



**UNIOESTE *CAMPUS* DE CASCAVEL**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS, ÁREA DE**  
**CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE, NÍVEL DE DOUTORADO**

**ANA LÚCIA MOREIRA RIOS**

**CONTOS FONSEQUIANOS: UM ESTUDO SOBRE OS MODOS DE ESCRITA**

**CASCAVEL – PR**

**2018**

ANA LÚCIA MOREIRA RIOS

**CONTOS FONSEQUIANOS: UM ESTUDO SOBRE OS MODOS DE ESCRITA**

Proposta de Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para Qualificação, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de Doutorado – área de concentração Literatura e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Coeli Machado e Silva

CASCADEL – PR

2018

## Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração

Rios, Ana Lúcia Moreira

Contos fonsequianos : um estudo sobre os modos de escrita / Ana Lúcia Moreira Rios; orientador(a), Regina Coeli Machado e Silva, 2018.

149 f.

Tese (doutorado), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

1. Literatura. 2. Contos. 3. Narrativa. I. Machado e Silva, Regina Coeli . II. Título.

ANA LÚCIA MOREIRA RIOS

**CONTOS FONSEQUIANOS: UM ESTUDO SOBRE OS MODOS DE ESCRITA**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título de Doutora em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Nível Mestrado e Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Regina Coeli Machado e Silva  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE  
Orientadora

---

Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo  
Universidade da Integração Latino-Americana – UNILA  
Membro Efetivo (Convidado)

---

Profa. Dra. Clarice Lottermann  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE  
Membro Efetivo (da Instituição)

---

Profa. Dra. Josiele Kaminski Corso Ozelame  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE  
Membro Efetivo (da Instituição)

---

Profa. Dra. Susylene Dias Araújo  
Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul - UEMS  
Membro Efetivo (Convidado)

Cascavel, 30 de Novembro de 2018

Dedico este trabalho aos meus pais, Wilson e Custódia, pelo apoio incondicional durante a jornada de estudos; aos meus filhos Gabriel, Maria Clara e Vicente, fontes de minha inspiração.

## AGRADECIMENTOS

O que seria do homem se não houvesse a inspiração divina! Meu agradecimento inicial é para Aquele que me sustenta no caminhar, nas horas difíceis e incompreensíveis dessa vida e que nos faz lutar acreditando em possibilidades melhores. Obrigada, Senhor, pela sabedoria a mim concedida.

Aos meus pais, Vilson Rios e Maria Custódia Moreira Rios, companheiros de viagem, de noites mal dormidas na busca por materiais necessários às leituras para a composição deste trabalho; pelos cuidados prestados aos netos, nos momentos em que estive ausente; pelo apoio incondicional, mesmo quando as forças me faltavam e pelo amor que têm por mim.

Ao meu irmão, Wilson Renato, pelos socorros prestados e por acreditar que sempre é possível.

Aos meus filhos Gabriel, Maria Clara e Vicente, que souberam compreender minha ausência durante os períodos de estudos, congressos, pesquisas, trabalhos e dos finais de semana que não pudemos nos divertir.

Às minhas colaboradoras Sirleia e Sueli, que cuidaram com carinho dos pequenos Maria Clara e Vicente quando precisei me ausentar.

Agradeço de maneira carinhosa à professora doutora Susylene Dias de Araújo, que se dispôs a dedicar as poucas horas de folga para ler e comentar este trabalho para que tudo saísse a contento.

Agradecimentos especiais a minha orientadora, professora doutora Regina Coeli Machado e Silva que acreditou no meu potencial, desafiando-me a buscar além do que podia ser capaz, amparando-me nos momentos difíceis.

E a todos os colegas de trabalho que, direta ou indiretamente, colaboraram comigo nesta trajetória. Muito obrigada!

RIOS, Ana Lúcia Moreira. **CONTOS FONSEQUIANOS: UM ESTUDO SOBRE OS MODOS ESCRITA**. 2018. 149 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – Cascavel.

### RESUMO

Este trabalho buscou compreender os processos empregados na escrita de Rubem Fonseca e as características que o mantêm na literatura contemporânea. Esta tese trouxe como problema verificar que características da narrativa contemporânea se fazem presentes nos contos fONSEQUIANOS, as quais aproximam ou distanciam das discussões literárias a respeito do gênero conto, de forma a compreender como o escritor consegue manter-se no estatuto literário da arte na contemporaneidade. A escolha pelo autor Rubem Fonseca deveu-se ao enfoque temático que adota em sua produção contemporânea para tratar de assuntos que permeiam o cotidiano dos indivíduos e aos modos de narrar, os quais convidam o leitor a participar dos eventos. Para este estudo, foram elencados os contos do escritor Rubem Fonseca: **Belinha e Teresa** do livro *Ela e outras mulheres* (2006), que contribuíram para a compreensão da subversão de papéis sobre o tema vilão/herói; **O Ciclista, O matador de Corretores, O filho e Conto de amor** do livro *Amálgama* (2013) que ajudaram a desvelar o caráter humano das personagens diante da tragicidade e os contos **Quem vê cara não vê coração e Fazer as pessoas rirem e se sentirem felizes** de *Histórias Curtas* (2015), que contribuíram para a reflexão sobre as misérias humanas a partir da focalização da voz dos narradores, cujas narrativas apresentam características distintas nos modos de escrita, constituindo um verdadeiro mosaico. Os contos selecionados e o arcabouço teórico contribuíram para a identificação de traços que compõem a narrativa de Rubem Fonseca e os temas adotados pelo escritor mostraram por que Rubem Fonseca se mantém como autor relevante para a literatura na contemporaneidade, visto como signo de transgressividade. A fim de comprovar o estudo, utilizou-se o método bibliográfico, amparado em análises comparadas que subsidiaram as reflexões sobre as produções do autor, bem como de seu estatuto literário. A organização dos capítulos contribuiu para o esclarecimento sobre os modos de escrita, bem como o posicionamento do autor Rubem Fonseca no contexto contemporâneo por meio das análises no conjunto das obras elencadas para este estudo. Esta tese proporcionou novos olhares ao processo de escrita nos estudos literários contemporâneos brasileiros, desestabilizando algumas convenções narrativas composicionais quanto aos modos de escrita, apontando para a possibilidade de outras textualidades ficcionais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rubem Fonseca; Narrativa; Contística; Escritura.

RIOS, Ana Lúcia Moreira. **FONSEQUIAN CONTENTS: A STUDY OF THE WRITING MODES**. 2018. 143 f. Thesis (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE - Cascavel.

