

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

ALANA VIZENTIN

**OS DISSONANTES MUNDOS DE RUBEM FONSECA EM *AXILAS E OUTRAS
HISTÓRIAS INDECOROSAS***

Porto Alegre
2013

ALANA VIZENTIN

**OS DISSONANTES MUNDOS DE RUBEM FONSECA EM *AXILAS E OUTRAS*
*HISTÓRIAS INDECOROSAS***

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

Orientadora: Prof. Dra. Maria Tereza Amodeo

Porto Alegre
2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE

V864d Vizentin, Alana

Os dissonantes mundos de Rubem Fonseca em *Axilas e outras histórias indecorosas*. — Porto Alegre, 2013.
148 f.

Diss. (Mestrado) – Faculdade de Letras, Pós-Graduação em Letras, PUCRS, 2013.

Orientador: Profa. Dra. Maria Tereza Amodeo.

1. Teoria Literária. 2. Fonseca, Rubem – Crítica e Interpretação. 3. Axilas e outras histórias indecorosas - Crítica e Interpretação. 4. Alteridade. 5. Globalização. 6. Identidade. I. Amodeo, Maria Tereza. II. Título.

CDD: 869.9937

Alessandra Pinto Fagundes
Bibliotecária
CRB10/1244

ALANA VIZENTIN

**OS DISSONANTES MUNDOS DE RUBEM FONSECA EM
AXILAS E OUTRAS HISTÓRIAS INDECOROSAS**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 19 de março de 2013

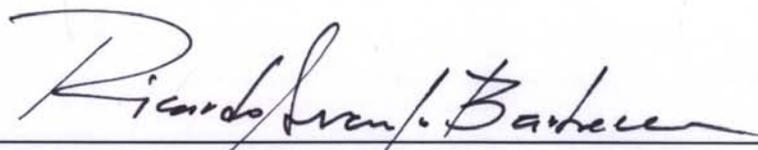
BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Maria Tereza Amodeo - PUCRS



Profa. Dra. Luciana Paiva Coronel - FURG



Prof. Dr. Ricardo Araujo Barberena - PUCRS

*À minha mãe, pelo silêncio infinito do seu olhar;
Ao meu irmão, pela generosidade do coração;
Aos meus amigos, pelas mãos sempre estendidas.*

AGRADECIMENTOS

Refletir, analisar e sistematizar são caminhos pelos quais passa o conhecimento. O processo de construção de uma dissertação é árduo e exige dedicação e força para superar os obstáculos que se impõem diante das nossas limitações. Os obstáculos estão além da escolha de um assunto e das leituras efetuadas, ele também é composto por dúvidas, questionamentos e reflexões suscitadas por autores e obras lidas. No entanto, os caminhos para a elaboração de um trabalho é composto também por afetos, medos, inseguranças e paixões e, nesse caminho, existem outros interlocutores que auxiliam na formação de um pensamento; amigos, familiares, instituições, que colaboram na construção do conhecimento e que merecem ser reconhecidos como partes integrantes da realização, sem os quais não seria possível concretizar nenhum trabalho. Agradeço:

À minha mãe, pela fé, paciência, confiança e principalmente por renovar minhas forças sempre que estas faltaram;

Ao meu irmão, Márcio Vizentin, que sempre me incentivou a ler e a crescer, e que, mesmo distante, rezou por mim e acreditou nos meus sonhos;

Ao meu pai, que sonhou com meu sucesso, muito obrigado;

Aos meus amigos, auxiliares preocupados, fiéis e pacientes: Silvana Pegoraro, Grasielle Falabretti, Odi Alexander Rocha da Silva, Douglas Caberlon, e a todos os outros que de alguma maneira me auxiliaram como foi possível, sintam-se lembrados. Vocês são especiais. Sem vocês nada disso seria possível;

Em especial à Monica Klen de Azevedo e Mariane Tarragô, pelas conversas sempre produtivas, pela disponibilidade em ajudar e, principalmente, por que vocês moram no meu coração;

À minha amiga do coração e orientadora, Maria Tereza Amodeo, que me mostrou que eu era forte o suficiente para trilhar esse caminho. Obrigada pela orientação, mas acima de tudo, pela amizade, pelo carinho, e pela confiança;

À Capes, pela bolsa de estudos, que me possibilitou dedicação exclusiva ao mestrado;

Ao Rubem Fonseca, por me retirar da zona de conforto e me mostrar que os seres humanos são sempre surpreendentes, paradoxais e imprevisíveis;

Agradeço a Deus pela vida.

*Tem esses que são iguaizinhos a mim
Tem esses que se vestem e se calçam igual a mim
Mas que são diferentes da diferença entre nós*

Stela do Patrocínio

RESUMO

Rubem Fonseca é um autor importante no cenário literário nacional, sua produção atravessa cinco décadas representando as controvertidas questões dos tempos contemporâneos e dos sujeitos que protagonizam essas vivências. Seus temas chocantes focalizam universos marginais e transgressores; sua obra é reconhecida pela brutalidade de sua representação. Os dezoito contos reunidos na obra *Axilas e outras histórias indecorosas* constituem-se como uma representação literária das conflituosas relações que se estabelecem entre os sujeitos na contemporaneidade. A presente dissertação busca investigar de que maneira o autor retrata em seus contos essas vivências contemporâneas entre sujeitos tão diferentes que se cruzam, se chocam e de alguma maneira refletem em sua narrativa os sintomas de um sistema em decadência econômica e afetiva do atual sistema global. Interessa investigar como sua narrativa se modificou ao longo desses cinquenta anos, no desdobramento de temas já conhecidos nas narrativas do autor e de que forma esses contos acompanharam as mudanças do mundo contemporâneo e do homem inserido nesse contexto. Foram realizadas leituras e reflexões especialmente dos estudos teóricos de Octavio Ianni, Fredric Jameson, Homi K. Bhabha, Zigmunt Bauman, Stuart Hall e Eric Landawsky

Palavras-chaves: Rubem Fonseca. Globalização. Identidade. Confronto. Alteridade.

ABSTRACT

Rubem Fonseca is an important author on the national literary scene, his production crosses four decades representing the controversial issues of the contemporary times and of this experiences protagonists. His choking and brutal themes focus marginal and transgressor universes; his books are known by the brutality of its representation. The eighteen short stories in *Axilas e outras histórias indecorosas* are constitute as a literary representation of the conflicting relations that are established among subjects in contemporary. The present dissertation aims to investigate how the author portrays in his short stories the contemporary living between so different subjects that intersect, collide and somehow reflects on the narrative the symptoms of a system in economic and affective decadence of the actual global system. Our interest is to investigate how the author's narrative has been changing through these four decades, with themes already known on the author's narratives and how these short stories follow the contemporary world and the human insert on this context changes. For this reading were chosen, specially, the studies of Octavio Ianni, Fredric Jameson, Homi K. Bhabha, Zigmunt Bauman, Stuart Hall and Eric Landawsky.

Keywords: Rubem Fonseca. Globalization. Identity. Confrontation. Otherness.

Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
1 CONTEXTO CONTEMPORÂNEO	12
1.1 UMA NOVA ORDEM ECONÔMICA.....	12
1.2 CRISE.....	18
1.3 TRAVESSIA	25
1.4 RELAÇÕES, IMPLICAÇÕES, ALTERIDADES	35
1.5 A NOVA ESTÉTICA E A LITERATURA BRASILEIRA.....	40
2 LITERATURA BRASILEIRA E O CASO RUBEM FONSECA.....	47
2.1 A SINGULARIDADE DA DIFERENÇA	47
2.2 OUTROS TEMAS.....	65
3 AXILAS E OUTRAS HISTÓRIAS INDECOROSAS: NOVOS CONFRONTOS	70
3.1 NARRATIVAS DE EXCLUSÃO E INTOLERÂNCIA.....	70
3.1.1 “Sapatos”	71
3.1.2 “Bebezinho Lindo”	74
3.1.3 “Intolerância”.....	77
3.1.4 “Confiteor”	80
3.1.5. “O Misanthropo”	84
3.1.6 “Amar seu Semelhante”.....	88
3.1.7 “O ensino da Gramática”.....	91
3.2 NARRATIVAS POLICIAIS	94
3.2.1. “Paixão”.....	94
3.2.2. “Axilas”	99
3.2.3 “Livre Alvedrio”.....	104
3.2.4. “Janela sem cortina”	107
3.2.5 “Mordida”.....	111
3.2.6 “Suspeita”	115
3.3 NARRATIVAS DO CORPO	118
3.3.1 “O Vendedor de Livros”.....	118
3.3.2 “Beleza”	123
3.3.3 “O disfarce da euforia”	127
3.3.4 “Gordos e Magros”	131
3.3.5 “A Mulher do CEO”	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As últimas décadas do século XX e o século XXI foram marcadas por grandes mudanças a partir do desenvolvimento de uma nova expansão do capitalismo, acompanhado de inovações tecnológicas especialmente no que se refere à informática. Da mesma forma, foi um momento caracterizado pelas rupturas que os setores sociais, políticos, econômicos e culturais vivenciaram. Trata-se de um ambiente construído a partir de transformações abrangentes e complexas, que desafiam as interpretações da realidade sedimentadas e que propõem, em amplos aspectos, revisões nas formas de pensamento. A partir desses movimentos, o sujeito também sinaliza uma nova forma de se compreender nesse contexto. Surgem, assim, novos anseios e preocupações fomentados a partir de uma sociedade entendida como “de consumo” e “globalizada”.

Neste cenário, em que tudo parece estar em movimento, deslocamento e mudança, também modificaram-se, as formas de representação no âmbito da arte, que incorporaram características peculiares. A literatura alterou suas formas buscando em novos meios, suportes e estruturas narrativas, maneiras para notabilizar essas representações.

Rubem Fonseca é um autor presente na literatura brasileira há 50 anos. Sua produção ficcional acompanhou as mudanças sociais e históricas vivenciadas pela sociedade. A narrativa do autor é reconhecida pelo retrato que constrói da realidade social brasileira, sendo seus temas atinentes a essa nova estrutura social e cultural, abrangendo, sobretudo, aspectos da violência, do erotismo e da vivência nas grandes cidades cosmopolitas.

A leitura apaixonada da obra de Rubem Fonseca - que já se estende por cerca de dez anos - estimulou a realização desta investigação, tendo em vista o caráter perturbador da sua representação tão peculiar do mundo contemporâneo¹. A leitura de seus contos e romances sempre se revelou como um choque inquietante diante do estranho mundo que ele constrói em suas narrativas. Talvez porque a violência, a transgressão e a marginalidade, representadas em suas obras, ou qualquer forma de segregação, preconceito e brutalidade, sejam vistas para a autora como uma experiência de difícil compreensão.

O contato com a obra de Rubem Fonseca sempre se configurou uma leitura de impacto e de descoberta. O livro *Axilas e outras histórias indecorosas*, lançado em 2011, provocou

¹ Os estudos sobre a obra do autor renderam trabalhos acadêmicos. Além de artigos e publicações, destaca-se o trabalho de conclusão de curso de letras intitulado: *Rubem Fonseca e a pós-modernidade: Uma história de Contos e de amores*. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrio.br/ojs/index.php/graduacao/article/view/6691>

novas inquietações. Surgiram perguntas tais como: Por que Rubem Fonseca continua a chocar? Por que sua narrativa ainda comove? Tais questões levaram a escolher Rubem Fonseca para ser objeto de estudo e análise dessa dissertação.

Para compreender o estranhamento sentido diante de sua obra, foi preciso procurar na caracterização da sociedade atual elementos que pudessem fornecer um entendimento sobre a realidade em que estamos inseridos e mais do que isso: buscar compreender a maneira como esses elementos ganham vida nas mãos do escritor e se transformam em personagens, temas e formas literárias para o tratamento de narrativas tão peculiares, em suma, de que maneira sua arte representa um modo de inquirir a realidade através do texto.

Para tal estudo, o primeiro capítulo tem como objetivo compreender os aspectos que caracterizam esse novo contexto cultural global, pensando nas mudanças trazidas por essa nova estrutura. A partir de formulações teóricas a respeito dos aspectos econômicos, sociais e culturais, o quadro de referência do trabalho proposto foi composto por autores que possibilitaram uma visão acerca de tal fenômeno. Esse capítulo está dividido em cinco subcapítulos; sendo que o primeiro desenvolve um breve panorama histórico de como se estabeleceu o que se compreende atualmente como capitalismo tardio. O segundo subcapítulo trata das crises das identidades e, mais especificamente, da questão de existir uma nova forma do sujeito compreender a própria identidade, que agora se encontra fragmentada, fluida e com contornos difíceis de serem definidos. O terceiro subcapítulo busca estabelecer a estrutura de desenvolvimento da globalização que se ampliou no século XXI, a partir da globalização econômica e cultural. O quarto subcapítulo aborda as questões de alteridade, ou seja, a forma como o sujeito está se relacionando em sociedade dentro desse sistema global multicultural, focalizando como se estabelecem as interações e os conflitos entre identidades que habitam o mundo contemporâneo. O quinto subcapítulo busca compreender de que modo essas mudanças todas sentidas dentro do sistema possibilitaram o surgimento de novas formas de se produzir bens artísticos e culturais, destaca-se o aparecimento de novas estéticas no que diz respeito, principalmente, às produções literárias.

Para dar conta de todos esses aspectos que sustentam esse capítulo inicial, o estudo buscou aprofundar as considerações de vários autores, tais como: Fredric Jameson, Octavio Ianni, Homi K. Bhabha, Stuart Hall, Eric Landowsky e Zigmunt Bauman.

O segundo capítulo apresenta um estudo do percurso literário de Rubem Fonseca. Destaca-se, uma apreciação geral de sua obra, principalmente seu trabalho como contista, obras teóricas e literárias foram amplamente discutidas buscando estabelecer referências que

evidenciam as fases pelas quais sua produção passou, e que fornecem um entendimento das características de sua narrativa no passado, e como ela apresenta-se na atualidade. Para isso, foram analisados livros representativos de sua carreira tais como: *Feliz ano novo*, *Pequenas criaturas*, *Histórias de amor*, *O buraco na parede* entre outros, essas são obras e contos importantes que auxiliaram a caracterizar uma estética peculiar apontada pelos teóricos e críticos. Partiu-se da reflexão e do estudo de historiadores da Literatura; tais como: Carlos Nejar, Alfredo Bosi, Karl Eric Schollhammer e Boris Schnaiderman, que auxiliaram a compreender as particularidades da produção narrativa do autor.

Entendendo a obra de Fonseca como um discurso que questiona e reelabora a própria realidade do mundo, finalmente no terceiro capítulo, apresenta-se o estudo da obra *Axilas e outras histórias indecorosas*, tendo em vista o percurso teórico desenvolvido. Esse capítulo aborda, principalmente, as formas como se configuram as relações sociais atuais, os diálogos e confrontos que se estabelecem, no que se refere aos encontros culturais que a obra tematiza.

Axilas e outras histórias indecorosas pode ser caracterizada pela sua pluralidade temática, pela heterogeneidade de suas representações, sendo impossível destacá-las e compreendê-las sob um único aspecto. São dezoito contos que, não fogem às características gerais da obra de Rubem Fonseca, mas que inovam na medida em que agregam novas reflexões analisadas no capítulo. Dessa forma, a análise não define contornos que silenciam essas múltiplas representações e temas, mas, de alguma maneira, deixa aparecer essa diversidade ressaltando as suas peculiaridades, suas contradições e divergências. Para realizar a análise dividiu-se esse capítulo em três categorias temáticas que são representativas dentro da obra: narrativas de exclusão e intolerância, narrativas policiais e narrativas do corpo.

A atualidade está apoiada em uma condição sócio cultural e estético-política, que é caracterizada por uma multiplicidade de particularidades, dentre as quais se propõe analisar os caminhos encontrados pela ficção de Rubem Fonseca para representar essa nova realidade.

1 CONTEXTO CONTEMPORÂNEO

1.1 UMA NOVA ORDEM ECONÔMICA

As inúmeras mudanças que ocorreram no mundo, de maneira geral nas últimas décadas, impuseram às sociedades grandes transformações que geraram desde guerras e conflitos internacionais, até importantes descobertas científicas, o surgimento de novas mídias e tecnologias. Todas essas mudanças foram impulsionadas pelas novas diretrizes impostas pelos mercados capitalistas. Em meio a todo esse estado de coisas, o mundo vislumbrou inúmeras rupturas e renovações, nos campos econômico, social e cultural.

Estabeleceram-se novas maneiras de se pensar as estruturas sociais, uma vez que o atual panorama configurou-se a partir de novos parâmetros que foram decisivos não só para a economia, os sistemas de trabalho, ou as políticas de mercado, mas que também geraram uma reconfiguração nas relações sociais.

As profundas transformações objetivas, desencadeadas pelos novos sistemas de mercado e de globalização assim como as mudanças subjetivas no que diz respeito ao próprio modo de o homem situar-se e entender-se dentro desse sistema, são relevantes para compreendermos a nova estrutura que estamos vivenciando.

Eventos históricos pontuais contribuíram para o estabelecimento dessa nova configuração. Após o término da Segunda Guerra, com a consolidação dos Estados Unidos como grande potência econômica mundial, o capitalismo encontrou sustentação para seu mais amplo desenvolvimento. Além disso, a queda do Muro de Berlin, em 1989, que culminou no fim da Guerra Fria, marcou definitivamente o fim do mundo polarizado e dividido e, conseqüentemente, o fim da utopia marxista dos países socialistas.

Os períodos que se sucederam a esses acontecimentos foram decisivos para instaurar um novo tipo de lógica nas bases econômicas e sociais, realçando uma sociedade predominantemente urbana e industrial. Os efeitos dessa nova lógica foram notados de forma mais acentuada nos países desenvolvidos, contudo nos países em desenvolvimento, também foi possível sentir os impactos dessas transformações. Segundo Octavio Ianni:

As noções de colonialismo, imperialismo, dependência e interdependência, assim como as de projeto nacional, via nacional, capitalismo nacional, socialismo nacional

e outras, envelhecem, mudam de significado, exigem novas reformulações. Na medida em que se desfazem as hegemonias construídas durante a Guerra Fria, declinam as superpotências mundiais, envelhecem ou apagam as alianças e acomodações estratégicas e tácitas sobre as quais desenhava-se o mapa do mundo até 1989, quando caiu o Muro de Berlim, o emblema do mundo bipolarizado. (IANNI, 2002, p. 12)

Os anos que se seguiram à reconstrução após a Segunda Guerra Mundial foram marcados por uma fase sem precedentes na história, de singular prosperidade e expansão. A estrutura do mundo polarizado começou a se desintegrar. Houve um acentuado esfacelamento das superpotências mundiais que relativizou o entendimento de tudo que se tinha segurança até então, uma vez que surgiram novos pólos de poder e blocos políticos. Além disso, a superação dos sistemas de produção taylorista-fordista desafiou as antigas superpotências e provocou tensões nas estruturas pré-existentes. Este período foi caracterizado pela crença de que os governos poderiam conferir um maior desenvolvimento econômico, bem como a melhoria do bem-estar social através da intervenção na economia.

Ernest Mandel ², em 1971, foi um dos primeiros teóricos a realizar uma análise do desenvolvimento global e do modo de produção capitalista desde a Segunda Guerra. A sua análise é compreendida a partir do entendimento das estruturas do marxismo clássico. O capitalismo tardio, compreendido a partir de sua terceira fase, difundiu uma cultura de comunicação e interação jamais vista. A principal característica a ser destacada após o término da segunda guerra, e amplamente desenvolvido no final do século XX é a globalização³, que atingiu tanto o campo econômico, como o cultural, promovendo rupturas nos mais variados setores e a diminuição de todas as fronteiras.

A era do globalismo que o homem experimenta no último século demonstra a expansão do capitalismo em proporções de alcance mundial. Trata-se de uma nova estrutura pautada em incipientes formas de tecnologia e desenvolvimento econômico, que transcende fronteiras, rearticulando os sistemas políticos, econômicos e culturais.

² Os estudos de Ernest Mandel sobre o capitalismo tardio surgem em (1971) e compreendem a existência de três momentos distintos do desenvolvimento: o capitalismo de mercado, o capitalismo de monopólio ou imperialismo, e o momento atual, que muitos passaram a designar de capitalismo pós-industrial ou multinacional. O termo capitalismo tardio foi retomado pela escola de Frankfurt com Jürgen Habermas, e serviu de base para os estudos de Theodor Adorno. ADORNO, Theodor W. *Capitalismo tardio ou sociedade industrial*. In: COHN, Gabriel (Org.). Theodor W. Adorno: grandes cientistas sociais. São Paulo: Ática, 1986.

³ A globalização não pode ser compreendida como um fenômeno novo, desde que ocorreram na história, movimentos de exploração, conquista, colonização de territórios, migrações por todos os lados, entendemos o movimento de globalização. Ocorre que no século XXI, ela assume outras formas, e tem se intensificado de maneira contundente. Na contemporaneidade ela está associada ao surgimento de novos mercados financeiros, ao capitalismo e a emergência de novas tecnologias. Assumindo, desta forma, um caráter diferenciado.

Fredric Jameson (2007) entende que, historicamente na esfera da cultura, foi a partir da década de sessenta que a sociedade demonstrou sintomas de que vivenciava um novo período. Percebeu-se, a partir desse momento, que os grandes poderes estatais, as bases de sustentação social que dirigiam a sociedade - como o estado, a religião, a moral, enfim, todas as estruturas até então estabilizadas - foram colocados à prova de suas significações. Nos anos sessenta, o sujeito finalmente pôde perceber essas mudanças afetando não só os setores como a economia e a política, mas alterando também comportamentos e mentalidades: “Por outro lado, o *habitus* psíquico de uma nova era exige uma quebra radical, fortalecida por uma ruptura de gerações que se dá mais propriamente nos anos 60.” (JAMESON, 2007, p. 23).

Para Jameson (2007) a contemporaneidade, vista sob o ponto de vista da lógica cultural do capitalismo tardio, está apoiada no sentido de compreender o tipo de dominação presente nas sociedades ocidentais nas últimas três décadas. Sua teoria social exprime-se a partir de uma correlação da teoria de Mandel e de Adorno, e tenta compreender as mudanças nas esferas da cultura e do cotidiano. Jameson examina o capitalismo a partir das bases econômicas dos países desenvolvidos, uma vez que, a análise do processo de produção capitalista está intimamente ligada à análise das metamorfoses culturais sofridas nas últimas décadas. Dessa forma, o capitalismo e as estruturas sociais e culturais que não se distinguem dele, pelo contrário, legitimam-no.

A cultura do capitalismo manifestou, inicialmente, um interesse na construção democrática da sociedade, tendo como cerne de sua filosofia os ideais iluministas e marxistas que visavam à harmonização das contradições sociais. No entanto, o grande paradoxo, gerador da crise que desestabilizou o sistema, é que essa estrutura de progresso e racionalização, aparentemente interessada na emancipação do indivíduo e na sua libertação das hierarquias fixas, na verdade, acabou por alastrar ainda mais a desigualdade e a exclusão.

O conceito de racionalista da utopia iluminista, que almejava unir o progresso econômico com valores éticos, não conduziu a uma emancipação social do sujeito, mas acabou, dirigindo-o a outro ponto, inserindo-o em um sistema de aprisionamento burocrático de trabalho, de alienação do indivíduo.

A crise do sistema pode ser entendida a partir das dicotomias geradas pelas novas organizações de trabalho e o modo de vida dos homens, bem como suas formas de vivenciar as relações sociais. Paralelamente ao progresso da tecnologia, da economia e do desenvolvimento das grandes forças industriais, ocorreram impasses nos valores sociais, que acabaram gerando uma crise no sujeito cunhada por incertezas e descréditos.

O século XX demonstrou, além da falência dos seus princípios norteadores, as contradições geradas pelos valores impostos pelos modos de produção e o estabelecimento de um novo estilo de vida. Esse novo estilo, cada vez mais veloz e saturado de informações, acabou por instituir no sujeito sintomas de alienação e desorientação. O grande desenvolvimento das cidades e o crescimento populacional geraram uma claustrofóbica sensação de aprisionamento, na qual o homem se viu em um período de revisão de valores.

Embora o desdobramento do capitalismo tenha possibilitado o surgimento de novos modos de organização de trabalho, comunicação e mobilidade, com o intuito de promover a integração social e melhorar os preceitos organizacionais no campo trabalhista, esse sistema acabou por fomentar a própria fragmentação da economia e das estruturas de mentalidade do sujeito. De forma controversa, o modo de vida capitalista promoveu o esgotamento e a diluição de todos os sistemas por ele próprio desenvolvidos.

Os conceitos teóricos que permearam as tendências contemporâneas estão cercados de polêmicas e implicações. Assim, os estudos críticos, sociológicos e culturais não são unânimes em suas interpretações do fenômeno do desenvolvimento do capitalismo. Dessa maneira, encontramos nos referenciais teóricos posicionamentos divergentes em relação aos conceitos dirigidos a esse tema. Por um lado temos correntes filosóficas e sociológicas que compreendem as características apresentadas por essa nova estrutura apenas como uma dilatação dos conceitos já desenvolvidos no alto do modernismo; de outro lado, encontram-se estudos teóricos que apoiam o entendimento de que houve uma ruptura radical no sistema, que deu origem a uma nova estrutura diferente do modernismo.

Independente do posicionamento teórico que pretenda explicar a contemporaneidade ou da nomenclatura conferida à nova organização, interessa averiguar quais as condições que se modificaram na nova ordem do capitalismo, que agora assume a sua forma global e multinacional, e, o mais importante, quais foram os impactos dessa estrutura na cultura, na economia e, principalmente, na vida dos indivíduos que vivenciam essa atual realidade.

Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard são alguns dos teóricos que assumem o posicionamento crítico do movimento pós-estruturalista da escola francesa. Sendo responsáveis por levantar novos questionamentos a respeito das tendências da contemporaneidade. Trata-se de um sistema teórico, ou uma sistematização teórica, que tenta compreender os fenômenos culturais, e se apresenta por meio de diversas correntes de desenvolvimento da sociedade. A teoria pós-estruturalista retomou os estudos de Nietzsche, – que compreendia a falta de sentido da existência humana, como sendo uma condição do

crescimento da civilização – e caracterizou seus estudos pela recusa às definições que postulam verdades absolutas sobre o mundo, decretando o fim das metanarrativas e, valorizando, por sua vez, a subjetividade e a relativização dos grandes discursos científicos.

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

Na visão do filósofo francês Jean-François Lyotard⁴, (1989) a começar do declínio da utopia iluminista, a sociedade não pode mais se prender e ser compreendida a partir de um saber totalizante, atrelado a um discurso único de verdade. Desse modo, a principal característica, na esfera da cultura, foi o *fim das metanarrativas*, ou seja, a falência dos grandes discursos que, no contexto atual, perderam sua força diante do cenário desintegrador que se apresenta.

Os estudos de Lyotard contribuem ao emprestar uma visão dialética da cultura. Para o filósofo, a pretensão totalizadora que o sujeito possuía de compreender o mundo a partir das grandes verdades universais, unidas a um modelo homogêneo de discurso perdeu sua faculdade de operar. O sujeito agora se encontra diante da possibilidade de reler o passado através de histórias variadas e, até mesmo, contraditórias sobre o mesmo assunto. O conceito de *fim das metanarrativas* estabelece a possibilidade de compreender os fenômenos históricos a partir do descentramento dos discursos, privilegiando a pluralidade e a heterogeneidade, o que favorece a dissipação das fronteiras que separavam a alta cultura da cultura de massa. Consequentemente legitimam-se formas heterogêneas e diversificadas de interpretação da realidade.

O recurso aos grandes relatos está excluído; não seria o caso, portanto, de recorrer nem à dialética do Espírito nem mesmo à emancipação da humanidade para validação do discurso científico pós-moderno. Mas, (...) o “pequeno” relato continua a ser a forma por excelência usada pela invenção imaginativa e antes de tudo pela ciência. Por outro lado, o princípio do consenso como critério de validação também parece insuficiente. (LYOTARD, 2002 *apud* FREITAS, 2005, p.08)

⁴ LYOTARD, Jean François. *A Condição Pós-Moderna*. Trad. de Bragança de Miranda. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

Os especialistas atuais assumem a noção de que o percurso histórico não é formado de eventos em série, e não podem ser descritos de forma a englobar todo o fenômeno e as múltiplas esferas de seus acontecimentos. Assim, a escrita da história, ou o entendimento dela, não podem ser apresentados com linearidade cronológica, mas sim devem ser revistos como episódios que ocorrem em múltiplas esferas e de maneiras diferentes. Esse modo de entender o curso da história recusa a concepção de tempo linear, dessa forma Jameson enfatiza: “agora habitamos a sincronia e não a diacronia, (...) nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo.” (...) (JAMESON, 2007, p. 43).

Partindo destas reflexões, é possível caracterizar o mundo global como uma teia, uma rede interligada, em que todas as esferas estão relacionadas; internamente, com os indivíduos que a compõem; e, externamente, umas com as outras, todas influenciando e sendo influenciadas pelas ações desenvolvidas em cada ponto. Stuart Hall defende que uma das principais alterações provocadas por esse processo seria a “compressão do espaço-tempo”, o sujeito sente uma espécie de “aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor, que as distâncias são mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância” (HALL, 2006, p.69)

O passado de nossa civilização nos mostra que toda a história foi marcada por rupturas, choques e tensões. A organização e as formas de vida das sociedades sempre sofreram, ininterruptamente, movimentos de descontinuidade e renovação. Na visão do teórico Octávio Ianni (2002), essa revisão dos valores históricos, que se procede na globalização, é um processo natural de transformação da história humana. Os choques e antagonismos que podem ser sentidos são, em sua essência, fenômenos comuns a todos os movimentos históricos. No entanto, neste período, o destaque é a velocidade com que os eventos ocorreram, pois nenhum outro movimento aconteceu de forma tão brusca e veloz como o que vislumbramos nas últimas décadas:

Mais uma vez, no final do século XX, o mundo se dá conta que a história não se resume ao fluxo de continuidades, sequências e recorrências, mas que envolve também tensões, rupturas e terremotos. Tanto é assim que permanece no ar a impressão de que terminou uma época, terminou estrondosamente toda uma época; e começou outra não só diferente, surpreendente. Agora, são muitos os que são obrigados a reconhecer que está em curso um intenso processo de globalização das coisas, gentes e ideias. (IANNI, 2002, p. 13)

É notável que o percurso do século XX apontou direções controversas, por vezes negativas, em seus aspectos, e também, no decorrer do seu desenvolvimento a entrada no século XXI continuou a apresentar revisões do próprio sistema. O desenvolvimento das tecnologias promoveu, nas últimas décadas, um novo impulso ao capitalismo e à globalização, dilatando as estruturas, proporcionando uma esfera de comunicação e interação sem precedentes. O mercado de produção encontrou novos nichos, novas formas de consumo, e, por sua vez, novos postos e organização do trabalho. A estrutura da atual formação social sofreu a influência, segundo Fredric Jameson (2007, p. 29), “não mais do capitalismo clássico, a saber, o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes” e sim, do processo de globalização econômica e política.

1.2 CRISE

O sociólogo Zygmunt Bauman estendeu seus estudos acerca dos aspectos do contemporâneo e contribuiu para explicitar a sensação de desconforto gerada pelas novas economias. Com a obra *O mal estar na pós-modernidade* (1998), o sociólogo compreendeu o tempo presente a partir do conceito de *modernidade líquida*. O termo *modernidade líquida*, é utilizado para se referir a um momento em que tudo se apresenta de maneira fugaz, disforme e passageira. Além disso, as ideias trazidas por essa nova apreciação crítica fazem uma contraposição à *Modernidade sólida*, termo usado para referenciar o período moderno, em que a sociedade pretendia manter certa fixidez e estabilidade em suas estruturas.

Os meios de comunicação e de transporte oportunizados pelas contingências políticas e econômicas dos países possibilitaram formas de interação e também amplas possibilidades de deslocamento e migração. Todas essas comodidades e inovações geraram, na subjetividade dos indivíduos, outros valores e sistemas de pensamento. A luta pela sobrevivência material e psíquica do homem, o consumo das massas, a saturação de informações, modificaram sobremaneira os significados e as conotações de entendimento do próprio tempo presente.

O homem vivenciou nas últimas décadas um desencantamento com o mundo racional, o que, conseqüentemente, atingiu e afetou a concepção de sujeito entendida até então. Jameson compreende que novas identidades se formam na atualidade partir da ideia de fragmentação e desorientação frente à realidade vivenciada:

Esses termos nos levam inevitavelmente a um dos temas mais em voga na teoria contemporânea, o da “morte” do próprio sujeito – o fim da mônada do ego ou do indivíduo autônomo burguês – e a ênfase correlata, seja como um novo ideal moral, seja como descrição empírica, no descentramento do sujeito, ou psique, antes centrado. (Das duas formulações possíveis dessa noção – a historicista, segundo a qual o sujeito centrado que existia na época do capitalismo clássico e da família nuclear foi dissolvido no mundo da burocracia organizacional; e a posição mais radical do pós-estruturalismo, para qual tal sujeito jamais existiu, mas constituía uma espécie de miragem ideológica -, eu, obviamente, me inclino pela primeira; e, em todo o caso, a última tem que levar em conta algo como uma “realidade de aparência”. (JAMESON, 2007, p. 42)

Ao longo da história, o conceito de identidade passou por diversos modelos de entendimento, de acordo com as condições históricas e culturais da época. Stuart Hall (2006) aponta três concepções muito diferentes de sujeito ao longo da história: *o sujeito do iluminismo*, *o sujeito sociológico* e *o sujeito pós-moderno*.

O *sujeito do iluminismo* pode ser compreendido a partir da ideia de uma identidade fixa, acreditava-se que o homem nascia e se desenvolvia permanecendo com uma identidade estável, contínua, que se mantinha idêntica ao longo da vida. A identidade centrada na racionalidade do iluminismo foi cedendo lugar a uma nova concepção de indivíduo, a partir do momento que as sociedades passaram a ser mais coletivas. A concepção de *sujeito sociológico* manteve a ideia de uma centralidade fixa do iluminismo, mas abriu a possibilidade de pensar no sujeito a partir de sua interação com o meio.

Na atualidade, delinea-se um novo modelo de sujeito que perdeu suas estabilidades exteriores e também interiores: “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2006, p. 12). A configuração do mundo atual possibilitou que o homem vivenciasse outras experiências de sua singularidade, continuamente transformadas e reformuladas a partir das relações que se estabelecem com os novos sistemas sociais:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor do "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2006, p. 13).

Dessa forma, a identidade do sujeito contemporâneo compõe-se por uma singularidade fragmentada e fluida, essa característica decorre da experiência contemporânea globalizada que vivencia-se. Da mesma maneira que o mundo assumiu características de fragmentação, deslocamento, liquidez e efemeridade em suas estruturas, o sujeito também as apresenta, podendo ser compreendido a partir de sua capacidade de mobilidade e adequação:

Os fluidos se movem facilmente. Eles 'fluem', 'escorrem', 'esvaem-se', 'respingam', 'transbordam', 'vazam', 'inundam', 'borrifam', 'pingam', são 'filtrados', 'destilados'; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos - contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho... Associamos 'leveza' ou 'ausência de peso' à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos. (BAUMAN, 2001, p. 8).

Nessa nova estrutura nada se prende, nada se fixa, tudo aparece móvel e transitório. Como afirma Bauman, o líquido mundo contemporâneo resulta em um tempo em que é necessário desapegar-se de antigos valores, e assimilar a provisoriedade de todos os conceitos.

A crise do indivíduo dentro desse sistema é gerada a partir da sensação de que ele não é mais agente de seu destino, mas um ser condicionado pela própria lógica pessimista dos mercados capitalistas. Segundo o sociólogo Zygmunt Bauman, (1999), em *Globalização: as consequências humanas*, pode-se compreender a sociedade da seguinte maneira:

A “nova desordem mundial” nos dias de hoje não pode ser explicada meramente pela circunstância que constitui a razão mais óbvia e imediata da sensação de pasmo e perplexidade: a saber, a confusão de “dia seguinte” produzida pelo fim abrupto do Grande Cisma e o súbito colapso da rotina política dos blocos de poder — mesmo que tenha sido esse colapso que deu o alerta da “nova desordem”. A imagem da desordem global reflete, antes, a nova consciência (facilitada mas não necessariamente causada pela morte súbita da política de blocos) da natureza essencialmente elementar e contingente das coisas que anteriormente pareciam tão firmemente controladas ou pelo menos “tecnicamente controláveis”.(BAUMAN, 1999, p. 65)

Assim, o desenvolvimento do sistema capitalista em esfera global pode ser considerado encantador e controverso, pois, ao mesmo tempo em que permite o surgimento de inovadoras formas de comunicação e interação, também gera uma estrutura econômica em decadência, na qual se perderam as estabilidades e as seguranças. Certamente o mundo se

apresenta muito mais rico em sua capacidade de produzir bens e serviços em grande variedade, no entanto, temos, paradoxalmente, um sistema que demonstra, em suas esferas sociais crises acentuadas.

Esse novo modo de se compreender individualmente afetou, conseqüentemente, as formas de relacionamento, de engajamento social, interação afetiva e comportamento. Não é só a estrutura econômica que apresenta uma desestabilidade nas suas estruturas, e o esmaecimento das fronteiras. As relações afetivas na atualidade também estão sendo compreendidas dessa maneira. O sujeito parece ter perdido a capacidade de se fixar e manter, assim, laços afetivos duradouros e estáveis. O esmaecimento dos afetos e a incapacidade de se relacionar seriam também características apontadas pelos estudiosos da cultura contemporânea:

No que diz respeito à expressão e sentimentos ou emoções, a liberação na sociedade contemporânea, da antiga *anomie* do sujeito centrado pode implicar também não apenas a liberação da ansiedade, mas também a liberação de qualquer outro tipo de sentimento, uma vez que não há mais a presença de um ego para encarregar-se de sentir. (JAMESON, 2007, p. 43)

Assim, o homem reproduz o comportamento do sistema que vivencia. Vive-se em uma realidade em que é possível, conectar-se com facilidade, mas, também, desligar-se, desviar-se e desconectar-se com igual efetividade. A rejeição a qualquer confinamento é uma marca da atualidade, uma vez que o homem não consegue ligar-se ou manter-se unido a nenhuma esfera; seja ela afetiva, territorial ou pessoal. Os relacionamentos, de qualquer ordem, implicam, necessariamente, perda de privacidade e de individualidade, o que parecem ser preços altos demais para serem pagos pelos líquidos sujeitos contemporâneos, que estão sempre em busca de experiências inovadoras e rejeitam qualquer ideia de aprisionamento.

A contemporaneidade celebra a exaltação do instante, do momento vivido no presente, da efemeridade dos acontecimentos, por isso, deixar apagar, esquecer, é uma condição de adaptação do homem. Ele não sustenta vínculos com o passado, tampouco possui confiança para vislumbrar projetos futuros, resta-lhe celebrar o transitório, o passageiro, por isso a necessidade de reciclagem, de histórias, notícias, acontecimentos. Novas pessoas, novas experiências, entram e saem da vida dos homens com muita facilidade. A reciclagem de histórias acontece em uma velocidade constante de criação e recriação. Nota-se no comportamento do sujeito, uma necessidade de viver intensamente o agora, aproveitando

todas as sensações que o mundo contemporâneo proporciona, não pelo simples prazer de usufruir do momento presente, mas pela sensação de incertezas pressentidas em relação ao futuro.

A busca pelo novo, pelo diferente, é estimulada pela cultura capitalista, que agora, mais do que nunca, adota uma postura de aceitação da efemeridade, que igualmente estimula uma cultura descartável, na qual qualquer experiência, depois de vivida em seu limite, se torna inútil, sem valor:

Quando se é traído pela qualidade, tende-se a buscar a desforra na quantidade. Se “os compromissos são irrelevantes” quando as relações deixam de ser honestas e parece improvável que se sustentem, as pessoas se inclinam a substituir as parcerias pelas redes. Feito isso, porém, estabelecer-se fica ainda mais difícil (e adiável) do que antes — pois agora não se tem mais a habilidade que faz, ou poderia fazer, a coisa funcionar. Estar em movimento, antes um privilégio e uma conquista, torna-se uma necessidade. Manter-se em alta velocidade, antes uma aventura estimulante, vira uma tarefa cansativa. Mais importante, a desagradável incerteza e a irritante confusão, supostamente escoraçadas pela velocidade, recusam-se a sair de cena. A facilidade do desengajamento e do rompimento (a qualquer hora) não reduzem os riscos, apenas os distribuem de modo diferente, junto com as ansiedades que provocam. (BAUMAN, 2004, p. 08)

Essa fragilidade dos valores morais fez com que se instaurasse entre os homens uma espécie de sentimento de “vale tudo”. Não há mais garantias ou sistemas que sustentem uma moralidade. Dessa forma os conceitos de bem e mal também foram revisados e aceita-se, de forma natural, condutas que antes se apoiavam no rigor e na tradição.

