fonsequiana na delineação da corporeidade feminina

Não só a violência é metaforizada nas obras de Fonseca, mas também os corpos inseridos na atmosfera social do modernismo. Percebemos isso ao analisarmos alguns contos publicados na década de 1990, momento em que os corpos evidenciam cidades, pessoas, culturas e práticas sociais. Sem perder a ótica literária, Rubem Fonseca apresenta-nos as ambiguidades e as paródias que envolvem essas representações, dando nuances pós-modernas às suas críticas e ironias ao modernismo. Embates como natureza e cultura, corpo-objeto e corpo-

sujeito, juventude e velhice, morte e vida podem ser identificados ao fazermos análises das obras. As personagens que mais refletem esses debates, a nosso ver, são as femininas cujos corpos apresentam-se como rascunhos nos quais a sociedade circunscreve suas predileções e projeções.

Todos esses debates até aqui mencionados emergem várias facetas para a discussão de um tema fundamental para os estudos culturais e de gênero. Corpo e identidade, nas perspectivas apresentadas, assumem relevância por elucidarem as problemáticas pós-modernas que merecem uma atenção especial dos pesquisadores em diversos campos de estudo, sejam eles antropológicos, sociais, históricos, culturais ou literários. A análise de uma obra amadurece de forma significativa quando a literatura explora outras áreas do conhecimento para explicar os fenômenos sociais construídos discursivamente através da linguagem literária, vista como *locus* de produção dos construtos culturais.

As personagens femininas fonsequianas demonstram uma excessiva preocupação com a aparência física de seus corpos. Essa aparência corporal, conforme Le Breton (2007), responde a uma ação do ator relacionada ao modo de se apresentar e de se representar. Os traços da aparência transparecem através de dois constituintes: o primeiro, relacionado às modalidades simbólicas de organização sob a égide do pertencimento social e cultural do autor; já o segundo, diz respeito ao aspecto físico do ator sobre o qual dispõe de pequena margem de manobra: altura, peso, qualidades estéticas, etc. Esse segundo constituinte pode facilmente se metamorfosear através do interesse em orientar o olhar do outro para ser classificado numa categoria particular moral ou social (LE BRETON, 2007).

A apresentação de si, cuidados com a beleza e com o corpo, maneiras à mesa, consumo de alimentos, práticas físicas e esportivas, no que diz respeito à corporeidade respondem, segundo Bourdieu (2007), a compleições físicas de classe interiorizadas pelos agentes e que se incorporam aos comportamentos. Dessa forma, observa-se que a retórica da alma, analisa Breton (2007), foi substituída pela do corpo sob a égide da moral do consumismo.

Como vimos, ideais de magreza e juventude correspondem aos quesitos de beleza mais valorizados socialmente. Essa é a competição que as personagens femininas dos contos em análise parecem travar com o meio e com o tempo, e, mais diretamente, com os seus próprios corpos.

O corpo, segundo Marcel Mauss (2003), possui técnicas, ou seja, gestos codificados que confluem para uma eficácia nas práticas simbólicas. As modalidades de ação, as sequências de gestos e as sincronias musculares convergem na busca de uma finalidade precisa do ator. Mauss (op.cit) postula uma classificação dessas técnicas do corpo segundo diferentes perspectivas, a saber: conforme o sexo (homens e mulheres têm diferentes definições e codificações sociais), conforme a idade (técnicas das fases da vida, de cuidados com o corpo, de consumo, de reprodução e sexualidade, e os tratamentos do corpo), conforme o rendimento (habilidades) e conforme as formas de transmissão (com que agilidade e com que ritmo as novas gerações se modificam). Dessa forma, os gestos que os atores executam, incluindo os mais elaborados tecnicamente, não deixam de ter significação e valor.

Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” encontramos o personagem Augusto, um escritor solitário e observador da vida urbana. Numa de suas andanças, passa a participar do culto proferido pelo pastor Raimundo, no cinema-templo[36], com o intuito de aprender a música que as mulheres cantavam, “*Vai embora, vai embora, Satanás, meu corpo não é teu, minha alma não é tua, Jesus te passou para trás”* (FONSECA, 1992, p.13). A música com estilo samba-rock fazia com que as mulheres levantassem os braços e os jogasse sobre as cabeças, num gesto codificado que conflui para expulsão simbólica do demônio para longe. O narrador identifica essas mulheres de acordo com a faixa etária, em geral idosas ou jovens com problemas de saúde.

Outra representação feminina que aparece logo nas primeiras páginas é a mãe do pastor Raimundo. Sua imagem é lembrada com tristeza e representada pela decadência de seu corpo enfermo e velho. O autor não poupa a ironia ao tratar da trajetória de vida do camelô que se tornou pastor, principalmente quando apresenta os cuidados que teve com sua “mãe velha e repelente”.

> [...] É um bom pastor, como foi bom camelô e um bom filho, pois tomou conta de sua mãe quando ela ficou paralítica e fazia cocô na cama, até o dia de sua morte. Ele não consegue esquecer o corpo senil, decadente e moribundo de sua mãe, principalmente as partes genitais e excretoras, que era obrigado a limpar todos os dias; às

[36] Recebia esse nome por que de manhã era ocupado pela Igreja de Jesus Salvador das Almas e a partir das duas da tarde funcionava como cinema para exibição de filmes pornográficos.

> vezes tem sonhos asquerosos com sua mãe e lamenta que ela não tenha morrido de enfarto aos cinqüenta anos, não que ele se lembre como ela era aos cinqüenta, ele só lembra de mãe velha e repelente. (FONSECA, 1992, p. 14)

Como podemos notar, a imagem da mãe é construída pelo seu corpo (genitália e excreções corporais) e por suas técnicas referentes à idade, e, apesar do pastor ter sido bom filho, ele desejava que sua mãe tivesse falecido aos cinquenta anos, pois talvez nesse tempo ela ainda estivesse um pouco jovem e poderia ter uma morte mais “limpa”, como ocasionada por um enfarto. A velhice é vista como um fator negativo, desprezível e como a marca da existência daquela mulher.

Augusto tem um relacionamento incomum com algumas prostitutas do Rio de Janeiro: ele as ensinava a ler e a falar de maneira correta. Para essas mulheres, as aulas representavam uma forma de tortura, por isso o escritor lhes pagava dinheiro, no entanto bem menos do que a quantia que um cliente pagaria normalmente. Apegado às regras gramaticais, o andarilho percebia que a televisão e a música pop haviam corrompido o vocabulário dos cidadãos, em especial o das prostitutas. Nesse intuito de melhorar o vocabulário das prostitutas, acaba perdendo uma orelha quando uma delas a mutila ao se irritar com o fato de Augusto nunca querer ter relações sexuais com ela. Esse episódio nos faz lembrar a enigmática história do pintor Van Gogh que cortou sua orelha e a deu de presente para uma prostituta. A cena em que Augusto perde a orelha é revelada da seguinte forma:

> [...] Outras putas já tinham feito coisas ainda piores, elas têm ataques de nervos quando ficam muito tempo sozinhas com um cara e ele não quer deitar com elas; uma quis pegar Augusto à força e deu uma mordida na orelha dele arrancando a orelha inteira, que ela cuspiu na latrina e puxou a descarga. (FONSECA, 1992, p. 47)

A perda de uma orelha assemelha-se a uma lesão no rosto pela proximidade e pela exposição direta aos olhos dos outros. O rosto emoldurado pela mutilação ou por uma marca de lesão é mais observado que as demais partes do corpo, sendo o lugar mais valorizado e de maior comprometimento pessoal, como afirma Le Breton (2012).

> A alteração do rosto, que expõe a marca de uma lesão, é vivida como um drama aos olhos dos outros, não raro como um sinal de privação de identidade. Um machucado, mesmo que grave, no braço, na perna ou na barriga não enfeia; não modifica o sentimento de

> identidade. O rosto é, ao mesmo título que o sexo, o lugar mais valorizado, o mais solidário do Eu. O comprometimento pessoal é tão maior quando um ou outro é atingido. Numerosas são as tradições nas quais o rosto é associado a uma revelação da alma. O corpo encontraria aí o caminho de sua espiritualidade, suas cartas de nobreza. O valor ao mesmo tempo social e individual que distingue o rosto do resto do corpo, sua eminência na apreensão da identidade é sustentada pelo sentimento que o ser inteiro aí se encontra. A infinitésima diferença no rosto é, para o indivíduo, o objeto de uma incansável interrogação: espelho, retratos, fotografias, etc. (LE BRETON, 2012, p. 70-71)

Com relação ao corpo “deficiente”, Le Breton (2012) nos afirma que as sociedades ocidentais convivem com a ambivalência desse tipo de corpo que deve ser visto de forma normal, mas que é cotidianamente marginalizado pelos olhares e comentários. A “deficiência” costuma ser mais ou menos afastada do mundo do trabalho, ainda que assistido pela seguridade social, do mundo urbano e da vida coletiva. As dificuldades de locomoção são acentuadas pelas vias urbanas frequentemente mal-adaptadas, e quando os “deficientes” ousam fazer passeios são acompanhados por olhares de compaixão, angústia, curiosidade ou reprovação, fazendo da “deficiência” um *estigma* (Cf. Goffman). Dessa forma o “ter” uma “deficiência” transforma-se num “ser deficiente”.

A perda da orelha faz com que o personagem seja visto pelo pastor Raimundo de forma estigmatizada, acreditando que Augusto é o próprio demônio disfarçado. A crença nisso é tão forte que quando o pastor se depara com o homem sem a orelha acaba tendo uma crise convulsiva e desmaia.

Segundo Goffman (2004), o indivíduo que sofre estigma é aquele que está inabilitado para a aceitação social plena. Na Grécia antiga designava os sinais corporais que indicavam algo extraordinário ou o mau sobre o status moral do indivíduo. Representava o escravo marcado, um traidor, um mentiroso, alguém que deveria ser banido do espaço público. Já na Era Cristã, o estigma assumiu a ambivalência de representar graça divina (quando as marcas corporais tinham formato de flores) ou de representar distúrbios físicos.

> Enquanto o estranho está à nossa frente, podem surgir evidências de que ele tem um atributo que o torna diferente de outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser - incluído, sendo, até, de uma espécie menos desejável - num caso extremo, uma pessoa completamente má, perigosa ou fraca. Assim, deixamos de

> considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída. (GOFFMAN, 2004, p.6)

Outra prostituta particularizada no conto é Kelly. Ela é escolhida pelo escritor por não possuir um dente na frente e logo passam a morar juntos, apesar de não terem envolvimento amoroso ou corporal. Kelly vê seu corpo como um produto, mercadoria, um corpo-objeto. Percebemos isso quando ela lamenta a sorte de Boca Murcha, seu cafetão: “coitado, eu era a única coisa que ele tinha no mundo” (FONSECA, 1992, p.30). A prostituta chega à conclusão de que o “cafifa” agora teria que voltar a vender pó e maconha na zona, ou seja, vender outro “produto”, como ela mesma encerra na afirmação de seu corpo como “coisa”, mercadoria a ser comercializada assim como as drogas na zona.

Sobre as escolhas e gostos estéticos da classe média ou popular, Bourdieu (2007, p.60) nos afirma que eles se fazem por meio de recusas distintivas que possuem o controle prático entre os objetos e os grupos, controle que se somatiza em frases como “isso é coisa de....”.

> De fato as escolhas estéticas artísticas constituem-se, muitas vezes, por oposição às escolhas dos grupos mais próximos no espaço social, com quem a concorrência é mais direta e imediata e, sem dúvida, de modo mais preciso, em relação àquelas, entre tais escolhas, em que se torna mais evidente a intenção, percebida como pretensão, de marcar a distinção em relação a grupos inferiores [...] (BOURDIEU, 2007, p. 60).

Kelly vê os mendigos numa relação de alteridade e de distinção. Para ela, os mendigos são seres desprezíveis e sujos. O corpo nu dos mendigos para ela é o dos mais miseráveis. Apesar de habitarem praticamente o mesmo ambiente (as ruas), Kelly se vê de forma distinta, superior. Na análise de Bourdieu (2007) essa relação poderia ser esboçada na afirmação hipotética “Isso é coisa de mendigo, não de prostituta”.

> “A diferença entre um mendigo e os outros”, continua Kelly, “é que quando fica nu um mendigo não deixa de parecer um mendigo e quando os outros ficam nus eles deixam de parecer o que são”. (FONSECA, 1992, p. 36)

A relação de alteridade, como podemos observar, se dá na comparação com o corpo do outro, visto de forma inferiorizada e repudiada. Um corpo de mendigo, para Kelly, mesmo despido, jamais deixará de ser o corpo de um mendigo; como se as marcas corporais da miséria já estivessem inscritas em seus corpos nus.

Essa personagem feminina demonstra preocupação com sua aparência “Não quero andar depressa. Disseram que dá varizes [...]” e apresenta repúdio à velhice “Minha mãe nasceu em 1950, [...] é uma velha caindo aos pedaços”. (FONSECA, 1992, p. 37). Mais uma vez a personagem confirma em seu discurso as exigências que a sociedade moderna suscita ao corpo feminino. Rubem Fonseca apresenta essa sociedade de forma irônica e objetiva, explicitando o preconceito e os estereótipos diretamente na fala das personagens. Esses discursos apresentam-se como sequelas do consumismo que repudia os corpos que não atendem ao padrão preestabelecido.

No conto “Romance Negro” a representação do feminino é centrada na personagem Clotilde, esposa do escritor Petter Winner. Já no início do conto, a cena de abertura se dá com as preliminares sexuais que envolvem o corpo da personagem. A descrição do narrador se faz por meio da comparação do corpo dessa mulher a um lagarto, ressaltando os músculos abdominais, como podemos notar na leitura do trecho:

> Winner tira a blusa de Clotilde. Depois pega-a no colo e deita-a na cama. Afaga-lhe os ossos da omoplata e do tórax, onde se firmam seios pequenos e empinados; apalpa-lhe as costelas conspíscuas. O corpo de Clotilde às vezes lembra o de um lagarto, se um lagarto tivesse uma pele tão fina.
>
> “Levanta a cabeça”, diz Winner depois de desnudar Clotilde. Com a língua sente os músculos abdominais da mulher, retesados sob a pele. Afaga com a mão a musculatura ondulada desse ventre que lhe parece, excitantemente, uma tábua de lavar roupa. (FONSECA, 1992, p. 145)

O ato sexual continua a ser narrado nos parágrafos seguintes, dando destaque à língua de Clotilde, fina como a de um lagarto, e à língua de Peter Winner que explora eroticamente o corpo de sua mulher.