### ABSTRACT

This work sought to understand the processes employed in the writing of Rubem Fonseca and the characteristics that maintain him in the contemporary literature. This thesis had as a problem to verify what characteristics of the contemporary narrative are present in the Fonseca's short stories, which approach or distance from the literary discussions about the genre, in order to understand how the writer manages to remain in the literary status of contemporary art. The choice by the author Rubem Fonseca was due to the thematic focus that he adopts in his contemporary production to deal with subjects that permeate the daily life of the individuals and the modes of narration, which invite the reader to participate in the events. For this study, the short stories of the writer Rubem Fonseca: **Belinha** and **Teresa** of the book *She and other women* (2006), contributed to the understanding of the subversion of roles on the subject villain / hero; **The Cyclist**, **The killer of Brokers**, **The son** and **Tale of love** of the book *Amalgam* (2013) helped to unveil the human character of the characters in the face of tragic and tales **Who sees face does not see heart** and **Make people laugh and feel happy** of *Short Stories* (2015), which contributed to the reflection on human miseries by focusing on the voice of the narrators, whose narratives have different characteristics in the modes of writing, constituting a true mosaic. The selected stories and the theoretical framework contributed to the identification of traits that make Rubem Fonseca's narrative and the themes adopted by the writer showed why Rubem Fonseca remains a relevant author for contemporary literature, seen as a sign of transgressiveness. In order to prove the study, the bibliographic method was used, supported by comparative analyzes that subsidized the reflections on the author's productions, as well as their literary status. The organization of the chapters contributed to the clarification of the modes of writing, as well as the positioning of the author Rubem Fonseca in the contemporary context through the analyzes in the set of works listed for this study. This thesis gave new insights to the writing process in contemporary Brazilian literary studies, destabilizing some compositional narrative conventions regarding the modes of writing, pointing to the possibility of other fictional textualities.

**KEYWORDS:** Rubem Fonseca; Narrative; Writing Tale; Writing.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 A FUNÇÃO LITERÁRIA NO FAZER CONTÍSTICO DE RUBEM FONSECA....</b>	<b>16</b>
1.1 O PERCURSO DO CONTO E A NARRATIVA DE RUBEM FONSECA NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO.....	23
1.2 O CONTO NO BRASIL .....	27
1.3 RUBEM FONSECA E O REALISMO BRUTAL.....	34
<b>2 O PROCESSO DA ESCRITA DE RUBEM FONSECA .....</b>	<b>43</b>
2.1 A CIDADE REVELADA .....	43
2.2 CARACTERÍSTICAS DA NARRATIVA FONSEQUIANA.....	56
<b>3 OS TEMAS EVIDENCIADOS NA ESCRITA DE <i>ELA E OUTRAS MULHERES</i>..</b>	<b>71</b>
3.1 TRANSPONDO CONCEITOS TRADICIONAIS DA ESCRITA EM <i>AMÁLGAMA E HISTÓRIAS CURTAS</i> .....	86
3.2 MINICONTOS OU HISTÓRIA CURTAS.....	107
<b>4 RUBEM FONSECA E A DESESTABILIZAÇÃO DA ESCRITA.....</b>	<b>120</b>
4.1 A SUBVERSÃO DO PAPEL DE HERÓI.....	123
4.2 O CARÁTER HUMANO DESVELADO NO PROTAGONISMO DA NARRATIVA DE RUBEM FONSECA.....	132
4.3 TEMPO E ESPAÇO CARACTERIZADOS PELA FOCALIZAÇÃO DA VOZ .....	136
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>141</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>145</b>

## INTRODUÇÃO

A literatura está sempre aberta a novos olhares, novas escrituras, remontando narrativas orais, explorando elementos fantásticos ou, simplesmente, incorporando elementos da realidade à narrativa. O processo de escrita da atualidade tem contribuído para o desenvolvimento do conto contemporâneo nessa perspectiva. Pela literatura, os escritores discorrem sobre a realidade, criando universos paralelos, empregando uma linguagem própria, peculiar, capaz de transformar e intensificar a linguagem comum. Assim, cada época fará a leitura de uma obra a partir dos valores instituídos e poderá ou não considerá-la como literatura.

Terry Eagleton (2001) esclarece que a classificação da literatura torna-se instável quando estendida a novos grupos, devido às modificações que sofre no processo de transmissão da escrita. Assim, oferecida a um número indefinido de leitores e, heterogêneos, a obra literária realizar-se-á como objeto estético de modos bastante diversos.

O estabelecimento de um conceito de literatura é decorrente de ideologias positivistas desenvolvidas entre os séculos XIX e XX, conforme ressaltado por Vitor Manuel de Aguiar e Silva (2000), o mais importante é a chamada literariedade, o que caracteriza uma determinada obra como literária. A literariedade permite a multissignificação, uma das marcas do texto literário, responsável pelas possíveis múltiplas interpretações dos textos literários. Por sua vez, o caráter literário de uma obra possibilita o deslocamento da discussão sobre a esfera do texto para a esfera do leitor, por meio das relações estabelecidas entre autor/texto e público, defendido por Antonio Candido (1985) associando o texto literário aos leitores e à natureza social em que o texto se situa, resgatando a literatura enquanto manifestação cultural, e por Zappone & Wielewicki (*apud* BONICCI; ZOLIN, 2009, p.23) “cujos argumentos centrais podem ser encontrados nas relações entre a literatura e seus leitores”.

A respeito do papel do leitor, Eagleton (2001, p.103) destaca que para a recepção de um texto “o leitor é tão vital quanto o autor”, por este estabelecer as conexões implícitas por meio do conhecimento tácito do mundo, portanto, responsável pela concretização da obra literária.

No Brasil, uma das funções da literatura atual, de acordo com Anatol Rosenfeld (1976) é a renovação da linguagem e dos seus contextos. O autor contemporâneo, ao oferecer a experiência da linguagem, cumpre sua função, assim entendida, a leitores de quem exige a

coprodução ao nível da consciência alcançada pelo texto proposto. Para Rosenfeld (1976), a literatura permite que a experiência vivida e a contemplação crítica coincidam num conhecimento singular.

Seguindo por essas discussões, observa-se que a literatura contemporânea tem apresentado textos escritos, ora como relatos de oralidade, ora como autoficcionais. O modo de narrar, caracterizado por uma fluência de dicção e, muitas vezes sugestivo, dá ao texto escrito uma nova abordagem sob o viés literário. Esse tipo de literatura tem chamado a atenção de muitos estudiosos de áreas como a sociologia, a filosofia por se tratar de uma escrita inquieta, que procura outros modos de prática comunicativa na contemporaneidade, sem constituir-se como um gênero novo, mas como literatura em movimento.

De acordo com Silva (2016a), tanto o conto como os romances e novelas, realizados em formas específicas e fixas, não obedecem à emergência de todas as produções existentes em nosso cotidiano, apontando para outras textualidades ficcionais.

O gênero conto, que tardou a adquirir maioria literária e características precisas, revigorou-se de forma excepcional no século XIX. Raimundo Magalhães Júnior (1972) aponta que na concepção de William Faulkner a história curta é mais difícil e mais disciplinada para escrever prosa, uma vez que o autor precisa ser mais cuidadoso, as palavras precisam estar nos lugares certos. Considera que o escritor tem à disposição três fontes: imaginação, observação e experiência.