O homem vive um sentimento de apatia, frustrado, destituído de valores, e incapaz de modificar a própria situação, pois está cercado por um universo de incertezas, o que o leva a adotar uma postura de aceitação irrefutável do destino, das leis naturais do acaso, não mais movido por uma racionalidade. Vive-se, assim, sob a condição de contemplação apenas da realidade presente. O indivíduo perdeu a capacidade de engajar-se com o futuro, com projetos sociais, com a coletividade:

O aumento da liberdade individual pode coincidir com o aumento da impotência coletiva na medida em que as pontes entre vida pública e privada são destruídas ou, para começar, nem foram construídas; ou, colocando de outra forma, uma vez que não há uma maneira óbvia e fácil de traduzir preocupações pessoais em questões públicas e, inversamente de discernir e apontar o que é público nos problemas privados. (BAUMAN, 2000, p.10).

Bauman compreende que a "modernidade líquida" é um tempo em que a violência, o terrorismo e o individualismo são sentimentos e ações exacerbadas, instalados em não-lugares, em "terras-de-ninguém", justamente pela postura de individualidade e narcisismo, que pode ser percebida a partir da supervalorização do "eu" e pela falta de aceitação do "outro".

Esse individualismo, estimulado pelo consumismo, foi esvaziando o sujeito a tal ponto que ele já não tem mais parâmetros que regularizem uma ordem de convivência social. Há uma descrença em todos os sistemas de saber: os poderes políticos, religiosos, as estruturas familiares, tudo parece ter perdido o sentido, já que as grandes verdades foram relativizadas. Dessa forma, a violência eclode, pois toda essa liberdade promovida pela leveza do sistema deixa o homem, que já compreendeu a falência das estruturas, sem ter em quem confiar. Essa característica do tempo presente faz com que ele se veja livre para regulamentar sua vida a partir de suas próprias leis. Não estando sob pressão, desregulamentado das correntes tradicionais e guiado pela lógica hedonista, a estrutura social contemporânea forjou um indivíduo "narcisista", voltado para si, em busca de satisfação e realização individual a qualquer preço.

Segundo Ianni (2002), esmaeceram-se os conceitos de territórios fechados, fronteiras e geografias: tudo parece estar ao alcance de todos. A identidade individual, a hegemonia e soberania das nações, a cidadania e seu exercício, passam a ser influenciado por essas novas diretrizes. As novas condições de transporte e comunicação auxiliaram na mobilidade de milhões de pessoas que circulam em todo o mundo, misturando paisagens, culturas, etnias, geografias e histórias. Nesse momento do curso da história, a globalização, abriu inúmeras possibilidades de realizar trocas culturais em uma velocidade e interação jamais vistas, no entanto, o processo de subjetivação na esfera individual se apresenta através do isolamento das individualidades e narcisismos exacerbados.

Os grandes períodos históricos marcados por guerras, genocídios, fomes e muitas formas de desigualdade social, acabaram culminando na regressão às condições de vida que acentuam a crescente brutalidade e desumanização. Milhões de pessoas, na condição de refugiados, foram forçadas a cruzar fronteiras, sendo repatriadas e desenraizadas. As condições de mobilidade acentuaram as trocas culturais e diminuíram os espaços de convivência social, principalmente nas grandes cidades, onde se encontram pessoas oriundas dos mais diversos lugares promovendo choques de identidades e culturas.

No último século foi possível notar um crescimento vertiginoso da população mundial, principalmente nos grandes centros urbanos, onde se concentra atualmente a maior parte da população. Notou-se, também, uma redução drástica nas comunidades que viviam em meios rurais, aumentando, conseqüentemente, o fluxo migratório em busca de melhores oportunidades nas grandes e desenvolvidas cidades cosmopolitas. Esse aumento acentuado das populações nas áreas urbanas, consequência dessa migração em massa, produziu cidades lotadas de pessoas vindas dos mais diversos lugares, gerando com isso problemas de ordem estrutural e uma acentuada e notável desigualdade social: “A emergência das cidades globais é bem um produto e uma condição do modo pelo qual se dá a dispersão das atividades econômicas pelo mundo” (IANNI, 2002, p. 14).

A cidade torna-se o palco da vida contemporânea, é lugar de grandes antagonismos e paradoxos. O processo de migração, facilitado pelas amplas possibilidades de transporte, acaba por transformar a cidade no grande abrigo para imensas massas populacionais oriundas das mais diversas localidades. O espaço urbano torna-se, dessa forma, um local de encontro de diferenças: econômicas, raciais e culturais. As cidades cosmopolitas oferecem, supostamente, oportunidades de emprego, melhores condições de vida e facilidades tecnológicas, mas também acabam gerando uma imensa massa de assalariados miseráveis e desempregados que não encontram em seus sistemas possibilidades de inserção.

Segundo Ianni (2002), é nas grandes esferas da cidade global que emerge um novo tipo de subclasse, caracterizada por indivíduos que, devido às desigualdades geradas pelos novos sistemas de trabalho, não conseguem participar do mercado consumidor, ou seja do ciclo capitalista de compra e venda. A falta de planejamento e estrutura nos grandes centros gera problemas de ordem complexa nos tecidos sociais e alastra sintomas tais como: carência de habitação, carência de recursos nos sistemas de saúde e na educação, falta de saneamento adequado e pouco investimento no planejamento para o desenvolvimento das cidades. São problemas de infraestrutura que ampliam o clima de insegurança e marginalidade, gerado pelo desemprego cíclico e permanente. São grupos e coletividades que se encontram nesse sistema, que causam uma enorme tensão nas relações sociais:

Talvez mais do que nunca, a questão social adquiere todas as características de uma questão simultaneamente urbana. É claro que na grande cidade estão bastante presentes os esquemas do narcotráfico e da violência, bem como as manifestações de xenofobia, etnocentrismo e racismo, além das carências de recursos habitacionais, de saúde, educação e outros; e estes já são problemas simultaneamente sociais e urbanos. (IANNI, 2002, p. 59)

Tendo em vista esse grande desenvolvimento dos centros urbanos e dos novos modos de vida, a própria economia acabou democratizando seus mercados, adaptando-se às exigências de um novo tipo de consumidor. A economia global atual atende, em certa medida, às atuais exigências do homem contemporâneo, que teve seu perfil modificado. O sujeito que utiliza os bens e serviços é agora um homem urbanizado, portador de outras necessidades: “a economia do mundo globalizado funciona sob outra estrutura, o mercado de circulação de produtos – inclusive os culturais – relaciona-se com a elaboração de ações, seguindo ‘escala nacional, regional e mundial.’” (IANNI, 2002. p.19).

Este é o contexto em que se configuram as novas formas e os atuais significados do trabalho, da organização das cidades e dos modos de vida, a despeito das conseqüências, favoráveis ou desfavoráveis, a globalização trouxe consigo outros aspectos, cuja relevância precisa ser avaliada.

1.3 TRAVESSIA

O sujeito vivencia na atualidade outras crises que alcançam a esfera global: desempregos em massa, contrastes sociais e grandes abalos na economia, gerando depressões constantes e cíclicas no próprio sistema capitalista. Esmaeceram-se e redefiniram-se os conceitos de espaço e tempo; qualquer pessoa, situada em qualquer lugar do mundo, independente da distância, pode acessar instantaneamente meios de comunicação interativos, e, através deles, bancos de dados localizados em qualquer parte do planeta, apropriando-se de informação em quantidade e qualidade absolutamente impensáveis há bem pouco tempo.

Essa circulação de informação gera um volume imenso de conhecimentos em todas as áreas. As novas tecnologias da informação representam uma oportunidade de crescimento, conhecimento e aperfeiçoamento; além do acesso à informação, há também a possibilidade de produção e divulgação de materiais próprios, assim como a facilitação da interação social.

Muitas atividades econômicas atualmente dependem dessas tecnologias, como a prestação de serviços, o comércio, a mídia, a propaganda, a divulgação de materiais e notícias. Houve uma reorganização dos modos de trabalho, o sistema digital abriu possibilidades que não se restringem ao plano empresarial, mas que invadiram o cotidiano dos indivíduos, agora cada vez mais conectados em redes.

Atualmente, desde a investigação científica, até a concepção e gestão de projetos e produtos, as empresas, e mesmo a produção cultural passam pela mediação da tecnologia. A própria administração do tempo tem sido realizada a partir dessas novas ferramentas. Agora o sujeito pode trabalhar tendo a oportunidade de escolher o próprio horário e o local que melhor se adapte a sua realidade. A vida *on line* possibilita que a realização das tarefas esteja descentralizada do ambiente em tempos reais. O ambiente virtual relativiza os conceitos e o entendimento das novas formas de trabalho, no entanto essas novas formas de trabalharem não possuem mais a fixidez dos antigos empregos de décadas atrás, o sujeito líquido move-se com facilidade, reorganiza-se e as mudanças constantes no próprio sistema não podem garantir nenhum tipo de estabilidade permanente:

Nenhum emprego é garantido, nenhuma posição é inteiramente segura, nenhuma perícia é de utilidade duradoura, a experiência e a prática se convertem em responsabilidade logo que se tornam haveres, carreiras sedutoras muito frequentemente se revelam vias suicidas. Em sua versão presente, os direitos humanos não trazem consigo a aquisição do direito a um emprego, por mais que bem desempenhado, ou – de modo mais geral – o direito ao cuidado e à consideração por causa de méritos passados. (BAUMAN, 1998, p. 35).

O planejamento de estratégias industriais, empresariais e culturais segue análises detalhadas das realidades de mercado sobre o público consumidor, seu perfil, necessidades e desejos. Atualmente, boa parte dos mercados de produção é voltada para atrair uma imensa massa de assalariados, o que igualmente contribui para transformar mercados: “Modificam-se bastante e radicalmente as técnicas produtivas, as formas de organização dos processos produtivos, as condições técnicas, jurídico-políticas sociais de produção e reprodução das mercadorias, materiais e culturais, reais e imaginárias.” (IANNI, 2002, p. 19).

Tendo em vista esse novo perfil de indivíduo, e o forte apelo consumista dirigido às massas e suas novas necessidades, as táticas de vendas utilizadas para atrair a população são cada vez mais incisivas. A liberdade de competição dos mercados acirrou a concorrência e agora muitos estímulos se dirigem às populações. As inovadoras ações da propaganda, o apelo

incisivo do marketing e as novas formas de comunicação geram outros estímulos, ampliando a excitação e o desejo do público consumidor.

O sujeito contemporâneo é bombardeado por propagandas, *outdoors*, cartazes, promoções e sistemas de mídia extremamente modernos, apelativos e de forte impacto. Por todos os lados, esses apelos revelam imagens sedutoras que desfilam diante dos olhos, impondo ao homem o desejo do consumo.

Paradoxalmente, a sensação causada no sujeito, diante de tantas possibilidades de escolha e liberdade frente à enorme variedade de produtos oferecidos, gera o aniquilamento da própria decisão. A liberdade individual é condicionada pela inserção de um pensamento que imprime uma necessidade aparente de ter, o que causa uma sensação de ansiedade e inadequação àqueles quando não se participam desse jogo, caracterizado por um acúmulo de excitação transformada em sintoma de alienação sem mediação psíquica. A imensa oferta e diversidade de produtos é capaz de, anular toda e qualquer capacidade de escolha. Entende-se por neurose atual, aquela que resulta diretamente da inadequação ao sistema opressor que se configura diante dos olhos. Essa lógica consumista não deixa de ser uma prática de controle e subordinação dos mercados capitalistas.

Dessa forma, as conseqüências podem ser sentidas de diversas formas. Os sistemas de propaganda, a televisão, a moda e a mídia de forma geral, não despertam apenas desejos de consumo e fantasias de felicidade, mas, antes disso, geram insatisfações, frustrações, medos e ansiedades. O caleidoscópio de imagens gerado pela publicidade no mundo contemporâneo coloca o homem em uma situação de desamparo. Nesse imenso catálogo de escolhas, nenhuma liberdade parece possível.

O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo. O “estilo de vida” da superpotência tem, então, com o “fetichismo” da mercadoria de Marx, a mesma relação que os mais adiantados monoteísmos têm com os animismos primitivos ou com as mais rudimentares formas de idolatria. (JAMESON, 2007, p. 14).

Se os novos produtos, inclusive culturais, visam atingir um número cada vez maior de compradores, naturalmente eles se revestem de estilos variados, formas diferenciadas a fim de atingir todas as classes de consumidores possíveis. A própria cultura sofre impacto dessas novas mediações econômicas; as fronteiras que separavam os cânones da cultura ocidental e as artes populares se diluíram. Transitam e coabitam no mesmo espaço os produtos elitizados

e a arte popular, dessa forma, apesar de aniquilar a capacidade de decisão do sujeito a atualidade também abre-se para uma possibilidade de democratização estética e cultural jamais vista. Segundo o teórico Theodor Adorno, a indústria cultural na era do capitalismo tardio, adapta e reformula seus produtos ao desejo das grandes massas populacionais.

As diversas técnicas de reprodução reforçaram esse caráter em tais proporções que – por um fenômeno análogo ao que se verificou nas origens - a modificação quantitativa entre as duas formas de valor próprias da obra de arte tornou-se uma modificação qualitativa, que afeta a própria obra de arte. (ADORNO, 1990, p. 219)

Na visão de Adorno, o período de expansão do capitalismo se apresenta como uma época em que a superficialidade da imagem ganhou força, a sociedade do espetáculo incorporou uma estética que assumiu e reforçou o seu caráter performático, plástico e de simulação dos objetos, fazendo desaparecer seu conteúdo profundo.

Pode-se perceber como característica da realidade contemporânea, um mundo cercado de imagens, formas e signos variados. Essa característica criou uma cultura na qual todo o significado interior de qualquer produto ou objeto foi banido, a cultura de massa cedeu lugar a uma imagem vazia de toda a realidade. Os produtos mais simulam uma realidade aparente do que realmente comportam essa realidade, travestem-se de estilos, formas e cores que mais seduzem e encantam do que significam: “Um novo tipo de achatamento ou falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal, o que é talvez a característica formal de todos os pós-modernismos.” (JAMESON, 2007, p. 35).

Vive-se um momento em que o brilho das imagens, a sua embalagem lustrosa e todo o *design* que vem envolto nos artefatos postos à venda valem mais do que seu conteúdo profundo. O sujeito se encanta e se deslumbra com a superfície sedutora e chamativa das coisas, sendo incapaz de distinguir o que é necessidade do que é superficialidade, já que tudo aparece imbuído de um valor inestimável e essencial para a felicidade.

Todavia, simultaneamente, mais amplo e mais profundo é o hiato entre os que desejam e os que podem satisfazer seus desejos, ou entre os que foram seduzidos e passam a agir do modo como essa condição os leva a agir e os que foram seduzidos e são impossibilitados de agir do modo como se espera agirem os seduzidos. A sedução do mercado é, simultaneamente a grande igualadora e a grande divisora. (...) O consumo abundante é lhes dito e mostrado, é a marca do sucesso e a estrada que conduz diretamente ao aplauso público e à fama. Eles também aprendem que consumir e possuir determinados objetos, e adotar certos estilos de vida, é a condição necessária para a felicidade, talvez até para a dignidade humana. (BAUMAN, 1998, p. 55-56)

Tendo em vista todas essas modificações, inclusive do trabalho, que encontrou na fragmentação de seus nichos, propostas que se verificam igualmente fragmentadas e fluidas, aqueles que não conseguem enquadrar-se nas condições de mercado, que ordenam constante flexibilidade, renovação e adequação às mudanças da lógica de consumo, acabam por se tornar resíduos do sistema. Assim, a rearticulação do trabalho na contemporaneidade gera uma enorme massa de desempregados em potencial.

As pessoas estão sujeitas a se tornarem refugos dos mercados, prontas para serem substituídas a qualquer momento por outras que possuam mão de obra mais qualificada e mais barata. Dessa forma, verifica-se nas ruas das grandes cidades industrializadas um sem número de pessoas que vagam desempregadas, situando-se à margem do sistema social - são deslocados, excluídos do trabalho e da ordem do sistema capitalista. Esses novos (des)integrantes sociais, são vistos como um problema: “Uma vez que o critério de pureza é a aptidão de participar do jogo consumista, os deixados de fora são vistos como um “problema”, como a “sujeira” que precisa ser removida, são consumidores falhos.” (BAUMAN, 1998, p. 24).

Bauman aponta que essa imensa população de desempregados gera uma espécie de desordem social já que estão “fora do lugar” e ofendem “o nosso senso esteticamente agradável e moralmente tranquilizador de harmonia.” (BAUMAN, 1998, p. 13). Esses homens e mulheres, socialmente deslocados, dissolvem-se nas massas populacionais; a cidade global e industrializada acaba por abrigar em seus centros e periferias esses transeuntes desviados que se inserem na enorme massa de pessoas anônimas.

A sociedade encontra duas formas de resolver esse impasse: ou esses desviados tornam-se pessoas que devem ser eliminadas, excluídas, a fim de garantir a pureza; ou tenta-se a todo custo estabelecer a “reforma dos defeituosos” para que retornem ao jogo do consumo o mais breve possível. A não inserção da imensa maioria populacional ao jogo do mercado consumidor instaura riscos sociais. A enorme quantidade de pessoas que não conseguem encontrar seu lugar como sujeitos atuantes dentro do sistema social de trabalho, e de consumo acabam intensificando a explosão da insegurança e da violência.

Parte desse sentimento de insegurança que assombra as pessoas na atualidade é gerado pelo medo dos novos tipos de crimes e das novas facções marginais. A experiência da vivência coletiva causada pelas grandes cidades industrializadas proporciona o encontro com múltiplas culturas, no entanto não consegue assimilá-las completamente. A mesma força de atração que a cidade exerce acaba por ser a própria geradora de repulsa. A presença de

estrangeiros, de pessoas oriundas de outros lugares e representantes de outras culturas convivendo nas cidades torna-se um incômodo para uma sociedade que apresenta um individualismo exacerbado e, conseqüentemente, não tem condições de lidar com os diferentes:

Acrescentam uma notável dose de inquietação às aspirações e ocupações dos habitantes da cidade. Essa presença, que só se consegue evitar por um período bastante curto de tempo, é uma fonte inexaurível de ansiedade e agressividade latente - e muitas vezes manifesta.” (BAUMAN, 2009, p. 14).

Incapazes de produzir e consumir, a saída que esses banidos encontraram para participar das lógicas do mercado é a transgressão. O novo modo de vida no mundo capitalista perdeu os pilares referenciais. Dessa forma, os poderes – antes da Igreja ou do Estado - que ditavam preceitos, normas e regulavam comportamentos sociais foram relativizados, esmaecendo a própria ideia de certo e errado, dentro e fora, moral e imoral. O homem encontra-se perplexo nesse mundo de incertezas e muitos encontram na criminalidade a saída para o preenchimento de uma vida esvaziada de sentido e também uma fuga dos sistemas de opressão:

Dada a natureza do jogo agora disputado, as agruras e tormentos dos que dele são excluídos, outrora encarados como um malogro coletivamente causado e precisava ser tratado com meios coletivos, só podem ser definidos como um crime individual. As “classes perigosas” são assim redefinidas como classes de criminosos. E, desse modo, as prisões agora, completa e verdadeiramente, fazem as vezes das definhantes situações de bem estar.

A crescente magnitude do comportamento classificado como criminoso não é um obstáculo no caminho para a sociedade consumista plenamente desenvolvida e universal. Ao contrário, é seu natural acompanhamento e pré-requisito. (BAUMAN, 1998, p. 57)

O mercado econômico acabou gerando novos tipos de produtos, mais sedutores, no entanto, perecíveis e descartáveis em curto prazo. Esse tipo de comportamento, do uso e do descarte, acaba por modificar, inclusive, a forma de o homem compreender suas relações pessoais dentro do sistema:

Consideradas defeituosas ou não "plenamente satisfatórias", as mercadorias podem ser trocadas por outras, as quais se espera que agradem mais, mesmo que não haja um serviço de atendimento ao cliente e que a transação não inclua a garantia de devolução do dinheiro. Mas, ainda que cumpram o que delas se espera, não se imagina que permaneçam em uso por muito tempo. Afinal, automóveis, computadores ou telefones celulares perfeitamente usáveis, em bom estado e em condições de funcionamento satisfatórias são considerados, sem remorso, como um monte de lixo no instante em que "novas e aperfeiçoadas versões" aparecem nas lojas e se tornam o assunto do momento. Alguma razão para que as parcerias sejam consideradas uma exceção à regra? (BAUMAN, 2004, p. 14)

Outros impactos podem ser sentidos na subjetividade dos indivíduos e no modo como estes encaram seus projetos de vida. Não mais preocupados com um futuro promissor – pois, já não é possível ter garantias de estabilidade – adotam uma postura de passividade e desesperança frente ao presente momento. O sujeito perdeu nos seus quadros mentais de referência a capacidade de unificar passado, presente e futuro. A sensação gerada por esse hiato cria a ilusão de que o sujeito permanece vivo num eterno tempo presente, cujo principal objetivo acaba sendo desenvolver projetos a curto prazo. Garantir a sobrevivência diária é a única preocupação a ser alcançada, já que o futuro não é possível vislumbrar.

Jameson (2007) aponta que a sensação de desorientação causada pela cegueira em relação ao futuro é caracterizada por uma ruptura na cadeia dos significantes. O sujeito atual tem sua existência marcada por um universo sem referência a nenhum significado, nem dentro do sujeito, nem exterior a ele. Os indivíduos tornaram-se incapazes de unificar o sentido da história que os trouxe até aqui e igualmente incapazes de decidir o caminho a seguir para o futuro. O mirante se apresenta nublado e inconstante; o passado, nebuloso e relativo, já que tudo parece estar sob revisão.

As características de um mundo sem consistência acentuam o sentimento de perda, vivenciado juntamente com a insatisfação e opressão que o sistema capitalista gera. A ruptura com a temporalidade e a relativização do entendimento do espaço e do tempo abalou os quadros referenciais de orientação. A ansiedade causada pelos amplos aspectos da globalização produziu um efeito de perda da realidade descrito como uma espécie de intensidade alucinógena:

Quando essa relação se rompe, quando se quebram as cadeias de significação, então temos a esquizofrenia sob forma de um amontoado de significantes distintos e não relacionados. A conexão entre esse tipo de disfunção linguística e a psique do esquizofrênico pode ser entendida por meio de uma proposição de dois níveis: primeiro, a identidade pessoal é, em si mesma, efeito de uma certa unificação

temporal entre o presente, o passado e o futuro da pessoa.; em segundo lugar, essa própria função temporal ativa é uma função da linguagem, ou melhor, da sentença, na medida em que esta se move no tempo, ao redor de seu círculo hermenêutico. Se somos incapazes de unificar passado, presente e futuro da sentença, então somos também incapazes de unificar o passado, presente e futuro de nossa própria experiência biográfica, ou de nossa vida psíquica. (JAMESON, 2007, p. 53)

Para reafirmar essas sensações vivenciadas pelo sujeito, o crítico indiano Homi K. Bhabha (1998) marca como um dos aspectos importantes da cultura a forma como ela pode ser entendida no presente: para ele a desorientação se baseia na simultaneidade de eventos e pode ser descrita a partir do rompimento das fronteiras no momento em que surgem novas identidades e culturas redefinindo a própria ideia de sociedade:

Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência; de viver nas fronteiras do “presente”, para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo “pós”: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo... (BHABHA, 1998, p. 19)

De acordo com Bhabha os conceitos de passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão estão relativizados, deixando uma difícil tarefa de compreensão e localização da própria identidade individual, pois estamos inseridos em um tempo em que as divisões estanques e limitadoras da cultura e identidade ressurgiram a partir de novos conceitos e novos signos.

O presente é encarado de forma diferente, na concepção de Bhabha, não sendo representado como uma ruptura ou um vínculo com o passado, e nem sequer com o futuro. O autor afirma que essa concepção do tempo nos leva a residir e a pensar nosso contexto como um espaço de manifestação cultural que se situa no *além*. O distanciamento, ou a queda das fronteiras que separavam as categorias organizacionais básicas de entendimento do sujeito, assim como as classificações de raça, cor, gênero, orientação sexual, localidade, atualmente precisam ser entendidas de forma diferente. Esse *além* proposto por Bhabha é, antes de tudo, um movimento de exploração em todas as direções, que redefine nossos entendimentos acerca dessas figuras complexas de diferença produzidas pela cultura, focalizando no tempo do agora o momento em que são produzidas as estratégias de significação da diferença que emergem no cenário contemporâneo.

O autor rejeita, sobretudo, a concepção binária dos modos de compreensão da cultura, e compreende que é necessário reelaborar o entendimento a partir de uma nova ótica que privilegie o surgimento de novas identidades, agora reformuladas, bem como as relações que se estabelecem nos encontros entre essas identidades.

De certa forma, está correto afirmar que o desenvolvimento das tecnologias no mundo globalizado promoveu a convivência das identidades, ocorrendo um estreitamento dos laços culturais, fruto do uso dos novos meios de comunicação e das facilidades de locomoção, no entanto a crença na homogeneidade provocada pelas tecnologias, em que tudo parece estar interligado, acontecendo de maneira simultânea, é de fato apenas uma ilusão.

O mundo globalizado é caracterizado principalmente pelas diferenças e pelas desigualdades. As relações no momento presente se estabelecem de forma bastante controversa, pois, ao mesmo tempo em que todas as facilidades unem os sujeitos na esfera da comunicação global, o que ocorre nas articulações e integrações regionais e locais, as relações de convivência revelam a existência de universos que se chocam e se rompem, onde antes de integrar acabam por segregar e segmentar as relações sociais:

É claro que a globalização nada tem a ver com a homogeneização. Esse é um universo de diversidades, desigualdades, tensões e antagonismos, simultaneamente às articulações associações e integrações regionais, transnacionais e globais. Trata-se de uma realidade nova, que integra, subsume e recria singularidades, particularidades, idiosincrasias, nacionalismos, provincianismos, etnicismos, identidades ou fundamentalismos. Ao mesmo tempo que se constitui e movimenta, a sociedade global subsume e tensiona uns e outros: indivíduos, famílias, grupos e classes, nações e nacionalidades, religiões e línguas, etnias e raças. As identidades reais ou ilusórias baralham-se afirmam-se ou recriam-se. (IANNI, 2002, p. 27-28)

Os conceitos culturais erguidos sob a égide da tradição eram a garantia de uma sustentação estável para o sujeito, que definia contornos e mentalidades a partir de pré-considerações estabelecidas pela tradição e pela cultura. Dessa forma, as pessoas amparavam suas formas de pensamento nos hábitos, códigos, convenções, ideais pré-definidos pela história e pela cultura. O entendimento binário das relações é sustentado por essa tradição que estabelece as formas de pensamento convencionais, e é justamente essa forma dicotômica e tradicional de pensar, que as teorias contemporâneas propõem revisão.

Reescrever os significados da cultura - ou rearticulá-los - compreende, por sua vez, repensar as posições político-ideológicas e sociais a partir das mudanças que estamos

vivenciando. Surgiram nos últimos anos importantes movimentos culturais que causaram revisões sociais. Grupos que até então permaneciam marginalizados e silenciados emergiram influenciando de forma decisiva nos costumes de toda a sociedade:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos em que são produzidos na articulação das diferenças culturais. Esses “entre lugares” fornecem o terreno para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e constatação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 1998, p. 20)

Movimentos feministas, preocupações ecológicas e novas questões a respeito de raça, gênero e identidades de minorias trouxeram à tona reflexões políticas e sociais que, antes estavam à margem das discussões, e no contexto atual, são objetos de investigações críticas bastante pontuais. Essas novas identidades – que na verdade não são novas, mas assim parecem, pois foram revistas e ampliadas na contemporaneidade - ganharam um grande espaço nas preocupações éticas e políticas do tempo presente. Apareceram e foram ressaltadas as idiossincrasias de diversas identidades, privilegiando o hibridismo e possibilitando a emergências das minorias⁵, criando assim, novas formas de afirmação identitária, política e cultural. O movimento feminista modificou o papel da mulher e também alterou a concepção de família e relações afetivas e sexuais. O mundo acompanhou a emancipação da mulher, a aceitação das orientações sexuais, a regulamentação do divórcio, o que representou um rompimento com uma organização que antes se colocava como estável.

O século XXI é um século de desdobramento dos valores do século XX, mas também apresenta certo movimento de transição e estabelecimento de novos parâmetros, que propõem a descentralização de todas as estruturas tradicionais. Podemos compreender este tempo como um período de travessia. A ideia de travessia expressa uma condição histórica de transição onde tudo está sob reavaliação.

Os encontros culturais que estão sendo vivenciados, revisitados, e reelaborados na atualidade são, na visão de Bhabha, um processo de aceitação da diferença: “É na emergência

⁵ Segundo o Dicionário de Ciências Sociais, dentro da esfera de uma sociedade global, uma minoria é caracterizada por uma sociedade particular que possui em sua interioridade um modo de viver que distingue do conjunto global. Elas não estão afastadas do todo, fazem parte integrante dele. “Uma minoria constitui-se como colectividade ou comunidade particular na base da raça, da língua, da religião ou de um gênero de vida e de cultura muito diferentes do resto do país ou conjunto.” (BIROU, Alain, 1982, p. 255-256)

dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas da nação (nationness), o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados.” (BHABA, 1998, p. 20).

A globalização, em vez de afirmar e promover a homogeneização dos povos e das culturas, realizou um movimento, de certa maneira, contrário, permitindo a ligação e o diálogo entre culturas desiguais, inéditas e incomuns, que não se homogeneizaram completamente, mas que, de alguma maneira, se estabeleceram a partir de grupos que reafirmam suas identidades paradoxais e controversas.

São essas identidades cambiantes que estão em foco nos debates a respeito da emergência da representação de suas diferenças. Grupos que demarcam as diferenças de gênero, classe, etnias e atuam reivindicando um sistema político que privilegie a inclusão de suas singularidades, levando os sujeitos contemporâneos a pensarem e revisarem a si mesmos, suas identidades e suas relações com o outro.

As discussões acerca das relações que se estabelecem na contemporaneidade assumem uma postura reflexiva acerca das múltiplas identidades e condenam qualquer tipo de discurso teórico, unitário, formal e homogeneizante, privilegiando os fenômenos de ruptura, descontinuidade e de deslocamento.

1.4 RELAÇÕES, IMPLICAÇÕES, ALTERIDADES.

As questões acerca da alteridade e das formas de interação social não são preocupações novas. O que o passado nos revela é que o encontro entre as culturas e as identidades diferentes nem sempre aconteceram de forma pacífica dentro das estruturas sociais. No momento em que as pessoas com culturas diferentes se encontram e interagem, os diálogos e trocas culturais frequentemente apareceram sobre o signo da tensão, do estranhamento e da violência. Segundo Bhabha:

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou filiação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O

“direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contrariedade que presidem sobre a vida dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural tem tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. (1998, p. 21)

Para Hall (2006), podemos compreender três tendências a respeito dessa visão do embate cultural: a primeira observa que, ao lado da tendência à homogeneização cultural, ocorre um movimento de “fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia com a alteridade.” (HALL, 2006, p. 77), esse fascínio pelo diferente faz ressurgir uma curiosidade pelas culturas locais em meio a esse universo global em que estamos inseridos. O sujeito se encanta com o diferente, mas esse deslumbramento se pauta sempre na questão da exploração do estranho, do exótico e do pictórico, portanto, permanece na esfera do preconceito. A partir disso se estabelece a crítica de Hall acerca da pretensa homogeneização cultural. Tudo aquilo que causa fascínio a partir de sua diferença aniquila a identidade verdadeira do outro. Se o indivíduo coloca o outro na posição de exótico, ele não consegue vê-lo na sua inteireza e interioridade, pois os olhos estão sempre ressaltando ao que ele tem de dessemelhante.

A segunda qualificação crítica proposta por Hall, é que mesmo que a escala da globalização atenda a todas as partes do mundo, esse movimento ocorre de maneira irregular e desigual. A mesma força que produz a união em todas as esferas do mundo no sentido macro produz, de maneira igual, a segregação cultural dentro das relações cotidianas nas relações que se estabelecem de forma mais restrita.

E o terceiro ponto a respeito da crítica à homogeneização de Hall reside em compreender quais os setores sociais que são mais afetados pela globalização, já que ela não tem um fluxo regular e equilibrado de poder cultural. Hall destaca que esse processo de globalização atende muito mais aos interesses de poder cultural ocidental, pois é ela que domina as redes globais. Quer dizer que a globalização ocorre de maneira “mais ampla no centro do sistema global que nas suas periferias.” (HALL, 2006, p. 79).

Ainda que seja possível reconhecer a existência plural, múltipla e heterogênea dos diversos grupos que se formam no mundo globalizado, também observa-se que esses grupos

nem sempre conseguem dialogar de maneira unificadora. O embate ocorre, na maioria das vezes, nas esferas das relações sociais em que é possível perceber uma atitude constante de rejeição a tudo que esteja fora do sistema “normalizante” e regulador da estrutura capitalista.

Segundo Bauman:

Modernidade é mais ou menos beleza (“essa coisa inútil que esperamos ser valorizada pela civilização”), limpeza (“a sujeira de qualquer espécie parece-nos incompatível com a civilização”) e ordem (“Ordem é um espécie de compulsão à repetição que quando um regulamento foi definitivamente estabelecido, decide quando, onde e como uma coisa deve ser feita, de modo que em toda a circunstância semelhante não haja hesitação ou indecisão”). A beleza (isto é tudo que dá o sublime prazer da harmonia e perfeição da forma), a pureza e a ordem são ganhos que não devem ser desprezados e que, certamente, se abandonados, irão provocar indignação, resistência e lamentação. (1998, p. 08)

De certa forma, essa higienização do mundo é um dos motivos que promovem continuamente os embates no interior das esferas sociais, pela repulsa a tudo aquilo que se encontra fora do sistema regular. Segundo Bauman, todas as sociedades, de diferentes maneiras, produzem seus tipos de estranhos, de deslocados sociais, aqueles que não se encontram nas categorias fixas da ordem e da identidade: as minorias, os diferentes, exóticos e desordeiros, em geral, que são considerados como sujeitos indesejáveis, já que perturbam a ordem e colocam sob revisão os antigos sistemas de pensamento.

Para o autor, existem duas formas de lidar com os “estranhos” em nossa sociedade. Uma das formas consiste na assimilação “tornar a diferença semelhante: abafar as distinções culturais ou linguísticas; proibir todas as tradições e lealdades, exceto as destinadas a alimentar a conformidade com a ordem nova e que tudo abarca.” (BAUMAN, 1998, p. 29). E a outra estratégia proposta, é a da exclusão e da segregação, “vomitar os estranhos, bani-los dos limites do mundo ordeiro e impedi-los de toda a comunicação com o lado de dentro.” (BAUMAN, 1998, p. 29)

Essas estratégias de manutenção da ordem são apontadas pelo crítico como uma desqualificação do sistema que não aceita o diferente. No entanto, o que as políticas de aceitação e de respeito à alteridade propõem é que o relacionamento com o outro não assumam nem uma postura de assimilação, nem a de exclusão, mas o respeito a todas as diferenças e o reconhecimento de suas idiossincrasias. Propõe-se, assim, um novo tipo de pensamento, que propicie uma visão mais arejada a respeito dos que se encontram fora da ordem de um sistema

dominante e homogeneizante, privilegiando assim uma prática das relações interculturais que se estabeleça a partir de trocas e respeito entre as alteridades.

De maneira ampla, as políticas governamentais têm apresentado um posicionamento engajado no sentido de criar leis que defendam os grupos minoritários, que promovam o respeito e o direito dessas minorias historicamente destituídas de voz. No entanto, a impressão que fica é que no âmbito prático, a demarcação das relações com o outro está ocorrendo a partir de outras esferas, mesmo existindo uma política cultural preocupada em esclarecer políticas instituídas no respeito, que propõe o reconhecimento e o respeito às diferenças, o mundo ainda não consegue dar conta de pôr em prática essas propostas.

O que aparece nos números e na observação do cotidiano é um crescente aumento da violência e de crimes agora reconhecidos como xenofobia, racismo, homofobia, machismo, misandria, intolerância religiosa, etc. A desconfiança em relação às pessoas estranhas sempre foi fonte de medo e insegurança ao meio. O medo do desconhecido é sem razão e induz a sintomas sociais preocupantes, tais como: o medo da perda de identidade, a suspeição acerca das atividades do outro que são sempre vistas com desconfiança. Esses sintomas de insegurança, que a dificuldade de conviver com o diferente traz, acabam por culminar em desejos irracionais de agressão com o intuito de eliminar a presença do outro estranho para assegurar uma suposta pureza e ordem social.

Eric Landowski no livro, *Presenças do outro* (2002) retoma esses questionamentos acerca das identidades e dos confrontos que se estabelecem entre as alteridades. Para ele, o que difere o sujeito individual, ou a identidade pessoal, não passa, necessariamente, pela maneira como o eu se coloca ou se define interiormente em relação aos outros, mas também, a maneira como ele define a alteridade do outro, ou a diferença e dessemelhança que se opõe e se separa dele. Assim, mesmo no plano individual, a existência do sentimento de identidade, de um eu, tem que passar pela experiência da mediação da alteridade.

Mas tudo indica que este Outro que pressupõe a auto-identificação do Si está hoje, socialmente falando, mudando de estatuto. Outrora ainda distante, ele se instala atualmente entre nós. Não basta mais entender ou mitificar a cultura - o exotismo - do outro, imaginado à distância sob os traços do “estrangeiro”; agora é preciso viver, na imediatidade do cotidiano, a coexistência com os modos de vida vindos de outros lugares, e cada vez mais heteróclitos. Os “selvagens” de antanho, transformaram-se em imigrados, o Mc Donald veio se instalar na esquina e Walt Disney remodela até na Europa a arte de viver no campo. É neste contexto que se desenvolve doravante, aqui e ali, um discurso social da conquista ou da reconquista de uma identidade concebida como “ameaçada” e que ressurgem práticas de enfrentamento

sociocultural de caráter as vezes dramático que acreditávamos ter desaparecido, como se se tratasse de reduzir mais uma vez o dessemelhante – primeiramente o estrangeiro, o “gringo”, mas também, o “marginal”, o “excluído”, o “transviado” etc. – a uma posição de pura exterioridade. Uma das perguntas mais ambiciosas feitas nesse fim de século no plano político – a do reconhecimento ou da eventual formação de uma “identidade européia comum” – superpõe-se assim outra, menos carregada de ideal, mas ditada pela urgência: que lugar no interior de si mesma, cada uma das sociedades nacionais envolvidas nesse vasto projeto de unidade político-cultural estará em condições de conceder ao que parece atualmente estar se tornando sua parte maldita: ao Outro, qualquer que seja localmente seu modo de encarnação crítico? (LANDOWSKY, 2002, p. 04)

Os atos de violência se manifestam de diferentes formas, desde os grandes conflitos, como guerras e segregações raciais e culturais, mas também nos âmbitos mais subjetivos das esferas sociais: as relações que continuam a alimentar a intolerância e a violência. Algumas ideias continuam socialmente difundidas (por exemplo: "asiáticos são sujos", "muçulmanos são violentos", "negros são menos inteligentes", "europeus do norte são superiores aos europeus do sul", etc.) essas são atitudes e discursos que assumem e veiculam o preconceito e reforçam os estereótipos dando margem a conflitos que levam o indivíduo ao ódio e à prática da não aceitação. A intolerância pode ter como alvo não apenas pessoas de outros países, mas de outras culturas, subculturas ou sistemas de crenças:

Com base nesses dois critérios, é, portanto, a partir de agora, uma nova configuração que se espera que se esboça, bem distinta daquela que nos serviu de referência inicial diferentemente do discurso de assimilação que se desenvolvia a partir de um desconhecimento, mas “pensado”, daquilo que fundamenta a alteridade do dessemelhante, o discurso de exclusão procede de um gesto explicitamente passional que tende a negação do Outro enquanto tal. E, uma vez acesa, sabe-se até que extremidades pode levar a fúria coletiva do ser Si. Se nada vier contê-la ou, com mais razão ainda, se a própria autoridade política transformá-la em princípio de sua ação, bastará então pouca coisa – não faltariam exemplos tanto hoje quanto ontem – para que a ideia de solução final, sob uma forma ou outra, encontre de repente uma nova atualidade.” (LANDOWSKI, 2002, p. 09)

O mal estar que o outro causa, que ele causa no meio social, na individualidade é consequência da incapacidade dos indivíduos de olharem com empatia, de se engajarem e de compreender universos culturais distintos. “O inseparável corolário dessa habilidade de me imaginar o outro na minha própria posição, a expectativa de que se colocado na minha posição, o outro pensaria e comportar-se-ia exatamente como eu.” (BAUMAN, 1998, p. 18).