> “Beija a minha boca”, ela diz.
>
> “Mostre-me sua língua.”
>
> Deitada, porém com a cabeça e os ombros erguidos, definindo ossos e músculos do corpo, Clotilde cada vez mais um lagarto, salienta por entre seus pálidos lábios uma língua fininha, veloz e escura, comprida, que Winner consegue prender em sua boca e sorver, antes de começar a lamber meticulosamente as costelas da mulher. E, virando-a de costas, também lambe o seu cóccix; e, revirando-a explora com a língua os joelhos, os cotovelos, e o astrágalo e o escafóide do pé direito de Clotilde.

> Os movimentos imprimidos por Winner ao corpo de Clotilde deixaram-na parcialmente caída no chão, apoiada sobre a cabeça. Winner abre, então, as pernas magras de Clotilde e olha a fenda abstrusa de congestão e sombra que corta seu corpo. Com as cabeças no chão e as pernas para o alto sobre a cama, juntam-se em sua volúpia, como dois morcegos. (FONSECA, 1992, p.146)

Clotilde é descrita como um lagarto, enquanto que Peter Winner é visto como um homem. Essa relação é vista como um "hipotético coitus cum bestia entre um lagarto fêmea e um homem". (FONSECA, 1992, p. 146). A magreza dessa "mulher-lagarto" é retratada em vários trechos: "Winner sente o osso de Clotilde, como se a pele dela fosse uma tênue camada de seda". (FONSECA, 1992, p. 146). De forma direta, em outro trecho dá novamente atenção à descrição física de Clotilde: "magra, ossuda, olhos negros e redondos como botões, dentes grandes e brancos que não deixam ver as gengivas". (FONSECA, 1992, p. 147). A "adorável ossuda" é exaltada ao longo do conto por sua magreza que representa a sensualidade até mesmo no estalar dos ossos dos dedos.

O grande segredo de Clotilde é revelado após Winner assumir que na realidade é Landers e que matou seu sósia para ocupar seu lugar de escritor privilegiado pelo sucesso. A esposa do misterioso escritor na realidade tinha cinquenta e dois anos e não quarenta e dois como havia afirmado e como constava em seus documentos falsificados. A revelação da idade de Clotilde justificava para Landers a semelhança da pele dela com a de um lagarto: "Agora sei por que você parece um lagarto. Nos velhos animais magros como você a pele estica, como nos lagartos de qualquer idade, a pele fica solta sobre os ossos. Mas a sua é suave como papel couché". (FONSECA, 1992, p. 173).

Landers revela que se casou com Clotilde por conta de seus ossos e que pouco importava a idade dela, mas sim a maciez de sua pele que cobria seu magro corpo.

> "Então por que se casou comigo?"
> "Por causa de seus ossos. Eu só havia encontrado uma mulher tão ossuda assim na minha vida, uma búlgara chamada Sônia que jogava basquete."
> "Por causa dos meus ossos."
> "Sim. Por causa de seu esqueleto."
> "E minha inteligência? Minha sensibilidade? Minha cultura?"
> "Isso vale muito pouco." (FONSECA, 1992, p.173)

A relação erótica nesse conto, como vimos, apresenta-se por meio do erotismo dos corpos, que, neste caso externa-se no desejo pelo corpo magro, esquelético, pelo desejo intenso de mordê-lo e lambê-lo, imaginando-o com uma pele elástica de lagarto. A “respiração ossuda” e delicada daquela mulher devolvia-lhe a sensação de vida, ajudando-o a suportar seus pesadelos e seus segredos. Landers parece satisfeito com o corpo da esposa: “Que maravilha são as mulheres que têm principalmente ossos no corpo!” (FONSECA, 1992, p. 176).

Ao analisarmos a obra *O buraco na parede* (1995) podemos encontrar quatro contos que retratam a corporeidade feminina sob a ótica de narração masculina, são eles: “A carne e os ossos”, “Idiotas que falam outra língua”, “Placebo” e “O buraco na parede”. Dentre as obras que aqui analisamos, essa é a que apresenta maior número de contos com representações complexas do corpo feminino. A caracterização das personagens dá-se através de contornos corporais e de comparações, que refletem perfis e papéis desempenhados socialmente.

Fonseca projeta em “A carne e os ossos” uma crítica aos prazeres materiais da alta sociedade ao analisar o frio espetáculo moderno que ela mesma elabora, paga e consome. O narrador-personagem faz parte dessa sociedade consumista que observa os corpos-objetos como um espectador que julga enfadonhamente um quadro exótico. Nem mesmo a morte da própria mãe do personagem parece comovê-lo, a não ser pelo vislumbramento da carne estendida sob um caixão. Além dos corpos das prostitutas e de sua mãe morta, outro corpo que se destaca é o da Condessa, uma acompanhante de luxo do narrador-personagem.

Nesse conto analisado, podemos perceber também a relação entre poder e prazer, em que a mulher constitui um objeto de desejo para o macho dominante em busca de sua presa. Saffioti (1987) analisa essa relação entre sujeito desejante e objeto de desejo:

> Quer quando o homem desfruta de uma posição de poder no mundo do trabalho em relação à mulher, quer quando ocupa a posição de marido, companheiro, namorado, cabe-lhe, segundo a ideologia dominante, a função de caçador. Deve perseguir o objeto de desejo, da mesma forma que o caçador persegue o animal que deseja matar.[...] Para o macho não importa que a mulher objeto de seu desejo não seja sujeito desejante. Basta que ela consinta em ser usada enquanto objeto. (SAFFIOTI, 1987, p.18)

Podemos inferir a representação do corpo feminino objetado também a partir da análise da *performance* coreografada das prostitutas que ofereciam seus corpos em troca de um ticket de entrada. O corpo é exposto como um produto, uma mercadoria, como podemos notar no trecho a seguir:

> O bilhete de entrada dava direito a que uma das inúmeras mulheres que faziam strip-tease em vários pontos do salão se esfregasse por algum tempo no portador do ticket de entrada. Havia um padrão coreográfico nas carícias: a mulher punha-se de quatro, roçava as nádegas no púbis do homem que permanecia sentado na cadeira, depois dançava à frente dele. Algumas, mais rebuscadas, subiam em cima do sujeito e prendiam-lhe o rosto no vértice das suas coxas. Depois pegavam o ticket de entrada e afastavam-se. (FONSECA, 1995, p. 30)

Condessa era a única mulher que assistia ao espetáculo. Procedia de forma discreta, como “um adulto deve proceder num circo” (FONSECA, 1995, p.31); sentia-se soberana a ponto de comentar a atitude de uma das dançarinas que se esfregava num cliente, sobre essa sua observação ela cita em latim a frase de Terêncio “as coisas humanas não lhe eram alheias, e portanto não a assustavam” (FONSECA, 1995, p. 31). A acompanhante de luxo também observa o banho dos corpos das prostitutas e faz um comentário crítico a respeito do pensamento de alguns clientes possivelmente misóginos, para os quais os corpos devem aparentar limpeza.

> No salão havia um boxe de vidro com chuveiro, fortemente iluminado por spots de luz, no qual as mulheres se revezavam tomando banho. Algumas molhavam e lavavam o corpo inteiro, ensaboavam artelhos, pentelhos, joelhos, cotovelos, cabelos. Outras faziam abluções estilizadas. Elas estão dizendo estou limpa, confie em mim, sussurrou a Condessa no meu ouvido. (FONSECA, 1995, p. 31)

A referência a misoginia nesse conto pode ser identificada nas observações e comparações do narrador-personagem. Ela faz parte do entendimento que os homens ricos e poderosos têm dos corpos-objetos-femininos, que aparentam limpeza quando exibidos no boxe de vidro com chuveiro. Esses corpos desprezados enquanto sujeitos parecem ser necessários, assim como a alimentação à base de vermes, para a ostentação da supremacia masculina da alta sociedade.

Sobre a dominação masculina e a violência simbólica, Bourdieu (2011) evidencia o aspecto paradoxal desse tipo de dominação masculina:

> [...]Também vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento [...].”(BOURDIEU, 2011,p.8)

Essa personagem também é acompanhante/prostituta, mas a ela é dada maior atenção pelo narrador enquanto sujeito. A relação sexual que ambos têm ocorre num momento de tristeza para os dois[37] e é descrita de forma erótica, como uma celebração da vida:

> Deitei na cama e olhei para o teto. Ela deitou-se ao meu lado. Encostou o rosto úmido no meu e disse que foder era uma maneira de celebrar a vida. Fodemos em silêncio e depois tomamos banho juntos, ela imitou uma das mulheres do cabaré se lavando e cantando e eu a acompanhei batendo nas paredes do boxe do chuveiro. Ela disse que estava se sentindo melhor e eu disse que estava me sentindo melhor. (FONSECA, 1995, p. 32).

No conto “Idiotas que falam outra língua” encontramos mais uma vez figuras femininas que disputam entre si, numa relação de alteridade corporal. O corpo mais domesticado, mais condizente com o padrão e com a moda, é o mais prestigiado socialmente. Sílvia, Lavínia e Regina são as mulheres da vida de José Roberto que também podem ser analisadas por suas representações corporais.

Sílvia é uma das amantes de José Roberto cuja característica mais marcante são as olheiras que aparecem após o ato sexual. Essas marcas de cansaço excitam ainda mais o amante, pois evidenciam para ele a sua virilidade. Silvia faz questão de reforçar essas olheiras com maquiagem, além de apresentar preocupação excessiva com a estética de seu corpo. No trecho a seguir notamos a vaidade de José Roberto – relacionada à sua virilidade e aos seus músculos – e a vaidade de Sílvia, - relacionada à saúde e à prevenção de celulites, com vistas a uma aparência melhor.

> SÍLVIA
> Estou gozando.

[37] O motivo da melancolia de Condessa não é revelado e o motivo do narrador-personagem era a morte de sua mãe.

> Os dois se abraçam furiosamente. Rolam na cama. Afinal ficam imóveis, José Roberto com o seu corpo sobre Sílvia, os dois com as pernas esticadas. José Roberto afasta seu rosto.
> JOSÉ ROBERTO
> Apareceram as olheiras. Gosto do teu rosto com as olheiras. Você ouviu o que eu disse?
> SÍLVIA
> Que me ama, que me adora. Tuas costas são lindas, cheias de músculos, olha ali no espelho. (*Apanha um litro de Coca-Cola, que está vazio. Abre um outro. Enche um copo. Retira batatas do pacote. Bebe e come.*) Você acredita nessa história e que Coca-Cola dá celulite?
> JOSÉ ROBERTO
> Vou matar Lavínia.
> SÍLVIA
> Só porque ela não deixa você escovar os dentes com a escova dela? Apanha um cigarro pra mim. *(Roberto apanha um maço na mesinha de cabeceira ao lado dele.*) Obrigada. Onde está o isqueiro? Você sempre me deixa com olheiras. O isqueiro está no banheiro. Deixa que eu vou apanhar.
> No banheiro Sílvia, com um lápis de maquiagem, escurece ainda mais as olheiras sob seus olhos. Começa a voltar para o quarto e lembra-se de apanhar o isqueiro. Volta para o quarto.
> JOSÉ ROBERTO
> Você ouviu o que eu disse?
> SÍLVIA
> E o cigarro? Dá mesmo câncer? (FONSECA, 1995, p.40-41)

A primeira disputa de Sílvia é com a esposa de José Roberto, Lavínia. Diferentemente dessa amante, Lavínia é adepta a uma alimentação mais saudável, o que costuma deixar o marido irritado. Essa mulher demonstra uma preocupação em aparentar ser uma boa esposa e dona-de-casa: “Você tem que comer tudo. Uma boa esposa tem que tomar conta do marido.” (FONSECA, 1995, p. 45). Seu marido não tinha mais relações sexuais com ela, o que a fez sugerir que ele fizesse um implante peniano, pois ele alegava problemas de ereção. Lavínia parecia sempre compreensiva com o marido: “Isso acontece com muitos homens. De repente, o fogo apaga.” (FONSECA, 1995, p.46), mas na realidade fingia assumir esse papel de mulher-submissa para poder manter um relacionamento secreto com o traficante Silas, como é revelado após o assassinato dela.