Adotando os pontos de vista de Magalhães Júnior sobre a caracterização do gênero conto é que propomos, como objetivo para esta tese, acompanhar o autor Rubem Fonseca às mudanças no processo de escrita com o gênero literário **conto**, a partir das obras selecionadas para esta análise, em três momentos de sua produção: *Ela e outras mulheres* (2006), *Amálgama* (2013), e *Histórias Curtas* (2015). A construção literária do autor insere-se nas questões polêmicas que envolvem a literatura contemporânea e incorpora elementos da realidade no interior dos textos. Esta proposta justifica-se pela caracterização que se dá aos gêneros literários na atualidade, o qual permite uma abertura crítica e significativa para os estudos literários dispostos a analisar a produção contemporânea, em especial, o conto. Um dos objetivos desta tese é investigar a técnica empregada por Rubem Fonseca ao empreender a escrita de seus textos, como a constituição dos personagens e a subversão destes sob o foco narrativo do vilão-herói. A inovação na técnica narrativa, empreendendo a combinação de outros gêneros, o tempo e o espaço em que se situam os enredos e a evolução destes,

ressaltando a temática envolvida, são alguns dos elementos que promovem a escrita fonsequiana como um movimento que não se limita ao gênero conto.

Como proposta de análise, pretende-se compreender os processos empregados na produção escrita por Rubem Fonseca a fim de verificar o que o mantém no cenário da contística brasileira contemporânea, observando o mesmo como um escritor que acompanha seu tempo a partir das mudanças geradas nos estudos literários no final do século XIX e início do século XX. Leyla Perrone-Moisés (2016) salienta que a literatura contemporânea tem uma configuração possível, caracterizada por uma visão desencantada do presente, a qual denomina distópica, assim, a escolha pelo escritor Rubem Fonseca deu-se em função de que as narrativas da contística do escritor são estruturadas a partir de eventos cotidianos, banalizados pelo autor, como uma maneira de transgredir o presente e diante à polêmica gerada a respeito da ficcionalidade e de como cria as visualidades que representam a vida cotidiana, incorporadas à escrita literária. Colabora, também, para esta pesquisa, o fato de que a literatura fonsequiana tem despertado um interesse cada vez maior entre pesquisadores, principalmente no sentido de relacionar os temas abordados pelo autor com os eventos contemporâneos, desestabilizando territórios do fazer literário. As pesquisas sobre as características presentes na contística de Rubem Fonseca não permanecem apenas no campo literário, mas transcendem para outras ficcionalidades, como o cinema. Outra importante observação a respeito da contística é que o autor tem acompanhado, no decorrer dos anos como escritor, as propostas literárias que possibilitam adaptar os temas e a estrutura narrativa aos novos modos de fazer literatura.

Além dos fatores supracitados, as discussões geradas sobre a figura do autor, da linguagem e temática adotadas, e de todo o processo de escrita têm sido o estopim para a crítica, em especial a jornalística, realizar seus comentários mais ferrenhos, como a divulgada pelo professor Luís Augusto Fischer, em 07 de maio de 2015 sobre o lançamento da obra *Histórias Curtas*, considerando-a como ruim e de mau gosto, e do colunista Sérgio Rodrigues, em 08 de abril de 2017, sobre o lançamento da obra *Calibre 22*, caracterizando-a como uma literatura medíocre, como se fosse retirada do lixo; ambos os colunistas escrevem para a Folha de S. Paulo (2018) e apresentam como sustentação para a crítica a alegação de que o autor não inova nem a temática nem a forma, ao que tento rebater nesta tese.

Clarissa Santos Silva (2016a), ao analisar a contística de Rubem Fonseca, põe em questão as construções literárias contemporâneas como uma forma de rompimento com o tradicional, devido à multiplicidade criativa e narrativa despojada e cinematográfica com que

o autor trabalha a narrativa. Silva (2016b, p.186) ressalta que a multiplicidade do universo contístico da atualidade destaca a valorização da presentificação, da urgência pelo imediato e o interesse pelo espaço e tempo presentes para “clamar uma voz individualizada de novos atores na produção literária”. Esta presentificação, também defendida por Beatriz Resende (2008), trata da urgência em lidar com o presente, evidenciada na produção literária, em especial nos contos curtos ou curtíssimos, cujo interesse recai no tempo e no espaço “apresentados com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável” (RESENDE, 2008, p.28). Tanto para Clarissa Silva como Beatriz Resende, a volta à tragicidade nas produções literárias traz uma evidência do olhar sobre como a realidade, a cultura e a organização do mundo se apresentam na atualidade, o que suscita o tema da violência nos centros urbanos, marca característica da produção fonsequiana.

Esta tese traz ainda como problema o seguinte questionamento: Que características presentes nos processos empregados na produção escrita dos contos de Rubem Fonseca permitem-lhe a permanência no cenário da contística brasileira contemporânea? A partir desta pergunta, busca-se compreender como Rubem Fonseca consegue imprimir, nas temáticas adotadas e nos processos de escrita, elementos que favoreçam, ao leitor, a compreensão sobre a realidade que o rodeia, e que permitem ao autor seu *status* literário contemporâneo.

Para melhor compreensão deste estudo, foram elencados os contos dos livros *Ela e outras mulheres* (2006), *Amálgama* (2013) e *Histórias Curtas* (2015), do escritor Rubem Fonseca, cujas narrativas apresentam características distintas, além de explorar temas contemporâneos e polêmicos, trazem um narrador que, por diversas vezes, quer extrair-se da ação narrada, reconhecendo na impossibilidade de relatar a necessidade de exposição aos riscos, posicionar-se e corporificar sua narração. A análise das obras literárias selecionadas para estudo nesta tese, bem como o arcabouço teórico, ajudarão na compreensão da contística fonsequiana como signo de transgressividade na escrita.

Esta pesquisa está pautada no método de abordagem qualitativa, que se constitui de uma revisão bibliográfica de cunho exploratório com vistas a explicitar o problema ora levantado. Para o *corpus* da pesquisa, dos 27 contos de *Ela e outras mulheres* (FONSECA, 2006) em que vinculam a mulher a atos de pedofilia, exploração sexual, criminalidade, violência, narcisismo entre outros temas, destaco o conto **Belinha** e o conto **Teresa** para demonstrar a subversão da caracterização do personagem herói/vilão, frequente nos enredos. *Amálgama* (2013) reúne 34 contos cujas narrativas fundem as histórias e os personagens em profunda análise do caráter humano. Para este conjunto, seleciono os contos **O Ciclista**, **O**

**Matador de Corretores**, os quais compõem, junto dos contos **Belinha e Teresa**, a subversão de herói/vilão. Os contos **O filho** e **Conto de amor** foram escolhidos para identificar aspectos do caráter humano. O terceiro conjunto de obras, *Histórias Curtas* (2015), compõe-se de 38 contos cujos personagens e temas se entrelaçam à loucura, ao mesmo tempo em que propõem uma reflexão sobre o ser e estar no mundo. Deste conjunto, destaco os contos **Quem vê cara não vê coração** e **Fazer as pessoas rirem e sentirem felizes** para demonstrar o tempo e o espaço a partir da voz narrativa.