Os estudos acerca das políticas de alteridade enunciaram a possibilidade de os sujeitos pensarem como deve proceder o pensar ético, isto é, as novas políticas, tentam encontrar soluções que garantam a todos os homens a legitimação de suas existências. Mesmo que as estruturas de negociação com as diferenças sociais neste mundo globalizado ainda estejam em andamento, a questão de interesse pela alteridade é uma preocupação ética e política do tempo presente.

1.5 A NOVA ESTÉTICA E A LITERATURA BRASILEIRA

Tendo em vista os elementos que caracterizam e compõem a realidade do mundo contemporâneo, interessa investigar como essas transformações repercutem nos países afastados dos grandes centros de poder econômico mundial e de que maneira essas transformações influenciam as produções culturais e artísticas nos últimos anos.

A literatura e seus sistemas de linguagem funcionam como uma forte potência norteadora social e histórica da vivência individual ou coletiva, que ajuda a instituir significados na própria realidade, a partir dos quais os indivíduos modulam suas esferas. Segundo Richard Johnson (2004), a emergência dos estudos a respeito da cultura passa por três premissas:

A primeira é que os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais, especialmente com as relações e as formulações de classe, com as divisões sexuais, com a estruturação racial das relações sociais e com as opressões de idade. A segunda é que a cultura envolve poder, contribuindo para produzir assimetrias nas capacidades dos indivíduos e dos grupos sociais para definir e satisfazer suas necessidades. E a terceira, que se deduz das outras duas, é que a cultura não é um campo autônomo nem externamente determinado, mas um local de diferenças e de lutas sociais. (JOHNSON, 2004, p. 13)

Neste contexto, em que se vislumbrou um novo modo de vida e estrutura cultural e social, surge uma questão relevante: pensar como a literatura brasileira se situa em meio a este estado de coisas. O conjunto de acontecimentos que originaram tudo o que caracteriza a arte literária contemporânea brasileira não poderia, é claro, deixar de atingir a literatura brasileira e, nela, produzir ressonâncias.

É no domínio da arte que o homem elabora suas experiências, fantasias, desejos e conflitos, permitindo que se reconheça em sua singularidade, bem como em seu pertencimento a uma coletividade que participa das mesmas fantasias e/ou experiências. Assim entendido, como forma de humanização, o texto literário possibilita o reconhecimento de si mesmo em um grupo histórico, que partilha de características específicas singulares de seu tempo. Nesse sentido, pode-se dizer que o tempo contemporâneo apresenta uma nova estética que contempla, dentre outros fatores, a exposição e discussão de questões sócio-culturais. Por estética, entendemos aqui a acepção que lhe atribui Eagleton (1993):

A estética [...] surge em parte como resposta a uma nova situação da sociedade burguesa incipiente. Em que os valores se tornaram misteriosamente e perigosamente inderiváveis. Uma vez que a realidade da vida social torna-se reificada, ela deixa de ser a base adequada para os discursos valorativos, que agora flutuam soltos em seu próprio espaço idealista. O valor será, agora, autofundado ou fundado na intuição; e a estética [...] serve de modelo para ambas as estratégias. Surgidos de um espaço afetivo ou metafísico, os valores não podem mais ser submetidos à investigação racional e à argumentação; é difícil, agora, dizer que meus desejos são “irrazoáveis” no sentido, por exemplo, de que eles obstaculizam ilicitamente os desejos justos dos outros. É esta estetização do valor que foi herdada pelas correntes atuais do pós-modernismo e pós-estruturalismo. O resultado disso é uma nova espécie de transcendentalismo, no qual os desejos, as crenças e os interesses agora ocupam os lugares a priori tradicionalmente reservados ao espírito do Mundo ou ao Ego Absoluto (p. 275-276)

A estética atual apresenta no texto uma nova forma de representar a realidade, na atualidade os valores tradicionais da arte, enquanto expressão do belo, já não exercem a mesma função, como também a literatura atual reivindica para si a prerrogativa de liberdade, contra qualquer censura com relação aos temas que deseja debater. Isso implica a construção de personagens, cujas atitudes caracterizam-se por uma reação à realidade manifesta, subjazendo em sua conduta a sua inserção nos problemas constatados na atualidade.

Os valores postos em debate dialogam com a realidade, não apenas no sentido de retratá-la, mas também no sentido de jogar luzes de reflexão sobre aquilo que a realidade tenha (ou não) de aceitável. Trata-se, pois, de uma estética que não tem receio de mostrar que possui uma ideologia, que é defendida no âmbito do viés artístico.

Neste sentido, é lícito afirmar que a palavra no texto literário não é utilizada apenas como instrumento de expressão, mas também, como denúncia da diferença, com o objetivo de discuti-la em um debate aberto que não prima pela “Verdade Absoluta”, mas pela compreensão do que a diferença revela em seu comportamento. Trata-se da palavra que “faz a

diferença”, na medida em que a inscreve em sua reflexão e sobre ela tece argumentações, pensando-a e situando-a no seu âmbito sócio-cultural.

A palavra que escreve/faz a diferença é refletida por Jacques Derrida. Em *A escritura e a diferença* (1995), o filósofo discute sobre a dimensão do poder da palavra de reflexão no âmbito atual:

Esse poder revelador da [...] linguagem literária [...] é, na verdade, o acesso da linguagem à palavra livre, aquela que a palavra “ser” (e talvez o que visamos com a noção de “palavra primitiva” ou de “palavra-princípio” [...]) liberta das suas *funções sinalizadoras* [...] pois deixa de ser utilizado como informação natural, biológica ou técnica como passagem de [...] um significante a um significado. [...] só a inscrição – embora esteja longe de o fazer sempre – tem poder de poesia, isto é, de invocar a palavra arrancando-a ao seu sono de signo. (DERRIDA, 1995, p. 26)

A palavra tem, pois, um poder libertador e, dessa maneira, é utilizada como mecanismo de reflexão. Na medida em que a compreensão é libertadora porque revela a realidade, fazendo-a entendida, a palavra, na literatura é muito mais do que um mero signo linguístico:

A prosa anterior ao Romantismo, embora se constituísse de textos descritivos e narrativos, tinha caráter informativo, procurando, portanto, ser objetiva e denotativa, embora sempre houvesse uma preocupação de refinamento expressional, de fuga ao coloquial distenso, o que caracteriza também os textos não-ficcionais como os dos historiadores. A prosa de ficção moderna constrói seu texto a poder de palavras e expressões do cotidiano. É a invasão da oralidade na escrituralidade. (BORBA, 2010, p. 90).

A palavra surge como um instrumento que dá vida ao pensamento, contemplando a realidade presente. Talvez seja por isso que se diga que “[...] no *escrever* médio da modernidade, o sujeito constitui-se como imediatamente contemporâneo da escritura, efetuando-se e afetando-se por ela [...]” (BARTHES, 2012, p. 23). Portanto, pensamento “desperta” a palavra de seu “sono de signo” e lhe proporciona uma vida nova, na qual o propósito do uso vai muito além do que a ela representa enquanto léxico.

Ao consignar a palavra a sua intenção essencial e o seu risco mortal consistem em emancipar o sentido da relação a todo campo da percepção atual, a esse

compromisso natural, no qual tudo se refere ao afeto de uma situação contingente. Eis por que a escritura jamais será a simples “pintura da voz” [...] (DERRIDA, 1995, p. 26).

A escritura não pode se resumir apenas à “pintura da voz” porque a voz em questão está situada em um contexto, em uma realidade, em uma cultura determinados. Ao emancipar o pensamento do mundo interior, a palavra materializa o discurso e dialoga com o elemento sócio-cultural e, em sua própria voz (temperada pelo pensamento) a palavra torna-se diferença. Mais ainda, torna-se a escritura da diferença, na medida em que, da forma como é usada, não é igual a nenhuma outra e, por isso, diferenciada. Mas também é diferenciada por levantar diferenças sociais e jogar sobre elas novas luzes de discussão.

Pode-se dizer que a literatura brasileira produzida nas últimas décadas, principalmente posteriores a década de sessenta, demonstrou certo interesse pelas representações dos excluídos, que se expressa através de uma renovação do realismo. As representações que passaram a figurar nessa época deixaram para trás o regionalismo, antes dos anos sessenta prefiguravam na literatura brasileira, estes eram, predominantemente, textos e obras que ressaltavam o caráter regional e representavam o homem a partir de seu meio. Em meados dos anos sessenta começaram a aparecer textos que apresentam renovações, nos quais ressaltam-se características inúmeras que começaram a formar um novo tipo de representação na literatura produzida no Brasil, como superposição de planos narrativos; múltiplas vozes narrativas; alto trabalho estético na forma linguística, sobretudo na linguagem coloquial, a representação de um realismo cru a partir de uma linguagem mais enxuta. Após esse período a literatura brasileira buscou, através do texto realista, realizar a dramatização dos problemas sociais e caracterizar o indivíduo a partir do seu meio, de seus problemas e de suas vivências dentro dos grandes centros urbanos.

De fato, segundo Karl Erick Schollhamer, os recursos utilizados a partir do novo realismo tinham um intuito de provocação, arrebatamento, de denúncia dos sistemas e dos modos de vida. A literatura, que antecedia a década de 1960, já não conseguia dar conta das transformações ocorridas nas cidades brasileiras. A ficção que surgiu nesse período buscava outras maneiras de representar o sujeito, pois os modos de vida e a configuração dos grandes centros urbanos também haviam se modificado e se converteram em um novo cenário para a geração emergente, possibilitando que novas representações surgissem:

A cidade, sobretudo a vida marginal nos bas-fonds, tornava-se um novo pano de fundo para uma revitalização do realismo literário e a violência, um elemento, aqui presente, cuja extrema irrepresentabilidade convertia-se em desafio para os esforços poéticos dos escritores. A literatura das últimas décadas vem desenhando uma nova imagem da realidade urbana — e da cidade enquanto espaço simbólico e sócio-cultural, tentando superar as limitações de um realismo — ou memorialista ou documentário — que, embora acompanhando as mudanças socioculturais, já não conseguia refletir a cidade como condição radicalmente nova para a experiência histórica. (SCHOLLHAMMER, 2003, p. 37-38)

De modo geral, pode-se dizer que a literatura contemporânea brasileira ainda se pauta na forte tentativa de representação realista, buscando em suas formas e temas dar conta de expressar as contradições de nossa época. É notável a preocupação, em grande parte nas temáticas abordadas pelas produções das últimas décadas, com a questão das diferenças sociais e dos aspectos culturais que marcam essa nova fase da globalização. Circula na contemporaneidade uma considerável produção de textos que exploram universos marginais, violentos e evidenciam uma realidade marcada por excessos de toda ordem; de modo geral, a vida nos grandes centros urbanos e a vivência do sujeito marcada por essa nova organização global são fonte de inspiração para a literatura produzida nos últimos anos: “talvez o tema mais evidente na cultura produzida pelo Brasil contemporâneo: a violência nas grandes cidades.” (RESENDE, 2008, p. 32). Esta situação é claramente verificada nos personagens de Rubem Fonseca⁶, sobre os quais trataremos adiante.

Schollhammer, no artigo *Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo*⁷, discute essa nova característica e ressalta que o fascínio pelo mundo marginal acontece, talvez, devido ao seu poder de causar diversas reações no leitor, entre o deslumbramento, a atração, o espanto e a repulsa que a violência causa. O fato é que explorar a violência tornou-se uma característica bastante acentuada em diversas produções culturais nesse período. Podemos entender o enlêvo pelo tema, considerando a exploração da violência como um fator que participa das dinâmicas sociais contemporâneas:

Quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais “real”, com o intuito de intervir nos processos culturais. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 29)

⁶ Por personagem, entendemos aqui um ser fictício “construído” á imagem e semelhança dos seres humanos: se estes são pessoas reais, aqueles são “pessoas” imaginárias. Se os primeiros habitam o mundo que nos cerca, os outros movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosador.” (MOISÉS, 1874, p. 396).

⁷ Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2902.pdf. Acessado em 14/08/2012.

Pensando nessas novas formas de manifestação estético-literárias pode-se ainda destacar que não foi somente no âmbito dos temas ou conteúdos que a literatura se modificou, de fato o realismo, a exploração da violência e um novo tipo de personagem surgiram, mas as mudanças nas estruturas literárias não se restringem apenas a esses aspectos. A literatura, pois, renovou suas formas de representação a partir dos novos suportes que os atuais meios de comunicação possibilitaram e incorporou ao texto essas diferentes formas de narrar. O texto contemporâneo assimilou outras linguagens, a do texto jornalístico, da fotografia, da propaganda e inseriu nas narrativas elementos que as tornam mais experimentais, diversificadas em suas formas e apontam novos rumos para se compreender o fenômeno literário:

Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, storm-center que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente. (CANDIDO, 1987, p.210)

Certamente é difícil olhar para o tempo presente adotando uma postura crítica, pois, as mudanças ainda estão ocorrendo, configurando-se como um processo em andamento. Dessa forma, essa é uma realidade ainda pouco conhecida em seus aspectos, pois todas as mudanças trazidas por ela ainda estão em desenvolvimento, carecendo de compreensão, sendo um processo abrangente, múltiplo e contraditório, que desafia práticas sociais, ideais e abrange nações, nacionalidades, grupos e classes sociais.

Voltar-se para o texto literário a partir dessa posição, privilegiando o social, significa olhar a narrativa valorizando seu caráter estético, bem como rastrear indícios do seu contexto de produção, seu traços históricos, geográficos, o espírito de um tempo, de uma cultura e de uma tradição, que são filtrados pelo narrador. Para Candido (2008, p. 14), considerar os fatores externos (social, histórico, cultural, político), importa, não como causa nem como significado, mas interessa, na medida em que desempenha um papel na constituição e elaboração da estrutura, tornando-se o externo um fator interno que influencia, de alguma maneira, na elaboração da obra em suas estruturas profundas. A literatura é, pois, um

organismo vivo, que apresenta uma relação dialética entre sua forma interna e seus fatores externos e contextos de realização.

2 LITERATURA BRASILEIRA E O CASO RUBEM FONSECA

2.1 A SINGULARIDADE DA DIFERENÇA

Há cinquenta anos surgia no cenário da literatura brasileira a primeira obra do autor José Rubem Fonseca. De 1963 para cá, obviamente, muito se modificou no mundo, algumas mudanças se estabeleceram por completo, já outras foram apenas assimiladas parcialmente. O certo, porém, é que o estado de todas as estruturas que compõem nossa sociedade se alterou. O mesmo aconteceu com a literatura, que renovou seus modelos, fazendo surgir assim novas formas de representação.

Cinquenta anos é o tempo correspondente ao desenvolvimento de toda uma geração, marcada por consideráveis transformações, destacando, principalmente, a velocidade com que essas mudanças ocorreram. Na contemporaneidade, o tempo e a história são vivenciados de maneira muito mais dinâmica e veloz. Dessa forma, o período de produção que compreende a obra do autor é muito expressivo, por configurar-se em um tempo dilatado, em que a história se desdobra numa velocidade jamais vista.

A literatura de Rubem Fonseca é de considerável significação, pois inaugura, segundo afirmação de importantes teóricos e historiadores da literatura, uma corrente estética singular de representação literária no Brasil. Além disso, pelo período que a produção do autor abrange, é possível constatar que ela acompanhou as mudanças ocorridas no mundo e na sociedade. Assim interessa compreender de que maneira o autor se insere na literatura brasileira como um escritor que estabelece sua criação ficcional pautado nessa nova estética que refletiu e, reflete ainda, as características muito particulares do nosso tempo.

José Rubem Fonseca⁸ surgiu no cenário literário com o lançamento do livro de contos intitulado *Os prisioneiros*. Com essa obra o autor foi visto como uma figura polêmica⁹, embora protagonista de acusações e controvérsias de toda a ordem, manteve sua produção intensa até os dias atuais. Fonseca pode ser citado pela grande diversidade de formas e temas

⁸ José Rubem Fonseca nasceu em 11 de Maio de 1925, mineiro natural da cidade de Juiz de Fora, antes de se tornar escritor graduou-se ciências jurídicas e exerceu outras profissões tais como: comissário e relações públicas na polícia do Rio de Janeiro até diretor de uma empresa de energia elétrica. Além desses escassos dados biográficos, muito pouco se sabe a respeito de sua figura pública, já que, sempre se manteve recluso e avesso a exposições na mídia.

⁹ Desde a censura de seu livro de contos *Feliz Ano Novo*, em 1975, que ficou 13 anos fora de circulação, até seu silêncio como autor, pois jamais concede entrevistas a respeito de sua pessoa e de sua literatura, o que instiga uma série de especulações.

de suas narrativas ficcionais. A sua vasta produção bibliográfica inclui uma série de títulos, são no total: treze livros de contos¹⁰, onze romances¹¹, uma novela, um livro de crônicas, além, de algumas adaptações de suas obras para o cinema¹². Mais recentemente, em 2011, juntamente com seu mais recente livro de contos, *Axilas e outras histórias indecorosas*, publicou um livro de memórias chamado *José*, onde revela pequenos fragmentos de suas lembranças de infância e adolescência.

Além de ser um dos autores brasileiros contemporâneos com mais livros traduzidos e estudados fora do país¹³, possui uma fortuna crítica expressiva, cunhada por grandes estudiosos da literatura brasileira. Destaca-se ainda na sua carreira uma considerável lista de prêmios literários concedidos dentro e fora do país¹⁴. A partir dessa prolífica produção, é notável o reconhecimento de Rubem Fonseca como escritor haja vista a mobilidade e a extensa produção do autor.

Com efeito, as primeiras obras de Rubem Fonseca estão inseridas em um contexto significativo e conturbado no Brasil. Esse contexto histórico é importante para compreender a importância de Fonseca na literatura, em um período em que o País estava atravessando momentos de extrema repressão. Suas primeiras obras, que prefiguram a década de 60 e 70 são: *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz ano novo* (1975), *O cobrador* (1979). Essas primeiras obras denotam, em sua construção ficcional, características peculiares que as diferenciam das produções posteriores do autor, quando o Brasil vivenciaria um clima político menos tenso, após 1968.

Fonseca ficou reconhecido como um escritor que marcou gerações. A inovação de sua produção literária passou a chocar os leitores tanto pelo teor violento como pela linguagem

¹⁰ Contos: *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz Ano Novo* (1975), *O cobrador* (1979), *Romance negro e outras histórias* (1992), *O buraco na parede* (1995), *Histórias de Amor* (1997), *A confraria dos espadas* (1998), *Secreções excreções e desatinos* (2001), *Pequenas criaturas* (2002), *Ela e outras mulheres* (2006), *Axilas e outras histórias indecorosas* (2011).

¹¹ Romances: *O caso Morel* (1973), *A grande arte* (1983), *Bufo e Spallanzani* (1986), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), *Agosto* (1990), *O Selvagem da Ópera* (1994), *O doente Molière* (2000), *Diário de um Fescenino* (2003), *Mandrake, a bíblia e a bengala* (2005), *O Seminarista* (2009), *José* (2011).

¹² Novelas, antologias e crônicas: *O homem de fevereiro ou março* (antologia 1973), *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (novela 1997), *O romance morreu* (crônicas 2007).

¹³ Rubem Fonseca está entre os autores mais lembrados hoje por estudiosos de literatura brasileira no exterior. Esse dado é um dos resultados iniciais de uma pesquisa em andamento promovida pelo projeto Conexões, financiada pelo banco Itaú Cultural que busca realizar um mapeamento sobre como a produção literária do Brasil é recebida em outros países. Os primeiros números apontam o nome de Rubem Fonseca entre os mais citados entre os pesquisadores e professores que se dedicam ao estudo da literatura brasileira no exterior. Dados disponíveis em: <http://conexoesitaucultural.org.br/mapeados/3866/>. Acessado em: 22/12/ 2012. E, <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3011200912.htm>. Acessado em: 22/12/2012.

¹⁴ Destaca-se: Prêmio Camões (Maio de 2003); Prêmio FIL Guadalajara 2003; e os mais recentes: Prêmio Literário Cassino da Póvoa (Fevereiro, 2012); Prêmio Ibero-Americano de Narrativa Manuel Rojas, promovido pelo governo do Chile.(Setembro, 2012).

direta e contundente. Sua inovação deu-se, principalmente, com seu rompimento com a tradição de uma literatura de cunho regionalista, predominante na época.

As obras de Fonseca expõem a realidade de um universo transgressor. Suas temáticas, sempre polêmicas, representam o homem embrutecido, marginalizado, e esmagado pelo gigantismo do sistema, como também o homem doente, carente de afeto e abatido pela estrutura do capitalismo. Trata-se da exposição do lado “cruel” da vida - com a utilização da palavra “cruel”, no entanto, é preciso esclarecer que não se está realizando um juízo de valor, mas constatando uma dinâmica de funcionamento do estilo do autor. Como afirma Boris Schnaiderman:

Os contos de Rubem Fonseca, quando surgiram, causaram impacto com a brutalidade do submundo que expressavam. Por mais que numerosos autores tivessem tratado do tema, esses contos impressionavam. Não havia neles uma observação de fora para dentro, não tinham nada a ver com uma anotação etnográfica, mas, sobretudo, aquela brutalidade era algo cotidiano e corrente, a própria linguagem ficava marcada por ela. (1994, p. 77)

Alfredo Bosi, no livro *O conto brasileiro contemporâneo* (1996), compreendeu a narrativa de Rubem Fonseca do ano de 1975, como *brutalista*. Esse adjetivo foi chave para a percepção da emergência de um novo tipo de literatura no Brasil:

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 recursos de técnica e retornos delicados, a Babel e a Bizâncio. 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 de Terceiro Mundo. É a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca sua fala direta e indireta as 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 conjunto de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, senão obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. (BOSI, 1996, p.18)

As características apontadas por Bosi e Schnaidermann acentuam aspectos bastante marcantes na narrativa do autor e acentuam sua importância no cenário literário nacional, como a inovação em trazer representada a violência escancarada e explorada às últimas

consequências, – o realismo feroz com que trabalha a linguagem e a caracterização das personagens, os cenários das grandes cidades cosmopolitas, o gigantismo do sistema global e seus desdobramentos.

Rubem Fonseca “escreve a diferença”, porque aborda, em um espectro amplo, lugares, cenas e personalidades. A ficção se constrói a partir de uma estrutura labiríntica que busca a representação do Outro. Seus contos tentam captar com o olhar uma realidade distante do conhecido, exibindo seus artifícios e inscrevendo a diferença nas escolhas de temas, formas e estruturas.

A obra de Fonseca incomoda o leitor, gerando estranhamento pela sua profunda conexão com a realidade. No entanto, essa apropriação crível do real acaba por ampliar sua representação narrativa de tal maneira que nessa modulação ocorre uma transformação em sua transposição para o ficcional. Sua escrita realista, antes de ser uma cópia fiel do mundo, acaba por distorcer a própria realidade dentro do seu universo narrativo.

Assim, Fonseca desloca nossos pontos de vista habituais ao focalizar cenas e situações que fogem ao nosso senso de percepção comum. O estranhamento é causado pelo deslocamento de referências identitárias e culturais, assim como pelo jogo entre o verdadeiro e o falso, o verossímil e o inverossímil. Suas narrativas mergulham numa atmosfera que reflete aspectos sobre a inquietante estranheza da realidade e tentar, captar a difícil experiência de nossa existência contemporânea.

A violência pode ser seu tema central, no entanto, não é o único. É fácil para o leitor notar outros temas como o amor, a solidão, o envelhecimento, o culto à imagem e a sociedade de consumo, por exemplo. Em seus romances e contos são representados sujeitos que parecem viver em desorientação, brutalizados pelo sistema, homens que perderam a inocência e vivem à mercê de suas próprias leis e instintos. Esses são, predominantemente, os personagens de Fonseca, como percebe-se na afirmação de um de seus personagens, no conto “Mandrake”:
“Competente sim, inescrupuloso e cínico não. Apenas um homem que perdeu a inocência, eu disse.” (FONSECA, 1994, p. 526)

Nos primeiros livros, principalmente nos lançados na década de sessenta, aparecem personagens construídos a partir da vivência nos grandes centros urbanos. A caracterização da violência nessas obras se realiza na trama narrativa de maneira mais sutil, mais subjetiva, destacando uma fisionomia de repressão sintonizada com o turbulento período da ditadura. Nessas obras a denúncia é apresentada de forma menos destacada, mais reprimida, nota-se

uma busca por demonstrar o deslocamento individual do sujeito e o sentimento de perdição dentro do caos urbano. Suas personagens, nos três primeiros livros de contos, de maneira geral, são descritas como jovens atônitos, aturdidos diante da esfera de contenção que se apresentava na situação política do país.

Na primeira fase de suas obras aparecem personagens mais debelados, tímidos e amedrontados; assim os protestos, dirigidos contra o sistema, soam como vozes apertadas e contidas. Essas vozes demonstram claros sintomas de um estado de ansiedade e opressão vivenciado, mas que, porém, já reivindicam, uma busca pela libertação. Trata-se então de constatações da vivência oprimida e esmagada dos indivíduos e não de brados de protesto escancarados visualizando um acerto de contas contra as instituições. A epígrafe do livro *Os Prisioneiros* contribui para compreender o sentimento de aprisionamento e passividade sentido pelas suas personagens. Na citação de Lao Tse evidencia-se a impossibilidade de se sentir plenamente livre, porém a culpa não é do sistema, mas do próprio sujeito que ainda tem dificuldades de se libertar: “Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível.” (FONSECA, 1994, p. 12)

Nos primeiros contos do livro *Os Prisioneiros* aparecem sujeitos que expressam dificuldade em inserir-se na estrutura social, bem como revelam um sentimento de insegurança e insatisfação que já começava a esboçar-se nesse período. O que é notável na fala da personagem do conto “Fevereiro ou Março”, nela a personagem aponta a crítica de sua situação social, que o obriga a vender o próprio sangue para sobreviver:

Eu expliquei para ele, também curto, que não é preciso muito dinheiro; que o meu dinheiro eu ganhava aqui e ali. Ele punha e tirava o monóculo, olhando pela janela. Continuei: na academia eu faço ginástica de graça e ajudo o João, que é dono, que ainda me dá um dinheirinho por conta; vendo sangue pro banco de sangue, não muito para não atrapalhar a ginástica, mas sangue é bem pago e o dia que deixar de fazer ginástica vou vender mais e talvez viver só disso, ou principalmente disso. (FONSECA, 1994, p. 18)

No segundo livro, apresentam-se novamente, personagens marcadas pelo desamparo, passividade e insegurança. No conto “Relatório de Carlos” do livro *A coleira do cão*, ressalta-se uma atmosfera de ausência de afeto, de solidão e da derrisão do sentimento de segurança e de coletividade: o homem endurecido começa a perceber a fragilidade da vida e dos sistemas. Os sintomas do desespero aparecem sob um sentimento de impotência e desesperança individual, modulada por uma passividade diante da situação:

Então subitamente comecei a chorar. Havia uns trinta anos que eu não chorava; é uma coisa estranha que eu preciso contar em detalhes. Após algum tempo os olhos se fecham; você sente as lágrimas molhando o seu rosto e uma sensação de alívio como se você fosse um homem envenenado e uma veia se abrisse e lentamente pusesse para fora todo o sangue ruim, fazendo sentir-se melhor a cada gota que saísse. (FONSECA, 1994, p 129)

Há, no entanto, com o lançamento de seu quarto livro de contos, o flagrante de uma ruptura. Em *Feliz ano novo*, surgem narrativas que ganham uma liberdade expressiva em todos os sentidos, principalmente, a partir do desconcertante discurso de suas personagens, que se manifestam de maneira mais incisiva. A linguagem utilizada apresenta uma nova forma, mais debochada, “escrachada” e contundente. Conforme afirma Carlos Nejar sobre a ficção de Rubem Fonseca em *História da Literatura Brasileira*:

E o crime não conhece moral, é apenas crime, com a ponta de crueldade em si mesma, sem adjetivos, considerando que ela não é o fundo da agulha, é a agulha da agulha, que fere a sensibilidade do leitor. Ou às vezes o desejo de escandalizar. E essa ferocidade escatológica atinge toda uma nova geração de talentosos ficcionistas. (NEJAR, 2011, p. 875)

Feliz ano novo foi censurado pelo conteúdo e pela linguagem presentes em seus contos. Suas personagens refletem um comportamento de reivindicação e não mais de passividade diante dos fatos, elas exigem o reconhecimento de suas existências. Os temas são desenvolvidos a partir de uma crueldade desmedida, agora mais do que nunca, sentida e refletida não como um sentimento apático diante da realidade, mas sim como uma tentativa aguda e definitiva de libertação do sistema. Ariovaldo José Vidal, no livro *Roteiro para um narrador* (2000), já havia notado diferenças entre dessas essas três primeiras obras e as posteriores:

Nos primeiros livros do autor, prevalecem temas correlatos ao enclausuramento dos personagens, tais como solidão e tempo. Junto a esses – mas de forma menos crítica – estão presentes outros que mais tarde, a medida que o narrador for mudando virão para o primeiro plano da narrativa, alargando a natureza das tensões. (VIDAL, 2000, p. 20)

O espanto que sua narrativa causou na sociedade deve-se não somente às temáticas marginais predominantes em seus textos, mas também pela linguagem que apresentava um

vocabulário carregado de expressões oriundas da oralidade e típica dos universos marginais. O uso de diálogos em suas obras torna-se um componente estrutural muito importante para caracterizar esse universo transgressor, o que contribui para conferir maior verossimilhança ao texto. As falas dos bandidos, além de conferirem dinamismo e velocidade à trama, dão ao texto um tom de verdade:

Não vais comer uma bacana destas?, perguntou Pereba.
 Não estou a fim. Tenho nojo dessas mulheres. To cagando pra elas. Só como mulher que eu gosto.
 E você... Inocência?
 Acho que vou papar aquela moreninha.
 A garota tentou atrapalhar, mas Zequinha deu uns murros nos cornos dela, ela sossegou e ficou quieta, de olhos abertos, olhando para o teto, enquanto era executada no sofá. (FONSECA, 1994, p. 371)

Nas coletâneas *Feliz ano novo* e *O cobrador*, ouvem-se vozes eclodindo e invadindo todos os espaços da narrativa, as personagens são tomadas por sentimentos de alienação, vazio e solidão, que chegam ao extremo. Agora elas mudam de comportamento, saem à rua com o intuito de cobrar, buscar seu pertencimento. Os marginais já não aparecem tão aturdidos, mas dispostos a se inserir à força dentro do contexto social: “Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, boceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo.” (FONSECA, 1994, p. 492).

Em uma sociedade em que tudo está em movimento e transformação, já não há barreiras, nem fronteiras, que possam calar essas vozes, que emergem a partir de grupos e classes sociais minoritários e que exigem o reconhecimento de suas diferenças.

A obra de Rubem Fonseca apresenta essa oposição entre o espírito dionisíaco e apolíneo, pela encenação simultânea dos sentimentos e impulsos mais primitivos e arrebatadores, ao lado das reflexões distanciadas, imagens sedutoras e planos meticulosos traçados com serenidade. O corpo apolíneo, fulgurante e lícido, contracena com outro corpo, passional, mutante e impetuoso na construção das personagens. O jogo literário torna-se interrogativo e escorregadio: a tematização do macabro, perecível e violento é atravessada pelo desejo apolíneo da beleza e do equilíbrio das aparências. O culto do corpo e a conseqüente preocupação em estetizá-lo caminham lado a lado com sua violentação, decadência e morte. (PEREIRA, 2000, p. 13)

Em Rubem Fonseca, todas as classes sociais se inserem na marginalidade e não há mais cercanias que estanquem o abuso da força. Vidal também notou essas mudanças e descreve esse momento como uma marca singular da narrativa, do autor:

No início, sua angústia é do homem corroído pela dúvida existencial; posteriormente; o narrador terá a desenvoltura de alguns modelos da prosa: o detetive, o malandro, o pícaro, o marginal. A imagem do jogador, por exemplo, será central nos livros seguintes: não necessariamente a do jogador identificado profissional ou socialmente desse modo; mas todas as formas lúdicas da vida, as ocupações que levam ao risco e à aventura, aos lances decisivos, cuja ameaça de morte ronda sempre por perto. (VIDAL, 2000, p. 21)

As publicações posteriores à década de 1970 continuam a representar, em seus eixos temáticos, narrativas de exploração do corpo, da sexualidade, da violência, mas dessa vez, sem a necessidade de chocar somente pela exploração da brutalidade. É possível notar um amadurecimento na voz narrativa de Rubem Fonseca, os textos posteriores mostram um escritor capaz de explorar outras temáticas, abrangendo diversas épocas e idades que correspondem aos movimentos sociais vigentes, apropriando-se de outros estilos de linguagem e de outros contextos.

Fonseca produz textos que incomodam o leitor e é justamente isso o que faz dele um autor singular, pois expõe realidades tão conflituosas, apresentando verdadeiros quadros de embate cultural, estes que realçam as diferenças, sobretudo as sociais.

É possível notar no autor, uma clareza acerca do fazer estético, pois utiliza o próprio espaço da ficção para demonstrar suas reflexões acerca da literatura. Em “Intestino Grosso” a personagem, que para o leitor pode confundir-se com o próprio autor, discute a forma literária de Rubem Fonseca:

“Já ouvi acusarem você de escritor pornográfico. Você é?”
 “Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes.”
 “Os seus livros são bem vendidos. Há tanta gente assim interessada nesses marginais da sociedade? Uma amiga minha, outro dia, dizia não se interessar por histórias de pessoas que não tem sapatos.”
 “Sapatos eles tem, às vezes. O que falta sempre, é dentes. A cárie surge começa a doer, e o pilantra, afinal, vai ao dentista, um daqueles que tem na fachada um anúncio de acrílico com uma enorme dentadura. O dentista diz quanto custa obturar o dente. Mas arrancar é bem mais barato. Então arranca doutor, diz o sujeito. Assim vai-se um dente, e depois outro, até que o cara acaba ficando com um ou dois, ali na frente, apenas para lhe dar um aspecto pitoresco e fazer as platéias rirem, se por

acaso ele tiver a sorte de aparecer no cinema torcendo para o Flamengo num jogo com o Vasco.”

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

“Mas não escrevo apenas sobre marginais tentando alcançar a lúmpen bourgeoisie; também escrevo sobre gente fina e nobre. (...)” (FONSECA, 1994, p. 461)

Destaca-se a ironia nesse conto, uma vez que o autor cria uma personagem que, pois, assim como ele, é escritor e está sendo entrevistado, as perguntas do repórter se assemelham muito com as observações feitas ao próprio Rubem Fonseca na vida real, as respostas da personagem parecem ser uma reflexão sobre o próprio fazer ficcional. Nesse conto, parecem se misturar realidade e ficção a ponto de os dois se confundirem: autor e personagem, como se autor e narrador do livro real se tornassem o tema fictício dentro da narrativa. Dessa forma, pode-se destacar que suas narrativas apresentam personagens e temas que, por vezes, se repetem e se desdobram em muitos, sendo, inclusive, apontados como um movimento de auto-referencialidade.

Segundo Suely Fadul Villibor Flory, no livro *O leitor e o labirinto*, essas rupturas, fragmentações, polifonias, e movimentos de auto-referencialidade, representações da alteridade que se fazem presentes, das mais variadas formas, nos textos contemporâneos são evidenciadas como construções possíveis de serem notadas na grande maioria de textos contemporâneos evidenciando a pluralidade das produções atuais. Para ela a auto-referencialidade presente nas narrativas pode ser caracterizada quando identifica-se que o autor faz menção de suas obras dentro do contexto do próprio trabalho, ficções que remetem a outras ficções, discutindo o fazer literário dentro do texto. As narrativas dialogam entre si, e também com outras, de autores e épocas diferentes. Sob essa perspectiva, Fonseca introduz elementos que se correlacionam à estrutura do texto e explicitam a inter e a auto-referencialidade:

A construção do romance no romance e a auto-referencialidade solicitam do leitor uma atividade dinâmica de interação, que o coloca no espaço dramático do texto encarregado de presentificar as contiguidades metonímicas e o eixo das combinações metafóricas para chegar à compreensão e interpretação da mensagem ficcional. (FLORY, 1997, p. 55)

Além disso, pode-se destacar os muitos jogos intertextuais presentes em seus textos. Fonseca faz referência a autores, textos, pinturas e outras obras dentro de suas tramas. Ao

mencionar compositores, obras e ritmos em sua ficção, o autor faz uma apreciação valorativa em relação a eles, o que decorre de um exercício crítico-reflexivo acerca do fazer artístico, que permite, por sua vez, ao leitor abstrair concepções estéticas; como é possível notar no trecho a seguir do conto “Romance Negro”, em que a personagem divaga sobre a arte e reflete sobre a própria literatura, instaurando uma unidade metalinguística no discurso do narrador: “Sim, sim, o objetivo honrado do escritor é encher os corações de medo, é dizer o que não deve ser dito, é dizer o que ninguém quer dizer, é dizer o que ninguém quer ouvir. Essa é a verdadeira poiesis.” (FONSECA, 1994, p. 720)

Outra característica que se destaca no texto Fonsequeano é o rompimento da barreira dos cânones, há uma mistura de elementos da cultura de massa com outros retirados de um universo elitizado e extremamente requintado. A mescla de linguagens na trama aproxima as classes sociais. Circulam e convivem em seus textos personagens oriundos de diversos universos e, portanto, diversas linguagens misturam-se na teia narrativa: gírias marginais, linguagens especializadas, discursos eruditos e palavrões.

Ao aproximar realidades tão distintas, Fonseca rompe com a estrutura ficcional do cânone, nesse caso a valorização do regionalismo. É pela representação dos bandidos, dos banqueiros, das prostitutas, dos assassinos que temos acesso a esses universos tão controversos:

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos tinham vendido todo o estoque. Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros. (FONSECA, 1994, p. 365)

O leitor terá acesso a narrativas compostas, geralmente em primeira pessoa que emprestam a voz aos bandidos. Dessa forma, é através da lógica do bandido que o leitor conhece a história. A insensatez do crime aparece narrada sob a voz e a pele dos mais variados indivíduos, das mais diversas classes sociais. Personagens que se misturam, e ao se misturar se chocam, em suma, convivem, travam batalhas sociais, culturais e representando o confronto das culturas, das classes sociais, das identidades, dos gêneros, todos misturados na mesma rede das grandes cidades cosmopolitas - cenário predominante em suas obras. A própria linguagem no texto também é usada como uma arma; focalização narrativa em primeira pessoa é uma forma de chocar, uma artilharia apontada para o leitor.

Os textos do autor apresentam uma maior articulação entre as novas linguagens e formas literárias. Observa-se uma linguagem mais realista, inovação bastante peculiar para um texto produzido na década de sessenta. Fonseca utiliza não só de um estilo de linguagem mais voltado para a oralidade, como também se apropria de técnicas que são oriundas de outras fontes artísticas. A emergência e o cruzamento das técnicas que se mesclam na literatura e nas novas produções apontam para a tendência das diversas mídias de ultrapassar as fronteiras, incorporando-se ao texto literário.

A escrita que se apropria das técnicas de outras artes, tais como o cinema, a fotografia ou o texto jornalístico, mostra cenas entrecortadas, descontínuas e velozes. Esse recurso funciona na trama como uma espécie de quebra-cabeças; nele o leitor é participante, estando responsável por montar os trechos fragmentados das histórias e concatená-las em seu enredo. O narrador parece fazer o movimento de um fotógrafo-jornalista, documentando diversos instantes da mesma realidade. A peculiaridade dessa linguagem é explicitada de forma muito expressiva no trecho retirado do livro *O cobrador*, do conto homônimo, nela notamos a força e velocidade alucinantes, além dos cortes bruscos ao narrar uma variedade de acontecimentos ocorrendo simultaneamente:

Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita. Rua Marechal Floriano, casa de armas, farmácia, banco, china, retratista, Light, vacina, médico, Ducal, gente aos montes,. De manhã não se consegue andar na direção da Central, a multidão vem rolando como uma enorme lagarta ocupando a calçada toda. (FONSECA, 1994, p. 492)

A narrativa saturada de diferentes linguagens e cenas, dá ao leitor a sensação de preenchimento do universo. A desconexão da linguagem deixa-o aturdido pela quantidade de informações fragmentadas, o que limita o espaço para a reflexão profunda, uma vez que todos os espaços parecem preenchidos com a quantidade de informações e a velocidade da narração, auxiliando na sensação de desorientação. No entanto, esse preenchimento é feito a partir da constatação de uma superficialidade da própria realidade, já que o universo se apresenta repleto de signos, formas e informações destacadas sob uma superfície vazia. Esta narrativa composta de cenas entrecortadas evidencia uma realidade a ser compreendida a partir de múltiplas dimensões simultâneas, na qual o leitor não consegue se fixar em um único ponto, pois tem que prestar atenção nos inúmeros dados e informações que compõe a cena, dessa

forma, a trama do texto acaba por ressaltar um mundo esvaziado de sentido coerente e de originalidade.