Sílvia, adepta da alimentação desregulada e fumante, entrega uma caixa de bombons de chocolate para que José Roberto entregue a Lavínia. O objetivo era deixar Lavínia “ainda mais gorda”. A compulsão da esposa pode ser observada no trecho no qual ela devora vorazmente os chocolates e depois se sente culpada:

> LAVÍNIA
> Bombons? Não, não, você sabe que eu não posso comer bombons. Isso da celulite, é um hum ham veneno horrível. (*Tira a caixa de bombons da mão de José Roberto e abre a caixa ansiosamente.*) Ainda mais esses bombons alemães, são veneno puro, somente uma louca varrida comeria essa hum ham porcaria, porque você faz isso comigo, por quê? Você sabe que eu não resisto, você é muito mal, eu não resisto hum ham bombons, é o meu vicio. (*Come vorazmente os bombons, fala enquanto come.*) Isto é um veneno, hum ham eu vou hum ham me arrepender, que delicia, uma vez ou outra (*come, come*) hum ham isto não faz mal, diz que uma vez ou outra hum ham bombom não faz mal. Diz, diz, diz.
> JOSÉ ROBERTO
> É um veneno. Mas não é o pior dos venenos.
> LAVÍNIA (*devorando os bombons*)
> Existe um veneno pior?
> JOSÉ ROBERTO
> Depende.
> LAVÍNIA
> Depende de que? Qual o pior veneno para você? Vê o que você fez?, acabei a caixa, meu Deus, hum ham que loucura, comi tudo, hum ham sou uma demente. Eu devia meter o dedo na garganta e vomitar essa porcaria. Qual o pior veneno para você? (FONSECA, 1995, p.44)

Além dessa disputa de vaidade feminina, o leitor depara-se com uma briga motivada pela virilidade entre José Roberto e o amante de Lavínia, Silas. A ostentação dos músculos e da ereção são pontos realçados no momento da discussão, como percebemos no trecho que segue:

> JOSÉ ROBERTO
> Você está pensando que eu sou broxa, não é? Não sou não, dou duas de pau dentro.
> SILAS
> Não foi isso que Lavínia me contou.
> JOSÉ ROBERTO
> Você para foder minha mulher tinha que cheirar pó, seu raquítico de merda. Olha aqui o meu braço! Está vendo o muque? (José Roberto tira o paletó, arregaça a manga e mostra o bíceps). Mostra o teu muque. Anda, mostra, fuinha, pilantra, traficante, analfabeto.
> [...]
> SILAS
> Eu ensinei sua mulher a foder. Ensinei sua mulher a rir. (FONSECA, 1995, p. 54-55)

O jogo depreciativo aumenta com a chegada de Regina, a amante de terças e quintas de José Roberto. Ao chegar à casa de seu amante, ela analisa a cozinha e o banheiro e faz uma reflexão sobre o tipo de mulher que Lavínia tinha sido:

> REGINA (acende um cigarro, anda pela cozinha)
> Preciso largar este vicio maldito, acho que vou fazer aquele tratamento com laser... Pela cozinha você pode saber quem é a mulher. Pela cozinha e pelo banheiro. Aposto que o banheiro está entulhado de perfumes, cremes, xampus, pomadas, depiladores, antimicóticos, desodorantes e uma balança. É o tipo de mulher que se pesa e se olha no espelho, se pesa e se olha no espelho. Ela não tem um cheiro, um pelo fora do lugar, uma carninha fora do lugar. Não tinha, agora morreu. Morreu, se fodeu. (Levanta o guardanapo que esconde o livro de receitas de cozinha.) Um livro de receitas de cozinha... Agora as dondocas deram para cozinhar, ficou na moda... Quero ver elas arearem as panelas... Salada meridional... três maçãs, dois tomates, um pimentão vermelho, um aipo pequeno, suco de limão, páprica... (Folheia o livro.) Salada de endives com abacate... salada de couve-flor crua com maçã... salada de cenoura crua com agrião e pepino... Este livro só tem salada... Isso não é cozinhar, cozinhar é ensopadinho, feijoada, sopa de entulho, rabada com polenta, carne assada com batatas coradas e molho de ferrugem, tem que ir no fogo, porra! (FONSECA, 1995, p.59-60)

Segundo Ivana Bentes (2009), ao analisar o biopoder e os corpos-imagens, os corpos com suas performances de saúde, doença, longevidade, juventude e novos distúrbios (relacionados às intervenções nos corpos) carregam uma série de discursos para si e para os outros, ou seja, individuais e sociais.

> Podemos começar com a constatação da centralidade dos discursos e práticas sobre o corpo que caracteriza nossa atualidade, o que nos leva a corroborar a hipótese de que, contemporaneamente, o sujeito não se define mais por sua psique, intimidade ou “bela alma”, mas é construído na sua “exterioridade”, numa problematização do próprio corpo, em que a subjetividade investe e é investida por uma série de discursos em torno da aparência, da imagem, da performance, da apresentação estética e da “exteriorização” da identidade biológica. (BENTES, 2009, p. 183)

Sílvia também analisa a existência corporal de Lavínia e acaba refletindo sobre si mesma. A existência dessas personagens parece ser, como podemos inferir no trecho que segue, condicionada pelo olhar do Outro, que rejeita os corpos não adeptos ao ideal de magreza e de juventude. A presença de uma pessoa morta (Lavínia) não parece ser mais importante do que a reflexão sobre a estética de seu próprio corpo. O fato de ser mais gorda que Regina faz com que ela enxergue a si mesma em desvantagem com a rival.

> SÍLVIA (abrindo a geladeira)
> Só coisa de dieta. Quem tinha de fazer isso era eu, comer legumes, beber Coca-diet, malhar na academia, deixar de ser gordinha. Por enquanto passa, eu sou nova, as pessoas não me acham gorda, me acham opulenta. Mas essa sirigaita me chamou de gorda, eu fingi

> que não ouvi mas ela me chamou de gorda, (imita Regina) uma magra e outra gorda... Ela é minha rival, rivais dão golpes baixos, mas talvez ela tenha razão, daqui a pouco todo mundo vai me achar primeiro encorpada, depois nédia, depois gordinha, depois gorducha, canhão, bucho, estrepe, eu sei, é assim que eu chamo elas. Aqui na barriga eu já posso sentir um pneuzinho maroto, e aqui, aqui em cima do peito, junto do braço tem essa gordurinha saliente, e aqui nas costas é só usar um sutiã apertado que a enxúndia aparece. Eu sou uma mulher pélvica, as mulheres pélvicas engordam mais que as mulheres claviculares, como esta Regina. Abre o olho Sílvia. (Pára na porta do closet.) Eu sou mesmo uma desalmada, egoísta, pensando nas minhas banhas enquanto uma infeliz está morta ali dentro. Morta, para sempre, e se tem céu não sei se ela merece ir para o céu, cheirando cocaína e corneando o marido, ainda que ele merecesse. Ai meu Deus, o que estou fazendo aqui, ajudando um criminoso a esconder um cadáver só porque ele é meu namorado e eu o amo. Ele não merece mas eu o amo, eu tenho que amar alguém, é melhor amar um safado do que ficar chupando o dedo. E está faltando homem no mercado. Porra, como está faltando homem... no tempo da minha mãe sobrava... Eu gostaria tanto de ouvir um pouco de música agora, comer um sonho de valsa, esquecer tudo e ir para a cama com o meu brutamonte fodedor. (Acende um cigarro.) Também gostaria de deixar de fumar, mas se deixar de fumar eu engordo. A vida é dura. (FONSECA, 1995, p. 63-64)

Esse conto nos traz de forma humorística a relação entre corpo, consumismo e beleza, associados à classe sócio-econômica das personagens. Sobre isso, Marzano-Parisoli (2009) aponta a importância que o corpo tem adquirido na contemporaneidade por refletir nele os imperativos sócio-econômicos e as práticas discursivas que se faz em torno dele.

> O corpo humano jamais foi aparentemente tão mimado como hoje. Quer no consumo, nos lazeres, no espetáculo, na publicidade, o corpo tornou-se um objeto de tratamento, de manipulação e de encenação. É sobre o corpo que convergem tantos interesses sociais e econômicos, assim como é sobre ele que se acumula toda uma série de práticas e de discursos. (MARZANO-PARISOLI, 2009, p. 23-24)

Já em “Placebo” encontramos Helena, esposa de um CEO de uma empresa multinacional que foi acometido por uma terrível doença misteriosa, esta que o fazia tremer compulsivamente. O marido não confia contar sua enfermidade, pois sua mulher era contida e nunca havia dado uma gargalhada na vida, o que o deixava desconcertado para tratar de um assunto dessa natureza. A relação de ambos era de aparências; baseava-se em atos repetitivos e sem muita afetividade: “Me chamou de querido, me deu um beijo no rosto, conforme a rotina. Perguntei como foi sua aula e ela perguntou como foi o meu dia na companhia. Rotina”

(FONSECA, 1995, p. 112). Subitamente Helena vira vegetariana, o que faz o marido supor que essa preocupação com o corpo significava que ela havia arranjado um amante.

> Dê uma gargalhada.
> O quê?
> Você disse que nunca deu uma gargalhada na sua vida. Dê uma gargalhada para mim, é tudo o que lhe peço. Uma mísera gargalhada.
> Se eu pedir para você botar um ovo, você bota um ovo?
> Olhei bem para a minha mulher. Estranha frase, aquela. Talvez ela tivesse arranjado um amante, subitamente vegetariana e fazendo ginástica. Pobre-diabo; não ela, o amante putativo. Os dois. Ser amante de uma mulher que não dava uma gargalhada era pior do que ser marido dela. (FONSECA, 1995, p. 127)

Sobre essa relação do corpo com as modernidades, Le Breton (2012) analisa que, num mesmo contexto, ele se torna uma espécie de íntimo companheiro do ator, um outro mais próximo, um espelho irmão e parceiro, principalmente em tempos de crise conjugal ou familiar:

> [...] O corpo torna-se parceiro daquele de quem se exige a melhor apresentação, as sensações mais originais,a boa resistência, a juventude eterna, a ostentação das marcas distintivas mais eficazes. Em tempos de crise do casal ou da família, de “multidão solitária” e de dispersão de referências, o corpo torna-se um espelho fraternal, um outro eu com quem coabtar. [...](LE BRETON, 2012, p.86)

O empresário tinha uma amante chamada Lúcia, que também era casada e por isso utilizava óculos escuros e lenço na cabeça para não ser reconhecida. Com a doença, o homem já não conseguia mais ter relações com sua amante, e teria que arrumar um feto de uma criança negra como remédio para curar seu mal. Além da crise em seu casamento, o CEO também vivia uma crise com sua amante, por conta da falta de sexo.

Nesse conto, as mulheres que abortam são descritas por Belisário, que era o encarregado em receber o feto e negociar a cura, como “mulheres obedientes que emprenham na marra, ou na apatia como vacas de estábulo” (FONSECA, 1995, p. 116). Essas mulheres vendem seus fetos aos “fazedores de anjos” que negociam para diversos fins. O executivo, ao saber dessa informação através de Belisário, acaba tendo um pesadelo no qual revela uma visão misógina do corpo feminino fértil. O sonho chega ao grotesco ao comparar o útero com um saco de lixo do qual sai um feto horrendo.

> Nessa noite tive um pesadelo: o mercado de fetos estava aquecido, havia uma grande oferta e procura ainda maior de fetos, os jornais publicavam anúncios de mulheres que vendiam fetos na barriga, havia mesmo uma seção especial nas páginas de anúncio chamada Fetos frescos. Telefonei para uma das mulheres dos anúncios. Bati na porta, toquei a campainha. Uma mulher de máscara abriu a porta. Preciso de um feto fresco de dois meses. Pode tirar, ela respondeu, deitando no chão e abrindo as pernas. Enfiei os braços entre as pernas dela, entrei por uma vagina úmida e escaldante, um poço tenebroso e fétido, e cheguei ao útero, uma espécie de saco de lixo de plástico preto onde o feto nadava como um mergulhador submarino. Agarrei o feto mas ele não queria sair, mordeu meu dedo como se fosse um caranguejo. Lutamos algum tempo e consegui arrancá-lo da toca. Tinha uma cabeça enorme e emitia um som irritante. Joguei a criatura numa panela com água fervente e ela ficou vermelha. Acordei quando estava comendo a coisa que havia se transformado numa lagosta. (FONSECA, 1995, p. 118)

Já o conto “O buraco na parede” encerra o livro homônimo e nos traz um narrador-personagem que se relaciona com duas mulheres: Tânia e Pia. A representação desses corpos femininos é diferenciada, pois o narrador-personagem evita a utilização de palavras obscenas em sua linguagem. Ele apresenta mais interesse pelo corpo da ninfeta Pia, que o faz cometer um crime em troca de uma noite com essa menina. Apesar dessa paixão, o solitário homem gostava de expiar Tânia tomando banho de sol. Mais tarde, quando descobre um buraco na parede de seu quarto, o *voyeur* passa a observar o corpo de Pia e a sua vida passa a ser uma série de infortúnios que culminam na morte da mãe da ninfeta.

Os olhos atentos do narrador-personagem focavam Pia e tentavam eleger qual parte do corpo da moça era o mais atraente. No início, o olhar atento desse homem só desviava da imagem corpórea no momento em que a moça defecava e limpava-se com papel higiênico e, com o tempo, nem mais esse ato fazia-o desviar os olhos. Todos os detalhes corpóreos eram atraentes e passíveis de causar excitação.

Esse personagem também revela certo sentimento misógino, mas que, com o passar de um curto espaço de tempo, modifica-se ao vislumbrar o corpo limpo de Pia. Sua indiferença por Tânia e a pouca experiência que aparentava ter com as mulheres podem indicar uma certa aversão pela figura feminina “impura”. No trecho que segue podemos identificar o pensamento do narrador-personagem sobre órgãos femininos e os ideais de limpeza:

> Para não ouvir o que diziam deitei-me com as palmas das mãos bem apertadas sobre os ouvidos. Reuni forças para ficar um longo tempo nessa posição, vendo na parede a maldita paisagem com barco e pescador. Os homens se apaixonam pelas sereias porque elas não têm vagina, são asseadas e impenetráveis, e assim podem ter com elas um vínculo imaculado. Pureza, limpeza, inexpugnabilidade, esse o segredo das sereias. (FONSECA, 1995, p.148).

O corpo de Pia evidenciava o ideal de pureza e limpeza, pois sempre que via o corpo nu da moça ela estava no banheiro, molhando-se ou limpando-se com papel higiênico. No excerto a seguir, podemos perceber como o corpo da menina é realçado e idealizado pelo olhar atento do narrador:

> Quatro dias sem olhar pelo buraco da parede, mas sempre voltando antes das cinco da Biblioteca. Quando o relógio se aproximava das cinco eu pegava um papel em branco e escrevia furiosamente. Mas naquele dia olhei pelo buraco e lá estava Pia. Não tirei os olhos. Observei Pia se limpando com papel higiênico, contemplei seu corpo sendo molhado, o sabão sendo passado pelo corpo, ela se enxugando com a toalha. Peguei novamente o caderno de poesia e escrevi, escrevi sobre o corpo de Pia. Perguntava a mim mesmo que parte do corpo de Pia mais me atraía. Os seios empinados de bicos rosados? A barriga com sua leve ondulação, o umbigo pequeno e raso? As coxas redondas e musculosas? As nádegas altas, firmes, os hemisférios separados ainda que fazendo parte da mesma maciça entidade? O rosto, o queixo, a boca cheia de dentes brancos e certinhos, os lábios azuis, os olhos negros, os cabelos negros? (FONSECA, 1995, p. 149-150)

Após fazer essa reflexão, o homem constata a princípio que a parte mais atraente era a bunda, mas esse termo soava como uma “palavra horrível” para descrever uma figura tão angelical e idealizada. O rosto, por fim, foi eleito como a parte mais atrativa; enquanto fazia esse passeio imaginativo pelo corpo de Pia, o narrador elucida com linguagem veloz e com uso repetitivo do advérbio “agora” sua masturbação:

> No dia seguinte constatei qual parte do corpo de Pia mais me atraía. Ao espiá-la tomando banho, ao olhar atentamente cada parte de seu corpo – agora a bunda, que palavra horrível essa, pensei, meu corpo ardendo, agora o rosto, agora os seios, eu me masturbava, agora a barriga, o púbis, as coxas, a bunda, surpreendia-me com tantos músculos no seu corpo, e olhava o rosto, o rosto – era o rosto, o rosto de Pia o que mais me excitava. Meu corpo estremeceu e dei um gemido forte, afastei-me parede, sobressaltado, sentei-me na cama. Notei a parede manchada com meu sêmen, senti-me sujo. Limpei-me, e à parede, com um lenço. (FONSECA, 1995, p. 150)

O rosto, nos estudos de Le Breton (2012), configura-se como uma parte do corpo, assim como os órgãos sexuais, em que se refletem os valores

considerados mais elevados, como a “revelação da alma”. É nele em que se encontram as qualidades de sedução, de sexo, de identidade, de espiritualidade, enfim, as particularidades do Eu.