Como base teórica para a análise empreendida, destaco os estudos de Antoine Compagnon (2003), o qual nos adverte sobre a literariedade, ou seja, o valor atribuído à obra; Antonio Candido (1985) que concebe a ideia de uma literatura que congrega autor/obra/leitor; Mikhail Bakhtin (1998) que propõe uma linguagem interativa narrador/leitor. Lembramos também das contribuições de Robert Jauss, que centra os estudos literários no reconhecimento do papel do leitor e nas instâncias de recepção do texto; as contribuições de Terry Eagleton para que a literatura não seja vista somente do ponto de vista do leitor, mas também da natureza do que é lido, contribuindo para a estética da recepção; dos estudos literários de Giorgio Agamben (2009) e Erik Karl Schollhammer (2009) absorvo suporte para reflexões sobre a contemporaneidade. Tanto Agamben quanto Schollhammer apontam a literatura e a escritura contemporânea voltadas para a urgência em lidar com o mais próximo, o atual. A literatura, neste sentido, pode funcionar como um meio para a integração com o mundo numa temporalidade de difícil captura. Essa captura é dada nos textos fonsequianos por meio da tragicidade, a qual se realiza no presente, conforme já presenciada nos gêneros da poética clássica aristotélica.

Para melhor desenvolver esta proposta, apresento a tese em três capítulos. O primeiro capítulo discute o percurso do conto e a hibridização deste gênero a partir da contística fonsequiana. Como aporte teórico, utilizo os conceitos desenvolvidos por Antoine Compagnon (2003), Mikhail Bakhtin (2003), a respeito da literatura e os parâmetros que esta tem assumido na composição dos diferentes gêneros. Antonio Candido (1989), Hans Robert Jauss (1993), Terry Eagleton (1989) que discutem novos pontos de vista sobre a literatura e os discursos que nela se vinculam, atrelando às novas teorizações da crítica literária. Nádia Battela Gotlib (2003), que traz uma trajetória do conto, esclarecendo as concepções do gênero sob os pontos de vista canônico e moderno.

Também se fazem presentes as contribuições de Giorgio Agamben (2009) sobre o conceito do contemporâneo e as obras que se inscrevem neste contexto; Massaud Moisés

(2005), que situa o conto brasileiro, e em especial a contística de Rubem Fonseca, no cenário nacional, como uma literatura transgressora; Erik Karl Schollhammer (2009) que propõe o entendimento sobre as obras que apresentam a escrita com urgência de presentificação, perspectiva esta também apresentada por Beatriz Resende (2008)<sup>1</sup> ao conto contemporâneo, além das contribuições de Silviano Santiago (2002a) e Paul Zumthor (2007) para as novas interpretações possíveis da escrita literária do conto na contemporaneidade.

O segundo capítulo, intitulado ‘O processo da escritura da narrativa fonssequiana’, demonstra a construção do espaço da narrativa, os temas e como o autor transpõe conceitos tradicionais a partir das narrativas compostas no conjunto dos contos das obras *Amálgama* (2013) e *Histórias Curtas* (2015).

No terceiro capítulo, ‘Rubem Fonseca e a Desestabilização da Escrita’, estuda-se o papel da literatura contemporânea em contraposição a alguns elementos de composição da estrutura narrativa, contribuindo para o esclarecimento sobre os modos de escrita, bem como o artifício do autor Rubem Fonseca para subverter o papel de herói no contexto contemporâneo, a construção do caráter dos personagens desvelado na produção narrativa, e a relação entre o tempo e o espaço da narrativa por meio da focalização da voz, centrados no estudo dos contos **Belinha, Teresa** (FONSECA, 2006), **O Ciclista, O matador de Corretores, O filho, Conto de Amor** ( FONSECA, 2013) e **Quem vê cara não vê coração e Fazer as pessoas rirem e se sentirem felizes** (FONSECA, 2015).

Finalmente, proponho, com este estudo, proporcionar novos olhares ao processo de escrita nos estudos literários contemporâneos brasileiros, desmitificando os conceitos tradicionais, em especial do modelo de contística, a fim de desestabilizar o gênero e as produções existentes que não atendem às produções atuais, apontando para a possibilidade de outras textualidades ficcionais, além de discutir as reflexões que o autor Rubem Fonseca propõe ao adotar a narrativa em primeira pessoa como processo de focalização da voz, exigindo a participação do leitor através dos enredos.

---

<sup>1</sup> Beatriz Resende (2008) ressalta que a violência, **tema recorrente nas narrativas fonssequianas** (grifo nosso), aparece como urgência da presentificação por retomar o conceito aristotélico de trágico, como inevitabilidade do destino e, por isso, a necessidade de a ação transcender no presente temporal ou da memória.

## 1 A FUNÇÃO LITERÁRIA NO FAZER CONTÍSTICO DE RUBEM FONSECA

*Escribir es algo más que eso, es urdir, tejer, zurcir palabras, no importa si es una receta médica o una pieza de ficción. La diferencia es que la ficción consume cuerpo y alma (FONSECA, 2013).*

A epígrafe acima servirá de referência para inscrever o estudo no contexto das discussões sobre o lugar em que se insere o conto contemporâneo. Para isso, é preciso compreender como a literatura e os estudos dela decorrentes se situam nesse conjunto. Vale lembrar que a literatura é, na maioria das vezes, compreendida como o exercício artístico da linguagem.

Os estudiosos da literatura têm se deparado, cada vez mais, com novos parâmetros de leitura das formas e gêneros literários, flexibilizando os modos de ver e entender a produção literária pós-moderna. Para entender melhor a produção literária contemporânea, faz-se necessário retomar alguns conceitos sobre o que é literatura. Antoine Compagnon (2003, p.31) afirma que a “literatura é tudo o que é impresso (ou mesmo manuscrito)”, e mais, que o sentido moderno do termo está diretamente ligado à época em que aquela foi produzida. O que Compagnon sugere é que os textos produzidos têm o poder de provocar diferentes efeitos de sentido nos leitores; a literatura promove reflexões e responde às inquietações humanas por meio de uma simbologia. Ao leitor, é possível compreender o presente, o passado e o futuro por meio da interação com a obra e, conseqüentemente, com a palavra. Como já dizia Sartre, é na/e pela linguagem que se postula a busca pela verdade; nesse sentido, cabe ao leitor a colaboração para que a linguagem literária aconteça.