Através dessa composição e estilo Fonseca expõe uma característica muito peculiar da estrutura do mundo contemporâneo: trata-se da incapacidade de compreender o mundo como uma unidade carregada de significado, o mundo se apresenta sem referências. O pastiche da linguagem denota uma forma estética que funciona como uma espécie de máscara estilística. Se o mundo perdeu seus pilares de referência, não há mais possibilidade de usar a paródia; então, a ironia se inscreve no texto através do pastiche de um discurso que se insere na trama como uma linguagem plástica, que não tem a intenção de satirizar, mas assumir um caráter neutro.

A impossibilidade de se remeter à realidade como um referente original faz com que as personagens falem de suas vidas através de máscaras criadas por eles mesmos. Se o mundo se apresenta sem originalidade e vazio de referência, o uso do pastiche auxilia o leitor a compreender a realidade sob outros aspectos. No trecho a seguir, referente ao conto “Carpe Diem, retirado do livro *Histórias de amor* as personagens adotam inclusive outros nomes, e parecendo seres figurantes de um filme:

CARTA DE ÉGUA ÁRDEGA, VULGO SABRINA

Meu querido Pamonha,

Estou parecendo uma idiota entusiasmada (copiei a frase daquele filme nojento que assistimos de mãos dadas) e não compreendo como você foi capaz de fazer isso comigo, me deixar sozinha esses dias todos. (...)

CARTA DO FODEDOR, VULGO ROBERT

Branca como um lírio, uma folha de papel, branca como o sol. Os cabelos tão finos se jogados para o ar nunca mais caem no chão; olhar de égua árdega besta arisca corta meu coração. (...) (FONSECA, 1997, p. 85).

O texto não cria uma relação identitária que se cola às personagens, mas recria a realidade através de uma espécie de simulacro. Dessa forma, a identidade da linguagem não se dá pela verossimilhança com o mundo real, mas pela diferença com ele. Segundo Rejane Pivetta de Oliveira, sobre a obra de Rubem Fonseca: “não cabe cogitar a existência de uma realidade original a ser expressa pela obra, e sim de um simulacro, que correlaciona o eu e o outro, inexistindo qualquer um dos dois como entidades aprioristicamente dadas.” (1991, p. 130).

A linguagem narrativa, recheada de clichês de discursos fílmicos e outros meios de colagem e reutilização de outras artes, coloca na trama a coexistência de vários discursos, levando-nos a entendê-los como uma subversão do gênero literário. No entanto, as linguagens misturadas, dessa maneira, não se opõem; pelo contrário, fundem-se e reconstroem, de alguma maneira, a imagem da palavra, construída a partir dessas características permite a materialização de forma diferente de várias vozes e discursos dentro do texto.

Como resultado desse trabalho com a linguagem algumas narrativas de Fonseca assumem a estrutura de notícia, quase uma crônica debochada do cotidiano, em que se ressaltam cenas velozes, personagens estereotipados e suas linguagens por vezes desgastadas. Também destaca-se seus enredos mirabolantes, recheados de crimes e assassinatos, que fizeram com que seus romances e contos fossem apontados pela crítica como pertencentes ao gênero policial. No entanto, a estrutura e a profundidade reflexiva de suas obras estão longe de figurar apenas como histórias de entretenimento, uma vez que seus textos refletem muito mais a respeito da vivência do homem contemporâneo. Pode-se pensar que a estrutura policial de seus contos e romances funcionam como um pano de fundo que se estabelece para dar base ao discurso elaborado sobre o mundo. Os crimes presentes nos enredos são apenas uma montagem para a realização de um discurso crítico e organizado sobre a realidade social.

O leitor dos textos de Fonseca não busca apenas desvendar o crime, na realidade, na grande maioria das vezes, o assassino confesso é revelado logo nas primeiras páginas. Os bandidos de Fonseca não querem ser punidos, não almejam a redenção. O trecho do conto “Onze de Maio” de *O cobrador* demonstra a capacidade que as próprias personagens têm de refletir acerca de sua condição marginal e miserável. Assim, afirmar que as narrativas de Fonseca são somente policiais é reduzir a força de sua obra:

Onde está o velho que eu era? Minha pele continuava um tecido seco despregado dos ossos, meu pênis uma tripa árida e vazia, meus esfíncteres não funcionam, minha memória só recorda o que ela quer, não tenho dentes, nem cabelos, nem fôlego, nem força. É assim o meu corpo, mas eu não sou mais o chorão envergonhado, amedrontado e triste, cujo maior desejo na vida era comer um bombom de chocolate. Aquele ser velho me foi imposto por uma sociedade corrupta e feroz, por um sistema iníquo que força milhões de seres humanos a uma vida parasitária. (FONSECA, 1994, p. 559)

Podemos encontrar reflexões sobre o desemprego e o desajuste social que empurra os sujeitos à vida de criminalidade e violência. As personagens de Fonseca movem-se nesse caos

citadino e demonstram, na grande maioria das vezes, ter consciência de suas poucas possibilidades e oportunidades, o que os leva a caminhos sempre vetados pela condição marginal que sustentam, como se observa no trecho do livro *Feliz ano novo*, no conto “Botando pra quebrar”:

Eu estava meio fudidão, sem arranjar emprego e aporrinhado por estar nas costas de Mariazinha, que era costureira e defendia uma grana curta que mal dava pra ela e a filha. De noite nem tinha mais graça na cama, ela perguntando, arranjou alguma coisa? Teve mais sorte hoje? E eu me lamentando que ninguém queria empregar um sujeito com a minha folha corrida; só malandro como o Porquinho que estava a fim de eu ir apanhar pra ele uma muamba na Bolívia, mas nessa transa eu podia entrar bem, era só os homens me patrolarem de novo mais vinte anos. E o Porquinho respondia, se tu preferes ficar rufiando costureiras o problema é teu. O filho da puta não sabia como é que era lá dentro, nunca tinha ido em cana; foram cinco anos e quando eu pensava neles parecia que a vida inteira eu não tinha feito outra coisa, desde garotinho, senão ficar trancado no xadrez, e foi por isso que eu deixei o Porquinho fazer pouco de mim na frente de dois bundas- moles, morrendo de ódio e vergonha. (FONSECA, 1994, p. 392)

Fonseca traz uma gama de personagens que apresentam um comportamento perturbador, que impressiona pela sua imoralidade e transgressão. O autor desloca o ponto de vista habitual lançando, assim, um feixe de luz sobre personagens e conflitos vivenciados em mundo marcado por injustiças de toda a sorte. Essa busca pela visibilidade, a marcação da denúncia e revelação das mazelas sociais pode ser notada na reflexão da personagem Augusto, do livro *Romance negro*, no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”:

Queremos ser vistos, queremos que olhem nossa feiúra, nossa sujeira, que sintam o nosso bodum em toda parte; que nos observem fazendo nossa comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram. Dei ordem para os homens não fazerem a barba, para os homens e mulheres e crianças não tomarem banho nos chafarizes, nos chafarizes a gente mija e caga, temos que feder e enojar como um monte de lixo no meio da rua. E ninguém pede esmola é preferível a gente roubar do que pedir esmola. (FONSECA, 1994, p. 623, 624)

A brutalidade, que aparece na palavra, no gesto e na força, é a demarcação de um universo social em que surgem vozes múltiplas reivindicando seu pertencimento, sua inserção social. Sobre a ficção de Rubem Fonseca Carlos Nejar afirma:

Aqui já não há mais valor, é a brutalidade que assume o rosto, o sexo e a crueldade, um se mesclando no outro ou se revezando. A literatura que se desencanta do mundo feroz, e ainda que se demonstrem alguns toques de misericórdia em sua ficção, o círculo se fecha sob os porões das paixões, do medo, do terror, das drogas ou do crime. Como se ali vingasse a fascinação do nada. Não havendo cheiro de jasmim na morte, apenas sangue e sangue. A variedade de vozes, que é dostoiévskiana, não muda a grande voz que se impõe, não consegue se apartar das criaturas (pequenas criaturas, título de um dos seus livros), nem elas dessa imperiosa ou impositiva voz. As histórias ou enredos são mais importantes que seus protagonistas, mostrando a mola que desencadeia os eventos, ou sobre eles pesa, com obsessão de um sistema narrativo que não se consome no mistério, consome-se a si mesmo, até se apagar o azeite das palavras, até apagar-se a candeia. (2011, p. 874)

A ideia de resistência e o engajamento reflexivo que sua narrativa promove está conectada à postura de denúncia de uma sociedade que apresenta claros sintomas de alienação e desajuste. No entanto, apesar de sua literatura representar esse sistema a partir de uma visão decadentista e crítica da realidade, suas obras não possuem um caráter panfletário que pretendem levantar uma bandeira política ou ideológica. Fonseca não pretende moralizar, busca antes, demonstrar, expor a realidade, a fim de levar o leitor à reflexão sobre as controvertidas questões destes tempos que vivemos. Ariovaldo José Vidal destaca essa característica:

O percurso do narrador está marcado por um isolamento que torna problemática a atuação frente às situações que se oferecem; de uma forma ou de outra ele está sempre marginalizado; e quando não, há uma opção consciente pela marginalidade. A crítica fala em “excluídos”, “vidas a margem”, “lúmpen”, “outsiders”, desvinculando a marginalidade e a exploração sem limites que estão sujeitas as populações periféricas da grande cidade. Mas mesmo os personagens de classe média ou alta vivem também nessa condição: aqueles primeiros porque estão a margem das instituições, do trabalho, praticando ou sofrendo violência; esses últimos porque, mesmo que levem uma vida que se poderia chamar de rotineira, de uma forma ou de outra buscam transgredi-la. (2000, p. 16-17).

A partir de suas produções, podemos destacar dentre as temáticas mais apontadas na obra de Rubem Fonseca, a violência, a marginalidade, o erotismo e a banalização da criminalidade. A violência não é entendida em suas obras somente a partir da caracterização histórica, social ou psicológica, mas como uma forma de trabalhar diversos níveis de tratamento dado ao assunto, assumindo um caráter compreensivo e interpretativo da própria realidade.

As narrativas que têm a violência como temática sempre estiveram presentes na literatura brasileira, mas encontra-se uma mudança na sua focalização a partir das obras como as de Rubem Fonseca, assim como de outros autores contemporâneos. A partir da década de sessenta, as representações da violência começam a aparecer nos textos ficcionais de uma forma mais “escrachada”, a literatura contemporânea abandona a representação do malandro, que era uma figura recorrente, para adotar a representação do marginal, do assassino imoral, aproximando com isso as narrativas da realidade.

O texto perde seu caráter trágico tradicional, pois a violência já não se insere em um sistema de causas e efeitos, mas é vista com *normalidade*, como parte da vida cotidiana. Vista dessa forma, ela não choca e não assusta, como é possível notar nesse trecho do conto “Os inocentes”, em que a morte de uma jovem se insere na trama sem comoção, nem alarde: “O mar tem jogado na praia pinguim, tartaruga gigante, cação, cachalote. Hoje: mulher nua. Depilada parecia enorme arraia podre.” (FONSECA, 1994, p. 349)

Os temas que escandalizaram tanto os leitores no momento do lançamento de suas primeiras obras, atualmente são vistos com menos espanto, já que a exploração do universo de violência e agressão foi, gradativamente, sendo banalizado por todas as mídias.

Atualmente seus textos produzem outros efeitos, carregam outras funções, principalmente porque os olhos dos leitores também se modificaram, vislumbrando novas noções por perspectivas diferenciadas. Beatriz Resende, ao analisar um retorno do trágico nas narrativas contemporâneas, ressalta que o interesse por narrativas com temáticas de violência ganharam destaque porque tratam de uma realidade que faz parte do cotidiano dos indivíduos. “No cenário urbano da cidade, o paradoxo trágico se constrói entre a busca de esperança e a inexorabilidade trágica da vida cotidiana que segue em convívio tão próximo com a morte.” (RESENDE, 2008, p. 31).

Os apontamentos da autora dizem respeito às narrativas contemporâneas mais recentes, produzidas a partir da década de oitenta, mas, justamente por isso não se pode negar a grande importância de Rubem Fonseca, que na década de sessenta já anunciava e ressaltava em seu texto essa tendência. Tendo em vista esses apontamentos é possível reconhecer o autor como um dos precursores desse estilo narrativo, pois foi um dos primeiros a abrir espaço para esse tipo de representação.¹⁵

¹⁵ Outros escritores como Júlio Gomide, Wander Piroli, Ignácio Loyola Brandão, Roberto Drummond e, mais tarde, Sérgio Sant’Anna, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll seguem, cada um à sua maneira, os passos de Fonseca e de seus precursores, o dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues, e o paranaense Dalton Trevisan,

Para compor suas obras, foram retratados espaços e circunstâncias que pouco tinham sido exploradas nas narrativas brasileiras. Os contextos de suas narrativas inspiram-se em universos, que eram até então, desconhecido das elites leitoras. Ao abordar o lado desconhecido e excluído da sociedade, o autor aponta para uma escritura voltada para a reflexão, assim, a questão das diferenças adquire considerável relevo.

A leitura de seus contos vai além da saciedade do gosto pela violência. As atitudes de violência e agressividade não são destinadas e cometidas somente pelas personagens reconhecidamente considerados marginais. Nas narrativas de Fonseca, mesmo empresários ricos e bem sucedidos são protagonistas de crimes. Essa representação do autor quebra o estereótipo do bandido marginalizado, expondo a maldade em todos os meios, em todas as classes, configurando esse comportamento como pertencente à essência humana, uma violência deliberada, ambígua, inexplicável. No conto “Passeio Noturno”, um rico e bem sucedido empresário mata para preencher de sentido uma vida solitária e oprimida: “Motor bom, o meu ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro desses baixinhos de casa de subúrbio.” (FONSECA, 1994, p. 397).

Suas personagens são caracterizadas pelo universo transgressor e massificado, no qual estão inseridas, prostitutas, bêbados, loucos e marginais, mas também psicopatas ricos, doentes mentais, assassinos frios e inescrupulosos, enfim, uma galeria de pessoas, identidades contraditórias que revelam a insensatez de um período que apresenta-se extremamente caótico e incerto. As narrações exploram estupros, latrocínios, parricídios, homens agonizantes e despojados de virtudes e de condições, em suma, são expostas em suas obras todas as misérias humanas:

Boris Schnaderman escreveu que em Rubem Fonseca se movem: vozes da barbárie e da cultura. Para nós, o que se move é a cultura da barbárie. É o mundo dos prisioneiros, amantes, bêbados, insones, alterofilistas, criminosos, policiais, (não se alcançando as vezes distinguir uns dos outros), todos prisioneiros, todos aterrados, agriolhados pela própria consciência, estimulados por sentidos destrutivos, pela sede e fome de violência; seres humanos atrás da cortina, mortos com sarcasmo, como ratos. (NEJAR, 2011, p. 878)

As narrativas que refletem as mudanças comportamentais impulsionadas pelo novo capitalismo encontram sua representação nas personagens de Fonseca, pois os sujeitos que prefiguram em suas obras assumem um comportamento que reflete um mundo destituído de solidariedade, de culpa e de laços afetivos sólidos. A fala da personagem Sofia do conto “Pierrô na caverna” retirado do livro *O cobrador*, também é reflexiva nesse sentido: “As pessoas estavam muito doidas, era isso que estava acontecendo lá fora.” (FONSECA, 1994, p. 485).

As personagens de Fonseca adotam uma postura sobrevivencialista, não há mais estruturas em que os sujeitos possam se orientar. O sentimento de perdição da realidade é evidenciado por suas falas, que demonstram sintomas de esquecimento do tempo e da realidade. A personagem do conto “Mandrake” salienta o que Jameson teorizou a respeito da esquizofrenia do tempo presente, ou seja, a incapacidade de unificar os sentidos de tempo passado ou futuro:

Passei a minha vida toda sem sonhar ou esquecendo a maioria dos sonhos. Mas de dois sonhos eu sempre lembrava, só e sempre esses dois. Num eu sonhava que estava dormindo e sonhava um sonho que eu esquecia quando acordava, com a sensação de que uma importante revelação se perdia com meu esquecimento. No outro eu estava na cama com uma mulher e ela tocava meu corpo e eu sentia a sensação dela tocar meu corpo, como se meu corpo não fosse de carne e osso. Eu acordava (fora do sonho, na realidade) e passava a mão na minha pele e sentia como se ela fosse coberta de um metal frio. (FONSECA, 1994, p. 537)

Há a sensação de perda da identidade, da falta de reconhecimento de si, assim as personagens não encontram referentes para a própria existência, já que não parecem ser capazes de se compreender a partir de uma identidade fixa, estável, possível de ser reconhecida e elaborada: “Quem sou eu?, penso, vendo-me ao espelho de vestido longo negro de cetim, luvas brancas de pelica, brincos, colar, peruca, tiara de brilhantes, meia-máscara de veludo negro.” (FONSECA, 1994, p. 573).

O sentimento de apatia apresentado dá-se pela banalização do cotidiano que confere ao sujeito uma sensação de vazio, assim as personagens que aparecem nas obras de Fonseca parecem viver uma sucessão de dias iguais, como se estivessem dentro de um contínuo e eterno tempo presente. São personagens que movem-se dentro de um sistema, levando uma vida destituída de sentido já que não conseguem se engajar em nenhuma causa ou, como os líquidos sujeitos do mundo contemporâneo, a nada se prendem e em nada conseguem fixar-se:

“Existem pessoas que não se entregam a paixão, sua apatia as leva a escolher uma vida de rotina onde vegetam como ‘abacaxis numa estufa’”. (FONSECA, 1994, p. 477).

Fonseca consegue focalizar a existência anônima dos que estão à margem social, que não conseguem encontrar trabalho e sentem dificuldades em se inserir na sociedade, assim são muitas as narrativas em que as histórias contadas por trás da aparência revelam um outro discurso.

2.2 OUTROS TEMAS

Não se pode compreender a obra de Rubem Fonseca somente pelos aspectos evidentes em seus contos, como a exploração da violência e do erotismo, existe nas produções do autor uma pluralidade temática que torna redutor destacar sua obra como policial ou ainda, evidenciando unicamente seu tom brutal. Pode-se perceber que temas bastante incomuns para o autor que aparecem destacados em livros inteiros, como no caso do livro *Histórias de Amor* (1997). Nessa obra, sete contos são narrados mostrando as múltiplas facetas que o amor pode assumir na contemporaneidade. Amores controversos, brutais, marginais e, até mesmo, sentimentos afetivos que parecem surgir em personagens e situações que parem impossíveis de serem imaginados: sentimentos de piedade, compaixão despertados em assassinos e bandidos inescrupulosos. Nesse livro, Fonseca valida as múltiplas formas de amar, reconhecendo as diferenças e representando, em suas narrativas, as contradições dos sentimentos humanos.

Existem, ainda, narrativas que se destacam pelas pequenas descrições do cotidiano, é o caso do livro *Pequenas criaturas* (2002), que explora os pequenos dramas da vivência cotidiana, as complicadas relações familiares, as dificuldades de sobrevivência e as agruras da existência. Nesse citado livro, Fonseca percorre e apalpa as pequenas vis sutilezas que se estabelecem nas relações humanas, um mundo doloroso, em que a miséria e as dificuldades ficam impressas a cada frase. No conto “A escolha” no qual uma garota acorda cedo todos os dias e enfrenta filas imensas nos postos de saúde para tentar conseguir para o pai uma dentadura e uma cadeira de rodas. No entanto, seu pai tem que escolher só uma das possibilidades:

Minha aposentadoria por invalidez é muito pequena, mas felizmente tenho minha filha. Que vai chegar a qualquer momento e eu ainda não decidi o que eu quero, uma dentadura nova ou uma cadeira de rodas? Quem está dando a dentadura é a mulher do prefeito. A mulher do governador está dando a cadeira de rodas. Minha filha entra em férias hoje e disse que vai conseguir o que eu escolher, nem que precise passar as férias inteiras numa das filas. Tenho de decidir aonde ela vai, batalhar por mim. (FONSECA, 2002, p. 11)

Nesse trecho o que percebe-se que é a miséria falando, a vida dos que não têm oportunidades, sendo obrigados a escolher entre duas necessidades mais rudimentares: andar ou comer com dignidade. Fonseca desvela, em suas narrativas, sentimentos contraditórios. Os indivíduos em suas obras mostram facetas diversas, aparecem como assassinos brutais, mas também nutrem senso de justiça e de moral; ou ainda, personagens que revelam carinhos e afetos nas mais controversas situações. Assim, é possível perceber humanidades até naqueles que parecem inumanos.

O gosto do narrador por evidenciar o disforme e o grotesco, que desestabiliza os padrões dos modelos vigentes também passa pelos aspectos do corpo. Suas personagens aparecem, frequentemente, como desdentados, possuidores de cicatrizes e mutilações ou deformidades na face e em outras partes do corpo. Nos contos do autor a marca dos excluídos também é física, como salienta o trecho de “O cobrador”: “Poe aqui nessa mãozinha que nunca viu palmatória, ele disse. A mão dele era branca lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes, meu corpo todo tem cicatrizes, até meu pau está cheio de cicatrizes.” (FONSECA, 1994, p. 493). São tipos humanos grotescos que não estão necessariamente ligados a um estado social concreto, mas sim representações que transcendem a ordem, transformando o próprio corpo em uma caricatura social.

Além disso, o corpo adquire outras funções em suas obras, uma vez que muitas personagens usam-no como uma forma de conseguir a satisfação imediata de seus desejos físicos, e também como meio de sobrevivência. O corpo, assim entendido dentro de sua obra, é um objeto reduzido ao erotismo. Outro aspecto a ser ressaltado é a preocupação que as personagens evidenciam com a forma física, o culto à imagem e a beleza são evidentes em um universo em que a embalagem tem mais valor que o conteúdo profundo, assim também é o valor dado à aparência física. Homens e mulheres são reduzidos a objeto de contemplação, mercadorias, postas à venda. Como fica evidente neste trecho do conto “O pior dos venenos”:

Estou nesse momento nua, na frente do espelho do meu quarto, feliz, meu corpo é bonito para minha idade, afinal já passei dos quarenta. E a lipo que fiz recentemente deu um retoque final perfeito à malhação que pratico na academia. Relutei um pouco em fazer a lipo, mas todas as minhas amigas estava fazendo e não somente a lipo, mas o serviço completo, cortando com bisturi ou enfiando silicone, inclusive algumas enchendo o lábio superior, creio que acham esse beicinho saliente sensual, sei lá eu não preciso disso tenho lábios carnudos. (FONSECA, 2002, p. 170)

Outra característica importante que merece ser destacada em suas obras é a representação do espaço, que ganha dimensões profundas e amplas representações dentro de suas narrativas. Em Rubem Fonseca, a caracterização do cenário urbano, da cidade e suas gigantescas estruturas, torna-se o cenário principal onde eclodem as mais variadas tramas e histórias. Muitos são os âmbitos explorados pelo autor, as personagens de suas histórias estão em contato com as ruas, são andarilhos, transeuntes, vagabundos, moradores de rua, que movimentam-se por esse ambiente. A imagem do flâneur, como aquele que perambula pelas ruas inserindo-se em meio a multidão é bastante frequente. Assim, suas personagens mantêm uma conexão muito estreita com o espaço urbano.

“A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” do livro *Romance negro* (1994) é um dos contos representativos dessa circulação e empatia com o espaço. Nele há uma personagem que é, em sua essência, um andarilho. Seu caminhar noturno serve para sentir a cidade em seus amplos aspectos. Ao observá-la ele mistura-se a esse cenário:

Em suas andanças pelo centro da cidade, desde que começou a escrever o livro, Augusto olha com atenção tudo que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas (FONSECA, 1994, p. 594)

Assim como o flâneur é o detetive das ruas apontado nas obras de Walter Benjamin, ao analisar as narrativas de Baudelaire, na obra de Fonseca ele adquire a mesma representação como sendo o andarilho observador da realidade circundante. Walter Benjamin, na obra de Baudelaire trata o flâneur como um curioso investigador que explora todos os cantos de todas as fendas do espaço em que se locomove. A paisagem da cidade também preenche os olhos dos ambulantes andarilhos de Rubem Fonseca.

As cidades de Fonseca são lugares que reúnem multidões, habitantes oriundos de todos os lugares e, ao mesmo tempo, de nenhum. Nas teias das cidades, os anônimos se

incorporam às multidões, permitindo que se escondam ou se revelem: encontros e desencontros, um enxame de pessoas que circulam. A multidão também aparece na obra de Rubem Fonseca como refúgio: “Eu gosto da rua porque na rua ninguém me acha. É o meu último refúgio” (FONSECA, 1994, p. 341), assim fala a personagem do conto “Véspera”.

Talvez pelo trabalho complexo, que implica caracterizar tantas criaturas diferentes, Rubem Fonseca utilize em grande parte de suas personagens a representação de seres anônimos, traço marcante e comum nas narrativas contemporâneas. Esses sujeitos anônimos dentro de suas obras se constituem como a expressão silenciosa de muitos, eles marcam dentro do discurso uma polifonia de vozes que não pode ser reconhecida como uma só.

Esses anônimos que se apresentam em suas obras são a personificação do esvaziamento das identidades contemporâneas. O fato de grande parte de seus personagens não terem um nome que os identifique, é significativo, pois permite que suas identidades não possam ser reconhecidas, elas se misturam a outras e as representam. São pessoas que aparecem sem passado, sem identidade, o que impede que o discurso as fixe em um único lugar ou com apenas uma única representação, pois, sendo muitos, não podem ser nenhum.

Rubem Fonseca, ao privilegiar o sórdido, o imoral, o grotesco e o insano, tira o leitor do torpor normalizante e lança-o ao ambivalente mundo ficcional, que apresenta uma estrutura mais surpreendente e, ao mesmo tempo, sem sentido. O leitor perde o equilíbrio a partir da caracterização de um mundo sem organização. O universo narrativo que se apresenta dentro da obra de Fonseca possui suas próprias leis, difíceis de ser compreendidas sob uma ótica tradicional, é necessário desautomatizar o olhar para compreender suas insinuações no texto, as lógicas invertidas de suas personagens que funcionam a partir de uma outra estrutura.

Na trajetória de Rubem Fonseca, pode-se perceber a aparente repetição de temas, linguagens e tramas, porém alguns aspectos se modificaram, em consonância com as emergências do mundo contemporâneo. Acompanhando a história recente do Brasil, os treze livros de contos publicados por Rubem Fonseca trazem marcas desse processo de globalização econômica e cultural que envolve todo o mundo. *Axilas e Outras Histórias Indecorosas*, obra lançada em 2011, acrescenta novas nuances aos temas recorrentes do autor.

Fonseca demonstra um interesse legítimo pelo outro, pela alteridade marginalizada e calada de sua voz, e através da realização narrativa de sua produção estabelece uma representação peculiar, a medida que reconhece modos de vida desregulamentados e que até então estavam invisíveis. Sua literatura ainda propõe uma estética que não procura ser

semelhante à realidade, ainda que a aproximação seja muito verossímil, o autor torna a semelhança com o real tão aguda que acaba por ressaltar justamente seu contrário a dessemelhança ou a diferença.

A obra *Axilas e outras histórias indecorosas* sinaliza novamente a experiência da violência, da segregação e do preconceito, além de evidenciar características muito peculiares da própria realidade contemporânea. No entanto a exposição de violências nessa obra não busca a espetacularização da barbárie, ela pode ser entendida através de outras formas, por outras representações, uma vez que propõe reflexões atinentes a nossa configuração social como um todo. A exploração das muitas temáticas, dentro do livro do autor, pode auxiliar a refletir sobre muitos aspectos de nossa realidade social e a compreender o modo como a sociedade está se estruturando na contemporaneidade.

3 AXILAS E OUTRAS HISTÓRIAS INDECOROSAS: NOVOS CONFRONTOS

A obra *Axilas e outras histórias indecorosas* reúne dezoito contos com temáticas variadas, porém, não é só a temática apresenta-se de forma variada, há nela também uma pluralidade de motivações e formas. Rubem Fonseca desdobra-se na representação de diversos aspectos da realidade social brasileira e do homem contemporâneo. Assim, constitui especial interesse dessa discussão a análise dos contos que compõem a obra à luz das teorias que explicitam particularidades de uma nova configuração social, a partir de seus outros contornos e, conseqüentemente, a presença de uma nova estética da literatura contemporânea. Em outras palavras, interessa investigar de que maneira essa obra é abrangente na sua representação enquanto literatura que dialoga com o universo no qual vivemos.

Essa investigação pode alicerçar-se tanto pela seleção dos temas presentes nas narrativas, quanto pela forma de representação, reforçada pela linguagem e pelas possíveis sensações provocadas. Após a análise detalhada de cada um dos contos, percebeu-se a incidência de determinados tipos de narrativas, a seguir:

3.1 NARRATIVAS DE EXCLUSÃO E INTOLERÂNCIA

Identities em confronto têm sido foco de grandes debates na atualidade, dessa forma, é possível notarmos grandes preocupações políticas, culturais e sociais pautadas nos aspectos dos relacionamentos interpessoais estabelecidos entre culturas e classes sociais diferentes. A partir dessa conclusão, busca-se perceber, nos contos analisados a seguir, como essas narrativas colocam em diálogo códigos culturais diversos e, de que forma esses encontros se estabelecem, refletindo sobre as relações de intolerância e exclusão que se revelam através do trato com a alteridade.

Dessa maneira, os contos que compõem esse subcapítulo foram agrupados sob o enfoque dessas temáticas, pois explicitam, nos temas desenvolvidos, na caracterização das personagens ou mesmo na revelação do discurso, comportamentos peculiares desse tipo de confronto.

3.1.1 “Sapatos”

No primeiro conto dessa coletânea, através de um enredo linear, temos a caracterização de uma personagem anônima que conta as agruras que sofreu para arrumar um emprego:

Não está fácil arranjar emprego. Topo fazer qualquer coisa, mas sei que tenho problemas, como esse dente faltando na frente, um buraco feio que sei que causa uma impressão ruim. As pessoas que conheço perderam dentes lá de trás da boca, eu fui perder logo o da frente. (FONSECA, 2011, p. 09)¹⁶

A partir da leitura desse trecho, é possível notar que, assim como o narrador, há outras pessoas de seu convívio que também perderam dentes, denotando assim um universo que não é apenas seu, há um grupo de pessoas que partilha da mesma realidade. Desse modo, a inserção de uma personagem anônima no conto é significativa, uma vez que ela torna-se representante individual de um universo coletivo.

Além disso, a ausência de um dente da frente, falha de difícil ocultação, é a representação grotesca, realçada no corpo, da falta de condições financeiras da personagem. Um símbolo de castração e de falência diante da vida, assim, a descrição física disforme da personagem é utilizada para destacar diferenças. O social e o corporal estão ligados, indissolivelmente, numa totalidade indivisível: “o patrão da minha mãe tinha o pé pequeno como todo o sujeito rico”. (p. 10)

A descrição do aspecto físico das personagens torna-se um elemento importante a ser discutido, uma vez que aparece como um componente dentro da narrativa, ressaltando uma estética a partir da diferença. Aquilo que era categoricamente familiar ganha, na descrição disforme, um tom de estranhamento, reforçado pela forma como a personagem põe em evidência a caracterização da sua imagem grotesca.

A predominância desse tipo de descrição, exploratória do insólito, ganha um caráter excepcional no conto. A exploração dessas categorias dissonantes acaba por gerar uma imagem aumentada e destacada da própria realidade. Dessa maneira, essa imagem do

¹⁶ A partir desse momento todas as citações presentes no texto são referentes à obra *Axilas e outras histórias indecorosas* pertencentes à mesma edição. (FONSECA, Rubem. *Axilas e outras histórias indecorosas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011). Por isso, as referências serão citadas apenas pela página.

realismo grotesco funde-se numa visualização do quimérico e do macabro, deslocando as categorias normais de orientação habitual do mundo. “(...) que gera a destruição de toda a ordem ou orientação no tempo e no espaço; de súbito o universo se afigura estranho, desconexo e absurdo, um planeta onde houvesse desaparecido a razão e todo o pensamento ordenador” (MOISÉS, 2004, p. 215).

Porém, a ausência do dente não é o único empecilho para que a personagem encontre-se impossibilitada de inserir-se no mercado de trabalho. A falta de sapatos também é fator determinante para essa sua exclusão. O único calçado que a personagem possui é uma sandália velha que o impede de ser visto dignamente em entrevistas de emprego: “Minha mãe acha que eu não arranjo emprego porque não tenho sapatos. Diz que as sandálias que eu uso são muito feias e assustam as pessoas.” (p. 09).

A situação começa a se modificar quando a mãe da personagem lhe presenteia com um par de sapatos novos que, segundo ela, foi doado pelo seu patrão: “Garanto que agora você arruma um emprego, ela disse.” (p. 10). O par de sapatos torna-se o elemento modificador da trama, ganhando um outro estatuto, agora é signo de propriedade e identidade, uma vez que tendo sapatos a personagem recupera a posse de si. Os sapatos têm um forte simbolismo na cultura ocidental, eles concedem ao homem o direito de andar, de possuir um caminho e um destino, por esse motivo, toda a trama tem uma ligação muito forte com a representação alegórica desse elemento. Cada cultura tem sua forma de representar através de signos símbolos de status, os adornos são carregados de significação. Os sapatos por exemplo carregam uma série de significações, eles se tornam sinalizadores sociais, objetos de sedução ou até elemento de fetiche e poder. Esse aspecto foi demonstrado por Schumpeter:

Historicamente, o desejo do consumidor por um par de sapatos pode, ao menos parcialmente, ter sido moldado pela ação dos produtores que oferecem calçados atraentes e que fazem publicidade em torno disso; mesmo assim, em qualquer momento dado, trata-se de um desejo genuíno, cuja previsão vai além de ‘sapatos em geral’ e que uma experimentação prolongada isenta de boa parte das irracionalidades que possam tê-lo rodeado originalmente (Schumpeter, 1975, p. 258).

Ao calçar os sapatos, a personagem nota que não lhe servem, e utiliza uma palavra bastante significativa ao referir-se ao calçado, diz que irá “amansá-los”. Diferente da palavra amaciá-los, que parece ser mais adequada ao contexto, o uso do verbo amansar refere que a personagem não pretende apenas calçar esse sapato, mas dominá-lo, fazendo com que ele lhe

pertença de forma definitiva, assim percebe-se que a escolha dessa palavra permitiu que o sapato figurasse na categoria daquilo que precisa, deve ser dominado.

No entanto, a dor maior sentida não é aquela causada pelas bolhas, resultado do uso de um sapato de um número menor do sapato: “Aquela dorzinha de merda dos calos era nada comparada a dor que eu sentia enquanto amansava o sapato” (p.11). A dor de não ser parte do sistema é lembrada durante o tempo em que usa os sapatos; os calos são o aviso do desencaixe e desajuste do sujeito, assim, o machucam porque lembram-no, constantemente, desse desajuste, sendo a dor um sinal de não pertencer, de não ser digno de andar.

O desencaixe dos sapatos é manifestação de outro aspecto, que se destaca na narrativa, uma vez que os sapatos possuem, na cultura ocidental, um forte simbolismo intimamente relacionado com a identidade pessoal. Dessa forma, o fato de os sapatos ficarem apertados no pé da personagem é simbólico, pois eles não pertencem àquele sujeito, não fazem parte da sua identidade, eles vêm de outra pessoa que pertence a outro universo social.

Ao usar os sapatos para procurar emprego, a personagem nota que logo no primeiro dia as pessoas o atendem melhor, não tardando em conseguir trabalho: “Naquele dia, no dia em que consegui o emprego, cheguei em casa, tirei os sapatos e com eles na mão perguntei, então, viram quem manda, quem dá as ordens?” (p. 11).

A personagem demonstra clareza acerca de sua condição social, possuindo assim uma postura crítica em relação à sociedade e aos motivos que levam o sujeito a inserir-se na marginalidade. O sujeito evidencia que lutou, modificou seu destino à força, evitando assim tornar-se um marginal como o irmão.

Minha mãe ficou muito feliz quando soube que eu tinha arranjado um emprego, eu ia poder ajudar nas despesas da casa, principalmente comprar comida. Mas acho que a razão principal foi porque ela tinha medo que eu me tornasse um marginal, como meu irmão, e arranjando um emprego isso não ia acontecer. (p. 11)

Um dia antes de iniciar no seu emprego acontece uma reviravolta na trama; um policial bate à porta do casebre da personagem afirmando que os sapatos foram roubados, e não doados como sua mãe havia dito. Na delegacia há uma situação de extrema humilhação, que explicita, mais uma vez, as relações de poder travadas pelas diferenças: “Quando eu falei,

o puto do patrão notou que eu não tenho o dente da frente e ficou satisfeito em ver o fodido que eu era, o cachorro devia ser vingativo.” (p. 13).

Neste trecho salienta-se o embate entre as alteridades e as tensas situações de poder que se travam entre esses sujeitos. O encontro com o outro, aquele designado como ladrão desdentado e miserável, ocorre pelo rebaixamento, é uma maneira sórdida de se portar diante da alteridade.

Após a cena de constrangimento, o dono dos sapatos diz que não irá prestar queixa pedindo que o delegado dê ordem de soltura a eles; nessa situação, a voz do patrão exerce uma autoridade maior que a da própria polícia. Na saída, o patrão ainda diz à mulher que roubou os sapatos que entre no carro, pois ainda é sua empregada e devolve os sapatos ao filho dela, pedindo que cuide bem deles.

A personagem retorna para casa feliz por ter conseguido de volta os sapatos e, principalmente, pela oportunidade de ter um trabalho, não sendo considerado, dessa forma, um criminoso.

É interessante notar que Fonseca, nesse conto, abre mão de narrar através da violência, não há sangue derramado nem matança. Dessa vez, é através da palavra que a crueldade e a humilhação aparecem na trama, de maneira contundente. Sendo assim, as denúncias que não precisam ser explicitadas pela matança, pela barbárie do assassinato, mas que se revelam através das situações de conflito entre as personagens, pelas condições sociais, assim como pela miserabilidade da situação, e, principalmente, pela impotência. O autor utiliza elementos simbólicos para marcar as situações de poder e explorar as formas que a barbárie pode adquirir. Dessa forma, o conto sugere que a crueldade também se delineia de forma mais sutil nas relações sociais, enraizada no tecido social, descortinando discursos e vozes de dominação.

3. 1. 2 “Bebezinho Lindo”

O segundo texto narra a história de uma mãe que vê sua vida destruída ao dar à luz um menino portador de Síndrome de Down. Nessa narrativa de enredo linear, desenvolvida a partir do relato em primeira pessoa, o leitor acompanha a trajetória de uma personagem - novamente temos a caracterização de uma personagem anônima, todos no conto possuem um

nome, exceto ela - que sonhava em casar e ter filhos, mas a chegada de um bebê com problemas de saúde acaba por desencadear o fim de seu casamento e a derrisão de sua vida, culminando em um fim marcado por uma tragédia familiar.

Dudu, o primeiro filho da personagem nasce com problemas de saúde, ao descobrir a doença a família culpa a mãe pelo problema do filho: “Quando Dudu nasceu e Gabriel soube do seu problema de saúde, disse que o menino tinha herdado aquela doença de mim, na família dele todos eram saudáveis e eu tinha uma irmã doente.” (p. 18).

Através deste trecho podemos notar o estabelecimento de um discurso machista que delega somente à mulher as responsabilidades sobre os filhos: “Ele dizia, O SEU filho, como se o filho não fosse também dele.” (p. 18). A doença de Dudu se transforma na principal justificativa para que o homem abandone a família, eximindo-se das responsabilidades de pai e protetor.

A mulher, a quem coube a responsabilidade de criar e cuidar da criança, expressa em seu discurso a angústia sentida: “Eu não consegui, bem que eu queria casar e ter outros filhos. Eu era uma mulher bonita, mas meus pretendentes, quando conheciam o Dudu, deixavam logo de se interessar por mim” (p.19).

Mãe e filho encontram-se solitários, já que foram abandonados pela família, pelo marido e pai e pela própria sociedade que não os assimila. O sentimento nutrido pela personagem é de resignação, como se estivesse anestesiada diante de um destino inexorável que se sobrepôs. Dessa forma, sua vivência é marcada pela existência sem perspectivas de futuro e pela aceitação irresoluta de sua imobilidade no presente.