> O rosto é, de todas as partes do corpo humano, aquela onde se condensam os valores mais elevados. Nele cristalizam-se os sentimentos de identidade, estabelece-se o reconhecimento do outro, fixam-se as qualidades de sedução, identifica-se o sexo, etc. (LE BRETON, 2012, p.70-71)

O narrador, como podemos observar na leitura dessa última passagem do conto transcrita, hesita ao falar a palavra “bunda” pelo sentido de desordem específica que esse vocábulo evoca. Essa “palavra horrível” causa desconforto até mesmo no momento de masturbação. Sobre essa desordem e desconforto da linguagem, Bauman (1999) nos diz que

> A ambivalência, possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da função nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar. O principal sintoma de desordem é o agudo desconforto que sentimos quando somos incapazes de ler adequadamente a situação e optar entre ações alternativas (BAUMAN, 1999, p. 9).

Quando Tânia descobre o buraco na parede passa a ameaçá-lo em troca de sexo, mas o único interesse que o narrador tinha por aquela mulher eram seus joelhos. Achava por exemplo que ela “Com seus cabelos vermelhos e eriçados parecia uma mulher de desenho animado ligada numa tomada de alta-tensão.” Seus joanetes e suas olheiras também chamavam a atenção do meticuloso observador: “Eu também percebia – com a mesma fria indelicadeza que antes me fizera examinar-lhe os joanetes dos dedos –, agora com vergonhosa curiosidade malsã, a bolsa debaixo de seus olhos. (FONSECA, 1995, p. 145). O narrador-personagem só consegue relacionar-se sexualmente com Tânia quando imagina o rosto de Pia. No trecho abaixo encontramos a cena em que o *voyeur* cede às chantagens de Tânia.

> Você não precisa olhar por aquele buraco para me ver nua.
> Tânia tirou o vestido. Quer que tire tudo?
> Inteiramente nua, me abraçou. Senti o seu peito de encontro a mim.
> Está nervoso? Quando me olha pelo buraco você não fica assim desanimado, fica? Anda, quero ver isso duro.
> Você não fala nada a ninguém sobre o buraco na parede?
> Depende de você. Anda, tira essa roupa, você me viu nua e está me vendo nua, tenho os mesmos direitos.

> Veste a sua roupa, eu pedi, faço o que você mandar se você puser seu vestido.
> Você está maluco.
> Queria ver apenas os joelhos dela, não queria ver seu corpo nu.
> Tânia colocou o vestido.
> Senta e deixa eu ver os seus joelhos.
> Você é tarado?
> Gosto dos seus joelhos.
> Tânia sentou-se na cama. Está bom assim? Agora fica aqui perto de mim, deixa eu ver o efeito dos meus joelhos. Abriu a braguilha da minha calça. O que é isso? Na sua idade?
> Estou nervoso.
> Eu acabo logo com o seu nervosismo, disse Tânia, esfregando meu pênis. Pensei em Pia. Pensei no rosto de Pia. (FONSECA, 1995, p. 150-151)

Depois que o buraco na parede é descoberto, Pia, que até então quase nunca dialogava com o inquilino, vai ao encontro do narrador-personagem com o intuito de saber quem de fato ele espiava pelo buraco na parede. A menina demonstra, durante a conversa, despeito com relação à Tânia, principalmente quando revela que ela nunca fora bailarina como sempre afirmava:

> Ouvi uma discussão do Armando com a Tânia em que ele dizia que você espiava ela tomar banho. O Armando também dizia que você teve intimidades com Tânia. Quem é que você espiava?
> Você. Mesmo sabendo que o que fiz é imperdoável, eu peço desculpas. Eu te amo.
> Você foi para a cama com aquela mulher?
> Não...não fui.
> Por que demorou a responder?
> Eu não demorei a responder.
> Demorou sim.
> Eu não fui para a cama com Tânia.
> O nome verdadeiro dela não é Tânia, é Deoclides. E ela nunca foi bailarina do Municipal. [...] (FONSECA, 1995, p. 157)

Surpreendentemente, Pia revela seu “perfil de Camafeu” e, depois de acariciar a “parte mais secreta” do corpo daquele homem, revela: “Sou virgem e quero perder minha virgindade com você. Mas você terá de fazer uma coisa para mim.” Em seguida, propõe um pacto: “Eu quero que você mate a minha mãe.” O narrador-personagem concorda com o trato, mas não descreve com muitos detalhes a relação íntima entre eles: “Não quero contar detalhes. Nossas roupas que forravam o chão, se encheram de sangue, sangue que consagrava o nosso amor, e era o grilhão do nosso pacto.” (FONSECA, 1995, p. 158).

Essa postura do narrador-personagem, em não descrever o ato sexual ou não utilizar palavras obscenas, pode remeter a uma fuga ou desvio do mundo do

rebaixamento. O narrador apresenta no decorrer da narrativa uma polidez na linguagem e um comportamento romântico pouco evidenciado em outros narradores-personagens. A preferência pelos termos “pênis”, “parte secreta”, “púbis”, “sêmen” e “nádegas”, por exemplo, foram escolhas narrativas feitas para evitar a baixeza dos termos obscenos. Como entende Bataille (1987), a linguagem de baixo calão tem o sentido de uma recusa da dignidade humana e de inserção no mundo do rebaixamento.

> Particularmente, os órgãos e os atos sexuais têm nomes que fazem sobressair a baixeza, cuja origem é a linguagem especial do mundo da queda. Esses órgãos e esses atos têm outros nomes, mas uns são científicos, e outros, de uso mais raro, pouco durável, fazem parte da linguagem infantil e do pudor dos amantes. Os nomes sujos do amor não deixam de ser menos associados, de uma forma estreita e irremediável para nós, a essa vida secreta que levamos ao lado dos sentimentos mais elevados. É, em suma, através desses termos inomináveis que o horror geral se forma entre nós, que sabemos não pertencer ao mundo degradado. Esses termos exprimem esse horror com violência. São eles mesmos violentamente rejeitados do mundo honesto. De um mundo ao outro não há discussão concebível. (BATAILLE, 1987, p. 129-130)

Nesse conto verificamos a complexidade psicológica dessas duas personagens femininas antagônicas, a forma como a corporeidade marca as suas presenças caracterizadas por meio do olhar meticuloso do narrador-personagem. Esse olhar, como aqui observamos, delineava eroticamente os corpos das personagens e marcava pouco a pouco a dramaticidade dos eventos, que culminaram no preenchimento do desejo (relação sexual com Pia) e, ao mesmo tempo, em morte (assassinato da mãe de Pia).

Em *Histórias de amor* (1997), “Viagens de núpcias” e “Carpe diem” também apresentam personagens que podem ser analisados sob a ótica da corporeidade. No primeiro conto, os ideais de beleza feminina e de pureza são novamente realçados como prerrogativas modernas, mas criticados sob uma linguagem pós-moderna que insere o escatológico como a solução para o problema do casal; já no segundo, temos um complexo caso amoroso moldado num viés literário pós-moderno, que mistura cartas de amor e narração aos moldes cinematográficos, com valorização da eroticidade dos corpos por meio de linguagem brutalista.

“Viagens de núpcias” nos mostra a história de Maurício e Adriana, dois jovens de famílias ricas e bem-sucedidas que, desde pequenos, eram amigos e gostavam de passar as férias em suas fazendas.Quando cresceram, Adriana apaixonou-se por ele, porém Maurício a via como uma irmã. A diferença entre ambos é marcada logo nas primeiras páginas pelo fato dela ser virgem, visto que “a virgindade estava na moda” (FONSECA, 1997, p. 37) e por Maurício ter uma vida sexual agitada.

Apesar dessa diferença, um dia resolveram casar, o que deixou as duas tradicionais famílias felizes, já que a ameaça de um dos dois se interessar por pessoas que não fossem do mesmo nível social poderia existir. O casamento deles correspondia prontamente aos anseios da família e da classe a que pertenciam.

Nos meses que antecederam o casamento, o apartamento de Maurício permaneceu agitado: “As mulheres provinham de várias fontes, algumas ele já conhecia, outras não; algumas tinham profissão, outras eram estudantes, [...] o certo é que nada lhe pediam, dinheiro nem brindes [...] (FONSECA, 1997, p. 39).

Chegado o dia do casamento, foram num jatinho passar o fim de semana do Copacabana Palace e ocuparam um amplo apartamento nupcial do hotel. Adriana aparentava timidez e nervosismo em sua noite de núpcias, sua imagem naquele momento foi assim descrita:

> Ela estava deitada imóvel na cama e a luz indireta que vinha da sala revelava a delicada nuança alabastrina do corpo de Adriana, o tufo alto de pelos louros no delta das pernas. (FONSECA, 1997, p. 40-41)

A noite de núpcias tão esperada tornou-se angustiante, pois Maurício precisou beber vários goles champanhe e pensar em sua namorada Ludmila para poder ter uma ereção; Adriana demonstrou sua angústia ao gritar de dor, porém, no momento que o marido lhe pergunta se ele a machucou ela responde “não, meu bem”, num tom de submissão. A diferença de reações durante o ato sexual é descrita no excerto a seguir:

> Maurício esvaziou em longos sorvos as duas taças e deitou-se de barriga para baixo ao lado de Adriana, beijou os bicos enrijecidos do peito dela, depois os lábios e o pescoço. Adriana deu um suspiro de langor e medo. Maurício também suspirou, porque o seu pênis permanecia flácido. Afagou os seios de Adriana, desceu a mão e acariciou suas pernas que se entreabriram um pouco, tocou os lábios

> absconsos que se ofereciam úmidos a ele. Novamente pensou ansioso em Ludimila e então seu pênis afinal endureceu e ele deitou-se apressado sobre Adriana, separando abruptamente as suas pernas, temendo que a ereção cessasse. O hímen teria que ser rompido e ele não tinha ideia da resistência que encontraria, pois jamais havia deflorado uma mulher. [...] (FONSECA, 1997, p. 41)

A descrição do ato sexual continua, “o hímen teria que ser rompido”, era isso o que sua família, seus amigos, a sociedade em geral esperava de um homem da posição social de Maurício. Mesmo com o suplício de Adriana, o medo de que seu pênis não permanecesse rígido o fez prosseguir:

> [...] Adriana disse que ele a estava machucando, pediu que parasse, mas Maurício sabia que se prosseguisse sem trégua seu pênis perderia o enrijecimento, não endureceria mais naquela noite. E assim investiu com rapidez e brutalidade, sem se importar com os gritos de dor de Adriana, até sentir que alguma membrana se rompera e um calor úmido envolvera o pênis. [...] (FONSECA, 1997, p. 41-42)

Após o ato sexual, Adriana faz questão de limpar a “sujeira” deixada por seus fluidos corporais no lençol, pois sabia que Maurício “ detestava ouvir e jamais mencionava assuntos ligados à eliminação de resíduos orgânicos.” (FONSECA, 1997, p. 52).

Nos dias que sucederam Maurício podia contar nos dedos as vezes em que conseguiu ter relações com sua esposa. Ela, sempre amável, procurava entender o marido e fazia-lhe carícias à noite, mas “o calor do corpo da mulher que ele amava e seus carinhos recatados não lhe despertavam o menor desejo. [...] Maurício afastou com rudeza o corpo de Adriana.” (FONSECA, 1997, p. 56). Para Maurício as mulheres que lhe causavam excitação eram as “lascivas” e “despudoradas” que frequentavam seu apartamento no centro da cidade.

Adriana representa o ideal romântico de mulher: bela, rica, inteligente, sensível e limpa, já Maurício representa o herói que abandona os prazeres carnais em nome de um amor puro e aceitável socialmente. No entanto, esse esquema romântico não sobrevive em uma obra de Rubem Fonseca, que ironiza os ideais da sociedade moderna e consumista. Maurício não aceita esse amor cândido de sua heroína nem seu corpo limpo e puro. O erotismo dos corpos, como vimos, precisaria da fusão dos corpos e, com eles, a fusão de seus fluidos, mas Maurício abominava até mesmo suas próprias excreções corpóreas.

No entanto, toda essa falta de amor muda quando Maurício se depara com as fezes de Adriana. Ele sempre tivera nojo de excrementos e durante a viagem (um *rafting* no Rio Colorado) não conseguia esvaziar os intestinos, pois na região em que estavam não havia sanitários. Adriana, ao perceber que o marido havia visto suas fezes, sai apressadamente, enquanto ele observava o excremento que mudaria sua relação conjugal.