A literatura é a expressão da palavra e, como tal, seu objetivo consiste em imitar ou refletir a vida pela palavra, contudo, essa imitação consiste na recriação da arte pela palavra. Assim, o texto literário resulta de uma vontade de comunicação. Pensar teoricamente sobre uma obra, habilita aos estudiosos da literatura a considerarem a criação artística com a palavra e compreenderem as condições e intenções com que tal obra foi produzida, como foi recebida pelo leitor. A investigação teórica permite reavaliações da realidade e novos posicionamentos em relação a esta.

Sobre a investigação teórica, Bakhtin (2003, p.362) postula que, se tentarmos interpretar e explicar uma obra apenas a partir das condições de sua época, “nunca penetraremos nas profundezas dos seus sentidos”. Isto porque só se pode compreender a



produção e a recepção dos textos por meio da linguagem, articuladora da comunicação e veiculadora das representações.

Por meio da narrativa, como entende Liliana Cabral Bastos (2004) compreende-se a experiência, o mundo que nos cerca. Assim, ao tratarmos da narrativa na contemporaneidade, percebemos que o narrador, ao construir um mundo em um tempo e lugar determinados, lida com circunstâncias e estruturas sociais normativas colaborando para a prática do fazer literário. Refletir sobre a literatura no contexto contemporâneo exige um esforço muito grande no sentido de compreender as instâncias – social, cultural, histórica – em que está inscrita, uma vez que a teoria literária contribui para a compreensão de uma construção discursiva com múltiplos agentes, dos quais se destacam autores e leitores, configurando-se como uma proposta de interpretação do fenômeno literário.

É preciso lembrar que a literatura sempre esteve associada a processos civilizatórios<sup>2</sup>, conhecimento e arte e, por isso mesmo, guarda um valor em si mesma. É também por meio da literatura que valores éticos e morais são veiculados e que ela nos permite reconhecernos como humanos.

No texto de conferência *A literatura e a formação do homem* proferida por Antonio Candido na XXIV Reunião Anual da SBPC (1972)<sup>3</sup>, o autor postula sobre a capacidade que a literatura tem de confirmar a humanidade do homem, vista a partir do papel que a obra literária desempenha na sociedade, uma vez que a literatura desperta o interesse por elementos contextuais. Esse processo de humanização consiste na função que a literatura desempenha a partir do fator psicológico, pois este possibilita a fantasia, elemento que contribui para a satisfação das necessidades humanas para a formação da personalidade, cumprindo, assim, a função educativa, não no sentido de educação formal, escolar, mas no sentido humanizado.

O vínculo entre fantasia e realidade se dá no sentido de que a fantasia se refere constantemente a alguma realidade e é este fato que pode servir de entrada, segundo Candido (1972), para pensar a função da literatura.

Para Candido (1972), o laço entre imaginação literária e realidade serve para ilustrar, em profundidade, a função integradora e transformadora da criação literária. No dizer de Candido (1972, p.82),

---

<sup>2</sup> Ressaltamos que, nem toda civilização apresenta literatura escrita, no entanto, muitos povos utilizavam e ainda utilizam da literatura oral como meio para transmissão de conhecimentos.

<sup>3</sup> CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. Ciência e Cultura, vol.24, n.9, set. 1972, p.77-90, São Paulo.

Talvez os contos populares, as historietas ilustradas, os romances policiais ou de capa-e-espada, as fitas de cinema, atuem tanto quanto a escola e a família na formação de uma criança e de um adolescente.

Esse processo de humanização por meio da literatura pode ser observado nas narrativas fonsequianas por meio da linguagem, uma vez que o leitor é nivelado ao personagem pela comunidade do meio expressivo e sente-se participante de uma humanidade que é sua, incorporando à sua experiência humana mais profunda oferecida pelo escritor como visão da realidade. Este apontamento pode ser observado no fragmento do conto *Justiça* (FONSECA, 2015, p. 105) a partir da fala do narrador:

Eu não gosto de cafetões. O cara tem que ser muito filho da puta para explorar uma mulher desse jeito, como prostituta.  
A cidade está cheia, o país está cheio, o mundo está cheio de homens que vivem às custas de mulheres, mas elas não são putas, trabalham em lojas, são domésticas, são funcionárias públicas, são professoras, não são putas. E esses merdas não são cafetões, são parasitas, o que é menos grave.

Sobre os critérios de valor para um texto literário, Compagnon (2003) lembra que estes consistem na distinção entre textos literários e não literários e à classificação destes entre si. No entanto, é necessário estabelecer o critério que autoriza o julgamento de uma obra. Compagnon (2003, p. 33) destaca que ao identificar uma obra com o valor literário, nega-se o valor aos outros gêneros, porque “Todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão”. A literatura confirma um consenso, mas ao mesmo tempo, produz o novo, a ruptura.

Antonio Candido (1985), um dos expoentes da crítica literária sociológica brasileira, elabora a ideia de que a literatura existe no sentido em que congrega autor, obra e leitor. Neste sentido, produção, circulação e leitura de uma obra literária são influenciadas e influenciam o contexto social, a compreensão de uma coletividade sobre si mesma. Na abordagem sociológica da literatura é preciso ter cuidado para não compreender a obra literária como um decalque da sociedade. Candido entende que a obra é mediadora entre autor e público e que este é a condição para o autor conhecer a si próprio por conta do efeito que a obra produz no público: “(...) o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é *mostrada* através da reação de terceiros” (1985, p.85). De acordo com Candido, a ausência ou a presença da reação do público incidem sobre a orientação de uma obra e o destino de quem a produz.

No entanto, é Mikhail Bakhtin (1998) quem oferece importantes conceitos para a teoria e a crítica literária do século XX ao propor que a linguagem só existe enquanto interação discursiva. Observa que “o discurso vivo e corrente está imediata e diretamente

determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, presente-a e baseia-se nela” (2003, p.89). Nesta lógica defendida por Bakhtin, ao engendrar o texto, o autor dirige este a um interlocutor-leitor o qual antecipa a resposta para aquilo que propôs no corpo do texto. Essa voz veiculada discursivamente é resultado das visões de mundo que permeiam o contexto de produção e circulação da obra.

Ao reconhecer e enfatizar o papel do leitor, as propostas que Hans Robert Jauss (1993) levam em conta as instâncias de recepção do texto, pois o mesmo está interessado em perceber como uma obra é lida e como é compreendida e, por isso mesmo, ajuda o público leitor a entender sua história e seu próprio lugar no tempo e no espaço. O autor esclarece ainda que a significação da obra repousa na relação dialógica entre obra e público, estabelecida em cada época. As ideias defendidas por Jauss, conhecidas como estética da recepção, além de pensar o caráter artístico de um texto sob o efeito que este produz em seus leitores, propõem uma nova abordagem da história literária, pautada no aspecto recepcional. Significa que, para a literatura, importa levar o espectador da atitude de contemplação passiva a participar ativamente da criação da obra. Além de articular a recepção atual de um texto à recepção ao longo da história, Jauss reivindica, como princípio historiográfico da literatura, o modo como as obras foram lidas e avaliadas pelo público histórico diversificado. A posição de Jauss é clara: não quer um leitor debruçado sobre um texto, preocupado com a intencionalidade do autor.