Aos poucos a criança, que era sempre descrita como um bebezinho lindo, começa a mudar suas feições, seu rosto assume as características inerentes à doença. A passagem do tempo no conto fica demarcada através das marcas físicas que as personagens apresentam, caracterizando a estética da narrativa pela exploração de um corpo diferente. A descrição evidencia o aspecto grotesco que o filho adquiriu, a decadência da imagem aparece também no discurso da própria personagem, desequilibrando a estrutura narrativa pelas suas características pictóricas:

As mudanças sofridas por Dudu eram desanimadoras. Cada vez falava mais alto, mais nervoso. Quando fez trinta anos era um homem gordo, careca, feio. Eu também ficara feia, cadavérica, não tingia mais meus cabelos que haviam ficado completamente brancos. (p. 20)

O rapaz começa a ter comportamentos agressivos para desespero de sua mãe, que já não tem mais condições psicológicas para controlá-lo. Ela rejeita a possibilidade de internação, acima de tudo ela luta para proteger seu filho de possíveis maus-tratos. Após sofrer as primeiras agressões, ela encontra uma trágica solução para o conflito. O desfecho da narrativa se desenha de maneira surpreendente:

Dudu pegou a carne que estava sobre a tábua de cortar e esfregou na minha cara. Eu o empurrei com força, e, sem querer, cravei a faca no peito dele, na altura do coração. Ah que Deus me perdoe! Dudu caiu ao chão e depois de se agitar convulsivamente por alguns segundos ficou imóvel. (p. 21)

O desatino da mãe que assassina o próprio filho é construído de tal maneira que não choca o leitor, já que ele é levado, pela construção do discurso, a compreender o drama da personagem. Uma história de sonhos destruídos, de privações, de decadência e, até mesmo, de violência doméstica. São duas personagens abandonadas à própria sorte, pois não encontram apoio na família, nem nos amigos ou em qualquer estrutura de proteção nos órgãos sociais.

Depois de deixar o corpo inerte e sangrando na cozinha, a mãe vai até o quarto admirar uma foto do seu bebezinho lindo. Ela amava o sonho de ter uma família feliz, amava a beleza de seu bebê, a promessa de felicidade que uma criança traz ao seio de uma família, amava um passado que existiu no efêmero de sua fantasia e ficou guardado na imagem da fotografia, quando Dudu ainda era uma criança sem as feições da doença. A personagem se apóia e se mantém na lembrança do passado, único lugar seguro e sempre revisitado:

Lavei meu rosto na pia, enquanto Dudu continuava caído, sem respirar, uma poça de sangue em volta do seu peito. Depois de enxugar as mãos e o rosto fui até o quarto, abri a gaveta e peguei uma foto do Dudu, o bebezinho mais bonito do mundo. Fiquei olhando para a foto, longamente, enquanto meus olhos se enchiam de lágrimas. (p. 21)

Em uma estrutura em que tudo está em constante transformação, a falta de perspectivas com o futuro leva às personagens a adotarem um comportamento sobrevivencialista. Segundo Rejane Pivetta de Oliveira (1991), esse comportamento nostálgico em relação ao passado é bastante comum nas personagens de Rubem Fonseca: “No

discurso da personagem, a referência ao passado serve antes para evidenciar que o mesmo está acabado, restando apenas o presente calamitoso.” (p. 47)

O assassinato do filho se torna uma estratégia de proteção e de amor, ainda que ambígua e primitiva, uma vez que é baseada em um instinto de sobrevivência quase animal. Matar a criança configura-se em uma atitude paradoxal de amor e proteção, e também uma condição de sobrevivência e salvação do filho e da própria mãe.

Infelizmente, as pessoas com deficiência ainda são vistas como um problema social. Por essa razão, acabam sendo excluídas por não seguirem padrões de beleza socialmente ressaltados e nem apresentarem-se úteis à sociedade. Assim, são consideradas inabilitadas, tornando-se um peso econômico, pois, exigem cuidado constante e grandes gastos ao estado, sem garantias de produção. “Não há uma razão auto evidente para você existir nem qualquer justificativa óbvia para que você reivindique o direito à existência. Ser declarado redundante significa ser dispensado pelo fato de ser dispensável.” (BAUMAN, 2004, p. 20)

Por mais assegurados que os direitos civis dos deficientes estejam regulamentados e unificados sob o nome da lei, na prática das relações sociais, o deficiente é alguém que sofre todos os tipos de exclusão social. São sujeitos que promovem perturbação, uma desordem no sistema. Além disso, a representação da exclusão social fica marcada nesse conto pela vida que as duas personagens passam a levar, cada vez mais solitários e com suas vidas restringidas ao espaço privado.

3.1.3 “Intolerância”

O foco dessa história é a partir da perspectiva de um narrador em primeira pessoa, anônimo, que relata a maneira que encontrou para se livrar de suas companheiras quando elas já não lhe parecem mais atraentes fisicamente e, conseqüentemente, deixando de ser úteis ao seu convívio. O enredo do conto é linear, de estrutura simples, sem grandes reviravoltas na trama.

As palavras escolhidas pelo sujeito ao referir-se às suas companheiras já aludem à ideia presente no título. A palavra intolerância, em sua etimologia, significa repugnância, não aceitação do outro, designa uma atitude odiosa, agressiva contra aqueles cuja opinião ou crença se diverge. É possível notar, no discurso da personagem, as formas e tratamentos dadas

às suas relações afetivas, principalmente pela linguagem utilizada: “Quando me livrei da Gisleine achei que ficaria mais feliz sem uma chata me aporrinhando dentro de casa.” (p.107) A maneira que o homem encontrou para “se livrar” de suas companheiras foi o assassinato. Após algum tempo morando juntos, ele sente que as mulheres começam a incomodá-lo. A primeira vítima foi Gisleine:

A Gisleine podia trabalhar para ajudar nas despesas, mas passava o dia vendo essas merdas de novelas que mostram na televisão, por isso a bunda dela foi pro bebeléu, ficou cheia de celulite, logo na bunda, a parte mais bonita do corpo de uma mulher. Ela acordava de mau hálito e queria me beijar na boca, ela tinha a mania de foder quando acordava, “Nessa hora eu sinto tesão, benzinho”, ela dizia, “E você está sempre de pau duro”. Porra, todo o homem acorda de pau duro, isso até tem um nome, tesão de mijo. Essas coisas, como eu disse, foram enchendo meu saco, até que um dia eu pensei debaixo do chuveiro, vou me livrar dessa mulher. (p. 108)

O sujeito parece vislumbrar o relacionamento como um aprisionamento, dessa forma, se vê amarrado em um conflito que lhe parece insustentável, e como solução, atira Gisleine do vigésimo andar. Após alguns meses, começa a sentir-se solitário novamente e resolve encontrar outra companheira. Nota-se que os critérios para a escolha das mulheres se dão pelos aspectos da beleza, pelos atributos físicos, pelas formas do corpo, reforçando assim os estereótipos padronizados em nossa sociedade. As mulheres são eleitas como produtos, pela serventia que elas podem oferecerem a ele, o corpo nesse caso é rebaixado à exploração sexual e doméstica:

Então resolvi arranjar outra dona, eu não sou exigente, ela tinha que ter bunda bonita, magra, peito pequeno e bons dentes, podia ser feia, beleza não põe mesa, dizia o meu avô, e ele sabia das coisas, podia ser burra, eu também não sou lá muito inteligente, podia até ser analfabeta – não analfabeta não podia ser. (p. 109)

Assim como o homem atual utiliza os produtos e os joga fora quando apresentam defeitos ou quando, aparentemente, perdem a utilidade, a personagem do conto parece evidenciar essa mesma postura em relação aos seus relacionamentos. As pessoas do seu convívio também ganharam o estatuto de objetos, pois, na ótica individualista desse sujeito, as mulheres escolhidas como parceiras amorosas, podem ser eliminadas, descartadas, assassinadas, sem deixar vestígios, quando para ele perdem a serventia. Em um universo

marcado pelo consumismo, pela reciclagem rápida, em que tudo o que parece ser inútil, desgastado ou redundante pode ser eliminado, Gisleine será logo substituída por outra “mercadoria”, um novo “produto” que atenda melhor às necessidades:

Mas aconteceu uma coisa estranha, depois de algum tempo eu comecei a sentir saudade de ter uma mulher dentro de casa, que estivesse à minha disposição para foder sempre que eu quisesse, e também para conversar, por mais chata que seja uma conversa, a verdade é que uma conversinha sempre distrai um pouco, e as putas que eu pegava, além de ferrarem meu orçamento, não queriam conversa, queriam foder correndo e se mandar. Teve um maluco que disse que as putas são as melhores mulheres exatamente por isso, porque você fode e manda embora, coisa que não pode fazer com sua mulher, mas isso me parece papo furado. (p. 109)

O destino de sua segunda companheira, Daiana, não foi diferente, vítima de um atropelamento proposital, em um passeio pela cidade o homem solta a mão de sua namorada em uma rodovia cheia de carros. Uma característica importante no comportamento deste sujeito é que as duas personagens assassinadas têm seus corpos atirados no espaço público. A primeira é jogada pela janela e a segunda, assassinada numa rua movimentada, lugar de grande circulação de pessoas. A quantidade de pessoas que vivem nas grandes cidades parece contribuir para o anonimato dos assassinos e para a invisibilidade dos crimes.

No controverso universo apresentado nesse conto nenhuma pessoa parece ser insubstituível e, assim que o desejo termina perdem a serventia, são descartadas, logo substituídas por outras: “É, ao que parece, como forçar o que é estranho a abandonar a alteridade e desfazer-se da carapaça dissecada que se congela na alegria da satisfação, pronta a dissolver-se tão logo se conclua a tarefa. Em sua essência, o desejo é um impulso de destruição.” (BAUMAN, 2004, p. 12-13).

Outro aspecto importante aparece na caracterização das personagens femininas, as duas mulheres parecem ser idênticas em seus comportamentos e ações, e também, na própria aparência: “Daiana também não trabalhava e ficava sentada o dia inteiro comendo biscoito e vendo as merdas das reprises das novelas. Eu sabia que não ia demorar muito pra bundinha dela degradingolar, como tinha acontecido com Gisleine.” (p. 110)

Características que evidenciam uma sociedade massificada, em que os sujeitos apresentam comportamentos e atitudes estereotipados, sem originalidade. A repetição das atitudes das personagens deixa entrever um universo social em que a identidade individual, a singularidade, foi esvaziada, elas aparecem como figuras repetidas dentro do conto. Ao

mesmo tempo, verifica-se o descaso e a invisibilidade humana que essas mulheres adquirem no conto; reduzidas a objetos, são criaturas que não possuem nem identidade, nem valor: “Deu tudo certo mesmo porque a polícia não ia perder tempo investigando a morte de uma pé rapada. (...)” (p. 111).

Fonseca já trabalhou amplamente em suas obras os problemas de intolerância e de incapacidade de engajamento afetivo que o ser humano contemporâneo, individualista e egocêntrico, apresenta. Relacionar-se parece ter se tornado uma tarefa difícil de ser mantida, pois exige sacrifícios que não podem ser sustentados a longo prazo: “é o que torna ‘relacionar-se’ a coisa mais traiçoeira que se possa imaginar. Mas uma ‘conexão indesejável’ é um paradoxo. As conexões podem ser rompidas, e o são, muito antes que se comece a detestá-las.” (BAUMAN, 2004, p. 08)

3.1.4 “Confiteor”

A palavra *confiteor*, que dá título ao conto, é oriunda do latim, significa *confissão*. De origem cristã, esse vocábulo era utilizado para se referir aos homens que, em cultos religiosos, confessavam seus pecados a fim de se livrar da culpa e alcançar a libertação.

Nesse sentido, esse conto já anuncia em seu título uma confissão como uma tentativa de libertação da culpa. Narrado em primeira pessoa, temos o relato de um homem que transforma-se em um assassino furioso, após despertar um ímpeto brutal.

Trata-se de um conto epistolar, contendo pensamentos fragmentados e desordenados da personagem. Com uma estrutura de enredo mais elaborada, esse conto se caracteriza pela trama composta de muitas digressões do narrador, apontamentos e intertextualidades, citações de outros textos que se cruzam dando um maior relevo à trama:

Enquanto fodíamos, dei um tapa na cara de Camila. Confesso que não gostei, na verdade quase brochei. Ao escrever esta confissão faço uma pausa aqui. Brochei ou broxei? Confesso que a nova ortografia me confunde um pouco. Por exemplo: o trema, quando se deve usá-lo? E o acento diferencial? Pêra pera, péla pela, pára para, pêlo pelo, pólo pólo. Se alguém me perguntar aonde vou por um troço e eu responder “vou pô-lo aqui” as pessoas vão me entender? Só se eu estiver em Portugal. E o acento circunflexo? E o acento agudo? Estou tergiversando, eu sei, mas esse é um problema que sempre me ataca quando escrevo, extravio-me em rodeios inúteis. Onde eu estava mesmo? A confissão, sim sim, a minha confissão. Aliás, que tipo de confissão é a minha? (p. 194)

A personagem principal da narrativa se apresenta como um advogado criminalista que mantém um relacionamento com uma garota chamada Camila. O conflito do conto se manifesta quando a personagem descreve como iniciou a prática do sadomasoquismo com sua namorada e como essa relação escapou de seu controle, ganhando dimensões criminosas. Segundo o narrador, as primeiras relações com agressão aconteceram com certo desgosto por parte dele, no entanto, vale lembrar que esse conto assume a estrutura de um relato confessional, assim, a versão apresentada pela personagem é suscetível de interpretação, pois o discurso está condicionado por um ponto de vista unilateral e com a intenção de persuadir o leitor.

Segundo o próprio sujeito, após certo tempo, a prática do sadomasoquismo foi ganhando estatuto de normalidade na relação e tons de brutalidade cada vez mais requintados; até o desfecho em que ele assassina sua companheira:

Certas ocasiões eu batia nela com tal violência que Camila tinha que permanecer na minha casa, pois ficava com o rosto inchado. Então passei a bater no corpo de Camila, e um dia – se isto aqui é uma confissão eu tenho que falar a verdade -, um dia bati com tanta violência que lhe quebrei uma costela.

Estão chocados? Então preparem-se para o que vem agora, a minha descoberta do Orgasmo Máximo. Como ocorreu? Foi no dia em que eu matei Camila durante a cópula: enquanto ela agonizava, morrendo estrangulada por mim, eu gozei com um imensurável ardor. Claro que algum tempo depois, quando passou o meu longo gozo, percebi que tinha um problema sério de logística para resolver: como livrar-me do cadáver. Qual foi a solução que encontrei? Jogando-o no mar. Desistam, não vou ensinar a ninguém o meu macete, o certo é que o corpo de Camila jamais foi encontrado. (p. 198)

Os limites que separam a sanidade da loucura nas obras de Fonseca parecem ser categorias constantemente ameaçadas, pela situação, pelo destino e por tudo o que pode se modificar de uma hora para outra. Qualquer relação estabelecida entre suas personagens parece carregar consigo a sombra da morte. Esse é mote do conto, o momento em que as fronteiras são rompidas e as situações escapam do controle.

A morte e o amor, nesse conto, surgem atrelados a um estado de gozo e também de desejo de aniquilação do outro. Eros e Thanatos aparecem como figuras imbricadas e indissolúveis “E não há senão uma tênue fronteira, à qual facilmente se fecham os olhos, entre a carícia suave e gentil e a garra que aperta implacável.” (BAUMAN, 2004, p. 12).

Além da estrutura de relato, outras intertextualidades podem ser apresentadas como partes importantes da construção do conto, como por exemplo, as citações do filósofo e

pensador Jean Jacques Rousseau: “Rousseau afirma que para se livrar da sua animalidade e tornar-se humano o indivíduo deve desenvolver a sua capacidade de civilizar-se. O problema, segundo Rousseau, é que a sociedade corrompe o ser humano.” (p. 193)

Rousseau ficou conhecido por defender a ideia de que o homem possui em sua natureza um caráter essencialmente bom e que seria a sociedade a principal responsável pela corrupção e deturpação do homem. A referência a Rousseau dentro da narrativa corrobora para sustentar a argumentação do sujeito, baseada na lógica de que ele é uma vítima corrompida pelo sistema:

Eu não conseguia encontrar uma mulher masoquista, o que me deixava nervoso. Eu me tornara um tarado sexual? Fora corrompido por Camila, eu tinha que me livrar da minha animalidade, desenvolver a minha capacidade de tornar-me novamente civilizado, como propunha Rousseau. Eu precisava redimir-me, salvar-me voltar a ser quem eu era. Mas existem caminhos que não tem volta. Foi aceitando essa desgraça, esse infortúnio, que fui para a cama com a nova namorada, Luiza. (p. 198 -199).

Esse sujeito parece nutrir um sentimento de aprisionamento involuntário a um destino que aparentemente admite não possuir forças, nem entusiasmo para lutar contra. Essa condição de aceitação, que ele evidencia em suas atitudes, acaba por destituir-lhe de uma razão moral, uma vez que passa a agir como um indivíduo sem consciência e condicionado pelas forças subjetivas do destino que comandam seu comportamento.

Segundo Rejane Pivetta, o homem, na atualidade, não consegue mais atribuir a responsabilidade sobre a sua existência, sua posição social ou sobre seus atos às forças sociais, sequer é capaz de reconhecer os valores morais da sociedade, uma vez que todos esses valores perderam seu significado no mundo contemporâneo. Esse sentimento de solidão, impotência e abandono: “Ihes retiram as responsabilidades históricas de agir sobre o meio. Em lugar da atitude de transformar a realidade, existe a determinação de cumprir o destino ditado por forças cósmicas, que propiciam um entendimento mais satisfatório da realidade” (OLIVEIRA, 1991, p. 56).

Além de Rousseau, o narrador menciona duas obras significativas de Charles Dickens, o primeiro livro citado é *Oliver Twist*, romance que trata da delinquência como uma resposta provocada pelas condições precárias da sociedade da época. A outra é *A Tale of two Cities*, romance histórico situado no período da Revolução Francesa que tem como tema central as questões de culpa, vergonha e retribuição. Com a inserção de todas essas referências, que

sustentam a argumentação e dão apoio ao discurso dentro da trama, o próprio homem questiona a finalidade de seu relato e de suas interferências:

Aliás, que tipo de confissão é a minha? A jurídica? No direito romano (já contei que sou advogado? Sou criminalista, mas depois eu falo sobre isso), a confessio in iudicio ocorria quando o réu confessava a autoria do crime, sendo que o processo não chegava a se instaurar para o julgamento da actio pelo iudex, bastava a confissão para que o réu fosse executado, ele condenara a si mesmo: confessus pro iudicato est, qui quadammodo sua setentia damnatur. Ou a minha confissão é religiosa: o sacramento da penitência? (p. 194)

Ressalta-se também, que o despertar do impulso do primeiro assassinato desencadeia uma sequência de crimes: “O corpo de Lulu teve o mesmo destino marítimo do corpo de Camila. E depois também outro, e mais outro. E outro.” (p. 199)

Nota-se como a barbárie e a violência, quando amplamente praticadas e veiculadas sob o signo da normalidade, deixam de lado seu caráter de trágico, perdem o estatuto de exceção. O crime dentro desse conto aparece ressaltado pelos estados de anonimato e impunidade e, também, pelo estatuto irrelevante conferido no trato com a vida humana. Essas características suscitadas na trama denotam uma forte crítica a um sistema social em crise, como bem compreendeu, Walter Benjamin: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral.” (1987, p. 226).

Rubem Fonseca, nessa narrativa, deixa transparecer uma natureza animalesca escondida no homem, principalmente pela forma como trata a violência, que resalta uma natureza rudimentar e desintegradora, sugerindo que existe dentro de cada um de nós um instinto assassino, uma bestialidade animal que parece ser natural e inerente ao ser humano, e que necessita apenas de um impulso inicial para se manifestar. Um conto que explora acima de tudo a violência contra as mulheres e o despertar dos instintos destruidores de natureza instintiva e selvagem.

No mundo contemporâneo, as diferenças entre certo e errado, normal e anormal, parecem que já não podem ser distinguidas, nem confrontadas: “os impulsos de revolta e negação, para não falar dos de transformação social, são percebidos, cada vez mais, como gestos inúteis e triviais no enfrentamento do modelo proposto.” (JAMESON, 2007, p. 31)

Importante ressaltar que algumas frases e temas parecem ecoar e se repetir nos textos de Fonseca, funcionando como espelhos ou redundâncias de pensamentos. Não é a primeira

vez nesse livro que suas personagens declaram a impossibilidade de viverem juntas, de manter relacionamentos: “Morávamos em casas separadas, a coisa que mais acaba com o amor é o fato de os amantes morarem juntos.” (p. 195), frase do texto “Confiteor” que se repete no conto “Paixão”: “(...) a coisa que mais acaba com o amor é duas pessoas viverem juntas.” (p. 98).

Pode-se compreender, a partir da observação dessas repetições, uma tentativa de generalizar um comportamento comum do sujeito na atualidade. Os homens e mulheres dentro de seus contos demonstram, através de seus gestos e discursos, a impossibilidade de manter relações de respeito, amor e compaixão. Esses sujeitos expressam a ambiguidade de seus sentimentos, ao passo que mostram, ao mesmo tempo, um sentimento de solidão, sustentado, contudo, por uma dificuldade de se relacionar.

3.1.5. “O Misanthropo”

Misanthropo é uma palavra formada de dois vocábulo gregos (mis) ódio e (ánthros) homem. Significa, pois, aquele que tem ódio da sociedade, aquele que não suporta a convivência com o outro; em suma, constitui o introvertido, o anti-social que nutre aversão profunda pelos homens e pela sociedade. Misanthropo opõe-se à palavra filantropo, que designa aquele que pratica o bem, ama a humanidade e nutre compaixão e empatia. “O misanthropo” é um conto de enredo simples e estrutura linear, mas que mantém no interior de sua estrutura a construção uma personagem bastante perturbada.

A caracterização da personagem foge ao estereótipo do bandido marginalizado, aparece como um homem branco, culto e bem apessoado, que traz em sua personalidade as marcas de um assassino. “... sou um homem bonito, alto, tenho os olhos azuis e cabelos negros ondedos.” (p. 204). A história já inicia de forma veloz, em uma linguagem direta, sem rodeios com o relato de ocorrência do primeiro assassinato:

“O senhor falou em ‘uma espécie de misantropia’ espécie como?”
 “Bem...” O médico tirou os óculos e limpou no avental. Era um homem calvo, de idade indefinida. Comecei a sentir um grande ódio dele. “A sua síndrome, eu diria... eu diria que é mais grave. O senhor tem que se tratar. Urgentemente.”
 Meu ódio aumentou.
 “Por que?”
 “O senhor está prestes a cometer uma loucura.”

Ele tinha razão. Cometi o que ele chamava de loucura mas que para mim era apenas um gesto de consolação, e, de certa forma, divertimento, recreação. Agarrei-o pelo pescoço e apertei até sentir que ele estava morto. (p. 203, 204)

A personagem principal do conto não foge às características que o próprio título propõe. Temos a descrição de um psicopata que destila sua intolerância e ira através do assassinato, matando todas as pessoas que considera vulgares, ignorantes e feias, desferindo seu gesto principalmente contra as mulheres.

O conto possui uma linguagem direta e uma estrutura curta, narrada com velocidade de linguagem e de cenas. Entre o intervalo do diagnóstico médico e o assassinato é de um piscar de olhos. Mal o profissional termina de falar e a fúria assassina do sujeito rompe num gesto que tudo destrói, sem motivo, nem explicação. A descrição do ato brutal é feita sem culpa ou remorso, numa atitude em que a cólera eclode por motivo torpe ou ainda, sem motivo nenhum.

Percebe-se no discurso da personagem que ela encara suas atitudes como divertimento, como uma espécie de fuga de uma vida esvaziada de sentido. Dessa forma, o crime se constitui como uma diversão, uma via de relaxamento:

Sai do consultório sentindo tesão. Mas não pensem que o que me excitara sexualmente fora eu ter estrangulado o curandeiro, porque é isso que todos os médicos são, curandeiros. Não. Antes da consulta eu já havia marcado um encontro com uma dona chamada Zulmira. (p. 204)

A fala desse indivíduo aponta para outra consideração importante: o questionamento do discurso e da profissão médica. O homem, na atualidade, perdeu a fé nas estruturas sociais, ele não confia mais nos sistemas, nos discursos de autoridade, nem nos profissionais ou qualquer relato que se pretenda portador de uma verdade totalizante. Dessa forma, a fala do homem, que trata o médico como um “curandeiro”, denota uma atitude hostil e de enfrentamento da autoridade profissional. O sujeito demonstra com essa atitude uma descrença no sistema e também a qualquer discurso que se pretenda revelador de verdades universais.

A sequência da narrativa aponta ainda outras atitudes controversas desse indivíduo perturbado, as mortes parecem ser crimes corriqueiros para esse sujeito. As suas atitudes

denunciam um homem que atesta seu repúdio através de uma postura brutal, no entanto, reflexiva:

Mas então, horror. Horror, horror, como na história de Conrad. Nas costas logo acima da bunda ela havia tatuado “Jesus salva!” com ponto de exclamação e tudo. Brochei na hora. Odeio tatuagem, mas odeio mais ainda Jesus Cristo. Ela virou o pescoço, olhou pra mim e perguntou: “Brochou?”
 “Quem foi Platão?”
 Ela virou-se de frente.
 “Quem?”
 “Platão.”
 “Quem é ele? Jogador de futebol, artista? Nunca ouvi, não conheço.”
 Puta merda! Siliconada, tatuada e burra. As três coisas que mais odeio numa mulher.
 (p. 205)

Os demais assassinatos que aparecem na sequência da história seguem as mesmas características, no entanto, o homem expressa que não se trata apenas de desejo de matar, mas sim uma predisposição de sua natureza a esse comportamento: “Já passou uma semana. Estou com apetite (uso essa palavra conforme é usada na filosofia escolástica para expressar o desejo implicado numa tendência), mas como dizia, estou com apetite aguçado. Confesso que matar mulher me dá mais prazer.” (p.206)

O conflito, na trama, é marcado pela oposição entre o natural e o artificial. Está presente no discurso desse assassino uma valorização da inteligência, da juventude e da beleza. Dessa forma, a morte dessas mulheres ganha um caráter simbólico, ela assume a característica de protesto contra a falsificação da beleza e contra o triunfo do artificial na cultura contemporânea. O comportamento da personagem, mais do que representar uma atitude odiosa contra o sexo feminino, reflete a necessidade do homem em libertar-se das formas de opressão ditadas pelo império da beleza e da superficialidade, constituindo-se numa forte crítica política, que revela um substrato moral do próprio sujeito: “Sei que não sou o único misantropo no mundo. Existem muitos, mas muitos mesmo. Quando ando pela rua identifico inúmeros pela maneira de olharem os circunstantes.” (p. 206).

A imagem das mulheres, apresentada no conto, corrobora com uma representação grotesca da mesmice, da falta de originalidade, já que todas as vítimas apresentam as mesmas características estereotipadas, todas possuem tatuagem, corpos torneados e pouco conhecimento intelectual.

O assassinato parte de um sintoma de cansaço da imagem desgastada dessas mulheres, que se apresentam como pessoas sem originalidade, figuras de redundância que seguem os padrões de um sistema que dita regras e comportamentos de beleza. Os assassinatos são uma fonte de protesto dirigido à massificação da cultura e ao império da beleza, que faz com que todas as pessoas acreditem na necessidade de possuir as mesmas características físicas.

Ela estava no bar, os peitos volumosos projetados para frente. Aproximei-me. Depois de trocarmos algumas palavras perguntei:
 “Quem foi Platão?”
 “O que?”
 “Platão”
 “Isso é nome de gente ou de bicho?”
 Aquele era um bom começo. (p. 206)

A representação estereotipada dessas mulheres transcende o conceito da aparência visível, ela ganha ambiguidade reforçada pela diferença que promove Segundo Pivetta: “Quando Rubem Fonseca procura uma aproximação máxima com os bens culturais da sociedade de consumo, na verdade não está criando uma relação de identidade da obra com os mesmos, mas antes acentuando a diferença entre ambos.” (p. 175, 176).

É possível compreender o caráter que a palavra intolerância adquire nesse conto, considerando a questão ética do sujeito ante a alteridade a partir da negação do direito de defesa. Como afirma Ricardo Timm de Souza na análise sobre as formas de violência: “Tudo aquilo que entendemos por violência, em todos os níveis, do mais brutal e explícito à violência coercitiva e socialmente sancionada do direito positivo, e, inclusive, a violência auto-infligida, repousa no fato exercido de negação de uma alteridade.”¹⁷

Nesse sentido, a violência aparece na narrativa como uma representação de um embate cultural, que se manifesta nas relações pessoais. O princípio da intolerância é construído a partir de uma lógica irracional, movida pelo despropósito explícito sancionado pela negação da alteridade. Nesse conto, a relação que a personagem estabelece com os outros se expressa através de uma razão fissurada, deslocada e irracional do comportamento humano, que postula um forte desejo de aniquilação, rebaixamento e humilhação da humanidade do outro.

A violência ganha contornos paradoxais nas construções narrativas de Rubem Fonseca, a partir do momento que surgem desdobramentos nas diversas formas de

¹⁷ Artigo disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/viewFile/72/71>. Acessado em 23/11/2012.

representações da violência, tanto no eixo individual ou social, como nas que se mostram mais racionalizadas ou, ainda, aquelas que surgem de maneira mais inconsciente, descartando ou desconsiderando a condição do outro.

3.1.6 “Amar seu Semelhante”

O conto possui uma estrutura de enredo simples, construído de forma linear, com início, meio e fim. A história é narrada a partir da voz em primeira pessoa, trata-se de um homem que encontra constantemente no seu caminho pessoas que lhe contam histórias repetidas. Segue o relato de seu cansaço em escutar diariamente as mesmas queixas e reclamações, dos mesmos sujeitos, acerca das escolhas que fizeram em suas vidas. A descrição de sua personalidade, no início da trama, aponta aspectos peculiares:

Sou um homem infeliz. Jesus, segundo São Marcos, disse, “amarás o teu próximo como a ti mesmo”. Se eu não sinto amor por mim, como vou sentir pelo meu semelhante? Eu não acredito nem em Jesus, muito menos em São Marcos. Um filósofo inglês Edmund Burke, afirmou, “ama a humanidade, detesta teu semelhante”. Eu não amo a humanidade, e detesto meu semelhante. Quer dizer, detestava no início, depois piorou. (p. 187)

Na sequência da narrativa o homem descreve como iniciou-se sua aversão pela humanidade, esse sujeito encontra diariamente pessoas que lhe contam repetidas histórias. São narrações peculiares sobre suas vidas, suas crenças e preconceitos. O primeiro interlocutor declara: “Quando resolvi escolher uma mulher para casar decidi que ela devia ser principalmente bonita. Inteligência era uma coisa secundária. Mesmo porque a maioria das mulheres bonitas são burras, você sabia?”(p. 187). Já o segundo conhecido a abordá-lo faz piadas preconceituosas, salientadas pelo humor negro:

“Que sorte encontrar você aqui”, disse o sujeito ao meu lado. Essa figura tem a mania de contar piadas e conta sempre as mesmas. “Você conhece a história do sujeito que foi ao hospital visitar o filho que acabou de nascer?”
Antes que eu respondesse, o que aliás não faria, ele continuou:
“O médico vai ao encontro do pai e disse que ia apanhar o nenozinho no berçário. Voltou carregando nos braços o que seria o bebezinho, envolto em agasalhos, que entregou ao pai. Mas houve um problema, o seu filho nasceu com deficiência, disse o médico. Dentro do agasalho havia apenas uma enorme orelha. ‘Ai meu Deus’,

disse o pai da criança, 'ele nasceu assim? Mas não importa, vou amá-lo do mesmo jeito. Meu filho', o pai disse para a orelha, 'eu te amo, viu? Eu te amo e amarei pra sempre.' O médico interrompeu dizendo, 'fala mais alto que ele é surdo.'" O sujeito deu uma gargalhada, achando graça na sua piada, que ele já havia contado pra mim umas dez vezes. (p. 188, 189)

Assim a personagem passa a nutrir um sentimento irracional de aversão pela humanidade e de intolerância para com o próximo. No entanto, não é apenas pelo discurso do narrador que se depreendem os sentidos desse conto, as histórias subjacentes contadas pelos sujeitos que encontra são igualmente carregadas de sentido. Elas, em sua maioria, revelam discursos e comportamentos de preconceito, intolerância e infelicidade. São ressaltadas nas conversas todos os tipos de baixezas e vilanias, que se propagam nos tecidos sociais sob a forma de clichês de linguagem e piadas grotescas de baixo calão. Todas essas situações vividas por esse homem vão instaurando conflitos que torna o convívio entre ele e seus semelhantes cada vez mais insustentável:

Mas voltando aos sujeitos que me incomodavam contando suas histórias. Passei a odiar aquelas pessoas. Todas as pessoas. Passei a odiar o meu semelhante. Quando passava por alguém, mesmo que a pessoa apenas me cumprimentasse, eu dizia entre dentes "filho da puta", e quando estava afastado eu dizia repetidamente em voz alta, "filho da puta, filho da puta." (p. 189)

Esse ódio nutrido pelo sujeito vai ganhando formas, já cansado de ouvir as mesmas queixas, a personagem adota um mecanismo de autodefesa, que irá explodir de maneira transtornada:

Aquela piada já me fora contada por ele mais de um milhão de vezes. Ouvi-la mais uma vez encheu-me de sofrimento, de tristeza e de ódio, um ódio tão forte que eu perdia a consciência, e quando voltei a mim percebi que o contador de piada estava caído ao chão e eu estava sobre ele agarrando-o com força pela garganta. "Cala a boca seu filho da puta", gritei. Mas ele havia se calado para sempre. Eu o estrangulava. (p. 190)

O indivíduo que prefigura nesse conto pode ser entendido como exemplo de uma personalidade contraditória, ao mesmo tempo em que carrega dentro de si um impulso assassino, apresenta um profundo sentimento ético, quando mata por não suportar mais ouvir clichês de exclusão, nem discursos desgastados.

Sempre dou uma volta pela praça durante a noite. Ela está sempre deserta e isso em agrada. Mas nesta noite vai me agradar mais ainda. Quem eu encontro na praça, sentado num dos bancos? O meu vizinho que sempre que me encontra afirma que viver com uma mulher burra é pior do que viver com uma mulher feia. Sentei-me ao lado dele. Ele me reconheceu. “Sabe de uma coisa” ele começou a me dizer, “viver com uma mulher burra...” Fiquei olhando fascinado para o pescoço dele. Magro, raquítico, um apertão mais forte quebrava-lhe as vértebras cervicais. Quantas são mesmo? Sete. Conta de mentiroso? (p. 190)

Depois do primeiro assassinato, ele começa a se sentir como uma espécie de vingador social. A sensação de alívio causada pela eliminação do ruído que essas pessoas que se dirigiam a ele causavam vem acompanhada de um desejo mais forte de matar.

Pode-se depreender desse texto um discurso construído de forma irônica, o gesto do assassinato é simbólico, ele não se dirige contra as pessoas, mas, principalmente, contra os discursos sociais que circulam sob a forma de clichês estereotipados e repetidos constantemente na sociedade. Segundo Barthes: O estereótipo pode ser avaliado em termos de cansaço. “O estereótipo é o que começa a me cansar.” (BARTHES, 1975, p. 97). Aqui o estereótipo ganha um novo aspecto, analisado por Barthes. A naturalização das ideias dá uma imagem de um discurso indefinidamente repetido, assim, a atitude da personagem parte de um cansaço dessa linguagem: “já ouvi essa história, essas piadas um milhão de vezes.” (p. 190),

O gesto impulsivo de estrangular essas pessoas, não deixa de ser uma alegoria textual, uma vez que a grande intenção do conto é mostrar que de alguma forma essas vozes precisam cessar, para que não continuem veiculando frases e atitudes de segregação, trata-se de uma atitude de resistência: “e no momento em que no mais das vezes de forma catártica, aquela emoção é então projetada e externalizada, como um gesto ou grito, um ato desesperado de comunicação, a dramatização exterior de um sentimento interior.” (JAMESON, 2007, p. 39)

Pela abordagem que se propõe nesse conto, a respeito da ideia de tolerância, nota-se que nela elide a ideia de um distanciamento, uma barreira que impede o contato entre diferentes identidades. A abertura ao outro, ao diferente, insinua uma nova forma de interagir nos aspectos sociais e, portanto, uma nova forma de conceber o mundo – ultrapassando a ideia de solidão individual que o conceito de tolerância assume¹⁸. Tolerar, é permitir que o outro tenha acesso, compartilhe a experiência, é aceitar a sua diferença.

¹⁸ Segundo Derrida “a palavra “tolerância” é, antes de mais nada, marcada por uma guerra religiosa entre cristãos, ou entre cristãos e não-cristãos. A tolerância é uma virtude cristã ou, por isso mesmo, uma virtude católica. O cristão deve tolerar o não-cristão, porém, ainda mais que isso, o católico deve deixar o protestante existir. (...) A paz seria assim a coabitação tolerante. In DERRIDA, Jacques. *Filosofia em tempo de terror*.

No entanto, parece não existir possibilidade de um ajuste pacífico entre esses indivíduos, pois a ausência de diálogos é reforçada por essa personagem que durante todo o conto sempre se manteve em silêncio assumindo a forma de uma apatia diligente perante a situação. Seu comportamento introvertido, no início, apresenta a impossibilidade de uma construção dialógica em simetria, pois os sujeitos com os quais se relaciona não apresentam as mínimas condições para a interlocução: “se o cético entra de alguma forma no discurso argumentativo, o mesmo não se dá com o cínico que domina em última análise as possibilidades de estabelecimento do discurso, está antes e fora dele, apresenta anterioridade lógica e ontológica.” (SOUZA, 1996, p. 120, 123)

A narrativa de Fonseca está pautada num signo estético que nada tem de inocente, e que, através dos paradoxos e antagonismos de suas representações, insere um selo forte de caráter político e moral.

Embora na atualidade a sociedade tenha desenvolvido ferramentas inúmeras que possibilitam o contato e a comunicação, parece que elas vieram à custa do suprimento de outras habilidades: a arte da conversação, a arte de olhar para as pessoas, a arte de ser visto e a arte de estar presente. Nossa conduta não é mais governada pela paciência e respeito, todas essas qualidades, nas décadas passadas, eram mais valorizadas que atualmente. Predominam, no momento, a introversão e o narcisismo.

3.1.7 “O ensino da Gramática”

O conto mais curto da coletânea, chamado “O ensino da gramática”, trata de uma história construída a partir de um diálogo entre duas pessoas. São três páginas de conversas entre sujeitos que parecem viver juntos. Uma história que tem um caráter aparentemente absurdo, nela Fonseca mostra sua habilidade de escritor ao deixar o leitor em suspense, gerando uma espécie de desorientação. Trata-se de um diálogo que mescla assuntos diversos assuntos, como tristeza, classificações morfológicas, relacionamento amoroso e problemas sexuais, até chegar à confissão de uma das personagens que afirma que está doente.

O diálogo inicia-se com uma pergunta a respeito do estado de espírito de um dos parceiros, essa pergunta inicial, aparentemente simples, irá desenvolver um diálogo repleto de nuances e reflexões:

Você está triste?
 Não sei. Talvez.
 Tristeza dá câncer, sabia?
 Pensei que dava verruga no nariz.
 Estou falando sério. (p. 85)

Embora o conto possua uma estrutura simples, a construção do texto, confunde a percepção do leitor, ao misturar variados assuntos. As palavras adquirem outros significados, que escapam ao entendimento habitual, o verdadeiro sentido do texto não está expresso, nem nas atitudes, nem no teor da conversa, mas parecem se colocar fora do texto. As palavras ali, são cuidadosamente colocadas, juntamente com a discussão acerca da tristeza, da natureza dos substantivos, da sintaxe, do relacionamento sexual, sugerindo assim outros assuntos:

Ultimamente você vive falando sério.
 Quando eu brincava você reclamava.
 Nem tanto ao mar nem tanto à terra.
 Você colocou vírgula depois de mar.
 Estou falando, não estou escrevendo.
 Mas na sua fala tinha uma virgula depois de mar?
 Não. Você está fazendo uma análise sintática e morfológica da frase?
 Na frase há o uso da figura de sintaxe chamada elipse.
 Chega. É por coisas assim que não quero mais viver com você.
 Porque eu sei gramática e você não?
 Entre outras coisas.
 Você não gosta mais de foder comigo? (p. 86)

No final do conto a personagem revela o motivo de sua tristeza, está com câncer, no entanto, a confissão de sua doença, em meio a esse diálogo, parece não provocar nenhum tipo de reação em sua companheira. A frase dita “estou com câncer de pulmão” se incorpora às falas anteriores, como se fizesse parte do mesmo assunto, da gramática ou do relacionamento. Em apenas três páginas, com a forma minimizada e com a articulação de frases curtas, é possível compreender diversos conflitos que esse casal vivencia.