> [...] E pode ver com nítida clareza um enorme bolo fecal marrom-escuro submerso no fundo. Um pedaço de papel higiênico amarfanhado boiava na superfície. [...] Aquela asquerosa, imensa massa excrementícia fora expelida por Adriana, e essa constatação o encheu de horror. (FONSECA, 1997, p. 58)

Depois de analisar o excremento corporal de sua esposa, Maurício passa a observar Adriana como se a visse pela primeira vez. A moça quando encontrou com seu marido disse que estava envergonhada com a situação, mas Maurício não demonstrou estar chateado, como notamos no trecho:

> "Estou morrendo de vergonha. Não esperava que você fosse lá depois de mim, você estava almoçando, que chato." Fez uma pausa. "Você não ficou chocado?"
> "Fiquei. Mas agora, vendo você, não estou mais." (FONSECA, 1997, p. 59)

Adriana, após o momento epifânico de Maurício ao observar as fezes, agora era vista como mulher carnal, destituída da pureza e higiene, valores sociais que o impediam de desejá-la corporalmente e não apenas espiritualmente. A língua de Maurício percorre o corpo de Adriana, sorve-lhe a saliva (já desprendido do nojo pelos fluidos corpóreos) e o erotismo ganha destaque por meio da linguagem utilizada:

> [...] Deitaram-se e ele beijou Adriana na boca, sorvendo a saliva dela, e pacientemente percorreu com a língua as mais recônditas partes do corpo da mulher que amava, pois sabia que tinha tempo e que seu desejo por ela se tornara inexaurível. Depois possuiu-a com um ardor que nunca tivera, e esperou que os braços e as pernas de sua mulher se enlanguescessem num gozo para fruir aquela comunhão com um deleite que não imaginava pudesse existir. (FONSECA, 1997, p. 59)

Como vimos no capítulo 2, o erotismo é uma busca pela suspensão momentânea da descontinuidade entre seres. No momento oportuno, tudo perde o sentido, os dois igualam-se à unidade, e os limites entre os indivíduos são dissolvidos, fundindo-se, portanto, em apenas um, dissoluto em todas as acepções:

> Sem uma violação do ser constituído – que se constitui na descontinuidade – não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto. Encontramos nas passagens desordenadas dos animálculos engajados na reprodução não só o fundo de violência que nos sufoca no erotismo dos corpos, mas também a revelação do sentido íntimo dessa violência. O que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassínio? (BATAILLE: 1987, p. 16).

Essa violação, como se percebe, implica uma violência, esta que permeia a maioria dos contos de Rubem Fonseca. Nesse conto, assim como no conto "À maneira de Godard" podemos destacar um diálogo entre a natureza e a cultura, em que o contato com a natureza devolve ao homem a felicidade que a cultura (com sua violência e seu consumismo arraigado) o impedem de contemplar. Para o casal do conto "Viagem de Núpcias" o contato com a natureza e com os excrementos trouxe intimidade ao casal, assim como no conto "À maneira de Godard", em que Romeu e Julieta descobrem seus corpos a partir da nudez e do toque, superando a fobia pelas genitálias, como analisaremos posteriormente.

Em "Viagem de núpcias" mais uma vez encontramos um conto em que a presença corporal é marcada pela diferença, no entanto, desta vez, uma diferença mais diretamente relacionada ao gênero. Contrariando o cânone literário, em *Histórias de amor* (1997) Rubem Fonseca nos mostra histórias amorosas não-convencionais, em que o escatológico (no caso, as fezes, elemento antirromântico) une um casal que fora formado pelas conveniências sociais.

Em "Carpe diem" a personagem Sabrina logo que aparece no conto já é identificada por suas características corporais: "Vestida de branco, uma minissaia muito curta deixa ver suas pernas bonitas, que parecem ainda mais compridas devido aos sapatos de salto alto" (FONSECA, 1997, p. 86). O narrador apresenta as cenas como se tivessem saído de um filme *noir* e muitos diálogos que encontramos fazem referência ao universo do cinema. Os protagonistas vivem um hedonismo e agem como se fossem personagens de filmes antigos: "Como seria o mundo quando não havia cinema? Horrível.[38]" (FONSECA, 1997, p. 88). As cenas de sexo são

[38] Essa mesma fala também se repete na página 90, 115 e 146 e é o diálogo que encerra o conto. Além desse diálogo extraído do cinema, uma frase de Sabrina/Paula também se repete "casa comigo de verdade", nas páginas 91, 97, 101, 104. Essas repetições sugerem a vontade que eles têm de que a vida deles fosse como acontece no cinema.

inseridas nesse universo fantasioso e erótico, revelando forte ligação e empatia entre ambos:

> Ficam em Paris uma semana, o dia inteiro e a noite inteira juntos. Tomam banho juntos. Beijam-se com a boca cheia de comida, com a boca cheia de pasta de dentes, com o rosto molhado, com o rosto ensaboado. Ficam dias inteiros no quarto, rompendo os limites da imaginação e do corpo, como ela diz. Ele faz imitações de atores famosos, Cagney, Bogart, Karloff. Ela imita atrizes de filme B fazendo striptease. Depois voltam para a cama. O pau dele fica esfolado e a boceta dela inchada. (FONSECA, 1997, p. 90)

Os dois passam a trocar cartas de amor – Robert procurando ser mais poético e Sabrina buscando ser mais obscena. As cartas revelam o que ambos não conseguem ser no momento do sexo, ainda que sintam muita vontade de agir dessa forma.

> CARTA DO FODEDOR, VULGO ROBERT
> *Branca como um lírio, uma folha de papel, branca como o sol. Os cabelos negros tão finos se jogados para o ar nunca mais caem no chão; olhar de égua árdega, besta arisca corta meu coração. É o fim do mundo. Nas noites em claro só existe a luz da brancura do sartório e do seio. Não adianta bater com a cabeça na parede.* (Grifo do autor).
> CARTA DE SABRINA
> Meu adorável fodedor,
> Acho uma merda quando acordo e sinto que meu corpo não dói mais. [...] Penso em você me agarrando no elevador, o seu corpo de cavalo, o seu pau maravilhoso que eu adoro chupar, as nossas risadas, e você me contando que me traiu com uma garota loura. Seria tão bom se o seu pau fosse atarraxado no seu corpo e assim quando a gente se separasse eu desatarraxava o seu pau e levava comigo. E depois atarraxava quando a gente se encontrasse. E desatarraxava. E atarraxava. (FONSECA, 1997, p. 92-93)

O erotismo dos corpos é revelado com o desejo de fusão, de recuperação da continuidade perdida. A comparação que ambos fazem dos corpos com equinos reforça a carga erótica expressa nas cartas. A carta de Robert realça a brancura da pele de Sabrina, como os poetas românticos faziam; já a de Sabrina busca termos mais diretos como “pau”, “merda” e “chupar” para trazer mais obscenidade a sua carta. Os corpos são realçados nas cartas que apontam para o desejo de se encaixarem continuamente, não somente como um *carpe diem*, mas por muito mais tempo, como se percebe na declaração de Robert a seguir:

> Você se ofereceu aos meus olhos sabendo que os corpos se encaixavam. E depois se ofereceu aos meus ouvidos, sabendo a sofreguidão que causaria. Nem altas árvores, nem belos cavalos,

> nem poemas astutos podem substituir o calor, o perfume das suas enzimas. Carpe diem? Horácio que se foda. Estou batendo com a cabeça na parede. Tudo porque nossos corpos se encaixavam e aceitei as dádivas que você fez aos meus olhos e ouvidos. (FONSECA, 1997, p.93)

Após essa declaração, Sabrina revela que se chama Paula e Robert que se chama Roberto. Ambos eram casados e tinham cônjuges adoentados. Revelam também mais uma coincidência: a riqueza que ambos tinham advinha dos respectivos companheiros. Com essa revelação, resolvem fazer um sorteio para saber qual dos cônjuges deveria ser assassinado – no caso, a sorteada foi a esposa de Roberto – para que a relação deles pudesse se oficializar.

A vida para eles é um filme, as frases são quase sempre de personagens famosos. O conto faz uma crítica à vida de aparências, narcisista e consumista dos burgueses que agem muitas vezes como se estivessem fazendo parte de uma cena montada e com final aparentemente já fechado. O próprio narrador onisciente faz sua conclusão após narrar o dia de Paula, em que as mulheres discutem se champanhe engorda e dá celulite, e de Roberto, em que os convidados falam mal da lady Di e do príncipe Charles, em eventos sociais.

> Como a vida parece um filme, esse se assemelha a um daqueles filmes de Buñel que pretendem mostrar que a burguesia é estúpida, narcisista, consumista e hedonista. (FONSECA, 1997, p. 109)

Para continuarem vivendo à base de *escargot,* ostras, champanhe, *Beaujolais* e assistindo a filmes em Paris, eles resolvem executar o plano de matar a esposa de Roberto, já que o marido de Paula estava aparentemente falido.

Na descrição dos cônjuges dos amantes aparece o estereótipo da mulher gorda que casa-se com um homem musculoso, já apresentado em outros contos de Fonseca, como “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” e “Idiotas que falam outra língua”. Os dois cônjuges são descritos da seguinte forma pelo narrador: “*Ele* é assim: um gordo sólido, simpático, melancólico, overmelancólico. O nome *dele* é Alfredinho. *Ela* é também gorda sólida, simpática, afável. O nome dela é Lúcia.” (FONSECA, 1997, p. 115). A coincidência das descrições dos cônjuges é mais uma encontrada na obra que apresenta diversas repetições, num jogo ficcional fatídico.

As cenas de amor entre Paula e Roberto são carregadas de erotismo dos corpos, em que ambos se abrem para uma continuidade e terminam num gozo, que

os arrebata para um sentimento que se confunde com a morte, “como um animal ferido de morte”, como notamos na descrição que segue:

> Deitam-se vestidos e se abraçam com ardor – Roberto sempre admirou o desprezo de Paula pelas suas roupas caras nesse momento de paixão, beijam-se, ele de olhos abertos, ela de olhos fechados, Roberto morde as bochechas de Paula, abraça o corpo dela como um urso, ela abre caminho para que ele entre no corpo dela, meu amor, diz que adora foder comigo, rolam pela cama larga, ele fica em cima, ela fica em cima, diz que me ama, ele diz tudo o que ela quer que ele diga, e quando ela goza o corpo dela languesce em paz, e quando ele goza um trem de ferro passa por cima dele e ele urra como um animal ferido de morte.
>
> Depois eles tiram as roupas que sobraram nos corpos e ficam nus. (FONSECA, 1997, p. 126).

A morte está sempre na mente dos dois: assassinar o cônjuge para ficar com a herança. No entanto, no final da história eles descobrem que o marido de Paula havia contratado um matador para assassiná-la e ficar com três milhões de dólares. Com astúcia, os amantes descobrem a trama e, como num filme, conseguem chantagear Alfredo e ficam com parte da fortuna. Como Roberto mesmo afirmou em uma carta “eles são dois hedonistas epicuristas que não querem perguntar o preço das coisas” (FONSECA, 1997, p. 141), por isso resolvem aproveitar a vida com mais de um milhão de dólares e adiam, por enquanto, o plano de matar seus cônjuges. Apesar de não ocorrer nenhum assassinato nesse conto, a ideia de matar ainda persiste na mente criativa desses amantes fascinados por filmes, permeando a história de erotismo sob o prisma vida e morte.

Na obra A *Confraria dos Espadas* (1998) Rubem Fonseca também nos traz representações corporais como pontos centrais de sua narrativa por meio de linguagem brutalista. Dois contos podem ser destacados para essa análise: “O vendedor de seguros” e “À maneira de Godard”.

Renata, esposa de um assassino de aluguel, já aparece no conto “O vendedor de seguros” olhando-se no espelho, demonstrando uma preocupação com a aparência e em seguir os ditames da moda, como notamos nos trechos a seguir:

> Renata, de vestido novo, ficou de lado na frente do espelho, virou o pescoço para ver o traseiro, era uma espelho grande que dava para ela ver o corpo inteiro. [..]
> Pelo menos vou ver meu desfile, ela disse, ligando a televisão. Havia uma TV a cabo que passava um desfile de moda todos os dias.

> Quando eu estava na porta Renata disse, as mulheres elegantes agora andam com os seios de fora, o que você acha? (FONSECA, 1998, p. 45).

A mulher não demonstrava mais interesse pelo companheiro que dizia ser um vendedor de seguros, mas que quase nunca tinha dinheiro. Ela aparecia quase sempre vendo televisão e aparentava sentir-se entediada com a vida que levava ao lado de seu companheiro.

> Comemos a comida do chinês. Renata continuou vendo televisão. Eu fui deitar. Antes fumei um cigarro na área de serviço, Renata não me deixava fumar em nenhum outro lugar da casa. Mais tarde ela entrou no quarto, tirou a roupa. Minha vida é tão chata, ela disse, ainda bem que você não nega fogo. (FONSECA, 1998, p. 48)

A vida que chamava a atenção de Renata era a das modelos, principalmente daquelas que desfilavam com “bunda de fora” e que apareciam “nos lugares chiques”. Entediada, ela acaba indo embora de casa, como enuncia o narrador-personagem:

> Cheguei em casa e encontrei um bilhete da Renata. Para mim chega, fui para a casa da minha mãe. O engraçado é que ela sempre tinha me dito que não tinha mãe. Levou três malas com as roupas dela, também não tinha muito mais coisa para levar, ela só comprava roupa. (FONSECA, 1998, p. 49)

Esse pequeno conto nos revela, em poucas passagens e com economia dos meios narrativos, o consumismo e o ideal de mulher perfeita – a modelo – que sempre aparece expondo seus corpos em lugares “chiques”, ou seja, privilegiados socialmente. A modelo, embora também apareça com seios e nádegas de fora, é vista de forma positiva por Renata. Por outro lado, as mulheres que aparecem nuas no conto “A carne e os ossos” são vistas por uma personagem feminina, a Condessa, como vimos, de forma pejorativa, já que o ambiente que elas circulavam era desprivilegiado socialmente se comparado ao das modelos. Como entende Le Breton (2012), é no interior do corpo que as possibilidades sociais e culturais se desenvolvem, por isso temos a importância desse vetor semântico para se entender a modernidade e, por conseguinte, a pós-modernidade como crítica a esse sistema de normas.

Outro conto em que encontramos representações dos corpos femininos é “À maneira de Godard”, que trata da dicotomia entre o masculino e o feminino, a natureza e a cultura, e entre a linguagem e o corpo.