Os estudos de Jauss (1993) colaboraram para renovar os pontos sobre os problemas que deveriam ser superados, tais como o problema do cânone escolhido pela autoridade da história literária; o problema do critério de valor pelo qual são julgadas as obras clássicas; o problema do positivismo histórico, resultado das históricas evolutivas da literatura; o problema da abordagem marxista, que interpreta o fenômeno literário apenas na dimensão de relacionamento direto com a realidade social e econômica e o problema do Formalismo, que entende a obra apenas na sua dimensão textual, sem considerar o contexto de produção.

A partir dessas concepções é possível pensar sobre o processo de escrita de Rubem Fonseca à luz da estética da recepção, uma vez que o autor não está preocupado com a autoridade canônica sobre os critérios adotados para o valor da obra, mas, em como o público-leitor recepciona sua obra. Rubem Fonseca tem acompanhado os eventos e as discussões temáticas da atualidade e transposto para sua obra, como veremos mais adiante a partir das análises, reflexões que conduzem o leitor a estabelecer critérios sobre seu fazer literário. Essa

preocupação se mostra pela organização e formatos que o autor adota no processo estético criativo dos contos.

Desta forma, a atenção voltada para a leitura e a figura do leitor tem sido uma constante nos estudos literários. Roland Barthes (1987), ao anunciar a morte do autor, aponta para a necessidade de se desautorizar o criador do texto como a única voz relevante na interpretação. Para Barthes, se o texto foi produzido por uma consciência individual e entregue à apreciação da leitura, a instância de interpretação a ser considerada deve ser a do leitor, destinatário do texto e alçado à condição de categoria relevante para a contribuição de sentidos ao texto.

Terry Eagleton (1989), a respeito da atenção à figura do leitor considera três fases no desenvolvimento das abordagens teórico-literárias: a primeira está no centramento dos estudos biográficos para compreender a produção; a segunda, na preocupação com os mecanismos internos de realização do texto e; a terceira, contemporaneamente, na preocupação teórica com os mecanismos de leitura e com a figura do leitor, privilegiando esta como a estética da recepção. Consoante, Eagleton (1989, p.12) aponta ainda que a literatura não é definível meramente pelo caráter ficcional: “A definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido.” Este parece ser um critério adotado por Rubem Fonseca quando projeta seus personagens. A preocupação do autor não está diretamente na estrutura, ou no formato do gênero escolhido, mas de como o leitor resolve empreender a leitura do texto e isto se justifica por meio da linguagem adotada, a qual aproxima o leitor aos eventos narrados, fazendo-o participar do processo narrativo como se constituísse um personagem.

A proposta dos estudos literários em trazer a abordagem histórica para uma reflexão mais abrangente, cujas possibilidades de interpretação do texto literário sejam capazes de afetar o meio social e psicológico de uma época, é uma das conquistas da estética da recepção, que concebe o ser humano como uma centralidade; o sujeito está atrelado aos modos de ver o mundo, às suas concepções e crenças, aos seus julgamentos. A interpretação do mundo é realizada a partir das observações que nos cerca: “O mundo é aquilo que postulo, ou que ‘pretendo’ postular: deve ser apreendido em relação a mim, como uma correlação de minha consciência” (EAGLETON, 1989, p.63). Assim, na teoria literária, o leitor e a obra tornam-se objetos de estudo e observação.

Como parte integrante e determinante da realidade cultural de um tempo, a literatura aparece como objeto de estudo problematizado e intensamente relacionado às realidades

complexas do mundo contemporâneo. Pela literatura tem-se a flexibilidade de se estabelecer um permanente elo de relações no tempo e no espaço. Por isso, muitas vezes seu estudo é centrado em um estudo comparativo. As obras sempre serão consideradas dentro de uma realidade de produção, como anunciado por pontos de vista de vários teóricos, e que envolve outras obras já existentes. Quaisquer que sejam os critérios que nos norteiem a análise de valor de uma obra, a comparação é uma estratégia e uma metodologia presentes nesse processo.

Cabe-nos, aqui, ressaltar o pensamento de Mikhail Bakhtin (2003) a respeito da literatura e dos campos em que atua quando propõe estudos literários. Bakhtin acredita ser a literatura indissociável da cultura e, por isso mesmo, situa-se em diferentes fronteiras, revelada na obra literária através de uma diferenciação efetuada dentro de uma totalidade cultural e que, por isso mesmo, não pode ser entendida fora do contexto cultural de uma época. Essas fronteiras podem ser entendidas como as épocas ou estilos literários e, ao tentarmos interpretar ou explicar uma obra a partir das condições de sua época, corremos o risco de nunca penetrarmos nos sentidos da obra se não formos além de suas fronteiras.

Ao longo do século XX e início do século XXI, a literatura ganha uma conotação marcadamente social e interativa e as correntes que dela se ocupam, destacam esse viés. Dentre as correntes da crítica contemporânea estão: a literatura e os estudos culturais; a literatura de autoria feminina; a literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais.

Os estudos culturais surgiram na Grã-Bretanha a partir das propostas de Richard Hoggart, professor de literatura que, juntamente com Raymond Williams e Edward Thompson procuraram aplicar métodos de estudos literários a textos não literários como práticas da cultura popular e operária. A partir de então, estudar as práticas culturais das grandes massas tornou-se o foco dos estudos da literatura. Para esses autores, é possível compreender os estudos culturais numa relação crítica com o poder social, como uma forma intervencionista que capacita os indivíduos a mudar o contexto por meio do conhecimento e, conseqüentemente, as relações de poder.

Essa nova proposta modifica a concepção de literatura como experiência privilegiada em uma determinada cultura e traz para a crítica literária manifestações menos elitizantes. Maria Elisa Cevalco (2005, p.270) esclarece que “O diferencial dos estudos culturais é que se propõem a ver produção cultural e modo de vida social como diferentes manifestações de um mesmo impulso”. Para a autora, os estudos culturais proporcionam o estudo interdisciplinar: na comunicação de massas, pela etnografia e subculturas - práticas identitárias, muitas vezes

transgressoras e juvenis; por meio da Sociologia; pela história oral e memória popular; na literatura, pelos estudos dos textos e dos modos de representação da realidade. Com os estudos culturais é possível impulsionar os anseios (por um mundo mais justo), através de uma intervenção nas formas que produzem os significados e valores que organizam a vida social. Os processos sociais são responsáveis pelos objetos artísticos e intelectuais porque o modo de produção econômica, as relações sociais e o tempo histórico passam a ser estudados como fatos internos (CEVASCO, 2005).