A revelação da doença não causa espanto, nem comoção na sua companheira. O conto parece ter a intenção de deixar o leitor atordoado, sem entender bem o que está lendo, a mistura de assuntos sérios com corriqueiros dão essa sensação de vertigem ao discurso.

Na primeira frase temos uma pista deixada pela personagem que conduz à revelação final, de maneira circular o conto inicia e termina da mesma forma. A própria personagem parece estar suspensa, não conseguindo sequer responder à pergunta sobre seu estado de espírito.

Essa dicotomia serve para acentuar o desfecho vazio da narrativa, quebrando os padrões convencionais, já que não é uma narrativa que se pauta no trágico da situação vivenciada, mas que revela a perda da força do trágico e, também a perda da própria compaixão entre as pessoas. A confissão é feita de maneira fria, sem sentimentalismos ou desespero:

Então deixa de ficar triste.
Tenho uma razão. Já estou com câncer.
Jura?
Juro. Pulmão. O cigarro.
Meu amor, vou cuidar de você.
Mas antes me ensina gramática. (p. 87)

Nesse conto a realidade aparece de forma embaçada e as truculências da vida parecem ser levadas a um vazio de sentido, são sentimentos que não conseguem encontrar uma forma de expressão clara no discurso. O conto demonstra a maneira como os homens do nosso tempo não sabem lidar com suas dificuldades; trata-se do próprio desajuste e perdição dos indivíduos diante das tragédias da vida.

A tristeza, que no início parecia de difícil definição, no fim aparece com clareza. Sua melancolia tem um motivo: o câncer. O conto é escrito a partir de uma linguagem reflexiva, a expressão clara deixada pelo sujeito - no final em que diz, estou com câncer por isso tenho motivos para ficar triste - implica um movimento desagregador da narrativa, pois apesar disso, apesar da doença, apesar de tudo é necessário seguir, pois a própria vida segue. É preciso não pensar, é preciso seguir adiante, aprender gramática, como sugere a sua companheira, ocupar-se daquilo que eles conseguem entender.

Outro aspecto que deve ser notado é que o único momento que uma das personagens chora é quando um deles ameaça ir embora, o medo da rejeição do amor e, conseqüentemente,

da solidão é mais forte do que a declaração da própria doença. É o único momento em que um deles demonstra alguma sensibilidade.

3.2 NARRATIVAS POLICIAIS

Rubem Fonseca é reconhecido por sua predileção pela criação de narrativas policiais, em seus contos e romances, aparecem detetives, bandidos, assassinos confessos, em suma, histórias recheadas de vítimas e assassinos. É possível notar, contudo, que ainda que suas histórias mantenham a estrutura de suspense, característica formal do conto policial, Rubem Fonseca foge e transcende a certas normas do gênero.

As histórias policiais de Fonseca não servem apenas como uma leitura de entretenimento; evidenciam-se, em seus enredos, tramas que beiram ao fantástico, apresentando alegorias simbólicas que, certamente, ampliam os sentidos do texto. Além disso, o conto policial de Fonseca funciona como uma espetacularização do próprio cotidiano, onde o crime é apenas mais um entre os vários elementos que compõem um quadro rico de representação das relações humanas.

3.2.1. “Paixão”

O conto “Paixão¹⁹” possui uma estrutura narrativa mais elaborada, uma vez que é construído a partir de uma trama não linear, cheia de reviravoltas surpreendentes. Narrado em primeira pessoa, pode ser destacado pelo enredo que apresenta diversas histórias ocorrendo simultaneamente durante a trama.

O enredo desenvolve-se a partir da história de um narrador que coincidentemente é também escritor chamado Pedro. Essa forma de misturar na narrativa realidade e ficção como ocorre com a mescla de um personagem narrador/escritor também evidencia um texto

¹⁹ Considerando que um texto é um tecido, em que todos os elementos que o compõem estão de alguma forma entrelaçados para que exista significação, esse conto aparece com o mesmo título de outro lançado no livro *Pequenas Criaturas* (2002). “Paixão” é um título repetido, no entanto, apesar de possuir o mesmo título, nesse livro trata-se de um conto inédito.

ambíguo, uma vez que torna-se difícil definir se trata-se de uma história inventada pelo escritor Pedro dentro do próprio texto de Fonseca.

Pedro que assassina sua esposa através da contaminação por tétano, crime cometido com o auxílio de um amigo médico. A amante da personagem é a enfermeira do seu amigo e, ao final do conto, o escritor e o médico são assassinados por ela. As personagens não apresentam densidade psicológica, podendo ser caracterizadas como planas já que não se modificam ao longo da trama.

O título é primeiro aspecto que pode ser ressaltado, a palavra, *paixão* abrange designações subjetivas, tais como: perturbação mental, movimento desordenado, afeto violento e sofrimento martírio. Nota-se que a característica de viver sob uma perturbação mental é o elemento central que comanda a vida de Pedro: “Certa ocasião eu estava apaixonado por uma garota e para provar a ela a grandeza do meu sentimento decepei o dedo mínimo da minha mão direita. Dizem que a paixão é um sentimento patológico, uma doença, que felizmente é transitória.”(p. 91).

O conto possui uma estrutura plástica que beira o absurdo, em decorrência dos aspectos inusitados que são narrados ao longo da história. O trecho inicial evidencia que estamos diante de um homem que pode cometer as mais variadas loucuras em nome de seus sentimentos. Desde o foco narrativo até o espaço, tudo se encaixa de modo a favorecer e a sustentar a incoerência dos episódios narrados. Apesar de a trama apresentar situações absurdas, a lógica impressa na atitude de um homem que decepa o dedo da mão já desvia o leitor do senso comum e o prepara para a leitura de algo que foge à normalidade.

Pedro é o personagem principal e narrador da história, caracterizado como um homem fracassado profissionalmente, que vive em um casamento oprimido e infeliz com Nely, uma mulher bem sucedida nos negócios e provedora da casa:

Nunca estive apaixonado por Nely, mas me casei com ela. Sou escritor, e os escritores são todos (com exceções fulgurantes) uns pés-rapados. Nely tinha dinheiro, herdado do pai, além de ganhar muito em sua profissão de advogada especializada em indenizações.

Tenho que contar a verdade. Eu era um escritor fracassado. Nem isso, nem fracassado eu era, ou eu já seria alguma coisa, era um escritor que nunca conseguiu ser publicado. (p. 91)

A personagem acredita ter uma vida pacata e sem grandes emoções e, como fuga de uma vida destituída de sentido, nutre um sentimento de apatia perante a realidade expressando

solidão e desconforto existencial. Se a vida tornou-se uma mera sucessão de dias repetidos, num eterno tempo presente que designa um vácuo existencial, em algum momento esse vácuo será preenchido com outros elementos, nem sempre saudáveis. Pedro vive um relacionamento paralelo com sua amante Michele, uma enfermeira que trabalha com seu melhor amigo, o médico e cúmplice, Amâncio. É por ela que ele manifesta sua verdadeira paixão, motivo que o leva a cometer as mais absurdas loucuras; será também em nome dessa paixão e do desejo de liberdade, que ele arquitetará a morte brutal da esposa a fim de herdar seus bens e dinheiro.

O casamento baseado em interesses já desarticula a construção do matrimônio dos princípios, do respeito e do amor. Pedro vive as custas de sua mulher, sendo vigiado durante as 24 horas do dia, por uma equipe de detetives contratada por sua esposa. A paixão por Michele não é diferente, o interesse pela amante se sustenta a partir do desfrute de sua beleza exterior. Não há envolvimento emocional profundo por parte de Pedro com nenhuma das duas personagens: “Tive uma longa conversa com meu amigo Amâncio. Não sei o que faço da minha vida, eu lhe disse, estou apaixonado por Michele e a minha mulher me asfixia, me humilha, me deixa infeliz.” (p. 94).

Pedro, a partir da solidão e do sentimento de opressão sentida dentro do matrimônio, resolve o conflito matando a sua companheira, e vê nessa atitude o último recurso que dispõe para continuar sustentando uma vida fácil. O motivo que leva ao assassinato de Nely é torpe. A esposa, cansada de sustentar o marido, arranja-lhe um emprego, a partir daí ele terá que trabalhar para garantir seus luxos. Esse é o motivo que leva-o a aceitar a sugestão do seu amigo Amâncio de assassinar Nely, que é apresentada para o leitor de forma degradante e tirânica:

Como vou fazer isso com Nely? Ela tem o corpo feio, seios caídos, bunda mole, barriga flácida. E quando sugeri que ela consultasse um cirurgião plástico, ela riu, perguntou com mordacidade, você me acha alguma dondoca botoxeira? Sou uma profissional liberal, uma advogada famosa, respeitada, que ganha a vida trabalhando. (p. 93-94)

A liberdade que a personagem busca é condicionada por um sentimento narcísico individualista, que o lança para a irracionalidade: “Fiquei acordado com a agulha na mão, sem coragem de fazer aquilo. Então Nely começou a roncar e creio que foi aquilo que me levou a fazer o que Amâncio mandou.” (p. 95)

A escolha pela forma de assassinato é chocante, a infecção por tétano tem efeitos colaterais extremamente brutais. O narrador utiliza todos os elementos de crueldade e sadismo, misturado com grande força de ironia a fim de chocar o leitor:

Ela está rindo eu disse.

Isso mesmo. Chama-se risus sardonicus, um espasmo dos músculos em volta da boca, causado pela rigidez do pescoço e das costas. Maravilha, agora vamos esperar a diaforese, ela vai suar, suar, suar, a temperatura vai aumentar, ela vai ficar com taquicardia e vai morrer de asfixia causada pelos espasmos do diafragma. (p. 97)

Com essa construção narrativa a morte perde seu caráter trágico, pelo apuro de sua descrição, a morte de Nely ganha características de espetáculo. A imagem mistura a dor da mulher paralisada sem direito à defesa e a característica grotesca do riso sarcástico em seu rosto, um sintoma peculiar do veneno aplicado nela. É possível notar a frieza e crueldade de Pedro ao comentar sobre a morte de sua esposa:

Nely não tinha outros parentes, e como as visitas estavam proibidas ninguém viu o risus sardonicus estampado em seu rosto enquanto ela agonizava na cama, mas confesso que sempre me lembrava de sua fisionomia de coringão e até tive alguns pesadelos com Nely sentada à mesa de jantar me olhando com um sorriso de escárnio ou desdém., enquanto eu comia um prato de cebolas, a comida que mais odeio. (p. 97)

A vida nas metrópoles é o cerne da inspiração do autor. Assim, Pedro é descrito como um sujeito que vive aturdido e perturbado, nutrindo um sentimento de desencanto pela vida e uma sensação de vazio existencial. Ele apresenta características que demonstram sua desestrutura psíquica e seu deslocamento identitário e social. O médico também aparece caracterizado como um sujeito sádico e imoral, além de sugerir o assassinato, ele auxilia Pedro a cometê-lo. Amâncio é uma personagem ambígua dentro da trama, pelo caráter de sua profissão, seria ele o principal responsável pela manutenção e preservação da vida, contudo, o que aparece é um profissional perverso que mata inescrupulosamente. A máscara de médico mantém sua face criminoso camuflada, dando um sentido irônico ao conto:

Amâncio podia ser um bom contaminador de tétano, mas parece que como médico não era grande coisa. Tinha poucos clientes e gastava grande parte do seu tempo frequentando boates, e casa pouco respeitáveis, ele mesmo confessava que gostava de foder putas.

Você não precisa usar camisinha se fode uma puta, você tem que usar camisinha se fode com uma mulher casada, essas sim pegam doenças dos maridos, que são bissexuais, ele dizia (p. 98 – 99)

A grande reviravolta na trama acontece quando Michele e Amâncio atraem Pedro a um sítio, nessa ocasião é que a grande vilã do conto aparece. Michele acaba por matar o médico e deixar Pedro no porão para morrer de fome e sede, quando descobre que a procuração para administrar o dinheiro herdado pela morte de Nely estava em seu nome: “Amâncio, você substabeleceu para Michele a procuração que lhe dei? Sim. Por quê?... Ele não terminou a frase. Ouvi um tiro e o baque de um corpo caindo no chão. Michele era um gênio, gênio do mal. Ela fechou o alçapão com um estrondo.” (p. 102)

A marginalidade e a crueldade em Fonseca têm dimensões amplas, questionando todos os setores e colocando em cheque todas as certezas de uma realidade multifacetada em sua natureza. A própria ironia do texto se dissipa quando o sujeito descobre que ele também pode ser vítima da ganância e do ódio mortal.

O riso nessa narrativa também deve ser destacado como elemento simbólico, o riso destacado no rosto de Nely dá uma aura de escárnio, deboche e maldição ao conto. É um recurso utilizado para tornar difusa a dramaticidade da situação. O humor nasce do amálgama entre o trágico e o cômico, dessa forma, o riso que aparece nesse conto cumpre com a função de diluir as tensões, já que a narrativa expõe situações com forte teor dramático.

O rosto caricatural de Nely evidenciado pelo *risus sardonicus* funciona como uma espécie de máscara bizarra e irregular. Essa estética que explora o grotesco, o riso irônico diante do absurdo da imoralidade, é explicado por Eagleton: “Parte do nosso gozo com a visão desse poço de miséria é certamente um desafio frente ao desfile do egoísmo monstruoso que lutamos para camuflar.” (1993, p. 118)

A violência mais uma vez adquire caráter de normalidade, pois é vista pelas personagens como um mal necessário a serviço de suas individualidades egocêntricas. Os atos violentos passam a existir fora de um sistema de causas e efeitos, já que nenhuma das personagens demonstra preocupação com as possíveis consequências de suas atitudes.

A exploração da violência nessa narrativa propõe a redução da alteridade do outro, uma vez que o outro está a serviço do bem estar individual. Nota-se que Pedro contempla friamente os últimos momentos de sua mulher, agonizante em uma cama, sob a postura de um observador frio de uma catástrofe que ele maquiavelicamente premeditou.

Esses comportamentos descritos na narrativa são construídos a partir das semelhanças de uma realidade observável, sintomas de um mundo que se vê destituído de afeto e piedade. “Um mundo em que a solidariedade, a compaixão, a troca, a ajuda e a simpatia mútuas (noções estranhas ao pensamento econômico e abominadas pela prática econômica) suspendem ou afastam a escolha racional e a busca do auto-interesse.” (BAUMAN, 2001, p. 43)

Pedro é uma personagem típica do mundo contemporâneo, uma vez parece querer alcançar sucesso em sua vida sem grandes esforços, e assim não mede consequências para conseguir o que deseja. As personagens se movem no tecido da narrativa como criaturas absortas no próprio individualismo, sem compreender com plenitude os resultados de suas ações. Por isso, não apresentam perspectivas, nem direção delineadas, sendo portadores de graves perturbações mentais, extravasando suas fraquezas e doenças pelo viés da ira e do sexo. Os sentimentos são vividos de maneira desordenada e aparecem dentro do conto entrelaçados e confundidos, amor, paixão, amizade, cumplicidade, repulsa e ódio.

É importante destacar que qualquer semelhança com o livro *Notas do Subsolo* de Fiodor Dostoievsky, ou com as narrativas como “Barril de amontilhado” de Edgar Allan Poe, não são mera coincidência; de fato, Rubem Fonseca é um leitor ávido e atento desses escritores, e seus textos sempre aludem e à inspiração criadora de cânones da literatura universal.

3.2.2. “Axilas”

A narrativa que dá nome ao livro possui uma estrutura circular, uma vez que a fabulação da história termina remetendo ao início ou, ainda sugerindo um reinício. Há também, na estrutura do texto, um grande número de intertextualidades e digressões do narrador, o que confere à trama uma maior complexidade na formulação de discurso. Trata-se da história de um psicopata que sente uma curiosa e incomum atração por axilas femininas, matando assim mulheres para satisfazer sua estranha fascinação.

A história é contada pelo narrador com a estrutura de relato, utilizando diversos elementos a fim de justificar suas motivações, dessa forma, durante o relato ele aconselha e orienta, falando diretamente com o leitor. Essa estrutura confere credibilidade ao texto,

gerando uma espécie de intimidade e proximidade com o leitor, induzindo-o a compartilhar de seus sentimentos, emoções e motivações:

Sei que alguém gostaria de me perguntar: você fala de cu e boceta, mas usa axila em vez de sovaco. Porque? A resposta é muito simples. Cu e boceta tem a obscenidade fáustica, que ainda resiste ao uso e abuso desses termos nos dias atuais. Mas sovaco é uma palavra vulgar, de uma trivialidade reles e fosca. (p. 27).

O assassino não é nominado na história, mas ainda assim, pela descrição feita pelo narrador, é possível inferir que trata-se de um sujeito que demonstra um conhecimento cultural refinado e erudito, trata-se de um homem frequentador de concertos, museus, leitor de poesia e apreciador de arte. Essa representação descritiva de seus gostos, caracteriza-o como um sujeito que pertence a uma elite social, visto que ele possui acesso a bens culturais desfrutados apenas por uma pequena parcela da população.

A personagem inicia a história declarando ter se apaixonado por uma violista durante a exibição de um concerto: Maria Pia. Assim que a vê, o sujeito é tomado por um desejo obsessivo de possuí-la:

Nunca amei na minha vida, até conhecer Maria Pia. (...) Pois foi ao ouvir as notas que saíam do violino de Maria Pia durante a execução desse concerto e contemplando seus braços e suas axilas que eu me apaixonei por ela. Lembram do poema do Keats, “a thing of beauty is a joy for ever, its loveliness increases; it Will never pass into nothings...”? Lembram? As axilas de Maria Pia mereciam um poema como esse, que lamentavelmente meu estro seria incapaz de criar. (p. 28)

Na primeira tentativa de aproximação, Maria Pia recusou o convite para jantar. A rejeição da violinista deslanchou uma série de comportamentos anormais no indivíduo, que nesse dia passa a noite insone e traça novos planos para reencontrá-la. Na segunda tentativa, ele oferece uma carona e ao deixá-la em casa tenta beijá-la, nesse momento Maria Pia deixa claro o desprezo que sente por ele:

“Você me dá pena” ela disse.
 Não precisava dizer mais nada, senti o desprezo na sua voz e no seu olhar, mesmo na penumbra do carro. Defendi-me de maneira pusilânime., “por favor, me desculpe”.
 Maria Pia suspirou e exclamou, em surdina “patético” (p. 30)

A declaração de desprezo expressa pela violinista é motivo suficiente para desencadear no homem todo ódio antes reprimido. O relato que segue deixa transparecer a figura de um criminoso reincidente, que não tem controle sobre suas emoções: “Isso acontece muito comigo, forças irresistíveis me compelem a fazer coisas das quais me arrependo depois.” (p.31).

A partir desse trecho o leitor já pressente a iminência de um crime, o sujeito está tomado por um desejo de vingança, causado pela rejeição afetiva. Ele elabora um plano para entrar no apartamento da violinista, sob o pretexto de lhe entregar um presente, o quadro que eles haviam contemplado em outro encontro no museu. Trata-se de uma obra do pintor Bispo do Rosário. Maria Pia, movida pelo interesse pelo presente, permite que o assassino entre em sua casa, a partir daí se desencadeia na trama uma série de ações extremamente perturbadoras, narradas com entusiasmo e violência, inclusive na própria da linguagem, que descreve em pormenores as atrocidades cometidas pelo assassino:

Abri a pasta e tirei o cassetete e dei uma forte pancada na cabeça de Maria Pia. Ela caiu desmaiada no chão, mas notei que respirava como se estivesse dormindo. Tirei a blusa que ela usava, levantei os seus braços e contemplei fascinado as axilas de Maria Pia, que beijei e lambi e chupei demoradamente.(p. 32)

Após “consumir” o corpo da vítima em um ritual lascivo, satisfazendo seu desejo, ele precisa se livrar do corpo; como solução ele o atira pela janela: “Depois peguei o corpo no colo e levei-o até a janela aberta. Cuidadosamente joguei-o na rua. Ouvi o estrondo do corpo batendo na calçada. Depois coloquei a carta sobre a mesa, guardei o cassetete na pasta e sai do apartamento (...)” (p. 32)

Logo em seguida, após o desfecho do brutal assassinato, o homem descreve sua situação emocional: “Mais uma noite sem dormir. Eu estava muito infeliz. Matara a única mulher que conseguira amar em toda minha vida.” (p. 33). O conto termina de maneira cíclica: “Enquanto Maria Pia era sepultada fiquei perto da irmã, como um lobo faminto, o coração disparado, esperando uma oportunidade para ver suas axilas”. (p.34)

O primeiro elemento que pode-se destacar nesse texto é a intertextualidade, logo nas primeiras linhas a personagem cita o conto “Uns braços”, de Machado de Assis:

Ela já estava sentada quando vi os seus braços, braços finos, que para meu avô não causariam o menos interesse, ele provavelmente os acharia feios. Além do mais,

Maria Pia usava uma manga cavada e os braços estavam totalmente desnudos. Meu bisavô gostaria que ela usasse mangas curtas meio palmo abaixo do ombro e que seus braços fossem cheios, do jeito que Machado de Assis descreve no conto “Uns braços”. (p. 25)

A referência, na trama, ao texto de Machado é um elemento importante para a construção da história, já que explicita uma demarcação temporal através da comparação entre os interesses literários. O narrador usa o conto de Machado para explorar a diferença dos valores e das gerações. Dessa forma ele marca as diferenças de tratamento no tempo contemporâneo, pois no conto “Axilas” nota-se que não há uma pureza contemplativa da beleza dos braços femininos como em Machado, as loucuras e insanidades da atualidade de maneira nenhuma são desejos infantis e se satisfazem somente com o olhar. Ele é um homem diferente, pertence à outra geração, e a uma realidade social distante da que seu bisavô vivenciou. Sua admiração pelo corpo é sustentada por desejos que culminam em agressões e não em contemplações pueris. As referências temporais e as comparações entre ele e seu avô contribuem para a construção de um texto irônico e crítico que aponta as direções dos tempos controversos em que vivemos.

Além da referência a Machado de Assis, outras alusões a textos e obras são referidas. Destacam-se citações de um poema do inglês John Keats,²⁰ e também Pietro Aretino²¹, e também a inserção do trecho de um poema de Carlos Drummond de Andrade, chamado “A língua lambe²²”. Além dos textos e referências poéticas, o conto insere outras artes que se relacionam na história como uma tela do pintor Bispo do Rosário²³.

Os textos mencionados são obras de arte que se evidenciam, sobretudo, pelos apelos eróticos, que demarcam obsessões e loucuras em seus temas. Essas inserções acabam por

²⁰ Poeta Inglês ficou conhecido por caracterizar um imaginário sensual e erótico em seus poemas. O poema mencionado na narrativa de Fonseca faz referência a beleza do corpo feminino.

²¹ Escritor e dramaturgo italiano, autor de *Diálogo das prostitutas*, também conhecido pelos eróticos em suas obras, e se notabilizou pelo estilo incisivo, cínico e pouco moral.

²². Retirado de um livro póstumo em que o erotismo e a sexualidade são os temas principais na poesia, esse trecho de Drummond curiosamente já apareceu em outros contos do autor. Na narrativa: “O corcunda e a Vênus de Botticelli” do livro *Secreções Excreções e Desatinos* (2001). Referências constantes a Drummond, mas também a outros personagens de suas próprias obras, podemos assinalar um movimento intertextualidade e também de auto-referencialidade.

A língua lambe. *A língua lambe as pétalas vermelhas/ da rosa pluriaberta; a língua lavra/certo oculto botão, e vai tecendo/lépidas variações de leves ritmos./E lambe, lambilonga, lambilenta,/a licorina gruta cabeluda,/e, quanto mais lambente, mais ativa,/atinge o céu do céu, entre gemidos,/entre gritos, balidos e rugidos/de leões na floresta, enfurecidos.* (ANDRADE, C. D. *O Amor Natural*. São Paulo: Record, 1992.).

²³ Artista considerado louco pela sociedade da época a sua figura insere-se no debate sobre o pensamento eugênico, o preconceito e instiga questões sobre os limites entre a insanidade e a arte no Brasil. A sua história liga-se também à da Colônia Juliano Moreira, instituição criada no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, destinada a abrigar aqueles classificados como anormais ou indesejáveis (doentes psiquiátricos e alcoolistas).

levar o leitor a outros textos dentro da narrativa, configurando a estrutura do conto como uma rede de relações interligadas, jogos de linguagem que estabelecem e viabilizam trocas. Esse jogo intertextual que mistura textos e outras artes no conto, gera uma multiplicação de sentidos dentro da narrativa. Ainda que aparentemente o narrador tente nortear os caminhos de leitura, a quantidade de interferências e relações, acabam causando, propositalmente, o efeito inverso; criando um texto fragmentário que desloca a narrativa de um sentido único, gerando uma série de imagens que conferem certa fragmentação e falta de linearidade ao conto.

Essas narrativas amplamente exploradas pela intertextualidade denotam um tipo de prática discursiva apontada por Fredric Jameson (2007, p. 40), como uma estrutura estética em que “a profundidade é substituída por superfície, ou por superfícies múltiplas (o que se denomina frequentemente de intertextualidade não é mais nesse sentido, uma questão de profundidade).”

Nota-se que o narrador utiliza os poetas, as interferências textuais e de imagens com o intuito de realizar uma contraposição temporal entre as épocas:

Contudo isso era no tempo que o pênis era uma peça importante da minha arte amatória, em que meu poeta favorito era o Aretino, o clássico Pietro Aretino, (...) Como dizia, isso era no tempo que eu ainda não havia descoberto com a língua a delicada textura do cu e da boceta que passei a lamber com prazer jubiloso. Como no poema de Drummond (...). Isso durou até eu conhecer o encanto inspirador da axila, o lugar perfeito para a língua. Refiro-me à axila dos meus sonhos, a axila da mulher por quem me apaixonei, a de Maria Pia, a violinista, e não da minha avó. (p. 26).

O narrador distancia a leitura entre o poeta romântico Aretino e o moderno Drummond, assim como fez em relação ao texto de Machado. As alusões parecem se referir às mudanças de comportamento que a própria contemporaneidade trouxe e que a literatura de Fonseca demarca através das escolhas poéticas e literárias no discurso ficcional. A composição estética desse conto é portadora de marcas discursivas que não se inscrevem nesta ou naquela convenção, mas reinventam formas e estilos a fim de alargar os horizontes de referência.

Além da intertextualidade o sujeito que narra a história assume um posicionamento em primeira pessoa em que se explica para o leitor. Essa é outra característica que confere ao conto uma ambiguidade, visto que a personagem do conto é um escritor, fica difícil distinguir

claramente os contornos de ficcionalidade ou realidade. A narrativa cria uma desorientação, pois torna-se complicado realizar a efetiva separação entre a veracidade do relato do narrador e a possível criação ficcional do próprio personagem, que é um escritor dentro da obra.

A contemplação da axila denota a preocupação do autor em focalizar representações que fogem ao senso comum. O fascínio pela axila feminina desconforma as formas habituais que temos do corpo erótico, habituados por um modelo institucionalizado normalmente oferecido à nossa percepção. “As descrições do autor eliminam a barreira das partes “proibidas” do corpo, mostrando-o repulsivo e atraente, incompleto e excessivas”. (VIDAL, 2000, p. 15).

Além dos elementos de suspense presentes na trama, é interessante perceber a escolha pela circularidade do desfecho. O conto deixa em aberto a possibilidade da reincidência do crime, pois termina praticamente da mesma forma como se inicia.

Essa circularidade dentro da obra confere ao texto, novamente, uma descentralidade, já que não se pode pensar em um fim completo, mas sim em reinícios e reincidências.

Além disso, em “Axilas” o autor explora uma liberdade de agir, de se movimentar dos indivíduos e evidencia, acima de tudo, a relação com a alteridade, na qual novamente a mulher aparece como vítima reduzida a um produto de consumo que serve apenas para satisfazer as necessidades brutais desse sádico homem.

3.2.3 “Livre Alvedrio”

O conto “Livre Alvedrio” tem a estrutura do conto policial. A história narrada em primeira pessoa e possui uma linguagem veloz e uma trama cheia de reviravoltas. Conto de estrutura de enredo fragmentada, dele podem depreender-se três histórias acontecendo paralelamente. A coexistência de diversas histórias inviabiliza a relação de continuidade entre os acontecimentos, reforçando a impossibilidade de apreensão total do texto.

A história inicial é sobre o interesse do detetive Vilela sobre os casos de suicídio, trata-se de uma personagem repetida nas obras de Rubem Fonseca, por isso, bastante conhecida de seus leitores. Vilela está envolvido em uma investigação sobre o assassinato da personagem Daniel Louzada, um sujeito descrito como um figurão da alta sociedade, que enriquecera de forma ilícita, através do contrabando de artigos e peças de informática. A

narrativa, labiríntica em sua estrutura, se desenvolve a partir dessa investigação policial, no entanto, a grande história que circula no interior da trama é a respeito do curioso interesse do investigador por suicídios.

Todas as personagens da história passam a ser suspeitas quando Vilela descobre que não se tratava de um caso de suicídio, mas sim de assassinato. Inclusive a esposa da vítima, Sylvie, está sob investigação. Trata-se de uma mulher descrita no conto de maneira vulgar e estereotipada: “Fui falar com a mulher do suicida. Loura, bonita à custa de bisturis e botoxes, magra, dessas que diariamente vão à academia para manter a forma física. Fingia que estava nervosa e sofrendo. Aquilo me deixou irritado.” (p. 60)

Grande parte das personagens são caracterizadas como sujeitos superficiais e frívolos: “Sylvie? Não, essa é uma idiota, nós a acompanhamos uns tempos, ela tem um amante e vive nos cabeleireiros e nas academias de ginástica para reforçar os glúteos de sua bunda caída.” (p. 76). O amante de Sylvie é outra personagem que aparece na trama como suspeito do assassinato, Henrique Vilalvarez, um homem que ganha a vida prostituindo-se:

Mas antes vai me responder uma pergunta.
O senhor manda, doutor.
No dia 11, você estava aonde?
Aqui comendo uma dona. Sabe? Uma daquelas casadas com um cara brocha, aliás, esses maridos estão todos brochas, o senhor já notou? Ela não é grande coisa, vestida ainda passa, mas pelada fica uma droga, mesmo com toda a cirurgia que fizeram, tenho que tomar pílula para comer ela, mas eu preciso viver. Preciso sustentar minha mãe que é doentinha.(p. 72)

A namorada do policial Vilela é evidenciada pela sua beleza, não interessando outros atributos intelectuais:

Acho que vou desistir de escrever. É muito chato. Você já notou como as escritoras são feias? E como envelhecem mal? Você vai ser o que? Fisioterapeuta. Fisioterapeuta? Acho uma boa ideia. Se ela dissesse que queria ser açogueira, magarefe, eu responderia da mesma maneira. (p.77)

Ao longo da narrativa, pistas vão sendo deixadas pela personagem para que o leitor descubra os motivos pessoais que levaram o investigador a ter tanto interesse por suicídios: “Tenho até hoje na carteira um bilhete que diz: “Meu suicídio é um gesto de livre-alvedrio”, mas não quero falar sobre isso.” (p. 59). Esse bilhete é citado duas vezes durante o conto.

Vilela conclui o caso de Louzada que parece servir apenas como pano de fundo para outras reflexões, funcionando como uma trama secundária de entretenimento para que o narrador realize outras reflexões dentro do texto. O assassino de Daniel Louzada é descoberto no final, tratava-se da sócia do contrabandista. No entanto interessa investigar que outros elementos se desdobram e ganham significações dentro da narrativa.

Após solucionar o caso, Vilela revela de onde surgiu seu interesse por suicidas, novamente tira o bilhete do bolso e relê a frase que desvenda um grande sofrimento: “Porque meu pai cometera aquilo que ele chamara de ‘um gesto de livre-alvedrio’? A famosa melancolia portuguesa? Ele me parecia um homem feliz.” (p. 81).

Para o investigador, descobrir os motivos dos crimes é mais fácil do que compreender as razões de um suicida: “Mas eu não estava aborrecido porque ia ter mais trabalho. Na verdade eu ia ter menos trabalho. Para mim descobrir um criminoso é mais fácil do que descobrir o motivo que faz uma pessoa dar fim à própria vida. Por que as pessoas fazem isso? Por que?”(p.69)

Além disso, é importante destacar a função das histórias entrelaçadas dentro do texto, esses diversos segmentos dramáticos justapostos retiram a centralidade da narrativa, construindo um mosaico de interpretações que remete ao conceito de bricolagem. Nas modernas estruturas e teorias da literatura, o termo bricolagem passa a ser sinônimo de colagem de textos ou extra-textos numa dada obra literária, o que aproxima a ideia de hipertexto, ou ainda, refere-se à transformação ou à estilização de materiais preexistentes em novos (não necessariamente originais) trabalhos.

Jacques Derrida em um dos seus primeiros ensaios, “La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines”, de 1967 reatualizou os sentidos do termo e compreendeu que um discurso nunca é portador de uma única verdade, mas que a construção de um texto “ em recortes” se comporta e se constrói a partir de discursos heterogêneos.

Este ponto de vista adotado por Derrida a respeito do termo chama a atenção para as instabilidades que o texto comporta em todos os seus sentidos, dessa forma, é possível constatar que não existe nesse conto uma unidade centralizada, que conduza a uma conclusão previamente esperada.

A respeito da caracterização das personagens, é possível destacar que os sujeitos são propositalmente construídos a partir de imagens estereotipadas. Essas figuras caricaturais cumprem uma função dentro da trama, conferem um aspecto superficial no texto, como se

funcionassem como bonecos de figuração que não representam a realidade com totalidade, antes disso, simulam uma realidade de aparências, satirizando o próprio real a partir da representação corroída deste.

Nesse conto há reflexões pertinentes sobre como as condições do meio afetam e determinam o comportamento humano, ressaltando que as personagens são, em sua maioria, vítimas de uma estrutura social decadente, esmagadora e sufocante, sendo esses os motivos que levam os sujeitos a se tornarem criminosos, bandidos ou suicidas. “Não existe uma liberdade metafísica, ele dizia, o que existe é determinismo, o homem é fruto do meio em que vive, sendo destituído de liberdade de escolha.” (p. 58)

O trecho final dá ao conto um caráter circular à trama, uma vez que, volta-se ao início da narrativa e tenta responder às perguntas que foram deixadas como pistas ao longo da história. Não se trata apenas de uma contemplação sobre o gesto do suicídio ou sobre a morte, a grande pergunta da personagem recai sobre os mistérios da própria vida e a liberdade de agir dos indivíduos, alusão presente no próprio título.

3.2.4. “Janela sem cortina”

O conto “Janela sem cortina” possui uma trama elaborada a partir labirintos textuais e diversos segmentos dramáticos montados em série. O narrador desta vez será um personagem observador: Antônio. Ainda que Antônio participe da história, o registro narrativo aparece pautado sob uma ótica distanciada. Dessa forma, o conto não apresenta uma sobrecarga de emoções na narração. A história inicia com o narrador “conversando” diretamente com o leitor: “Isso não é literatura, nem foi inventado por mim, nem é uma enorme grelha cruciverbalista. Aconteceu na realidade.” (p. 37).

Antônio mora em um apartamento pequeno, porém privilegiado por uma ampla janela que lhe permite ter uma visão do interior de outros apartamentos do mesmo prédio. Ele trabalha em casa, criando palavras cruzadas, durante os intervalos de trabalho, observa a vizinhança de sua janela. Numa dessas observações, Antônio percebe a presença de uma mulher seminua, em uma janela vizinha. No dia seguinte, Antônio encontra a vizinha exibicionista no saguão do prédio. Alice é a mulher que foi vista por Antônio, ela é dubladora de desenhos animados e aparece caracterizada como uma mulher que gosta de se exibir:

Quero falar uma coisa séria.
 Uma coisa séria?
 Você tem que colocar uma cortina na sua janela
 Por quê?
 Ontem, eu... eu... fiquei vendo você, através da janela... em... roupas íntimas...
 Não se preocupe... (p. 41)

Nesse episódio Antônio e Alice ficam amigos e alguns dias depois ela convida-o para um jantar em sua casa. Durante o encontro Alice sugere que eles tenham relações sexuais, sabendo de antemão que há outros espectadores que a espionam em seu apartamento: “Ela devia ser daquele tipo de mulher que só sente tesão por ela mesma.” (p. 45).

Antônio, no entanto, não consegue ter relações com Alice por saber que está sendo vigiado, enquanto ela vai ao banheiro, ele volta para sua casa e assim não se veem mais. No dia seguinte, Antônio fica sabendo que Alice havia sido estuprada e assassinada na noite em que estiveram juntos, sendo ele o principal suspeito do crime: “quem me contou o que havia acontecido foi dona Rebeca, apavorada, chorando. Alguém, um ladrão certamente, havia invadido o apartamento de Alice e matara a pobre moça.” (p.46)

Nesse conto Fonseca resgata um velho conhecido dos seus leitores, o Agente Guedes, o detetive protagonista de outras narrativas do autor reaparece para solucionar esse caso. Durante a investigação, surge um novo suspeito, outro vizinho, morador do prédio chamado Gugu, que é levado à delegacia com mandado de prisão. Ele também tinha acesso visual ao apartamento de Alice, foi colocado, a mando de Guedes, em uma cela com dois policiais disfarçados que o espancam até arrancar uma confissão: “Eu confesso, eu confesso, gritou Gugu, aquela puta exibicionista dava nos meus nervos, enfiei o cabo de vassoura no cu da vaca e depois a matei, odeio esse tipo de mulher.” (p. 50).

Como nenhuma narrativa de Fonseca acaba de forma simples, o assassino apesar de confesso, não foi realmente o responsável pela morte de Alice. No desenrolar da trama descobre-se que o assassino é a mais improvável das personagens: D. Clotilde, moradora do apartamento 9, uma beata devota de Santa Edwiges, que vai até a delegacia e confessa que assassinou Alice após um vislumbamento da imagem de uma santa, que a ordenou o assassinato:

Eu passei na porta do apartamento dela e a dona Alice estava deitada no chão com a mão na garganta. A senhora está se sentindo bem?, perguntei. Ela respondeu, aquela bicha cretina tentou me matar. Como?, perguntei. Ele me agarrou pelo pescoço, eu desmaiei e ele pensou que eu havia morrido e então fez coisas horríveis comigo.

Nesse momento eu vi uma luz surgir na sala e apareceu a imagem de Santa Edwiges. Então a santa me ordenou que eu pegasse uma faca e cravasse no coração de Alice, pois ela era uma pecadora e aquela era a única maneira dela ser perdoados seus pecados e ganhar o reino dos céus. Peguei uma faca na cozinha, toda cozinha tem facas, e fiz o que a santa mandou. A santa Edwiges me mostrou exatamente onde a faca deveria ser enfiada para atingir o coração. (p. 54)

A confissão de Clotilde quebra a estrutura da narrativa a medida que coloca na imagem dessa beata a figura do assassino. D. Clotilde perturba o leitor por causar a sensação de qualquer pessoa pode ser um assassino em potencial, a imagem dessa mulher como uma psicopata desmascara uma violência social generalizada, já que pode partir de qualquer pessoa, em qualquer lugar.

Se a sociedade atual pode ser vista como a sociedade do consumo por um lado, por outro ela pode ser entendida também como a sociedade do espetáculo. Guy Debord assim caracterizou as novas modalidades de convívio social a partir da década de 60. A noção de espetáculo, na visão de Debord, refere-se ao exibicionismo e à teatralidade que os sujeitos do atual mundo contemporâneo inscrevem suas identidades.

Por isso, é importante a construção da personagem Alice, a partir de seu comportamento exibicionista, pois, ela caracteriza uma realidade em que as fronteiras entre o privado e o público, o real e o ilusório estão esmaecidas. Expor sua intimidade de maneira intencional e deliberada, como Alice faz é, também, uma tentativa do sujeito de querer existir, ser visto, notado, diferenciado dos demais.

A sociedade entendida dessa maneira sustenta-se em uma atmosfera de aparências. As pessoas e a própria realidade são apresentadas como objetos de contemplação em uma estrutura que parece confundir realidade e fantasia, categorias que criam uma espécie de desorientação na forma como os sujeitos se comportam e na maneira distorcida como vislumbram a realidade circundante.

As pessoas espetacularizam a própria privacidade, expõem a intimidade, de tal modo que se torna difícil distinguir o que é cópia do que é original, o que é público do que é privado. Ser e parecer são conceitos imbricados no mundo contemporâneo. O que se pode destacar ainda, é que dentro desse processo de espetacularização da imagem as relações com o outro também passam a ser compreendidas pelas representações fantasiosas que fazemos delas: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.” (DEBORD, 1997, p. 14).