Sobre os papéis sociais atribuídos aos homens e as mulheres, Le Breton (2012) defende que as demarcações de diferenças não são produtos de uma marca fatal biológica, mas sim de inscrições sociais. Essas ideias aproximam-se do pensamento de Simone de Beauvoir, como podemos perceber no excerto a seguir:

> [...] As características físicas e morais, as qualidades atribuídas ao sexo, dependem das escolhas culturais e sociais e não de um gráfico natural que fixaria ao homem e à mulher um destino biológico. A condição do homem e da mulher não se inscreve em seu estado corporal, ela é construída socialmente. Como escrevia S. de Beauvoir, "não se nasce mulher, torna-se mulher". O mesmo ocorre com o homem. (LE BRETON, 2012, p.66)

Le Breton (2012) reafirma seu pensamento ao citar que em algumas sociedades há variações e sistemas de expectativas sociais que nem sempre são desvantajosas para a mulher. Os papéis, dessa forma, são modulados segundo as interpretações sociais de diferenças (os estereótipos esperados) inseridas num estatuto de designações.

> [...] Parece que certas diferenças físicas estatisticamente encontradas entre homens e mulheres dependem muito mais do sistema de expectativas sociais que lhes atribui preferencialmente papéis aos quais estão sujeitos os sistemas educativos e os modos de vida. Existe, além disso, uma interpretação social das diferenças, uma moral que as desenvolve e que confirma o homem e a mulher no estatuto para o qual foram designados. (LE BRETON, 2012, p.67)

Sobre a linguagem que será utilizada no conto "À maneira de Godard", o Mestre-de-Cerimônias logo adverte aos expectadores da peça que não se trata de um mero jogo de palavras aleatórias:

> Eu sou o Mestre-de-Cerimônias e vou logo advertindo que vocês devem prestar muita atenção em tudo o que vai ser mostrado e dito aqui, do contrário terão a falsa impressão, em certos momentos, de que estão assistindo a ardilosos jogos de palavras, a estapafúrdios exercícios verbais, ou então cochilarão ou, mais lamentável ainda, sairão no meio do espetáculo. [...] (FONSECA, 1998, p. 73)

Num mesmo parágrafo introdutório o Mestre-de-Cerimônias expõe que o cenário é simples: formado por uma cama, duas cadeiras e uma mesinha com um telefone, além de livros espalhados pelo chão. Há um interlocutor chamado Wilson e dois personagens principais chamados Romeu e Julieta. O Mestre-de-Cerimônias remete-se a um diálogo entre Sócrates e Protarco presente no *Fileto*, de Platão, no qual se discute que o prazer não é o primeiro dos bens, mas, sim, o belo, a simetria, o perfeito. A sabedoria, a ciência e as artes também viriam antes do prazer. No

decorrer da paródia de Rubem Fonseca, após a apresentação de cenas eróticas, esses conceitos serão desvalorizados em prol dos prazeres sexuais.

Utilizando-se do recurso da paródia, como vimos no capítulo 2, quando tratamos sobre os paradoxos da linguagem fonsequiana, o conto, em forma de metateatro, rememora a tradição (Shakespeare) ao tempo em que insere referências à maneira vanguardista de Godard, ou seja, misturando literatura e peça teatral, num arranjo pós-moderno que comunga elementos opostos.

As primeiras palavras do paleontólogo Romeu e do interlocutor Wilson são de ofensa à Julieta, o que já deixa o leitor atento para o antagonismo entre esses personagens, que diferem da representação do amor correspondido na obra de Shakespeare. Desde o primeiro encontro, já apresentam divergências de opiniões enquanto intelectuais radicais. O pós-modernismo já aparece como tema, desde o início, quando nos diálogos se apresenta uma crítica à sociedade contemporânea, vista de forma caótica e associada à fragmentação, ao *stress*, à depressão, ao isolamento, à frieza e à dificuldade que os indivíduos têm de enxergarem a si mesmos, em meio a tantas tecnologias, como sujeitos representantes de um mundo totalitário.

Quando Julieta aparece no quarto de Romeu, sua aparição é permeada de mau agouro, como se fosse uma coruja que tivesse entrado pela janela. “Essa mulher é um demônio.” (FONSECA, 1998, p. 79) afirma Romeu ao seu interlocutor. Quando Julieta roça o corpo ao do paleontólogo ele logo tem um calafrio, a imagem corporal daquela mulher deixa-o apreensivo:

> [...] Cruzou as pernas, o vestido escorregou pelas coxas, bem além dos joelhos, e por instantes senti-me morbidamente hipnotizado por aquela carne nua, da tonalidade que os fabricantes de carros Volkswagen chamavam de cor gelo. Fechei os olhos. (FONSECA, 1998, p. 79)

Sobre o nojo do corpo na modernidade, Rodrigues (2006) nos diz que ele corresponde a uma ausência de afetividade ou de sentido do mundo, pois

> [...] as codificações do corpo e as manifestações afetivas que acompanham as reações de nojo respondem à intolerância do homem à ausência de sentido no mundo em que ele vive. O inconformismo da conduta corporal corresponde ao inconformismo da ordem intelectual: as codificações do corpo são também codificações do mundo, são de ordem intelectual, e as reações

> afetivas não são senão uma maneira particular de manifestação para a consciência da estruturação intelectual inconsciente do mundo (RODRIGUES, 2006, p. 122).

O nojo que Romeu sente dos corpos femininos o faz isolar-se por dias em sua casa. Apesar de seu intelectualismo de paleontólogo, ele aparentava não conseguir compreender as afetividades humanas e nem as codificações do mundo estabelecidas pelo corpo feminino.

A intelectual oferece ajuda a Romeu, no entanto ele passa a ofendê-la, mostrando-se aturdido após contemplar partes do corpo dela: “Você, continuei ofendendo-a, é o vibrião da cólera, um rato preto infestado de pulgas errantes, você é a xistossomose, o mal de Chagas.” (FONSECA, 1998, p. 80). E ainda a acusa de racismo, reacionismo, terrorismo ecológico, anarquismo e solipsismo, ao que ela responde, segundo Romeu:

> ROMEU
>
> Ela disse: você esqueceu o neomalthusianismo. Ouça, não sou nada do que você disse. Não tenho preconceito contra nenhuma etnia, meu terrorismo ecológico nunca passou da elaboração de planos sentimentais para explodir a usina nuclear de Angra dos Reis ou jogar piche nos casacos de pele das burguesas ricas, algo inexeqüível num país quente como o nosso, onde as burguesas se vestem de seda e as usinas nucleares não funcionam; e meu anarquismo, como o de todos, não passa de um mito. Quanto a sua acusação solipsismo, poderemos conversar melhor sobre isso com o vagar que o tema exige. Então, ela fez uma pausa, curvando-se na poltrona. Seus joelhos emitem uma luz fosca. E disse: Vou fazer-lhe uma confissão que nunca fiz a ninguém. Vim aqui Romeu, para ajudar no seu problema. (FONSECA, 1998, p. 81)

Julieta havia descoberto o problema de Romeu através de sua irmã, Maria da Penha, que lhe contou que certa vez ele havia visto-a nua e ficou horrorizado com sua genitália, chegando até a desmaiar. Por compartilhar do mesmo problema, Julieta propõe que eles busquem juntos uma cura para a fobia. A solução encontrada se dá por meio de um estranho jogo chamado “Jogo da Arte e Ciência do Partejar”, que consiste em falar uma sequência discursiva qualquer ao tempo em que um manipula eroticamente o corpo do outro. O início do jogo dá-se por meio dos diálogos a seguir:

> JULIETA
> A vagina e o pênis são signos culturais, você concorda?
> ROMEU

> Deixe-me pensar. Talvez.
> JULIETA
> As palavras também são signos culturais. A consciência é um fenômeno cultural.
> ROMEU
> Certamente.
> JULIETA
> Linguagem e pensamento são substâncias indissoluvelmente ligadas. De acordo?
> ROMEU
> Substâncias? O que tudo isso tem a ver com o Jogo? Quero deixar claro que desconfio da sua retórica e que meu interesse pela semiologia é muito moderado.
> JULIETA
> Você não gosta de teorizações, então vou discorrer sobre os aspectos epistemológicos da simbiose do saber com o prazer, mas sobre como ele pode se realizar. Faremos gestos; falaremos; nos olharemos. O olhar, o gesto, a fala. (FONSECA, 1998, p. 94-95)

O jogo inicia com os dois falando simultaneamente sobre assuntos opostos. Enquanto Julieta mostrava a orelha e descrevia os orifícios de sua "concha auditiva", Romeu falava sobre a cultura dos sumerianos. A intenção era dissociar a linguagem do pensamento, para que naturalmente ou de forma primitiva eles pudessem tocar em partes do corpo do outro. Começaram pela orelha, depois nariz, nuca, lábios, língua e, por fim, a temida vagina. Essa gradação traz ao texto nuances eróticas, como se fizesse parte de preliminares sexuais que culminam no descobrimento do corpo e na libertação ou cura.

No diálogo abaixo, Julieta chega a um estágio mais avançado do jogo, em que Romeu terá que vencer seu medo de tocar a vagina dela:

> JULIETA
> Acho que estamos chegando a um estágio mais avançado do Jogo. Deixe-me deitar ao seu lado e juntar os indicadores e polegares das mãos, fazendo o gesto que simboliza a vagina.
> ROMEU
> Esses mesmos polinésios chegaram à ilha de Páscoa, no oceano Pacífico, no ano 400, e encontraram-na coberta de árvores.
> JULIETA
> Enfia o dedo nesta abertura da minha mão. Mas você não pode tirar os olhos do meu púbis. Imagine o que existe de secreto, as revelações possíveis na fenda que se oculta entre esse tufo de pêlos negros que mais parece, pela abundância, uma floresta noturna.
> ROMEU
> Para fazer canoas e erguer as grandes estátuas de pedra de sua superstição selvagem – de dez metros de altura e oitenta e cinco toneladas de peso, a maior parte destruída pelo tempo –, os maoris acabaram com todas as árvores. (FONSECA, 1998, p. 111).

Julieta procura demonstrar que não há nada a temer em sua vagina e a compara com a preciosidade da mais rara orquídea em contraposição ao pedaço de pau e ao “mero tubo de trânsito” que se assemelham ao pênis. A vagina, na visão da intelectual, é criativa em vários sentidos e transcendente.

> JULIETA
> Agora vou abrir as pernas e eu mesma – depois será você a fazer isso –, com meus dedos, vou abrir delicadamente a minha vulva e mostrar a você um pouco do seu interior, apenas o suficiente para que você perceba que sua preciosidade supera a da mais rara orquídea e que o seu encanto é maior do que o de qualquer outra criação da natureza ou da imaginação. Não afaste os olhos.
> ROMEU
> Quando os conquistadores espanhóis chegaram à América, encontraram cidades espectrais em pleno deserto, a maior delas a de Chaco Canyon, que era habitada pelos anasazis, antepassados dos índios navajos. Chaco Canyon, sabe-se hoje, construída entre os anos 900 e 1200, o maior conjunto de edificações da América do Norte na época, era cercada por imensas florestas de pinheiros.
> JULIETA
> Você está muito pálido e suando muito. Quer parar?
> ROMEU
> Não.
> JULIETA
> Ao contrário do pênis, que pode ser assemelhado a qualquer pedaço de pau – aliás é um dos apodos pelo qual é conhecido – e tem apenas a função de transportamento, um mero tubo de trânsito, a vagina é criativa, em todos os sentidos, de fecundidade e inventividade. Em suma a vagina é transcendente. (FONSECA, 1998, p. 111-112).

Durante um súbito desmaio de Romeu ao tocar o púbis, Julieta o despe e analisa a nudez dele. Percebe que não havia nada de horrível no pênis adormecido e que ele lhe causara piedade em sua inércia. Julieta quase sempre em suas análises põe o feminino em patamar de superioridade ao masculino:

> JULIETA
> Você desmaiou e eu tirei a sua roupa. Vi sua nudez enquanto você dormia, e nada senti. De horrível, quero dizer. Senti pena de você. Do seu pênis adormecido. Não, não tente se cobrir, se esconder, tenha a coragem de ficar completamente nu, como eu tive.
> ROMEU
> Eu não senti pena de você ao vê-la nua.
> JULIETA
> Foi porque eu estava acordada. E uma mulher nua, mesmo dormindo, não causa a mesma piedade que um homem nu dormindo, de pênis inerte. (FONSECA, 1998, p.114).

O conflito não se mostra apenas entre natureza e cultura, mas entre o homem e a mulher, com suas diferenças corporais e ideológicas. O grande desafio é entender por meio da linguagem e dos gestos a dinâmica dos sexos livre do sentimento de ansiedade, desprezo ou medo da genitália oposta.

Depois que Julieta incita a descoberta do corpo feminino é a vez de Romeu fazer com que essa mulher explore o corpo masculino. O desconhecido aos poucos vai deixando de ser assustador e a atmosfera erótica permeia os sentidos fazendo com que o gozo ocorra. No final do conto, eles chegam à conclusão de que o orgasmo não só é um prazer próprio da alma, mas também do corpo.

> ROMEU
> Oh!
> JULIETA
> Não consigo deixar de contemplar extasiada o seu pênis ereto. Parece que vai explodir! Suas veias roxas vão arrebentar!
> ROMEU
> Não pára! Não desmaia agora!
> JULIETA
> Céus! Um espetáculo dantesco! Ele treme convulsivamente e expele, aos arrancos, jatos quentes e viscosos. Minha mão está toda pegajosa. Sinto que desfaleço...
> ROMEU
> Você sentiu nojo?
> JULIETA
> Estranhamente, não. Meu Deus, estou tão cansada.
> ROMEU
> Eu também.
> JULIETA
> Fale-me desse gozo. Ele é um bem maior do que a simetria, do que a sabedoria, do que a arte?
> ROMEU
> Agora que estou calmo, não sei.
> JULIETA
> Veja. O pênis perde aos poucos a coloração vermelho-arroxeada, empalidece, encolhe. Por que ter medo de algo tão inofensivo, quase patético em sua fragilidade? Mas ainda há pouco queimava e expelia lava como um vulcão. Veja. O sêmen, cola exposta no ar, seca no dorso da mão, repuxa a pele, adquire uma pátina esbranquiçada. Veja. Com uma unha solto as camadas ressequidas como se fossem velha sobre um velho quadro a óleo ou sobre uma velha parede.
> ROMEU
> Agora é a sua vez.
> JULIETA
> Fale-me mais. Esse é um prazer próprio da alma?
> ROMEU
> Sim, é próprio da alma, mas também da carne.
> JULIETA
> Quanto tempo ele demora para voltar a assumir sua pujança anterior?