Nesta tese, referenciamos os estudos culturais porque estes estão interessados em pensar a literatura e a sociedade juntas. Ao propor identificar a técnica empregada na escrita da estrutura do conto fonsequiano, busco verificar, também, como a literatura se manifesta a partir da temática que envolve reflexões sobre o que se está à margem, como esquizofrênicos, ninfomaníacos, assassinos. Não significa empreender a representação da voz desses, mas refletir sobre os temas que vinculam os personagens a tais características.

Para isto, os estudos que envolvem a teoria da recepção e estudos culturais são relevantes, uma vez que os leitores são vistos como receptores capazes de leituras diversificadas, plurais, convergentes às próprias vivências. Os efeitos resultantes das construções subjetivas dos processos de leitura permitem ao autor repensar a escrita a partir da recepção e, conseqüentemente, a própria obra.

Ao procurar esclarecer o dilema sobre a integridade da obra, Antonio Candido (2000, p.4) não permite visões dissociadas sobre o texto e o contexto como momentos necessários ao processo interpretativo e sustenta que “o externo (no caso o social), importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”.

Assim, pensar como ocorre a construção do gênero conto na atualidade e conciliar com a proposta dos estudos culturais é fundamental para compreender os conceitos existentes e que implicam nos estudos literários e na identidade do gênero.

Consoante Silva (2016a), a identidade do gênero literário tem pouca importância para o autor, porque a atenção daquele é modo de encontrar um público leitor, pois o conto, enquanto gênero, cumpre o destino da ficção contemporânea e que, de acordo com Alfredo Bosi (2007, p.7), apresenta-se com “formas de surpreendente variedades”, convergindo para os modos de produzir literatura. Trata-se de uma hibridização de gêneros, para a qual me deterei a seguir. Essa hibridização pode ser entendida como a desterritorialização das noções e dos conceitos estanques sobre as características de determinados gêneros, como é o caso do

conto. Tal hibridização pode se apresentar no espaço, na voz do narrador, na linguagem e na construção dos próprios personagens com características bastante distintas dos perfis explorados nas narrativas tradicionais.

## 1.1 O PERCURSO DO CONTO E A NARRATIVA DE RUBEM FONSECA NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO

Para verificarmos como ocorre essa hibridização de gêneros mencionada anteriormente, em especial do conto, faz-se necessário entendermos seu percurso através do tempo e da história literária.

O conto, desde a Antiguidade, tem uma representatividade sobre os eventos cotidianos. Podia vir inserido no corpo de uma narrativa ou constituir uma história isolada. Tradicionalmente, o conto representava as narrativas orais, recolhendo criações anônimas que eram ampliadas à medida que iam sendo reescritas. Na Idade Média, o estilo se confundia com outras formas de narrativas, como parábolas, fábulas, novelas. De acordo com Raimundo Magalhães Júnior (1972), com o surgimento dos *fabliaux*, na França, essas histórias populares encontraram correspondência nas baladas inglesas e passaram a ser trabalhadas em prosa. O autor (1972, p.10) ressalta, “A influência destes ainda estaria presente na obra de Giovanni Boccaccio, o famoso *Decameron*, reconhecido como uma obra-prima e que lançou as bases do conto, na forma que se tornou clássica”.

O conto não se aprofunda no estudo da psicologia dos personagens, mas procura explicá-la e as motivações das ações pelas suas condutas. Conto, novela e romance foram, no passado, confundidos pelas histórias curtas que apresentavam. Só mais tarde é que se estabeleceu uma distinção entre estes estilos. “Pelo nome de conto ficaram então conhecidos os breves relatos de episódios imaginários geralmente transmitidos ao leitor como fatos acontecidos” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 11). A respeito da definição do gênero, Magalhães Júnior diz,

Numerosas são as definições de conto. Tão numerosas, tão amplas e tão concessivas, que Mário de Andrade chegou a citar, em tom de gracejo, uma que dizia que “conto é tudo o que o autor diz que é conto”. Se alguém batiza um trabalho é que se trata, na verdade, de um conto, ainda que apenas segundo o entendimento do autor. A essa definição pitoresca, poderíamos opor outra, igualmente elástica, mas não menos verdadeira: “Conto é tudo aquilo que, pela leitura, reconhecemos e aceitamos como conto, ainda que o próprio autor nos afirme o contrário” (1972, p.12).

A partir do excerto acima, pode-se pensar o caráter narrativo do conto desvinculado dos modos de narrar, mas não de representar uma realidade, uma vez que o conto, em grande parte, está figurado em elementos do cotidiano, envolto em uma atmosfera ficcional próxima ao real, contudo, a forma de representar as histórias é diversificada, apresentada por meio das narrativas orais, escritas, poemas narrados.

Nádia Battela Gotlib (2003) situa o conto na forma como o concebemos a partir do século XIX, em decorrência da expansão da imprensa. A autora apresenta alguns questionamentos a respeito da teoria do conto, dentre esses, se haveria uma especificidade enquanto um tipo determinado de narrativa. A esse respeito, Gotlib (2003, p.13) ressalta que a história do conto pode se esboçar a partir do critério de invenção: transmissão oral, registro escrito e criação por escrito. Este último apresenta o narrador “contador-criador-escritor”, cuja função é conquistar e manter a atenção do público.

No entanto, o que faz o conto – seja ele de acontecimento ou de atmosfera, de moral ou de terror – é o modo pelo qual a estória é contada. E que torna cada elemento seu importante no papel que desempenha nesse *modo de o conto ser*. Como bem formulou o contista Horacio Quiroga, ao alertar para alguns “truques” do contista: “Em literatura a ordem dos fatores altera profundamente o produto” (GOTLIB, 2003, p. 17).

Conforme citado por Gotlib (2003), para Horacio Quiroga, contista uruguaio, o segredo do conto está nos truques que se pode empreender para escrevê-lo, como a ação concentrada em uma única tensão narrativa, na linguagem adotada, na ironia e na insubstituível arte de contar. A ironia é também uma característica de Rubem Fonseca e que pode ser facilmente detectada em seus textos. Não raras vezes o autor ironiza situações cotidianas, como a que se apresenta no conto *O mundo é nosso!*, do conjunto de *Histórias Curtas* (FONSECA, 2015).

No fragmento do conto *O mundo é nosso!* (p.55-58), abaixo citado, tem-se a terceira narrativa do conjunto da obra *Histórias Curtas* (2015) na voz feminina. Maria da Graça tem 72 anos e faz um desabafo sobre a terceira idade. Ironiza alguns espaços sociais, como os de saúde, bancos e afirma que se não fosse pela terceira idade o teatro não mais existiria. Essa afirmação da narradora apresenta a ironia em duas situações: o espaço cultural do teatro, que é apontado como um espaço frequentado apenas pela terceira idade, portanto, irrelevante para os interesses da modernidade. O segundo elemento ironizado no conto aponta para uma verdade: o número de idosos tem ficado maior que o número de nascimentos, o que leva a



narradora a afirmar que esse mundo desenfreado vai mudar e tudo ficará nas mãos da chamada terceira idade, e mais, terceira idade feminina. Vejamos:

Os jovens não vão ao teatro, assistem a filmes, shows de música, vão para os hotéis fazer coisas inconfessáveis, mas ao teatro eles não vão. Se não fossem as velhotas, não existiria teatro na cidade.