Todas as personagens dessa curiosa trama podem ser descritas como sujeitos descentralizados de um sistema social regular, uma vez que eles vivem e atuam sob outra perspectiva, oblíqua e intrigante, alheios à lógica convencional. Esse conto é composto a partir de uma trama de assassinato com tons de absurdo, alcançando uma realidade quase pictórica.

Os inúmeros acontecimentos simultâneos dentro da trama, conferem à história um caráter de simulacro, pois são tantas reviravoltas em busca do desvendamento da verdade do crime, que quando a própria verdade é encontrada assume a representação de absurdo. Dessa forma, a verdade esbarra na impossibilidade de encontrar em estado puro, pois é mediada pela representação de sua própria inverdade. O fato de duas pessoas terem agredido Alice de forma bárbara, na mesma noite, somado ao relato da assassina que encontrou a moça caída no chão e aproveitou para esfaqueá-la se parece muito mais com o enredo de um filme de ficção e suspense, carregado de cenas chocantes e reviravoltas surpreendentes.

Pode-se aludir, inclusive, um intertexto com o filme de Alfred Hitchcock, “Janela Indiscreta”. De fato as trama do conto e do filme se assemelham e se aproximam por muitas contingências. O filme desse premiado cineasta narra a história de um fotógrafo, que devido a um acidente de trabalho é obrigado a permanecer em repouso, sua única distração é espreitar a vida alheia pela janela de seu apartamento. Numa noite ele vislumbra um assassinato no prédio em frente, o que dá início a uma investigação cheia de suspense. A aproximação do texto de Fonseca, em termos de enredo e estrutura, com um cineasta reconhecido pelos seus aspectos de suspense e violência, certamente não é mera coincidência.

Por esses motivos, essa narrativa não pode ser entendida a partir do realismo, pois o narrador fala da realidade através de uma narrativa plástica, inverossímil, principalmente, pelas coincidências das ações que se sucedem na mesma noite. Pode-se compreender que o conto redimensiona a própria realidade através do que podemos entender como simulacro do real.

O conceito de simulacro entendido por Derrida (1971) funciona como um processo de construção de sentido no qual os acontecimentos não podem ser compreendidas como partes isoladas. Qualquer construção de sentido é sempre relacionada a partir da alusão a outro sentido, que por sua vez, se relaciona com algo que se encontra fora dele. A partir de uma nova análise estética literária, pode-se definir a criação ficcional como um algo que não pode ser remetido a um modelo original, tampouco pode ser entendida como uma cópia do real.

Dessa forma, o conto “Janela sem cortina” não apresenta aspectos de uma estética realista. A história narrada, cheia de peripécias, não encontra um referente exterior ao qual possa se ligar. A quantidade de informações e acontecimentos na trama dissolve a fronteira entre aparência e essência, modelo e cópia. Não é possível remeter a história a uma realidade apreendida, sequer compreendê-la a partir de uma similitude com o mundo real. O conto descentraliza o modelo de referência do mundo, pela forma como as informações desvirtuam o caráter de verdade. As personagens do conto não se assemelham aos sujeitos do mundo, ao contrário, evidenciam, acima de tudo, sua diferença do mundo. Nota-se que quando a narração pretende captar o real, ela o hiperdimensiona com os absurdos cometidos, que os eventos se desmascaram sob o signo não de cópia da realidade, mas de simulação da realidade.

Esse conto realiza um questionamento interessante com relação ao voyeurismo na sociedade atual, e as consequências dessa prática. O ato e a curiosidade de espreitar a vida alheia é um comportamento que, na atualidade, ganhou grande notoriedade, porque se transformou em uma característica do sujeito contemporâneo, explorada, inclusive, em programas de televisão, como se destacam os grandes sucessos dos reality shows. O que Fonseca põe em questão nessa narrativa é o comportamento egocêntrico e questiona o fato de hábito de espreitar a vida alheia possa ser não só um ato inocente, mas sim uma atitude desrespeitosa.

O que se vê nesse conto é o espelho de um mundo onde o que se avista na janela do outro não são somente corpos e exposições da beleza, mas muito mais do que isso, é a vista do espetáculo das fraquezas humanas.

3.2.5 “Mordida”

Este é um conto que une aspectos inusitados e incoerentes na trama: obsessões, fantasias, ficções e realidades parecem se misturar nesse narrativa. Narrado em primeira pessoa, sob uma estrutura linear com início meio e fim, o conto desenvolve uma história carregada de intertextualidades e interpretações. Trata-se da história de um psicanalista chamado Edgar que nutre o estranho gosto por morder suas amantes, e será esse gosto inusitado que acabará levando-o a se envolver em uma história de assassinato muito peculiar.

Edgar é um homem que caracteriza suas relações amorosas pela incapacidade de manter interesse duradouro pelas amantes. Ele vive apenas relações casuais e sem grande envolvimento afetivo, principalmente pelo fato de que poucas companheiras compreendem a excentricidade do gosto peculiar que nutre: dar dentadas que deixam marcas na pele:

Mordo principalmente as costas e as nádegas.
 Virei-a de bruços e dei uma dentada nas suas costas, com pouca força. Depois dei uma mais forte.
 Ela gemeu. “Assim eu não gosto tem que ser mais leve.”
 Esfriei. Gosto de dar dentadas que deixam marcas, marcas visíveis, marcas fundas.
 “Meu amorzinho”, eu disse, “Lembrei agora que tenho um compromisso importante e já estou atrasado.”
 Sai da cama e vesti-me apressadamente.
 “Você volta”, ela perguntou, ainda deitada.
 “Eu ligo telefone logo que estiver desimpedido”, respondi.
 Quando cheguei na rua aquela mulher já fora totalmente varrida da minha mente. (p. 131, 132)

A partir da dificuldade em encontrar parceiras que compreendam sua exótica mania, a personagem vive relacionamentos curtos e ocasionais. Um dia se aproxima de uma das vizinhas do seu prédio e começa a manter um relacionamento mais duradouro. Uma garota que ele desconhece o próprio nome e que resolve chamar de Lenore:

“Você gosta do Poe?, perguntei.”
 “Como poeta, sim. O Poe contista é muito sinistro para o meu gosto.”
 “Admito o Poe como contista e como poeta. Por isso eu lhe dei o nome de Lenore.”
 “Sei os poemas do Poe de cor”, eu disse. Recitei: “For her, the fair debonnaire, that now so lowly lies, The life upon her yellow hair but not within her eyes – The life still there, upon her hair – The death upon her eyes.”
 “Coitado sua morte foi horrível.”
 “Delirium tremens, caído numa sarjeta.”
 “E o seu nome qual é?”
 “O meu? Edgar”, respondi.
 Ela riu. “Então vamos usar nossos pseudônimos, Edgar.”
 “Combinado, Lenore.” (p. 131)

O nome da personagem é Edgar e essas são alusões e referências claramente construídas ao escritor americano Edgar Allan Poe, do qual Edgar diz ser admirador. Assim como a escolha pelo apelido, Lenore se configura a uma referência ao famoso poema *The*

Raven, de Poe²⁴. Dessa forma, a narrativa constrói um relacionamento ambíguo entre a realidade e a ficção que nessa trama parecem se confundir, se misturar.

Desde o momento em que se conheceram, os amantes se chamam pelos nomes fictícios. Edgar e Lenore não sabem a verdadeira identidade um do outro, no entanto, mesmo sem conhecerem profundamente, depois de algumas noites juntos, resolvem se casar.

A mulher por quem a Edgar se apaixonou curiosamente atende a todas as expectativas da personagem e se encaixa na idealização feminina dele, além de ser chamada pelo nome fantasia de Lenore, ela gosta de receber mordidas:

A nudez de Lenore me fascinou, como se fosse uma escultura de Miguel Ângelo.
Algo que transcendia o desejo carnal.
Deitamos e eu comecei logo a usar minha língua.
“Entra em mim”, ela disse.
A vagina de Lenore era tão apertada, que mesmo úmida como estava, a penetração foi difícil.
Pouco depois ela disse algo que fez meu coração bater apressado. Como não respondi ela repetiu, quase gritando, “morde, anda, morde” (p. 134)

Tudo corre bem entre o casal de amantes até o dia em que a personagem acorda com o detetive Guedes batendo em sua porta, avisando que Lenore fora assassinada. As suspeitas recaem sobre Edgar, pois ele havia sido o último a ser visto saindo do apartamento da vítima. Nesse momento a própria personagem descobre que o verdadeiro nome de sua amante era Lenore. O conto instaura uma espécie de absurdo fantasioso e irreal pelas coincidências que se estabelecem:

Sim, meu nome é Edgar. Coincidência? Ou seria sincronicidade, segundo o conceito de Jung para definir acontecimentos que se relacionam não por relação causal e sim por relação de significado? A sincronicidade difere da coincidência, pois não implica somente a aleatoriedade das circunstâncias, mas sim um padrão subjacente ou dinâmico que é expresso através de eventos ou relações significativos. Eu sou Freudiano, mas acredito que Jung tem razão em muitas das suas teorias. (p. 138)

²⁴ *The Raven* ("O Corvo") é um poema do escritor e poeta norte-americano Edgar Allan Poe. Notável por sua musicalidade, língua estilizada e atmosfera sobrenatural. Este poema apresenta uma temática típica do romantismo, representa a inexorabilidade da morte e seu impacto sobre o personagem, o qual lamenta e sofre profundamente com a perda de sua amada Leonora (Lenore, no original). É a este poema que todo o conto parece referenciar.

As suspeitas todas recaem sob Edgar, as marcas de dentes e o esperma encontrado dão à polícia a certeza de culpa. No entanto, outra reviravolta acontece na sequência dos acontecimentos, quando a polícia analisa o corpo da vítima descobre a presença de outro tipo de esperma. O verdadeiro assassino de Lenore era outro vizinho, que aproveitou a saída de Edgar, na mesma noite, e invadiu o apartamento da vítima estuprando-a e assassinando-a.

Na noite do assassinato de Lenore, a personagem Edgar tem pesadelos conturbados que vão dar outras interpretações à narrativa: “Naquela noite não dormimos juntos. Eu estava tão excitado com a perspectiva de me casar que não conseguia dormir. Tomei uma dose cavalariça de sonífero. Tive pesadelos assustadores, envolvendo morte, fantasmas, relâmpagos.” (p. 136).

A vertigem e os pesadelos sentidos por Edgar produzem um efeito onírico de irre realidade que confunde o leitor. Fica difícil estabelecer as fronteiras entre o mundo real e o sonho. A simulação das personagens ao adotarem identidades ficcionais evidencia um aspecto latente da contemporaneidade, da falta de identidade fixa e de originalidade. No lugar de assumir suas identidades as personagens preferem simular, fantasiar nomes e histórias. A realidade perde seu caráter de original, e passa a adotar uma característica de simulacro, anulando as duas polaridades como entidades aprioristicamente construídas. Dessa forma, o simulacro elimina a oposição entre a aparência e a essência, modelo e cópia. “Em vez de refletir a vida, a arte contemporânea se soma aos seus conteúdos. As imagens não representam, mas simulam - e a simulação se refere ao mundo sem referência, de que toda referência desapareceu.” (BAUMAN, 1998, p.135).

A falta de referentes reais externos utilizados como matéria para a representação literária faz com que o narrador busque na ficção dados para solidificar sua construção narrativa. O que Derrida (1971) compreendeu como o rastro inalcançável de outro rastro, isto é, toda a tentativa de atingir a realidade cai no espaço vazio da impossibilidade de apreendê-la, restando apenas percorrer incessantemente essa mesma realidade ainda que seja inalcançável. Segundo Pivetta: “descobrir o sentido primeiro subjacente à narrativa fonsequiana é tarefa impossível, uma vez que a multiplicidade de discursos que a compõe remete a um vasto campo de relações, retirando da verdade seu caráter absoluto.” (p. 131).

A história é contada em diversos níveis e desdobramentos dramáticos, devido às interferências colocadas na trama e à diversidade de discursos que se estabelecem e se relacionam. Dessa maneira, percebe-se a construção de um conto sinestésico que instiga as percepções do leitor porque mistura polaridades que confundem ficção e realidade.

“O senhor está agindo como um arrogante irresponsável. Os inocentes precisam mais de advogados que do que os culpados. E há quem diga que somos todos culpados, que não existem inocentes.”

“Parece coisa do Steiner,” eu disse.

“Não sei quem é.”

“Um crítico literário. Li vários livros dele. Steiner disse: A culpa e a inocência, a transparência e a opacidade misturam-se indivisivelmente.” (p. 139)

A inserção de textos dentro do conto, inclusive sobre crítica literária, dão à história um caráter metanarrativo. O conto se desdobra fugindo do âmbito da lógica racional, propondo um processo de entendimento por outros meios, pelos sentidos e pelas referências a outras obras, realizando dentro do próprio texto um exercício de auto-reflexão. Levado pelos efeitos do discurso. “a metaficção assimila todas as perspectivas críticas dentro do próprio processo ficcional, tende à brevidade, pois busca entre outras coisas, assaltar ou transcender as leis da ficção.” (MOISÉS, 2004, p. 281)

A trama se assemelha com um thriller cinematográfico, construído a partir de uma realidade espiral e vertiginosa que envolve paixão, loucura e morte. Para abranger a totalidade dessa narrativa, o leitor não deve tentar resolver as contradições do texto, mas sim deixar transparecer todas as superfícies dessas contradições ampliando os limites da razão, compreendendo a atuação dos elementos de ordem simbólica e onírica da qual a realidade humana pode ser decifrada.

3.2.6 “Suspeita”

Conflitos que explodem onde nem se imagina, este é um conto que, marca em sua trama a brutalidade do inesperado. Trata-se de uma história construída a partir de da perspectiva narrativa em primeira pessoa, onde o sujeito fala de suas desconfianças. A narrativa inicia com um diálogo entre a personagem, e outra pessoa. Nessa conversa o sujeito sinaliza uma desconfiança, ele acredita ser alvo de um complô de assassinato:

Sinto que há uma ameaça para me destruir, não é para me arruinar ou desmoralizar ou para me prejudicar de qualquer maneira, o ardil é para acabar com a minha vida. Suspeitos? Aprendi que eles nunca são aqueles que vão praticar o crime. O criminoso é sempre alguém de quem não temos a menor desconfiança.”(p.181)

Os suspeitos listados pelo homem são pessoas com quem ele possui algum tipo de conflito, começando pelo seu médico Dr. Jacinto, pois ele teve um romance com esposa deste, depois o advogado Raimundo que a personagem o denunciou à ordem dos advogados do Brasil por práticas corruptas, o vizinho da cobertura de seu prédio, que fez instalações ilegais no apartamento e que ele também denunciou, obrigando-o a destruir a obra já em finalização. A ex-mulher também é sua inimiga, ele afirma que a abandonou porque estava ficando gorda.

Todas essas pessoas são descartadas, como possíveis suspeitas, ainda que apresentem motivos reais que justificariam o desejo de ver a sua morte. O sujeito acredita que o maior suspeito é sempre o mais improvável, e diz que aprendeu isso com outra pessoa, curiosamente a pessoa citada é uma personagem do autor Rubem Fonseca: o detetive Guedes. Com a inserção de Guedes na narrativa o sujeito constrói um efeito que desvirtua a atenção do leitor, o que evidencia o que Flory apontou como auto – referencialidade.

O conhecido investigador Guedes aparece mencionado na narrativa. Com essa referência de uma obra do autor dentro do conto do mesmo autor, a narrativa parece ter a intenção de confundir o leitor. Esses elementos confundem e geram uma ambiguidade na veracidade da trama. O leitor fica sem saber se Guedes é apenas um amigo da personagem ou se na realidade Rubem Fonseca está ironizando, jogando com a própria narrativa e com os leitores, já que coloca na figura da personagem do conto, um leitor de sua própria obra.

A personagem começa a contar a história de sua vida, revela ser um advogado bem sucedido, oriundo de uma família nobre. Seu sucesso pessoal e profissional é o maior motivo de inveja sentida pelo próprio irmão:

Recentemente encontrei Lucas – enquanto eu moro em apartamento próprio, meu irmão reside na casa do nosso pai – e ele tirou um revólver do bolso e me perguntou, você não acha interessante a gente ter uma arma para se proteger. E disse isso com um sorriso que me pareceu malévolo. (p. 183)

Contudo, é sabido que a narrativa de Fonseca sempre se dirige para o caminho inverso ao que aparentemente propõe, com o desenrolar dos acontecimentos, outros fatos vão sendo revelados que auxiliam a compreender que se trata de mais um labirinto narrativo para confundir. Essas artimanhas do texto funcionam como uma forma de desfocalizar o real sentido do conto, principalmente, ao colocar a figura do irmão como suspeito mais provável.

Após essa ameaça do irmão, a personagem decide ir conversar com seu pai, e durante esse diálogo, o mais perturbador da trama se revela: o pai envenena o filho e revela segredos sobre seu passado. Confessa-se como o assassino da própria esposa e mãe da personagem, desvendando a falsa paternidade, afirmando que o sujeito não era seu filho legítimo e que ele estava apenas a espera do momento oportuno para acabar com a vida do filho bastardo. Uma vingança planejada há anos a espera do momento mais adequado para se concretizar revela-se neste conto com um final surpreendente:

Não me chame de papai. Eu não sou seu pai. A tontura melhorou?

Não, não...

Vai piorar. Sua mãe não morreu afogada em Búzios. Eu a matei. Ela havia me confessado que você não era meu filho. Era filho do motorista. Você acha que ela poderia continuar viva, aquela rameira? Matei também o motorista, foi fácil fingir um assalto. Pensei em estrangular você, mas decidi deixar isso pra mais tarde. Este é o momento. Eu lhe dei veneno, você tem pouco tempo de vida. É um veneno que desaparece no organismo e nenhum legista encontrará o menos traço dele. Espero que você vá para o inferno bastardo de merda.

Meus últimos pensamentos, antes que eu expirasse, foram que o detetive Guedes tinha toda razão. Os suspeitos nunca são os culpados. (p. 184)

As linhas desse conto estampam um humor irônico típico do autor, a situação narrada parece ter saído de uma novela televisiva cheia de reviravoltas. Justamente através de construções narrativas como essa, que o conto de Rubem Fonseca propõe a emergência de algo novo na literatura brasileira. Ele não apresenta um discurso narrativo partindo da premissa de uma realidade apreensível pelo texto literário, mas um texto que propõe-se, acima de tudo, como uma interpretação possível desta. Os comportamentos dessas personagens reiteram vivências contraditórias, ambíguas típicas do universo contemporâneo em que vivemos, o que concerne a um aspecto estético de não procurar se fazer entender pela similitude do mundo, mas principalmente pela diferença que a sua literatura enfatiza deste..

Fonseca mostra o que existe por trás das grandes e pequenas verdades assentadas, por trás dos ideais que serviram de base para a civilização e nortearam o rumo dos acontecimentos históricos. E assim a moral tradicional, a religião e a política não são para ele nada mais que máscaras que escondem uma realidade inquietante e ameaçadora, cuja visão é difícil de suportar. Fonseca desmascara um universo que se propõe ambíguo em sua própria natureza, liberta o homem de todos os preconceitos e ilusões sobre o gênero humano. Para aqueles que têm coragem de olhar sem temor aquilo que se esconde por trás de valores preconizados e sustentados universalmente,

Aqui o conto gira em torno do tema da verdade como uma ilusão retórica, o discurso do pai ao revelar a história do filho assemelha-se a um enredo de cinema, desta forma a verdade se transforma numa construção discursiva dando lugar a manifestações a discursos mirabolantes.

A ficção acaba por transformar o texto em uma construção narrativa plástica, com máximas e enredos que ironicamente legitimam um discurso vazio, que recusa uma ideologia moral. Nesse caso o pai assassina o filho de forma bárbara e sem culpa. A falta de juízo evita que tomemos partido ou essencializemos uma conduta, pois conceituá-la dependeria de um valor ético ausente no texto. O crime neste texto é uma pista falsa, são pretextos utilizados para que questionemos em primeira ordem os valores sustentados pela nossa sociedade atual.

Esse conto provoca inquietação, acima de tudo, porque desmorona com as nossas expectativas, ele rompe com a barreira dos discursos sinalizando, a disseminação do crime em qualquer lugar. A história mergulha no universo de barbáries e desvenda o que existe de mais sórdido, violento e perturbador no comportamento humano. As personagens aparecem desamparadas pela vida; o conto retira o leitor de suas certezas absolutas e o lança em uma narrativa vertiginosa que questiona os limites onde a maldade pode aparecer, nesse caso dentro do seio familiar.

3.3 NARRATIVAS DO CORPO

A obsessão pela beleza e pela juventude não são preocupações novas na sociedade ocidental, o culto ao corpo e a beleza física é uma característica bastante evidenciada da cultura em todos os tempos. Esse é um dos aspectos mais explorados nesse livro; o corpo, nessa obra, ganha uma forte dimensão na expressão de muitos conflitos da atualidade. Tenta-se esclarecer, como essas narrativas que exploram o corpo como signo são construídas e que tipo de questionamentos elas trazem sobre esse fenômeno cultural de nosso tempo: o corpo a serviço da linguagem/ideologia midiática.

3.3.1 “O Vendedor de Livros”

Esse conto é construído a partir de um enredo cheio de coincidências, ocasiões inesperadas que acabam por revelar como as condições e as oportunidades deturpam o homem. Esta narrativa também assume o ponto de vista de um narrador em primeira pessoa. Trata-se de um sujeito que no passado vendia de enciclopédias, e teve sua carreira extinguida pela revolução da internet.

Com a falência desse mercado, já que atualmente, com as ferramentas de pesquisa disponibilizadas pela internet, as pessoas não utilizam mais enciclopédias para esclarecer suas dúvidas, o sujeito atualmente garante seu sustento com a venda de livros de auto-ajuda. No entanto, o comércio de livros não lhe garante uma comodidade financeira, e diante da falta de condições desse sujeito, sua esposa Daniela o abandona.

Na noite em que Daniela parte ele decide ir caminhar pelas ruas da cidade para se acalmar, no caminho encontra um relógio perdido, que aparenta ser muito valioso. O homem, com problemas financeiros cogita em ficar com a jóia, pois ela seria a solução de seus problemas:

Mas eu deixara de ser uma pessoa honesta. Nunca pensei que isso pudesse ocorrer comigo. As pessoas mudam, acho que quem disse isso foi o Dale Corneghie. Eu não cometeria um roubo. Roubo é quando ocorre violência física ou material, uma porta arrombada uma pessoa agredida. No furto não acontece nada disso. Aliás, nem furto eu cometeria, quando muito uma apropriação indébita, afinal, eu tropeçara no relógio.

Bem, e agora? O que fazer com ele? Eu sabia que existiam receptores de objetos furtados, mas onde encontrá-los?

Merda. Peguei a lista telefônica. Lá estava o Lejb Finkelstein. Morava em Botafogo. (p. 158)

Com o gesto de devolver o objeto, o homem atesta uma boa conduta e passa a impressão de que se trata de um homem idôneo, estando, pois, acima de qualquer suspeita, já que foi incapaz de apropriar-se de uma objeto encontrado, por acaso, na rua. Ao chegar ao endereço para devolver o relógio, a personagem se envolve numa curiosa trama entre amantes. O dono do relógio, Sr. Leibe, era um homem casado, a jóia perdida era um presente de sua amante. Sem condições de dar-lhe uma recompensa o sujeito pede à personagem que procure sua amante para lhe entregar um bilhete, e talvez lá ele recebesse alguma retribuição pelo gesto de devolver o objeto perdido. Na casa da amante de Leibe, ele recebe uma proposta perturbadora:

“Sou uma mulher muito rica”, disse Lilian.
 Permaneci calado.
 “O senhor está precisando de dinheiro?”
 “Quem não está?”
 “Tem coragem? É um homem corajoso?”
 Sou um homem corajoso?, pensei
 “Anda, responde”, disse Lilian. “Não quer ficar rico?”
 “Quero.”
 “Espere um momento.”
 Lilian afastou-se. Pouco depois voltou carregando uma caixa. “Abra”, disse ela entregando-me a caixa.
 Abri. Olhei.
 “Não entendi”, eu disse.
 “Não entendeu? Não entendeu?”
 “Não, não entendi. Para que essa pistola?”
 “Para você dar um tiro na cabeça de Lucia. Está vendo a cifra escrita nesse papel? É quanto vou lhe dar. Adiantado, se você aceitar a incubência.” (p. 161)

A vítima, alvo do possível assassinato é Lúcia. Ela é a esposa legítima de Leibe. O homem que foi incapaz de se apropriar de uma jóia encontrada na rua, curiosamente aceita a proposta de Lilian e inescrupulosamente o crime é premeditado, inclusive, com a ajuda do próprio amante de Lilian e marido da vítima. O vendedor de enciclopédias aceita a oferta, e a surpresa fica por conta do leitor, como poderia um sujeito incapaz de se apropriar de um relógio, se converter em um assassino a ponto de matar uma mulher a sangue frio?

A descrição do assassinato demonstra uma perversidade latente, este homem foi não só capaz de matar como também, demonstrou frieza e desdém pela vítima:

Dona Lucia abriu a porta. Estava vestida com um penhoar desbotado que permitia que se vissem os seus peitos gordos caídos sob a barriga. Matar um bucho daqueles não deixaria ninguém com remorso. Dei um tiro na cabeça dela e seu corpo caiu no chão fazendo um estrondo. Curvei-me sobre ela e dei outro tiro, no peito, num lugar onde supus estar o coração, mas uma mulher gorda como aquela era difícil saber onde ficava o coração. (p. 162)

Qual foi o estopim, acaso, coincidência ou destino que transformou um simples vendedor de livros em um assassino frio e perverso. As personagens de Fonseca parecem estar sempre à beira de um abismo, condicionadas pelo destino, agem como criaturas desprovidas de sentimento, sendo arrastadas pelas circunstâncias da vida. Esses homens moralmente transgressores, parecem precisar apenas de uma oportunidade, ou ocasião favorável para destilar e revelar sua ira destruidora:

Algum tempo depois do primeiro assassinato, o vendedor de livros, recebe outra proposta de D. Lilian. Os dois combinam de se encontrar no cemitério. Lá D. Lilian tirou um pote com urina e despejou sobre o túmulo da ex esposa de seu amante, em cumprimento de uma antiga promessa. Nesse encontro, além de cumprir a promessa de urinar no caixão da inimiga, D. Lilian tinha mais uma encomenda para seu assassino de aluguel. Após o assassinato da esposa, Lúcia, seu amante Leibe havia sumido, abandonando-a para ir viver com outra mulher. Dessa vez, Lilian não quer matar a outra mulher, mas sim o amante que a enganou. O sujeito aceita a proposta de D. Lilian, dirige-se a atual casa da vítima e desfere um tiro à sangue frio e sem apresentar remorso ou culpa, mata Leibe e sua nova mulher também, visto que, não poderia deixar testemunhas:

“Você tem visto Finkelstein?”
 Ela sempre o chamara de Leibe
 “Seu Leibe? Não, ele não me procurou mais.”
 “Eu sei. Nem a mim. Você ainda tem aquela pistola?”
 “Tenho.”
 “Quer fazer outro serviço para mim?”
 “Que serviço?”
 “Quer ou não quer? Pago bem, você sabe que eu pago bem.”
 “Faço.”
 “Dar um tiro na cabeça do Finkelstein. Aqui está o novo endereço dele.”
 Recebi o cheque. Voltei ao banco com uma pasta. Pta merda, eu estava rico. (p. 163-164)

Após terminar mais esse serviço, no final do conto o assassino recebe novamente um telefona de D. Lilian, mas desta vez as intenções são outras:

“Eu gostaria de vê-lo. Não vou lhe pedir para fazer coisa parecida. Mas é que... eu... simpatizo muito com você... gosto de homens magros... Podia passar aqui em casa hoje? Já coloquei o champagne no gelo...”
 Não passei. Não gosto de mulheres gordas. Nem de champagne. (p. 165)

A ambiguidade da natureza humana é um dado relevante dentro da narrativa; ironicamente, o sujeito é capaz de matar por dinheiro, mas de maneira nenhuma seria capaz de apropriar-se de algo ilicitamente, ou até mesmo de se envolver com uma mulher gorda.

É importante ressaltar que todas as personagens femininas são evidenciadas pela aparência de seus corpos. A exploração do belo e do grotesco são naturezas contrastantes

nesse conto, justamente pelo fato de que, na abordagem do conto, estão subjacentes os conflitos de valores a respeito de corpo e identidade no contexto do mundo contemporâneo.

As duas mulheres com quem Leibe, tinha se envolvido eram descritas como mulheres obesas, e agora, após a morte da esposa, ele abandonou a amante e foi morar com outra mulher, descrita como magra. Podemos compreender críticas subjacentes nesse triângulo amoroso; o sujeito que tendo uma mulher e uma amante gordas as usa para enriquecer e se livrar delas posteriormente num golpe premeditado para poder viver com sua verdadeira mulher, caracterizada pelo seu corpo magro. Corpo este que, coincidentemente, é um exemplar anatomicamente mais aceito pela indústria midiática. Claro que há uma explicação para isso: “As marcas da cultura atual potencializam o olhar sobre o corpo e sobre a ditadura da ‘boa forma.’” (GARCIA, 2005, p. 23)

De fato, nesse conto é possível perceber um dos traços marcantes da literatura que expressam questões características de sua atualidade e tal se revela com relação à perspectiva corporal, notadamente do corpo feminino. As personagens possuem, pode-se dizer, um caráter de fragmentação marcado por incoerências e, sobretudo, desvios de valores. Elas se vêem diante de situações absurdas e irrevogáveis que os levam a praticar ações impensadas, porque impensado já é seu próprio julgamento sobre pessoas e coisas. Nota-se a preocupação de Lilian nesse trecho:

“O senhor conhece a mulher dele?”

“Uma gorda?”

“Ela é gorda? Mais do que eu?”

A Lúcia não era mais gorda do que Lilian. A mulher de Leibe devia pesar uns noventa quilos. A Lilian mais de cem, certamente.

“A senhora não é gorda, a mulher de Leibe, sim, ela é gorda.”

“Leibe me ama, mas não tem coragem de largar a mulher dele. Olha, aqui neste bilhete: Lilian, eu te amo, você é a mulher da minha vida.”

Fiquei calado.

“Ela é muito má e vingativa. Já matou um marido, o primeiro, por ciúme. A facadas. O Leibe me contou. (p. 160)

Na ditadura da magreza, os homens e mulheres obesos são vistos como indivíduos problemáticos, uma vez que não conseguem se adequar aos padrões de beleza, impostos socialmente.

Arriscamos, também afirmar que o corpo parece ser o foco determinante para instaurar a identidade cultural pós-moderna, seja a partir das ultrapassadas classificações de gênero, classe social ou faixa etária, ou, até mesmo a partir de novas/outras condições adaptativas intermediadas pela mídia. (GARCIA, 2005, p. 23)

O corpo disforme é um atributo que transforma o indivíduo em alguém diferente, visto como portador de uma doença. O obeso na sociedade atual ganha o caráter de um sujeito desleixado, é visto como portador de uma anomalia e eles podem ser facilmente eliminados, como diz a personagem, “sem remorso”. O forte contraste na sociedade que separa os gordos e os magros é altamente trabalhado como crítica nesse conto, expondo seu caráter irônico e debochado.

3.3.2 “Beleza”

“Elza então me disse: quando me olho no espelho tenho vontade de morrer”. (p. 121). Essa é a frase inicial do conto que logo no início já faz uma referência explícita ao valor dado pelas aparências. Narrado em primeira pessoa, essa frase inicial já alude a distorção de certas formas e valores.

Nesse conto a preocupação e a negação da velhice aparecem através do discurso de uma mulher que nega a passagem do tempo e o envelhecimento natural do corpo. Nessa cena do conto estão presentes um médico e uma paciente, o médico é o narrador da história, e ouve diariamente em seu consultório queixas como essa, de mulheres que não se conformam em envelhecer. “Contemplo minhas fotografias de quando eu tinha vinte anos, você lembra de mim quando eu tinha vinte anos, não lembra? E penso, como é que isso foi acontecer? Esqueço me que o tempo como alguém me disse é o pior dos venenos.”(p. 121)

O médico é um homem ambicioso, a grande aspiração de sua carreira consiste em fazer algo, dentro de sua profissão que realmente fosse significativo. Desejo nutrido por jovem profissional que escolheu a medicina por desejar ser um sujeito atuante e diferenciado na sociedade, ser alguém que realmente fizesse sublime para a humanidade.

Elza é minha paciente. Sou médico, clínico geral. Antes de me formar em medicina eu estudava química, mas tranquei a faculdade um ano antes de me formar, eu queria

ter uma profissão que pudesse ajudar as pessoas e escolhi a medicina. Se um paciente me telefona de madrugada para se queixar de um problema, eu o atendo com a maior boa vontade, e, se preciso vou até a casa dele, ou dela. Mas há muito tempo eu fico imaginando um gesto de generosidade e bondade realmente transcendente, algo sublime que jamais tenha sido realizado. Passo noites acordado pensando nisso. Eu precisava mostrar minha generosidade de maneira diferente, não apenas atender pessoas que não podiam pagar a consulta, ou dar esmolas, uma maneira que fosse tão diferente, que fosse... fosse de uma plenitude sublime. (p. 123)

Nota-se que esse discurso apaixonado do jovem médico revela pretensões grandiosas, movidas por um egocentrismo e individualismo doentio, pois no trecho seguinte do seu relato uma outra característica desse jovem é desvendada, que desmonta com o pretensioso discurso altruísta:

Moro sozinho quando saio do consultório vou direto para casa. Janto uma sopa que a minha empregada prepara para mim. Gosto de ficar só, a minha empregada, quando chego já se retirou há muito tempo, e quando saio cedo para o consultório ela ainda não chegou. Nem me lembro bem do rosto dela, não sei se é branca, preta ou mulata ou chinesa ou anã. Sei que lhe pago um salário elevado e não faço exigências. (p. 123)

Esse relato demonstra como o sujeito conduz a sua vida pessoal e o trato com as pessoas com quem trabalha. Trata-se de um indivíduo incapaz de olhar ao seu redor, um homem egoísta movido por uma falsa idéia de benfeitoria, mas que, no entanto, mal conhece as pessoas com quem convive. Desfazendo a pretensa bondade de um sujeito que deseja fazer o bem para a humanidade, mas mal consegue observar as pessoas do seu convívio diário.

A conversa que teve com Elza, sua paciente leva-o a pensar em soluções de como ele poderia intervir para aliviar o sofrimento que essas mulheres nutrem. Fica clara a na inversão dos valores que a sociedade atual vivencia. Ele vê no argumento de Elza uma verdade perversa e uma lógica absurda; de que talvez morrer jovem e bela seja uma dádiva, um presente, a morte é melhor que envelhecer e degradar a imagem. O desejo de morte se sobrepõe a uma vida sem beleza. “Elza tinha razão, para uma mulher linda como ela era aos vinte anos, a velhice é pior do que a morte.” (p. 123).

Para o sucesso de sua empreitada em favor da estética e do combate ao envelhecimento, ele fabrica um veneno de ação rápida e poucos efeitos colaterais e inicia sua peregrinação pela salvação da beleza. O médico no conto “Beleza” vê no desalento de sua

paciente uma oportunidade de fazer a diferença em sua profissão: para ele, a maior dádiva será oportunizar a eterna juventude mantida incólume sob o signo da morte. A primeira vítima escolhida ironicamente é um familiar, uma de suas sobrinhas:

Meu regozijo, minha alegria, minha felicidade para fazer o bem eram tão grandes que eu comecei a chorar. Mas logo me contive. Eu tinha que planejar muito bem as minhas ações. Norma teria que ser beneficiada mais tarde, duas sobrinhas minhas morrendo misteriosamente poderia causar suspeitas. Teria que escolher os lugares em que agiria. E também escolher outras jovens lindas. Havia tantas, coitadas. Tinha que planejar, planejar, planejar. Fazer o bem é mais difícil e trabalhoso do que fazer o mal” (p. 127-128)

É a partir da mente doentia desse sujeito que perdeu o senso moral, ético, e até mesmo o contato com a realidade que a perpetuação da juventude encontrará a salvação. O jovem ambicioso pretende, com seu gesto sublime “salvar” suas pacientes e familiares do maior mal, maior que qualquer doença. A feiúra e degradação ocasionadas pela velhice são chagas que deve ser exterminadas com a própria vida:

O que este homem entende por generosidade está centrado em uma atitude individualista e egoísta de sua parte. As ambivalências de sua personalidade e de seu caráter estão pautados em um gesto que pretende conceder uma ajuda, mas que, no entanto, ele nunca sequer olhou para o rosto de sua empregada. Gilles Lipovetsky caracteriza a época do consumo atual como um momento em que se busca “prazer para si mesmo” o gesto de compaixão é voltado para si, para a satisfação do próprio ego.

Essa fragmentação da estrutura moral cria indivíduos que integram em sua personalidade elementos opostos de autoafirmação e autoaniquilação e egoísmo, se misturam os gestos que confundem generosidade com perversão. Ao longo desse conto a busca pela beleza é apresentada de forma tão radical que as personagens perdem seus contornos e frisam uma transparência tão ofuscante da realidade que reafirma seu caráter exacerbado de hiper-real.

A base da contradição do texto hiper-realista é exatamente essa, quanto mais forte e demarcada é a aproximação com o real maior será o próprio afastamento do real. A superexposição da realidade com todas as suas barbáries ofusca a narrativa, o despertar que o texto produz acaba por criar e ressaltar não a similitude com o mundo, mas sim a diferença.

O conceito de beleza é uma experiência subjetiva que perpassa pela experiência do visual, da contemplação e também é um processo cognitivo, mental e espiritual, que se relaciona diretamente com a percepção dos elementos que compõe o plano estético de forma singular daquele que contempla.

Os modelos de manequim que a sociedade segue ditam as diretrizes da dieta, da cirurgia plástica, do exercício físico. Longe de pensar nos atributos da morte, e para querer saudar a vida, na verdade, cultivar o corpo é cultivar a vivacidade da carne. A morte, nesse contexto, funciona como uma imagem distante para a cultura contemporânea. (GARCIA, 2005, p. 26).

A beleza no mundo atual, cercado de imagens, signos sedutores, padrões preconizados pela indústria da moda e da mídia tem um valor imensurável. As pessoas estão cada vez mais subordinadas a esses modelos preconizados por instâncias regularizadoras, que causam no indivíduo uma busca incansável pela manutenção e preservação desses requisitos, o que é bastante sintomático de uma era midiática como a nossa, na qual “Cultuar o corpo implica ressignificar o direito à vida. Assim, os cultuadores do corpo tentam, paulatinamente, prolongar a linha do tempo na intenção de apagar a ideia da morte.” (GARCIA, 2005, *idem*).

No entanto as percepções de beleza não se resumem a isso, ainda que estejam associadas atualmente ao vigor físico, juventude e a tudo aquilo que aos olhos se torna agradável e simétrico e proporcional. O mundo das imagens observa antes de tudo a aparência se detendo no plano do superficial em detrimento do essencial e da integralidade da propriedade da conduta.

Até mesmo o abstrato insubstancial da alma passa pelo questionamento nesse conto, pelo ditame da imagem nem o transcendental escapa desse modelo, muitas vezes os planos estão tão fortemente arraigados em nossa cultura que chegam a confundir valores e crenças. Para Elza a própria alma estaria sujeita a envelhecer, sendo isto uma condição inaceitável para ela. Percebe-se que as instâncias subjetivas e objetivas da estética invertem os valores imbricando-os e confundindo-os:

“E a alma envelhece também, não envelhece?”

“Não sei. Se há vida depois da morte, é uma existência não corpórea...”

“Eu li num livro de um filósofo que a alma também envelhece”

“Envelhece?”

“Sim. Mas não sei o que ele quis dizer com isso. Eu quando me olhei no espelho pensei, quando eu morrer minha alma vai ficar com este aspecto decadente horrível.”

“Se a alma não tem existência corpórea...”, eu comecei a dizer, mas Elza prorrompeu num choro convulsivo, dizendo entre soluços “eu devia ter me matado quando tinha vinte anos, quando tinha vinte anos...”