> ROMEU
> Um beijo, um gesto de carinho.
> JULIETA
> Que bela sensação de poder me domina ao senti-lo crescer na minha boca! Vem. Deixe-me introduzi-lo na minha vagina. Oh! É um prazer puro, isento de dor, próprio da alma. Meu amor!
> ROMEU
> Meu amor! (FONSECA, 1998, p.117-119)

Os prazeres isentos de dor – os prazeres puros da própria alma – que acompanham os conhecimentos ou as sensações, como afirmou o Mestre-de-Cerimônias ao citar Sócrates, embora apareçam em quinto lugar merecem a devida atenção, “pois o belo muda, o saber muda, a inteligência muda, a medida muda. Mas o desejo é inalterável.” (FONSECA, 1998, p. 120). Dessa forma, o conto dá importância aos desejos carnais, como puros e inalteráveis, contrapondo os prazeres espirituais vistos pelos pensadores como mais elevados.

Nesse conto podemos observar um certo rebaixamento dos elementos elevados, como os citados no diálogo entre Sócrates e Protarco, em contraposição a uma valorização dos elementos da natureza, do corpo, da linguagem simples em oposição ao vocabulário culto ou científico. O erotismo vence a disputa linguística, e a linguagem volta-se a atenção para os corpos e para os movimentos destes numa redescoberta dos prazeres carnais. O texto, contraditoriamente à peça de Shakespeare, não termina de forma trágica e, contrariamente até mesmo a outros contos de Fonseca (como “O vendedor de seguros”, “A carne e os osso”, por exemplo), termina com o entendimento e a união de um casal, enlaçados pela frase final romântica “Meu amor!”. A escrita pós-moderna fonsequiana, dessa forma, torna-se autorreflexiva, investigando seu próprio processo de fabricação de sentidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso estudo buscou analisar as ressonâncias da pós-modernidade na construção da corporeidade feminina em contos fonsequianos publicados na década de 1990. Escolhemos analisar a obra de Rubem Fonseca pelo motivo de seus contos apresentarem vários debates pós-modernos, em que o corpo feminino se apresenta como *lócus* de representações do social. O principal objetivo foi evidenciar as técnicas narrativas e a linguagem literária utilizadas nessa representação da corporeidade das personagens femininas inseridas no contexto brasileiro. Para tanto, discutimos, ao longo dos capítulos, questões relacionadas à modernidade, à pós-modernidade, à metaficção, ao erotismo e à corporeidade. Essas questões foram levantadas com a intenção de se empreender um estudo mais específico sobre a relação entre a linguagem literária de Rubem Fonseca e as representações do corpo feminino.

O primeiro capítulo apresentou faces que podemos encontrar ao nos depararmos com a leitura de contos fonsequianos. A panorâmica dessa produção – que já completou meio século – foi apresentada com o intuito de evidenciar as principais discussões empreendidas em torno da contística de Fonseca. Desde a publicação de *Os prisioneiros* (1963) até *Amálgama* (2013), a obra de Fonseca ensejou comentários de críticos que buscaram discutir como o autor constrói uma linguagem *brutalista,* seca e direta, a partir da desmistificação da violência.

No decorrer do capítulo inicial apontamos algumas dessas críticas voltadas também para o tipo de narração que o leitor experimenta na fruição da leitura de obras fonsequianas. Demonstramos peculiaridades dessa escrita encontradas em contos como “O buraco na parede”, “ Placebo”, “Carpe diem”, “À Maneira de Godard”, “ Idiotas que falam outra língua” e “Romance negro”. Essas peculiaridades aqui eleitas giraram em torno da plasticidade e da complexidade do gênero conto, das noções de *intensidade, tensão, unidade de efeito, economia dos meios narrativos* e *análise dos motivos.* Essas categorias discutidas por Poe (2011), Cortázar (2006), Kiefer (2011) e Gotlib (1998) foram importantes para percebermos os estratagemas que Rubem Fonseca utiliza na construção de sua narrativa. Seus

contos em geral seguem a estrutura de contos policiais, com tensão narrativa e intensidade que contribuem para a unidade de efeito. Para tanto, o autor utiliza a análise dos motivos para chocar os leitores, desmistificando a figura confiável do detetive ou do narrador, que passa a ser o culpado de um crime a ser desvendado. A brevidade, como vimos, pode ser evidenciada em contos de Fonseca, em que as histórias aparecem com seus elementos narrativos condensados para garantir a unidade de efeito. Outro aspecto a ser considerado é o entrecruzamento de várias formas narrativas dentro da estrutura dos contos. O gênero dramático aparece em contos para dar movimento e dinâmica à narração. É comum encontrarmos diálogos – que dispensam a fala do narrador –, rubricas teatrais e cenas que sugerem ao leitor a impressão de estar dentro de um filme.

No segundo capítulo, primeiramente apontamos questionamentos que envolvem a metaficção e a pós-modernidade em contos fonsequianos publicados na década de 1990. A figura do escritor, temática analisada em contos como “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” e “Romance negro”, foi evidenciada no sentido de discutir o caráter metaficcional da escrita fonsequiana. A metaficção é um recurso que Fonseca utiliza para criticar os imperativos da modernidade, que preconizam ordem, beleza e limpeza. A pós-modernidade aparece enquanto questionamento desses ideais que a modernidade sobrepôs à sociedade ocidental. Nesse intuito, Rubem Fonseca surge com contos em que a linguagem do marginal, com palavrões e gírias, subverte a ordem e a linguagem acadêmica. A intertextualidade de sua obra com as obras convencionais, como no conto “À maneira de Godard”, emerge no sentido de relembrar a tradição ao tempo em que também se questiona seus elementos. Os contos de Fonseca, desse modo, tendem a reavaliar o próprio discurso literário, com seu processo criativo e formas de linguagem.

A perspectiva da pós-modernidade como uma reivindicação da modernidade veio a ser uma das tônicas empreendidas ao longo desse estudo. À luz dessa visão outros questionamentos foram importantes para se entender a contística fonsequiana como uma escrita que elege aspectos e problemáticas da pós-modernidade para criticar o sistema sócio-cultural brasileiro. Nesse entorno, procuramos estabelecer como Rubem Fonseca, por meio de linguagem *brutalista,* delineia os corpos femininos inseridos nas convenções e estereótipos criados na modernidade. Os ideais de pureza, higiene, beleza e ordem são apresentados à

medida em que a corporeidade feminina se delineia nos contos. As figuras femininas aparecem regidas sofregamente pela busca insana desses ideais. Os corpos femininos aparecem à disposição dos ideais modernos e essa aparição é criticada nos contos. A perspectiva pós-moderna de Fonseca é de ironia à sociedade de consumo que enquadra e domestifica os corpos femininos a serviço da harmonia imposta pela modernidade. Ao analisarmos nosso *corpus* vimos que em todos os contos as personagens femininas, cada uma a seu modo e a seu delineamento corporal, apresentavam preocupação excessiva com a aparência.

A metaficção também se constitui uma escolha narrativa que podemos encontrar em alguns contos de Fonseca, como “Romance negro” e “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Por meio da análise desses contos, pudemos perceber como a arte (em especial a literária) tornou-se um produto a ser comercializado e qual seria o papel do artista inserido nessa sociedade de massas. O isolamento, o assassinato, a corrupção parecem tornar-se ferramentas de sobrevivência para o artista. Nas representações fonsequianas os escritores são personagens de suas próprias narrações não-convencionais, com atitudes fraudulentas e pouco louváveis. O narrador não é mais um observador dos assassínios, mas é ele o próprio autor dos crimes, astutamente revelados dentro de suas próprias narrações, como nos mostrou a leitura de “Romance negro”.

O caráter metaficcional em contos fonsequianos aparece como uma sequela da modernidade, que passou a avaliar dentro das obras literárias seu próprio discurso. O que Fonseca parece nos trazer é a subversão e a crítica a esse sistema, propondo outras discussões, como a suposta genialidade dos autores, a falta de incentivo das editoras aos verdadeiros talentos e a arbitrariedade da consagração e do prestígio de alguns escritores. Essa metaficção, portanto, mostra-se de forma irônica e explicita o trabalho árduo com as palavras e as construções de sentido, como um modo de elogio ao fazer literário. A pós-modernidade trouxe o autor como um agrupador de sentidos, na concepção de Borges (1998), um revisor da tradição e um crítico de sua própria condição de artista.

Ainda no segundo capítulo analisamos as implicações do pós-modernismo na linguagem do contista. Para tanto, apresentamos como ressonâncias três aspectos do uso dessa linguagem.

O primeiro aspecto priorizou o estudo sobre a estética do *brutalismo,* termo apresentado por Bosi (1995) para identificar autores que trazem à margem histórias obscuras, violentas, com ressoo *yankee* de concepção de linguagem. A escrita fonsequiana, como percebemos na leitura dos contos, apresenta o ponto de vista do marginal, com seus palavrões e sua frieza nas ações, frutos da consciência do lado negativo do capitalismo avançado.

O segundo aspecto que apontamos como ressonância trata da questão do erotismo e da solidão que os personagens experimentam. Em nosso percurso explicitamos aspectos do erotismo que podemos encontrar na linguagem fonsequiana. Para tal análise, discutimos algumas considerações de Bataille (1987) como as questões relacionadas à *continuidade* e à *descontinuidade,* à vida e à morte, ao isolamento dos seres e ao erotismo dos corpos.

As passagens em que encontramos o erotismo dos corpos nos mostraram a valorização da presença corpórea do Outro (mesmo que na imaginação, como acontece na masturbação) para escapar da solidão e do isolamento. Os corpos quando em contato devolvem para o Outro a sensação de continuidade, ou seja, a sensação de vida, como vimos na leitura do conto “A carne e os ossos”.

A existência das personagens femininas fonsequianas, em muitos casos, é delineada pelo erotismo de seus corpos. A linguagem *brutalista* em contos como “Vendedor de seguros”, “Viagem de núpcias”, “Romance negro”, “Carpe diem” e “O buraco na parede” apresenta os personagens por sua existência corporal e pelas situações eróticas em que os corpos atuam na busca pela continuidade perdida. Raramente encontramos adjetivações ou descrições diretas em nosso *corpus* de análise, sendo o aspecto corporal com suas performances intimamente relacionado com a complexidade psicológica das personagens.

O terceiro aspecto, por fim, diz respeito aos paradoxos encontrados na linguagem fonsequiana. Esses paradoxos se dão por meio da oralidade expressa na linguagem escrita (que confere a impressão de estar falando diretamente com o leitor) e da pós-modernidade em si, vista como um fenômeno contraditório, que instala para depois subverter os conceitos que ela mesma se propõe a desafiar.

Em contos de Fonseca pudemos perceber os diálogos de opostos, como entre natureza e cultura, intelectualismo e instinto, literário e antiliterário, oralidade e escrita, tradicional e moderno, passado clássico da literatura em contraposição a visão mais contemporânea.

No terceiro capítulo encontramos a parte final de nosso percurso de análises traçado desde o primeiro capítulo. Os conceitos estudados são trazidos mais uma vez à tona com o intuito de enriquecer nossas análises em torno da escrita fonsequiana. Em nossos estudos pudemos destacar o corpo enquanto metáfora social, que se molda diante dos imperativos sociais. As considerações de Foucault (1999) e Le Breton (2013) foram importantes para se entender as percepções que a sociedade ocidental teve ao longo dos tempos sobre o vetor corpo. Vimos também que o controle, os corpos dóceis e o regime regulavam a corporeidade a serviço do poder. Em nossas análises, destacamos os contos publicados na década de 1990, por esse período constituir uma mudança acerca da percepção de corpo.

Nas obras de Rubem Fonseca encontramos muitas representações da corporeidade feminina, desde suas primeiras publicações de contos. No entanto, a partir da década de 1990 a atenção ao corpo e aos aspectos escatológicos torna-se ainda mais nítida, a exemplo temos publicações de obras como *O buraco na parede* (1995) e *Secreções, excreções e desatinos* (2001). Na primeira obra citada, o corpo é revelado como se o narrador acompanhasse tudo através de um buraco na parede, já na segunda o corpo é revelado não em sua aparição em si, mas pelos seus abjetos (fezes, esperma, catarro, flatulências, urina, etc), trazendo à tona uma discussão mais voltada ao escatológico.

Na década de 1990, como vimos, a panorâmica dos corpos passou a aceitar mais questionamentos que incluíam a história social e cultural, trazendo ao enfoque temas relacionados à sexualidade, às relações de gênero, às representações sobre saúde e vida, e ao adoecimento e morte. A associação do corpo tão somente ao biológico parece não responder mais aos questionamentos das últimas décadas, como evidencia Porter (1992). As análises que têm sido feitas pelos historiadores voltam-se mais para um estudo de como o corpo é mediado pelos sistemas culturais e como os significados são construídos socialmente.

Nessa perspectiva, procuramos analisar duas categorias: a do *corpo-objeto* e a do *corpo-sujeito* referenciadas por Jeudy (2002) e Marzano-Parisoli (2004). Essa categorização dos corpos, como pontuamos, só pode ser entendida na intenção dos sujeitos, pois até mesmo o corpo-objeto-orgânico pode ser um corpo-sujeito-intencional. O corpo, dessa forma, existe enquanto linguagem e se faz objeto para escapar da humilhação. É o que acontece na *performance* (Cf. Butler, 2010) em que a interioridade se apaga ambiguamente por meio de atos performativos de gênero, contestando a distinção entre interno e externo. No caso do conto “A carne e os ossos” pudemos observar os movimentos mecânicos das prostitutas que, através dessa *performance* corporal, buscavam anular intencionalmente seus corpos enquanto sujeitos.

O corpo ideal, muitas vezes visto como corpo-objeto, é evidenciado como objetivo de muitas personagens femininas encontradas nos contos de Fonseca. A problemática dos corpos foi levantada com o intuito de observarmos os imperativos sociais que governam o imaginário das personagens, exaltando a forma como elas se veem, como elas veem os Outros e como elas esperam que os Outros as vejam. Dessa forma, o corpo disciplinado é aquele que atende aos quesitos e aos padrões estabelecidos em cada época. Cria-se uma moldura rígida, um corpo fechado que deve ser sarado, magro, saudável, livre de gorduras, celulites e estrias.