Eu lembrava-me dela aos vinte anos. Uma mulher linda. Agora, sentada no bar comigo, estava feia, gorda, envelhecida, deprimida. Sim, Elza devia ter se matado, ou alguém ter tido a bondade de fazer isso por ela, um gesto de generosidade, de nobreza e beleza inigualáveis. (p. 122)

Na cultura contemporânea, a preferência por rostos bonitos, corpos esbeltos chegam a limites extravagantes de sacrifício e abnegações pessoais. A beleza adquire um valor em favor do qual os sujeitos estão dispostos a cometer qualquer loucura para manter as aparências e se enquadrar nos ditames reguladores da estética. Além disso, a não conformidade diante da passagem do tempo, do envelhecimento natural, demarcam sujeitos oprimidos que vivem a vida inconformados com a própria condição natural humana. A criação constante de adaptação ao império da beleza cria necessidades que fomentam o narcisismo e o hedonismo:

As relações afetivas do corpo consigo mesmo e com o outro inscrevem e produzem os caminhos da imagem corporal. O suporte – corpo – equaciona-se pela aparência que se veicula como efeito comunicacional: brincos, tatuagens, *piercings*, vestuário são implementos dessa discursividade estratégica. Aparência que não penetra a imagem do corpo, pois, cadencia na superfície. Da mesa cirúrgica ao exercício da academia e à exibição exacerbada do corpo tratado, a vivência desse corpo pontua-se, também, pelo dinamismo de exibição narcísica, pelas relações pessoais inerentes à sua sociabilização, pelo mercado segmentado e explícito do consumo. (GARCIA, 2005, p. 27).

A beleza é, portanto, um conceito subjetivo e instável construído socialmente, resultado de fatores biológicos, sociais e culturais, segundo Lipovetsky (1999), vivemos na era da “apoteose da sedução” (p. 188). A mídia é “o agente difusor do culto ao corpo como tendência de comportamento”. (p. 188). A mídia e a indústria de consumo e do espetáculo reproduzem constantemente um discurso que instaura a ordem pela beleza, saúde, potência, sedução e sucesso como características indissociáveis à realização pessoal, bem estar e felicidade, num mundo estilizado e estereotipado que inverte a própria lógica da liberdade individual.

3.3.3 “O disfarce da euforia”

Essa narrativa, diferente das demais traz um narrador em terceira pessoa que apresenta a personagem Z. Esse indivíduo é caracterizado na trama pela obsessão que nutre pela aparência física, pela beleza e pelo desejo de ludibriar a velhice.

Z é um sujeito que gosta de cuidar da aparência e não se importa em submeter-se a intervenções médicas para manter uma aparência jovem. Um homem que nega a passagem do tempo a qualquer custo, como fica evidente nesse trecho: “Ele escondia todos os disfarces. As operações plásticas no rosto e no corpo, as limpezas diárias de pele, as massagens, os exercícios numa academia, também diariamente, os implantes de cabelo e de dentes, tudo isso era realizado de maneira sub reptícia, oculta.” (p. 115)

Após dezenas de plásticas e cirurgias em combate ao envelhecimento e exercícios maçantes praticados na academia Z descobre, ao ler uma revista, que a cocaína é apontada como um estimulante muito poderoso para bem estar pessoal, capaz, inclusive, de gerar sensações de satisfação, euforia quase instantaneamente. Maravilhado com a notícia, ele vê na substância a possibilidade de manter-se sempre disposto, jovem e confiante. Dessa forma Z começa a utilizar cocaína, afinal, todas as outras alternativas já haviam sido realizadas, desde plásticas, regimes, implantes e até uma série de procedimentos estéticos que prometiam bem estar pessoal, o último alento foi descoberto na droga:

Começou a usar cocaína diariamente. Agora ele injetava na veia. Passou a ter uma estranha e agradável alucinação: ao se olhar no espelho, Z via a sua imagem cada vez mais jovem. E quanto mais aumentava a dose, mais a imagem ficava rejuvenescida. Ele não precisava mais pintar os cabelos, submeter-se àquelas desagradáveis cirurgias plásticas, fazer massagens diariamente, nem frequentar academias cheias de gente desagradável. Ele descobriu a fórmula mágica para obter o segredo da juventude eterna. (p. 116, 117)

A imagem distorcida e ilusória que a droga causa na personagem é grande foco do conto, ele utiliza do psicotrópico e engana-se diante do espelho que está cada vez mais jovem e bonito. Novamente nesse conto temos a preocupação com a juventude e com a manutenção da beleza, que levam a personagem a entrar num abismo cada vez mais profundo no abuso de cirurgias plásticas e de substâncias tóxicas. Um mundo de desencanto em que a busca da beleza declara a própria falência da personagem.

O enredo é escrito a partir de uma estrutura de fábula²⁵, a narrativa utiliza uma personagem simbolicamente chamada de Z para demarcar um universo em que a valorização estética e a busca pela juventude chegaram a um apogeu. O que se torna mais irônico no uso desse tipo de estrutura narrativa é que a fábula geralmente é protagonizada por animais irracionais, o que confere ironia à construção dessa trama, dando um caráter satírico e debochado ao conto.

A personagem é um homem desiludido que nega a passagem do tempo, inconformado, ele não aceita as transformações físicas naturais da idade: “a infância é a idade das interrogações, a juventude, das afirmações, a velhice, é a idade das negações.” (p. 115)

A crítica de Fonseca nessa narrativa é direcionada a um mundo em que os valores se tornaram vazios, e que a busca pela beleza, juventude são os maiores propulsores para a manutenção dessa mesma vida vazia. O uso da cocaína pela personagem demonstra a alienação da realidade em que ele vive. Seu maior temor é a velhice e a feiúra, e por isso evade-se do mundo real recorrendo a uma imagem fantasiosa que cria de si para não enxergar sua verdadeira face. Ele busca o bem estar em artifícios exteriores, na aparência, na beleza e finalmente no uso das drogas, sem conseguir reconhecer que o verdadeiro bem estar pessoal que ele tanto procurava em sua aparência é uma condição subjetiva, interiorizada que não pode ser comprada. O que Z compra é uma falsa ilusão de felicidade.

No final do conto a verdadeira face da personagem é revelada, um rosto que ele era incapaz de ver, inebriado no torpor da droga e iludido pelo seu mundo de fantasias. Uma noite após um desmaio ocasionado pelo abuso da cocaína, o sujeito é internado com taquicardia e sofre de um infarto fulminante após ouvir a conversa dos médicos:

Lá ele notou que dois médicos conversavam ao lado do seu leito. Um deles dizia que não sabia qual a sua identidade. Um perguntou para o outro que idade o paciente teria. O outro respondeu e Z entendeu tudo o que ele dizia: bem, ele costumava pintar o cabelo, mas parou há algum tempo e já começa a ficar grisalho na raiz; a pele enrugada, uma certa flacidez corpórea...Eu diria que ele tem mais de 90 anos. Z não ouviu mais nada. Os médicos disseram que nesse momento Z sofreu um infarto do miocárdio e faleceu. (p. 117)

25 O caráter de fábula é identificado na narrativa uma vez que ela tem uma moral implícita que deixa transparecer no seu final dramático. Segundo Moisés “a fábula consiste no conjunto de acontecimentos ligados entre si e que nos são comunicados ao longo da obra, ou ainda conjunto de motivos em sua consequência cronológica de causa e efeito.” (2004, p. 184). Essa estrutura refletida por Massaud Moisés acaba por adequar-se de maneira muito peculiar à trama do conto, os eventos desenvolvidos vão sendo ligados por uma consequência linear de causas e efeitos e seu final regulariza um tom dramático e moralizante.

A personagem Z se perdeu em um universo de ilusões do qual já não conseguia distinguir a realidade da ilusão. Viveu sob máscaras que escondiam sua verdadeira face negando a realidade, a fim de atender as exigências de uma sociedade que valoriza a beleza acima de qualquer ordem.

Assim como o retrato criado por Basil, que pretendia eternizar a beleza espantosa do jovem Dorian Gray acaba absorvendo as marcas da idade de Dorian. A identidade contemporânea é aniquilada em prol da beleza e da juventude eterna. Wilde retrata a troca de uma alma boa e ingênua pela beleza e a ambição, enquanto Fonseca retrata a troca da beleza e da juventude pela destruição da saúde.

No entanto o que se pode notar é que a própria indústria cultural que veicula e padroniza imperativos estéticos é a mesma que antagonicamente produz a aniquilação desses mesmos valores.

A verdade é que a beleza constitui um imperativo tão absoluto pelo simples fato de ser uma forma de capital. Tornando-se um imperativo absoluto e religioso. Ser belo deixou de ser efeito da natureza e suplemento das qualidades morais. Administra-se e regula-se o corpo como patrimônio, manipula-se como um dos múltiplos significantes de estatuto social. O corpo limita-se a ser o mais belo dos objetos que possuem, manipulam e consomem psicologicamente. O corpo torna-se assim função de objetivos capitalistas. O corpo não se reapropria segundo as finalidades autônomas do sujeito, mas de acordo com o princípio normativo do prazer e rentabilidade. Segundo a coação e instrumentalidades diretamente indexada pelo código e pelas normas da sociedade de produção de consumo dirigido. (BAUDRILLARD, 1995, p. 149-151)

A ditadura da moda difundida na cultura das massas leva na atualidade um sem número de pessoas a desenvolverem doenças relacionadas à distorção da imagem, bulimia, anorexia entre outros desvios. A representatividade de beleza de nossa cultura contemporânea não se pauta mais no natural e no o corpo funcional, saudável, antes disso, a sociedade atual valoriza o corpo arduamente modelado na academia, submetido a cirurgias agressivas, sacrifícios alimentares práticas que exigem um esforço e reconhecimento de privações, que vão além da busca de uma vida saudável. Essa é uma realidade amplamente difundida no mundo capitalista, uma vez que a indústria cosmética, é, atualmente, uma dos setores do mercado financeiro que mais fatura.

3.3.4 “Gordos e Magros”

Esse conto traz a caracterização de uma personagem chamada Leandro, um homem que sofre muito por ser obeso, mas, movido por uma paixão, resolve fazer uma mudança radical na sua vida. Essa é uma narrativa que se caracteriza de forma peculiar pela busca pela perfeição da imagem, mostrando ser esse um caminho, uma via de mão dupla. Novamente o narrador inicia o conto conferindo à história um caráter de verdade, através da narração em primeira pessoa:

Frequento diariamente a Chocolaterie (o nome verdadeiro da loja é outro). Este texto não é ficcional, ou seja, uma narrativa imaginária, irreal, produto de minha imaginação. A única coisa inventada é a palavra Chocolaterie, o resto é tudo verdade. Sei, como disse Adorno, que é muito difícil decidir o que seja, objetivamente, verdade, mas isso não “deve nos aterrorizar”. Os conceitos de subjetivo e objetivo inverteram-se por completo (Ainda é Adorno quem fala?). Confuso? Qual filósofo que não é confuso? (p.145)

Nesse trecho é possível notar que o homem se dá conta das fronteiras diluídas entre a realidade tal como ela é e a imagem que tem construída artificialmente dela. A protagonista parece viver uma crise identitária a partir da não aceitação da imagem que tem de si.

Leandro é um professor, uma personagem viciada em chocolates que pesa cerca de 140 quilos; ele frequenta diariamente uma chocolateria. Esse é um lugar descrito como sendo visitado apenas por pessoas obesas, as quais a personagem deixa evidente nutrir um desprezo:

Enfim, contemplo fascinado o corpo daquelas chocólatras. As nádegas cada vez mais globulosas, a pneumaticidade chocante das cinturas (desculpem esse tropo, mas, como já disse, sou professor), as esferecidas agressivas dos seios, os grossos braços cheios de celulite. Ficava imaginando como seriam as coxas delas: um horror.

Até que um dia entrou uma mulher muito bonita, magra. Pediu uma xícara de chocolate. As mesas estavam todas ocupadas e eu convidei-a para sentar comigo. Ela aceitou dizendo que gostava de tomar o seu chocolate de maneira confortável. (p. 147)

Jéssica aparece como uma jovem magra e bela pela qual ele se apaixona e passam a se encontrar diariamente nesta casa de doces. Leandro enche-se de coragem e um dia decide declarar sua paixão por Jéssica. A moça constrangida com a demonstração de afeto, acaba se

afastando de Leandro, causando nele uma sensação de frustração, que será a grande motivação para fazer uma transformação na sua vida.

Leandro decide emagrecer, acredita que a culpa por Jéssica não se apaixonar por ele é devido a sua aparência obesa. A não aceitação de seu corpo e a insatisfação pessoal o levam a enfrentar cirurgias agressivas, como a irreversível redução estomacal e também as inúmeras cirurgias plásticas para adequar-se ao padrão e a forma que a sociedade considera como idealizados. Depois dessa mudança em seus aspectos físicos, Leandro decide reencontrar Jéssica. Ele acredita que, por ter emagrecido, terá mais chances de ser aceito por ela.

Nesse momento ele encontrará a verdadeira explicação para a fuga de Jéssica, ao se reencontrarem na Chocolaterie. Jéssica apresenta a Leandro sua namorada, Íris. O fato de Jéssica ter se afastado de Leandro nada tinha a ver com o peso, era, sobretudo, por ela ser homossexual que a impedia de ter um relacionamento com ele.

Mas o preconceito é expresso por Leandro, quando ele mesmo despreza as pessoas obesas, e por isso ele acredita que as outras pessoas também o desprezam, transmitindo ao outro uma patologia que não é capaz de reconhecer em si mesmo. Leandro considerava as mulheres gordas dignas de pena e não percebia que ao falar delas estava falando de um estado psíquico alienado unicamente seu.

O corpo deformado pelo excesso de peso é visto pela sociedade contemporânea, como um símbolo de falência moral, já que está associado a um problema de saúde pública. Logo, o gordo é visto como uma anomalia que viola as normas sociais e torna-se pela sua aparência um paradigma estético negativo que não é aceito. O que leva a uma perda do próprio sentido de si. É possível notar a partir desse trecho que a rejeição maior veio de si mesmo, pois a mulher por quem ele estava apaixonado sequer mencionou aversão à aparência dele.

Sim, eu sei andava como um pinguim e era uma pessoa... digamos, rotunda, por isso deixava sempre Jéssica sair na frente. Jéssica dissera, tenho que lhe confessar uma coisa, e eu sabia o que ela queria dizer e não tinha coragem: você é muito gordo, eu não posso namorar uma pessoa assim. Preciso emagrecer pensei. (p. 149)

A obesidade na contemporaneidade é considerada uma questão patológica associada à gula, a preguiça, à vida desregrada e preguiçosa. O corpo gordo representa um peso socialmente inadequado, em contrapartida, o corpo magro é visto como sinônimo de status,

beleza e felicidade. O que leva a uma série de neuroses, obsessões pela busca de alcançar esse padrão. O sujeito obeso apresenta a questão do mal-estar subjetivo, ele é vítima de preconceitos de toda ordem, do grotesco da aparência, ao mal estar provocado por ela:

Leandro é a representação de pessoas que buscam a qualquer preço enquadrar-se nos ditames da beleza, padrões que revelam uma estética feita em série, homogeneizante, que celebra o artificial e o sintético. No entanto, o discurso da personagem, no final do conto mostra como é vazia e sem sentido a preocupação com a imagem, pois mesmo após a personagem ter perdido sessenta quilos, ele continua infeliz. O vazio interior permanece: “Eu não queria deixá-las por um minuto sequer, estava feliz na companhia daquelas duas belas mulheres. Feliz, porém frustrado. Dois sentimentos conflitantes. Não estava feliz porra nenhuma.” (p. 152)

Muda-se a aparência, mas efetivamente não se muda a personalidade e este é um grave problema. A identidade cultural pós-moderna deve ser disposta para além da mera realidade aparente, legitimada pelo corpo. O exercício de (trans/de) formação cirúrgica exalta uma dinâmica capaz de diagnosticar os “quereres” de um corpo. Se a cirurgia estética serve para romper com a existência física (material), a vetorização de uma “nova/outra” imagem corpórea pressupõe uma modificação apenas externa, uma incidência de artefatos discursivos. (GARCIA, 2005, p. 30).

A ironia desse texto apresenta um indivíduo que é um perdedor em todos os sentidos, parece não haver em seus contos qualquer possibilidade de final feliz, a derrota e a impotência diante da vida são sentimentos sempre nutridos por suas personagens.

A sua ironia aponta e desmascara a frustrante condição de nossas vidas. Leandro é vítima da paixão, esse sentimento avassalador que é em diversos dos contos a motivação das personagens, o que os torna, ora patéticos e absurdos, ora trágicos e perdedores. Movidos por esse sentimento, elas matam, roubam, mordem, emagrecem, cometem uma série de loucuras. A obsessão pela forma física, a ditadura da beleza impera como crítica nesse conto e o que ele nos mostra é um sintoma da consciência de corporalidade específica do momento atual:

(...) as condições sócio-culturais contemporâneas permitem (re)pensar estrategicamente o corpo como instrumento poético de uma atividade performática espetacularizada (...), que o exhibe como troféu, conquista e, portanto, desejo. (...) Nesse contexto, a noção de corpo surge como mídia primária na cultura contemporânea em uma articulação de estratégias discursivas, utilizando-se como dispositivo a sua materialidade da comunicação – a imagem. Isso implica a inscrição do corpo como primeiro meio de comunicação do homem em seu processo de

(des)construção cultural, perpassando diferentes movimentos transicionais de tempo-espaço. Do corpo para o mundo, do interno para o externo. É nessa mediação entre o dentro e o fora que a comunicação se fará compreender. (GARCIA, 2005, p. 30-31)

Além disso, necessidade por uma solução rápida para os problemas leva o sujeito a buscar sempre a saída mais fácil, aquele que exige o menor esforço e resultados rápidos. Na nossa sociedade tudo é fácil, rápido e conseqüentemente, superficial. Vive-se num banquete em que tudo está ao alcance da mão, e não exige esforço para alcançar, esse banquete, sacia a fome, porém não alimenta por muito tempo.

Sintomas de um mundo onde a velocidade dos acontecimentos e a busca por uma satisfação imediata levam os indivíduos a adotarem esse tipo de comportamento, em que qualquer solução deve ser alcançada respeitando a lei do menor esforço. Esse é o tipo de comportamento, ressaltado, estimulado, pela urgência da nossa vida contemporânea. Interessa para esses indivíduos na atualidade o instante de satisfação, o momento atual, a vivência no tempo presente é característica desses seres aturdidos e inconsequentes abalados pelas incertezas que o próprio sistema gerou.

Elas não desejam descobrir as causas mais profundas sobre seus sofrimentos ou sobre sua infelicidade, não desejam decifrá-los ou interrogá-los, isso exigiria um tempo demasiado e esforços psíquicos que eles parecem não estar dispostos a enfrentar.

3.3.5 “A Mulher do CEO”

“Nem tudo que reluz é ouro”, com esse provérbio, poderia se começar esse conto, em que o desencantamento diante da realidade se instaura de modo violento, quando passamos a ver as coisas da maneira que são e não da maneira idealizada ou que imaginamos ser. “A mulher do CEO” é um conto que demonstra como a beleza e a superficialidade quando dissociadas de outros valores como a inteligência e a cultura, o caráter e a moralidade perdem seu encantamento.

Mais uma vez Fonseca põe como protagonista e narrador uma personagem anônima. Como em outros contos, será a paixão, o sentimento que norteará todas as ações da personagem. O homem, protagonista desse conto aparece descrito como um sujeito que foi

engolido pelo mercado de trabalho e esmagado pelo mundo dos negócios: “Esqueci de dizer o que faço na empresa. Sou diretor de publicidade e divulgação, não é algo que eu goste de fazer, eu queria escrever livros de poesia, mas poeta morre de fome e eu não posso me dar esse luxo.” (p. 169)

Além disso, podemos caracterizá-lo como um sujeito que encontra muitas dificuldades em se relacionar: “Minha paixão por uma amante durava uns seis meses. Depois, com muito engenho e arte, conseguia me livrar dela. Todas continuavam minhas amigas, todas eram muito inteligentes, se não fossem não conseguiria fazer amor com elas.” (p. 171)

A personagem aponta que o grande motivo para seus romances durarem tão pouco tempo deve-se ao fato após algum tempo convivendo juntos, todas as mulheres com que se relacionou “perdem o encanto”, a aura de mistério e beleza e acabam por se tornarem mulheres normais, reais, com defeitos e manias com as quais ele não consegue conviver:

O problema era que depois de alguns meses, em raros casos depois de um par de anos, a mulher perdia o encanto, eu já ao achava seus olhos tão lindos, nem a boca tão fascinante, nem o corpo tão provocante. Isso me deixava triste, sabia que a culpa pelo rompimento era unicamente minha: cessava minha capacidade de manter a comunhão física e espiritual necessária no amor, e isso me deixava triste. (p. 172)

A partir dessa declaração, nota-se que suas paixões são sempre fantasias, fruto de sua idealização, elas não sobrevivem a relacionamentos a longo prazo porque ele não suporta a banalidade da realidade. Ele não consegue ultrapassar a barreira que transforma a paixão em um sentimento mais profundo, todas as relações que mantém acabam permanecendo na esfera da superficialidade.

A situação da personagem se modifica a partir de um evento no qual ele conhece o que julga ser o alvo de sua paixão. Em um jantar na casa do diretor geral da empresa em que trabalha, ele conhece a mulher do executivo principal da empresa. A imagem dessa jovem produziu nele um desejo inquietante. Ele está fascinado com a beleza, com a candura da mulher de seu chefe. O encantamento que a mulher provocou o deixou insone, com febre, alucinando de paixão e desejo. Seu interesse aumentou ainda mais quando durante uma conversa no jantar ela disse que gostava de poesia:

Mas quando fui apresentado a mulher do CEO apaixonei-me por ela imediatamente. Era uma mulher magra, de longos cabelos negros, uma brancura de pérola imaculada. Seus movimentos eram elegantes, sentava-se de costas eretas e comia com gestos delicados e graciosos. Falava pouco, ou melhor, permaneceu calada durante o jantar inteiro, e sorria vez por outra, quando alguém se dirigia diretamente a ela.

O CEO apresentou um por um os diretores e as respectivas esposas. A mulher do CEO sorria com um meneio de cabeça. Quando chegou a minha vez ela não resistiu a fazer um chiste e disse que gostaria mesmo era de ser poeta. “Eu gosto de ler poesia”, disse a esposa do CEO. (p. 172)

Após esse primeiro encontro, o homem decide que não irá desistir de conquistá-la. O chefe da empresa é um homem que viaja constantemente, numa dessas ocasiões ele aproveita a ausência do chefe decide enviar presentes a mulher. O primeiro presente escolhido foi a obra completa do Fernando Pessoa.

É importante notar o modo como ele classifica o sentimento de paixão como uma doença: “Mas um homem apaixonado é uma espécie de louco. É tipicamente um sentimento doloroso e patológico, porque, via de regra, o indivíduo perde sua individualidade, a sua identidade e o seu poder de raciocínio.” (p. 174).

O sentimento de paixão é considerado por ele, como um estado de exceção, uma doença, como fica evidente nesse diálogo:

“Estou apaixonado”, respondi.

“Isso é a pior coisa que pode acontecer. O sujeito apaixonado fica em meio a um cataclismo bioquímico semelhante àquele que sofrem os portadores da síndrome obsessivo-compulsivo. Isso significa porque a pessoa tende a perder a razão quando está apaixonada. É como se estivesse sob a ação de drogas fortes como a cocaína e a heroína.”

“Me arranja um remédio pra isso.”

“Não existe remédio para essa doença”, ele disse, dando ênfase à palavra doença. (p. 175)

O segundo presente comprado para presentear a mulher, é um livro que reúne sonetos de Shakespeare. No dia da entrega ela o recebeu pessoalmente, estava curiosa por conhecer um admirador tão devotado. A jovem o convida para entrar e durante a conversa eles falam sobre literatura e outras artes. O homem amante de poesia estava interessado, não só na aparência física daquela mulher, mas também no seu conteúdo intelectual, visto que no primeiro jantar ela mencionou gostar muito de poesia. Mas é justamente aí que a estrutura da trama começa a desmoronar:

“Trouxe-lhe um presente”, eu disse estendendo-lhe o embrulho. “São sonetos de Sheakspeare.”
 “Sonetos? Eu pensei que o...”
 “Sheakspeare...”
 “Sim... pensei que ele só havia escrito aquela peça... o...”
 “Hamlet.”
 “Isso. Hamlet. Então ele também escrevia sonetos?”
 “Escrevia. Eu trouxe os sonetos porque a senhora disse no jantar que gostava de poesia.”
 “É, gosto muito.”
 “Quem são seus poetas preferidos?”
 “Meus poetas preferidos?”
 “Sim.”
 “Raimundo... Raimundo Bilac.”
 “Olavo Bilac”, eu disse.
 Meu marido sempre diz que eu vivo fazendo confusões, mas que ele me ama assim mesmo. Gosto também daquele baiano... “Gosto muito, mas esqueci o nome dele...”
 “Castro Alves?”
 “Acho que esse é o nome dele. Isso mesmo, Castro Alves.”
 “Mais algum poeta?”
 “Além desses todos?” (p. 176)

A partir dessa conversa em que ele descobriu que ela não tinha conhecimento nenhum sobre literatura é como se a imagem idealizada começasse a ruir. A frustração sentida ao se deparar com a ignorância dela, causa-lhe um mal estar que destrói a imagem anteriormente concebida como bela.

Ele passa a enxergá-la não mais sob o olhar de graça, de uma admiração que lhe cobriu de uma aura especial, ele a vê como realmente é, desfazendo o encantamento da paixão.

Então passei a ver a mulher do CEO como ela era. Suas mãos eram feias, de dedos curtos. Usava enchimento nos seios, e o negror de sés cabelos era obtido com tintura. O rosto estava cheio de Botox. Lembrei-me do pessimista Cioran quando ele diz que a lucidez torna o indivíduo incapaz de amar. (p. 177)

Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, compreende essa decepção, quando os efeitos da paixão começam a esmorecer, ele destaca que a decepção ante a mundanidade do ser amado; “o outro seria acaso vulgar? Ele a quem eu incensava devotamente a elegância e a originalidade? Ei-lo que faz um gesto eu desvela nele uma outra raça. Fico pasmo e ouço um contra ritmo.” (p. 19-20).

Numa cultura que celebra a imagem como a nossa, é necessário não se aproximar muito para não quebrar a imagem artificialmente construída, olhando de perto, “ponta do

nariz” se quebra e deixa transparecer nossa mundanidade, nossa humanidade, essas perderam o valor em uma sociedade alienada pela cultura da imagem.

O corpo nessa narrativa aparece como um elemento de conflito, entre a beleza natural e a artificial. Quando a mulher demonstra sua personalidade verdadeira desfaz-se a casca da superficialidade da imagem artificialmente construída. Tudo nela era uma mentira, a mulher do CEO não passa de um bibelô falsificado, quando examinada com maior profundidade. “A alteração da Imagem se produz quando eu sinto vergonha pelo outro. (...), pois a má imagem não é uma imagem ruim; é uma imagem mesquinha: ela me mostra o outro enredado pela trivialidade do mundo social.” (BARTHES, 2003, p. 19- 20).

Em uma sociedade regida pelo esvaziamento e pelo esmaecimento dos afetos e das relações humanas, os homens estão condenados a uma existência de superfície, submetida a um regime tirânico da alienação existencial, do embrutecimento da sensibilidade, da massificação da imagem e da cultura, e da espetacularização da realidade. A noção da existência de uma vida psíquica interior, subjetiva perde sua importância em uma sociedade que valoriza muito mais as aparências do que a essência.

A superficialidade da imagem, das relações, impera e se sobrepõe a toda e qualquer subjetividade que o sujeito possa expressar, fizemos de nós mesmo um produto, e frequentemente aparentamos aquilo que não somos. Essas características destituem os valores da cultura, da arte, do estudo e de nossas experiências subjetivas.

É sobre essas condições do esvaziamento dos valores que a obra de Fonseca se propõe refletir, e talvez chamar a atenção para que possamos voltar a valorizar aspectos da nossa interioridade, atualmente recalcados por uma cultura do artificial, da embalagem e massificação do gosto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura e a análise do livro de contos *Axilas e outras história indecorosas*, publicado em 2011, de Rubem Fonseca, talvez não surpreenda, à primeira vista, os acostumados leitores do autor. Nos textos do escritor é possível encontrar sempre temas relacionados com violência, marginalidade, sexualidade, pois Rubem Fonseca é reconhecido no cenário literário nacional justamente por essas características presentes em suas obras. De fato, a leitura dessa obra, não foge ao estilo seco, brutal e corrosivo na forma de narrar, na escolha dos temas que prefiguram nos dezoito contos presentes no livro, e confirma, de certo modo, o que sabemos sobre sua literatura. Rubem Fonseca é um autor preocupado em problematizar o indivíduo em seu meio social, sua literatura representa o homem contemporâneo deslocado de sua identidade, destituído de afeto, marcado pelos sistemas opressores do mundo globalizado.

Polêmico, o autor iniciou sua carreira e inovou em 1963 com o lançamento da obra *Os Prisioneiros*, chocou e escandalizou em 1975, com a obra *Feliz Ano Novo*, e de lá pra cá, o que se pode notar é que a representação de Rubem Fonseca continua a causar inquietação. Inspirado na realidade atual, Rubem Fonseca persiste em questionar as esferas sociais a partir dos confrontos que se estabelecem no mundo contemporâneo. Esses são os aspectos marcantes que podem ser notados, inclusive, na obra *Axilas e outras Histórias Indecorosas*.

Os temas que chocaram tanto os leitores no momento do lançamento de suas primeiras obras, atualmente são vistos com menos espanto, já que a exploração do universo de violência e agressão foi, gradativamente, sendo banalizado por todas as mídias.

Atualmente seus textos produzem outros efeitos, carregam outras funções, principalmente porque os olhos dos leitores também se modificaram, vislumbrando hoje novas noções por perspectivas diferenciadas. Beatriz Resende, ao analisar um retorno do trágico nas narrativas contemporâneas, ressalta que, atualmente, o interesse por textos, e produções culturais com temáticas de violência ganharam destaque porque tratam de uma realidade que faz parte do cotidiano dos indivíduos. “No cenário urbano da cidade, o paradoxo trágico se constrói entre a busca de esperança e a inexorabilidade trágica da vida cotidiana que segue em convívio tão próximo com a morte.” (RESENDE, 2008, p. 31).

As reflexões da autora dizem respeito às narrativas contemporâneas mais recentes, produzidas a partir da década de oitenta, mas não se pode negar a grande importância de Rubem Fonseca, que na década de sessenta já anunciava e ressaltava em seu texto essa

tendência. Assim, é possível reconhecer o autor como um dos precursores desse estilo narrativo na literatura brasileira.²⁶

A crise que se instaurou no século XXI, em consequência da relativização das grandes verdades e conceitos trouxe ao homem um amadurecimento e profundidade mais reflexiva, já que agora ele encontra outras formas de compreender a realidade a partir de uma perspectiva mais arejada. Houve uma revolução, não só das ideias, mas também na própria linguagem e nas formas de representação artística, a literatura encontrou ressonância numa forma de expressão mais crítica, veiculadora de um estado de espírito perturbado e inquieto.

A partir das análises realizadas na obra *Axilas e outras histórias indecorosas* pode se notar, um autor mais reflexivo no seu estilo narrativo, momento em que sua produção assume uma estética menos violenta e se apóia em outras representações das dificuldades humanas confessando na estrutura de seus contos uma expressão frágil e desencantada do mundo. Essa inquietação gerada por seus contos perante a experiência de um mundo em desordem provoca o leitor em outros sentidos. A dissonância ocorre por ser uma perturbação, um ruído ou um desacorde em um mundo de aparente tranquilidade e beleza.

A partir desses contos é possível perceber um que Fonseca deixa em evidência seus uma consciência estética autocrítica e auto reflexiva, os jogos de linguagem, as intertextualidades presentes nos contos evidenciam um autor que realiza uma criação com espírito crítico lucidamente presente no texto e atento as novas configurações que o mundo atual evidencia.

Rubem Fonseca, nesse livro, denuncia os pequenos eventos do cotidiano. Aparecem personagens que revelam seu desajuste e desencanto com mundo, esses contos parecem revelar um narrador voltado para a denúncia de um sistema opressor, mas dessa vez essa caráter aparece mais irônico, debochado e reflexivo. Fonseca satiriza a massificação da cultura, da imagem, a sociedade do espetáculo, não a partir de um tom moralizante, mas sim reflexivo ao expor histórias traumáticas, de homens que perderam a própria identidade em busca de se ajustar a um mundo de aparências, ou ainda através de histórias de crimes tão mirabolantes que parecem debochar do nosso próprio comportamento alienado.

²⁶ Outros escritores como Júlio Gomide, Wander Piroli, Ignácio Loyola Brandão, Roberto Drummond e, mais tarde, Sérgio Sant'Anna, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll seguem, cada um à sua maneira, os passos de Fonseca e de seus precursores, o dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues, e o paranaense Dalton Trevisan, que contribuíram no desnudamento de uma espécie de "cruza humana", até então inédita na literatura brasileira. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 35)

O pensamento crítico expresso no pano de fundo desses contos deixa claro que a violência não é um estado de exceção na atualidade, ela é em sua configuração uma característica enraizada na essência mais rudimentar do homem. As personagens revelam contradições de vidas que se chocam, desde a mãe que mata o próprio filho seguindo um instinto primitivo de amor e sobrevivência, no conto “Bebezinho Lindo”, até o homem que se vê impossibilitado de ter uma existência digna por não ter sequer um calçado no conto “Sapatos”. Ou ainda destacam-se aqueles contos em que as personagens buscam, a qualquer preço, a manutenção da aparência física e a exaltação de um corpo esbelto, contudo deparam-se com a constatação que nenhuma exterioridade é capaz de preencher o imenso vazio existencial, como ficou expresso na fala final de “Gordos e magros”.

Existem ainda dentro da categoria de narrativas policiais, contos elaborados em termos de estrutura narrativa, de composição de enredo. Esses contos podem ser compreendidos pela construção plástica, quase absurda, presentes neles. Fonseca, nessas histórias, não se aproxima do real para retratá-lo, e sim debocha desse real através de histórias e tramas repletas de reviravoltas. Dessa forma, é possível compreender os elementos dispostos e a forma da organização dessas narrativas, a partir de um nível discursivo mais amplo, não como uma narrativa realista, mas sim como uma interpretação cínica da própria realidade.

O escritor toca no que incomoda, e, sobretudo, suas histórias incomodam, porque atingem a negação da nossa experiência da violência – ainda amplamente alastrada nos tecidos sociais. O autor insere elementos perturbadores, que intrigam tanto, porque são facilmente constatáveis em nossa própria existência contemporânea. Sua produção descortina um universo marcado pela ira, pelo egoísmo e pela barbárie, latente na própria estrutura social. Aparece todo o ódio promulgado nas atitudes e falas das personagens, que não só aniquilam os outros, mas também, se auto-aniquilam.

A leitura desses contos possibilita ao leitor, o vislumbre de um universo marcado por impossibilidades de todas as ordens: impossibilidade de felicidade, impossibilidade de afeto, de compaixão de entendimento, de diálogo. Vivemos em tempos controversos em que o maior dos males que se pode dirigir ao ser humano está longe de ser o assassinato. As relações sociais e o tratamento com a alteridade são evidenciadas nesses contos tornando a leitura ambígua e dissonante, pois a transparência do mal e a vivência marcada por tantos desafetos tornam o convívio com o outro cada vez mais intransitivo.

A obra *Axilas e outras histórias indecorosas* revela uma temática ficcional que ainda hoje se destaca na literatura nacional, pela prática discursiva da violência na representação de

seus universos narrativos. No entanto, é impossível compreender a totalidade da obra somente por esse aspecto, haja vista a pluralidade temática desses dezoito contos, dessa forma este trabalho apresenta e engloba as várias frentes de pesquisa possibilitadas pelos conceitos de diversos teóricos que foram utilizados como suporte para as discussões nos capítulos anteriores.

Rubem Fonseca, em *Axilas e outras histórias indecorosas* conduz o leitor para uma experiência de estranhamento e reconhecimento. Estranhamento pelo trato direto e a forma contundente e impiedosa de narrar; reconhecimento porque ela funciona quase como um espelho de nossas próprias mazelas. Através de histórias cheias de reviravoltas, acontecimentos quase inverossímeis, ele possibilita questionar profundamente os lugares comuns, os clichês e as formas de entendimento engessadas da realidade, levando o leitor a perceber que a existência humana é feita contraditória, paradoxal e ambígua em sua própria natureza.

Nesse sentido, não significa dizer que Rubem Fonseca modificou o trato com o tema ou com a linguagem em *Axilas e outras histórias indecorosas*, mas sim que ele reafirma sua produção ficcional, ampliando e corroborando aspectos já anunciados em suas obras posteriores. No entanto, foi possível averiguar os desdobramentos que seus temas apresentam, cinquenta anos depois do lançamento de sua primeira obra, e compreender por que ele continua a prefigurar em seus contos personagens controversos, que reafirmam atitudes tão desconcertantes.

Fonseca é um grande desmascarador de muitos preconceitos, ele retira as ilusões, revela as fraquezas de espírito. Sua narrativa proporciona o desvendamento de uma realidade inquietante e perturbadora, proporcionando ao leitor a ousadia de poder olhar sem temor para aquilo que se oculta por trás das hipocrisias de valores universalmente aceitos, porque, acima de tudo, sua narrativa desmantela as grandes e pequenas verdades assentadas. Seus contos mostram o que existe por trás dos ideais que serviram de base para a civilização e nortearam o rumo dos acontecimentos históricos. E assim a moral tradicional, a religião e a política não são para ele nada mais que máscaras que escondem uma realidade inquietante e ameaçadora, cuja visão é difícil de suportar.

A sociedade de ontem e de hoje tem sido amplamente questionada em obras literárias, em busca de conhecer e contextualizar esse presente histórico, dinâmico sim, mas também sufocante e massificador, no qual o indivíduo encontra-se esmagado entre a verdade e uma

realidade de aparência, dessa forma a produção atual de Rubem Fonseca se apresenta questionadora complexa e ainda hoje, polêmica.

Como os fios de Ariadne, a obra de Fonseca é um labirinto no qual perder-se em suas muitas representações é mais fácil do que encontrar um caminho sintetizador de seu trabalho. Espera-se que esse estudo possibilite o vislumbamento de outras perspectivas a serem percorridas em seu vasto labirinto narrativo. Que leitores e pesquisadores busquem outros fios e caminhos de interpretação para sua obra. Longe de configurar um desfecho totalizante de seu estilo narrativo, temas ou formas, tendo em vista sua vasta produção, esse trabalho pretende contribuir para promover a abertura a outras perspectivas de estudo da obra do autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Capitalismo tardio ou sociedade industrial*. In: COHN, Gabriel (Org.). Theodor W. Adorno: grandes cientistas sociais. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. *Fragments de um discurso Amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. Escrever, verbo intransitivo? In: *O Rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *O mal estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Amor líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Rio de Janeiro, Elfos, 1995.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras Escolhidas. V. 1.

BORBA, Francisco da Silva. A Literatura como Registro: uma visão linguística. In: BRAIT, Beth (org.). *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2010.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

DEBORD, GUY. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Filosofia em tempo de terror*. Diálogos com Habermas e Derrida. BORRADORI, Giovanna (Org.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor. 2003.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. (Org. Bóris Schnaiderman). São Paulo: Companhia Das Letras, 1994.

FONSECA, Rubem. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Pequenas criaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Axilas e outras histórias Indecorosas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *José*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FLORY, Suelly Fadul Villibor. *O leitor e o labirinto*. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 1997.

FREITAS, L. C. *Uma pós-modernidade de libertação: reconstruindo as esperanças*. Campinas: Autores Associados, 2005.

GARCIA, Wilton. *Corpo, Mídia e Representação – estudos contemporâneos*. São Paulo: Thomson, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2006.

IANNI, Octávio. *A era do globalismo*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

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

JHONSON, Richard; ESCOSTEGUY, Ana C. SCHULMAN, Tadeu. *O que é afinal os Estudos Culturais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LANDOWSKY, Eric. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1999.

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

MONTIEL, Edgar. A nova ordem simbólica: a diversidade cultural na era da globalização. In: *Alteridade e multiculturalismo*. Ijuí: Unijui, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *História da Literatura Brasileira*. Vol III. São Paulo: Cultrix, 1974.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.

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

PEREIRA, Maria Antonieta. *O fio do texto: a obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000. (dissertação de mestrado).

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº. 29. Brasília, janeiro-junho de 2007, pp. 27-53. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2902.pdf. Acessado em 14/08/2012.

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

SCHNAIDERMAN, Boris. *Vozes da barbárie, vozes da cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. In. Contos Reunidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SCHUMPETER, Joseph A. (1975), *Capitalism, socialism and democracy*. Nova York, Harper.

SOUZA, Ricardo Timm de. *Totalidade e desagregação*. Sobre as fronteiras do pensamento e suas alternativas. Porto Alegre: Edipucrs, 1996.

_____. *Três teses sobre a violência Violência e Alteridade no contexto contemporâneo: Algumas considerações filosóficas*. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/viewFile/72/71>. Acessado em 23/11/2012.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

<http://conexoesitaucultural.org.br/mapeados/3866/>. Acessado em: 22/12/ 2012.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3011200912.htm>. Acessado em: 22/12/ 2012.