Os corpos que fogem – que não se adéquam ou que transgridem esse ideal – são vistos de forma depreciativa, tanto pelo olhar do Outro quanto pelo próprio olhar das personagens. A modernidade instaurou a dinâmica do corpo perfeito, do ideal a ser atingido pelas mulheres, do novo padrão de beleza, dos exercícios físicos e das dietas que auxiliam nesse enquadramento sócio-cultural.

A pós-modernidade que encontramos em contos de Fonseca é aquela que questiona por meio da linguagem essa categorização estabelecida pela modernidade. O autor expõe na construção de suas personagens uma crítica a esse regime que exclui os indivíduos, em especial as mulheres, num jogo literário que mistura humor e ironia.

Essa nova modernidade questiona os pressupostos modernos de limpeza, beleza e ordem evidenciados por Bauman (1998). Os corpos em nossos estudos também foram analisados segundo esses pressupostos, como observamos

na leitura dos contos “O buraco na parede”, “ Viagem de núpcias”, “A carne e os ossos” e “À maneira de Godard”. Nesses contos as personagens demonstravam preocupação excessiva em serem vistas de forma limpa, em especial pela demonstração de higiene íntima e pela lavagem dos corpos. A beleza corporal é vista como um elemento que instaura a ordem, a pureza; já a feiúra apresenta-se como uma sujeira, uma desordem, um caos. Em sua obra Rubem Fonseca apresenta e ironiza esses ideais chegando até mesmo a subverter a ideia positiva (de ordem) que a pureza incita, como acontece em seu conto “Viagem de núpcias”, no qual a imagem das fezes de Adriana promove desejo sexual em Maurício, estabelecendo harmonia entre o casal.

O corpo é um dos maiores questionamentos que a pós-modernidade estabelece, principalmente pela produção de novas relações sociais. A ética que se constrói, principalmente com mais intensidade a partir da década de 1990, passa a ser a do consumismo exacerbado metaforizado na figura emblemática da modelo, como vimos durante a análise dos contos “Idiotas que falam outra língua” e “O vendedor de seguros”.

Ao logo deste estudo traçamos algumas análises no intuito de evidenciar a linguagem ficcional e o entrelaçamento entre gênero e corporeidade. As escolhas narrativas, os palavrões, as gírias, os costumes, os cuidados com o corpo convergem para a produção dessa linguagem literária marcada pela representação *brutalista* dos corpos femininos encontrados em contos de Fonseca. Esse estudo procurou analisar a linguagem de Rubem Fonseca associada aos pressupostos pós-modernos e à corporeidade feminina, aspectos ainda pouco avaliados pelos estudiosos de literatura, mas relevantes para entender a complexidade da escrita contemporânea.

A linguagem fonsequiana ,como constatamos em nossos estudos, possui plasticidade de formas narrativas e de linguagem o que suscita diversos questionamentos e perspectivas de análises. A fluidez com que trata o gênero conto é uma das características mais marcantes dessa linguagem que aterroriza, desmistifica e explode na mente do leitor em uma profusão de sentidos. A leitura de Fonseca requer um mergulho no lado podre do capitalismo, nas sequelas muitas vezes não lembradas, na linguagem obscena e na violência que permeia

praticamente todas as esferas da sociedade ocidental. Requer também uma leitura contextualizada, seguindo a comunicabilidade que as obras fonsequianas estabelecem entre si.

As obras de Fonseca rejeitam a ordem, a limpeza e a pureza modernas. A linguagem apresenta o não-conformismo, a desmistificação e a subversão. Como nos diz seu personagem Gustavo Flávio de *Bufo e Spallazani* (1991) “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” (FONSECA, 1999, p. 105). Antes de tudo, o escritor pós-moderno é aquele que nos mostra a desordem, o caos não compreensível e os maus costumes, sem a intenção de apontar altruísticamente uma solução para esses questionamentos.

Fonseca é esse tipo de escritor que nos deixa de olhos arregalados ao nos mostrar a atmosfera febril de violência, na qual a ostentação dos corpos disciplinados é o troféu perseguido pelas personagens femininas. Ler Fonseca é ler os corpos delineados socialmente, cujos contornos, estrias, celulites e gorduras são entraves tanto para a aceitação de si, como para a aceitação social. Antes de ser meramente misógina, a leitura de mundo que o autor faz em suas obras é de contestação irônica e crítica a esses imperativos valorizados pela pretensa sociedade capitalista.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, B. **Contos brasileiros.** 2ª ed. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

LIMA, L.C. Introdução geral: comunicação e cultura de massa. In: **Teoria da cultura de massa.** São Paulo: Paz e Terra, 2000. P. 13-69.

AMORIM, S. M. de. O mundo às avessas de Fonseca: Godard e Shakespeare revisitados. In: **Terra roxa e outras terras –** revista de estudos literários. UNESPI, 2006. V. 8. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol8/8_5.pdf. Acesso em: 03.12.2013.

AUGUSTO, S. Estreia consagradora. In: **Os prisioneiros.** Rubem Fonseca. Rio de Janeiro: Agir, 2009.p. 159-174.

_____.**Meio século de Rubem Fonseca.** Disponível em: http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,meio-seculo-de--rubem-fonseca-,1082308,0.htm. Acesso em: 11/11/2013.

_____.Vastas emoções. In: **Histórias de amor.** Rubem Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. P. 147-152.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Z. **Amor líquido:** sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **Modernidade líquida.** Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____ .**O mal-estar da pós-modernidade.** Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo.**Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)

BORGO, É. **Almanaque do cinema –** histórias, curiosidades e grandes nomes da sétima arte. Érico Borgo, Marcelo Forlani, Marcelo Hessel. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

BORGES, J. B. Borges e o conto. In: **A poética do conto –** de Poe a Borges um passeio pelo gênero**.** Transcrição de uma conversa informal entre Jorge Luis Borges e um grupo de estudiosos, publicada em anexo por Charles Kiefer. São Paulo: Leya, 2011.p.281-395

BOSI, A. (Org.). Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo.** São Paulo: Cultrix, 2006, p 7-22.

BOURDIEU, P.. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário**.** Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A distinção** – crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. **A dominação masculina.** Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CARDOSO, F. **Rubem Fonseca: violento, erótico e, sobretudo, solitário.**Disponívelem:http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/r00004.htm. Acesso em 09/12/2013.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: **Formalistas Russos.** Porto Alegre: Globo, 1971.

CORONEL, L, 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: Linear B. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008. (Coleção Dissertações e Teses do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas).

CORTÁZAR, J.. **Valise de cronópio.** Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 2006.p 147-165.

DURIGAN. J. A.. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985

FONSECA, R. **A confraria dos espadas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Bufo e Spallanzani.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____A sinfonia do Mal. In: **64 contos de Rubem Fonseca.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-14.

_____**Feliz Ano Novo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____**Histórias de amor.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____**O buraco na parede.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____**O cobrador.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____O exterminador. In: **Os 100 melhores contos de crime e mistério da literatura universal.** Organização de Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

_____**Romance negro e outras histórias.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____**Secreções, excreções e desatinos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FOUCALT. M. Os corpos dóceis. In: **Vigiar e punir.** Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1999. p.161-258.

FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção:** o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Revista USP: São Paulo.n. 53, p.166-182. Março/maio 2002. Disponível em: http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf. Acesso em 11.12.2013.

GALVÃO, W. N. Tendências da prosa literária. In: **Musas sob assédio**: literatura e indústria cultural no Brasil. São Paulo: Senac, 2005.

GOFFMAN, E. **Estigma** – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução de Mathias Lambert. Rio de Janeiro: LTC, 2004.

GOTLIB, N. B.. **Teoria do conto.** 8ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAKOBSON, R.O. O que é poesia? In: **Círculo de Praga:** estruturalismo e semiologia. Tradução de Dionísio Toledo. Editora Globo, 1978.

JAUSS, H, R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**.Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JEUDY, H.P. **O corpo como objeto de arte.** Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KIEFER, C. **A poética do conto:** de Poe a Borges – um passeio pelo gênero.São Paulo: Leya, 2011.

LACERDA, R. **Rubem Fonseca violência e mistério em ritmo de cinema.**Revista Cult, nº 3,1997,p. 10-11. Disponível em: http://www.rodrigolacerda.com.br/rubem-fonseca-violencia-e-misterio-em-ritmo-de-cinema. Acesso em: 22.10.2013

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo.** 2ª ed. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópoles: Vozes, 2007.

_____**Adeus ao corpo.** 6ª Ed. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2013.

LEITE, L. C. M.. **Roteiro de comunicação apresentada no II Encontro da Associação Nacional de Pós-graduação em Letras e Lingüística,** no Rio de Janeiro, em 29/05/1987. Disponível em http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno04-02.html . Acesso em 21.10.2013.

LEONES, A. de. Rubem Fonseca lança “Amálgama”, com a aspereza cara ao autor. In: **O Estado de S. Paulo Online**. Disponível em: http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,rubem-fonseca-lanca-amalgama-com-a-aspereza-cara-ao-autor,1094674,0.htm. Acesso em: 09.02.2014.

MARQUES, J. C. **A linguagem do corpo, o corpo da linguagem -** o vale-tudo no conto “Desempenho” de Rubem Fonseca. Disponível em: http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno04-02.html Acesso em: 30.01.2014.

MARTINS. W. Tendências. In: **Os prisioneiros.** Rio de Janeiro: Agir, 2009.p.165-170.

MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: **Sociologia e antropologia.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naif, 2003. p.399-420.

MARZANO-PARISOLI, M. M. **Pensar o corpo.** Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

MENEZES, L, C. **Agruras de um escritor.** UFRJ, 2008. (Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas). Disponível em http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/MenezesLC.pdf . Acesso em: 01/11/2013.

MORICONI, Í.. **A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira**.Disponível em:http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02htm Acesso em: 12/02/2013.

OGLIARI, Í.. **A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

OLIVIA, O. P.. Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca**.** In:**Unimontes Científica**, Montes Claros. V.6, n. 2, jul/dez 2004.p. 39 - 50.Disponívelem:http://www.unimontes.br/unimontescientifica/revistas/Anexos/artigos/revista_v6_n2/word%20e%20pdf/4rev_cientifica_v6_n2_quarto_artigo.pdf. Acesso em: 1/jun./2011.

PACHECO, A.. **A Violência no Rio de Janeiro, na década de 1970, em *Feliz Ano Novo* (1975) de Rubem Fonseca**. Dissertação (Mestrado em História – Área de concentração: História Social). UFU. Uberlândia, 2003.

PEREIRA, M, A. **No Fio do Texto***:* a obra de Rubem Fonseca. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.
_____**Palavras ao Sul:** seis autores latino-americanos contemporâneos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1999.

Perfil de Jean-Luc Godard, o último grande contestador do cinema. Por Cléber Eduardo.ÉpocaOnline.Disponívelem:http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT896426-1655-1,00.html. Acesso em 27/01/2014.

PETRIK, T. O personagem Rubem Fonseca. **Bravo!**- Rubem Fonseca. São Paulo: Abril, a.11,n.147,p.30-41,nov.2009.

POE, E. A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1953
POUILLON, J.. **O tempo no romance**. São Paulo, Cultrix, 1974.

PROENÇA FILHO, D. **A linguagem literária.** São Paulo: Ática, 2007.

_____. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988

RODRIGUES, J. C.. **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

SAFFIOTI, H. I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987. (Coleção Polêmica).
SANTOS, P. B.. **Teorias do romance:** relações entre ficção e história. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996.

SCALZO, F. Rubem Fonseca lança “Romance negro e outras histórias”. In: **Folha de São Paulo.** 29 de mar. de 1992. Seção 5, p. 4-7.

SCHNAIDERMAN, B. Rubem Fonseca, precioso**. Jornal da Tarde,** São Paulo, 27 de set. de 1980. Disponível em: http://www.literal.com.br/rubem-fonseca/bio-biblio/sobre-ele/rubem-fonseca-precioso-num-pequeno-livro-o-cobrador-de-boris-schnaiderman-jornal-da-tarde-27980/. Acesso em: 09.09.2013.

_____. Rubem Fonseca lança “Romance negro e outras histórias”. In: **Folha de São Paulo.** 29 de mar. de 1992. Seção 5, p. 4-7.

SILVA, D. da. **A ferramenta do escritor –** um estudo da violência em “Feliz Ano Novo” de Rubem Fonseca. Rio Grande do Sul: Editora Artenova S.A., 1978.

_____**Rubem Fonseca: Proibido e Consagrado**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996.

_____**Violência nos contos de Rubem Fonseca**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 dez. 1978.

SILVA, F.Q. Crise na literatura: um incômodo marginal?. **Revista de Literatura em Meio Digital**. Disponível em: http://www.mafua.ufsc.br/numero11/ensaios/silva.htm Acesso em: 29.01.2014

SILVA, V.M.A e.**Teoria da literatura.** Coimbra: Almedinda, 2004.

SOARES, A.. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2007. Série Princípios.

SOUTO MAIOR, M.. **Dicionário do Palavrão e termos afins**. Rio de Janeiro: Record, 1990.

STEPAN, L. N. Raça e gênero: o papel da analogia na ciência. In:**Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.** Heloísa Buarque de Hollanda (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P 72-96.

URBANO, H.. **A oralidade na literatura** (o caso Rubem Fonseca). São Paulo: Cortez, 2000.

VELLOSO, M.P.; ROUCHOU, J.; OLIVEIRA,C. (Orgs.). **Corpo:** identidades, memórias e subjetividades. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

VIDAL, A. J. **Rubem Fonseca volta ao conto.** Disponível em: http://www.vegetarianismo.com.br/sitio/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=1256. Acesso em: 11/11/2013.

_____**Roteiro para um narrador**: uma leitura dos contos de Rubem

Fonseca. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

WARIN, F.. Georges Bataille e a maldição da literatura. **O Estado de São Paulo.** São Paulo: Supl. Literário nº 892, ano XVIII, 01.09.1974, p.03.