[...]

[...]Além disso, cada vez nasce menos gente, e quando ocorre o número de bebês mulheres é muito superior ao dos homens.

Resumindo: o número de velhotas cada vez aumenta mais, como uma música de Carnaval do meu tempo de jovem [...]

Bem, o mundo está ficando nosso, e vai ficar todo, todo nosso dentro de pouco tempo. Então tudo vai mudar, a vida vai mudar. Preparem-se! (FONSECA, 2015, p. 57-58).

Além da idade, o outro elemento ironizado no próprio fragmento é o feminismo, pois a narradora afirma que é o número de **velhotas** que aumenta e que elas dominarão o mundo, ironizando os discursos sobre domínio e poder.

Ainda a respeito da evolução do conto, nos estudos realizados por Vladimir Propp (2001), ao examinar os contos folclóricos ou fantásticos, o autor detectou aproximadamente 150 elementos na composição destes e 31 funções de sucessão idênticas, que implicam na determinação do que se denomina movimento do conto, ou a lógica da narrativa, conforme referenciado por Nádya Gotlib (2003). Vale lembrar que esses elementos estão ligados à estrutura formal do conto: tempo, espaço, enredo, personagens, foco narrativo. Vladimir I. Propp (2001) afirma que um conto pode ser constituído por várias sequências e ao se analisar um texto, deve-se determinar de quantas sequências se constitui. O autor insiste, ainda, que o conto sempre foi estudado do ponto de vista do enredo, contudo, todos os dados ou rubrica podem ser estudados de modo independente. Por exemplo, o estudo dos personagens ou o seu modo de entrar em cena pode nos levar ao problema geral dos personagens, como a nomenclatura, por exemplo. Em alguns contos fonsequianos é comum notar personagens de contos distintos com o mesmo nome e a mesma caracterização.

Nos contos *Olívia* e *Xânia*, da obra *Ela e outras mulheres* (FONSECA, 2006), temos esta caracterização. O assassino de aluguel e narrador, em ambos os contos, é o mesmo.

Passa daqui uma hora no Niraki, o japonês, sabe onde fica?, ouvi o Despachante dizer.

Putá merda, o japonês onde Olívia Palito tentara me ensinar a comer com os pauzinhos. Como era mesmo o nome japonês daquela coisa? Dos pauzinhos? (FONSECA, 2006, p.162)

Nos dois contos o narrador é procurado pelo Despachante<sup>4</sup> porque não quer mais fazer parte dos assassinatos e, por isso, são enviados dois outros assassinos de aluguel para realizar o serviço contra o narrador, José. Em *Olívia*, o narrador tem um caso amoroso com uma senhora que só quer comer no restaurante japonês, no qual o narrador sente-se incomodado por não saber comer de ‘*hashi*’. Perde a namorada. Em uma noite, quando voltava para casa, notou que estava sendo perseguido por um carro. Anotou a placa, verificou o dono e descobriu que o mesmo estava morto há um ano. Alguns dias depois conheceu Olívia, a assassina encomendada, que aparentava nervosismo na frente de José.

Da mesma forma, no conto *Xânia*, o Despachante contrata uma nova assassina para liquidar José, o qual já havia liquidado outra moça que tentara matá-lo a pedido do Despachante. Descobriu que o mandante havia contratado outra mulher porque ficava observando do olho mágico do apartamento que alugara em frente ao antigo para ver quem o procuraria. Xânia é a nova contratada. José combina com Xânia para matar o Despachante, sem que ele saiba. Ao encontro no restaurante japonês, o mesmo citado no conto *Olívia*, José entra e atira na cabeça do Despachante e, em seguida, na cabeça de Xânia.

Este recurso narrativo do modo como o personagem entra em cena, ou o da nomenclatura, atribui ao texto um caráter de fragmentação, ao que Brandão (2007) denomina construção em mosaico, como se fossem fragmentos de textos colados em sequência narrativa.

Os estudos de Propp contribuíram para outras descobertas, como os estudos de A. J. Greimas e Claude Brémond que examinam a distribuição dos papéis ou atuação das personagens e a determinação da sequência elementar para o desenvolvimento da narrativa. Gotlib (2003, p.29) destaca que “o que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos”, a mudança de técnica, não de estrutura.

A respeito da evolução do enredo, Gotlib (2003, p.30) afirma que o enredo “dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído nos *feelings*, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas”. Todos estes modos do desenvolvimento aparecem nos contos fonsequianos. Algumas dessas diluições percebemos no conto *Helena* (FONSECA, 2016), no qual a personagem Helena Beltrão envolve-se com um fabricante de jogos educativos com o intuito de desvendar o suicídio da esposa deste. Este intuito só é percebido quase ao final do conto quando a jornalista, após a relação sexual com o empresário,

---

<sup>4</sup> Aqui, o nome Despachante é tido como nome próprio, pois no conto assim se configura para não citar o nome do mandante de um assassinato.

questiona-o a respeito do sentimento que tem sobre as mulheres. A pergunta da jornalista foi dissimulada e a mesma obteve a resposta desejada, ao que o próprio narrador descreve:

[...] Prevendo o que ia acontecer, comecei a me levantar da cama, mas ela me agarrou, colou sua boca na minha, um beijo longo e úmido. Consegui me desvencilhar dela, afinal. Não vamos cometer esse equívoco, eu disse. Helena perguntou se eu não sentia desejo por ela e eu cometi o erro de dizer que não.  
[...]  
Quando vamos nos ver?, perguntei. Ela respondeu de maneira seca que não havia mais necessidade de entrevista (2006, p.57)

A fluência de dicção, o poder de sugestão, a voz, o gesto são características que colaboram para conclamar a urgência e o imediatismo da atualidade literária, revelados nessas diluições a que Gotlib (2003) se refere, como os *feelings*, as sugestões íntimas, características bastante presentes nos enredos fonsequianos.

## 1.2 O CONTO NO BRASIL

Massaud Moisés (2005) afirma que o conto ganhou, nos anos 1960 e 1970, progressiva aceitação, chegando a conhecer uma fase de singular expansão e prestígio, experimentada por novas temáticas. Alfredo Bosi (2007) elenca na ficção de 1970 a 1990 temas e formas da prosa do período com alguns pontos de referência que os caracterizam, como a vertente psicológica de Lígia Fagundes Telles, o trabalho estilístico de Osman Lins, o grotesco e banal de Dalton Trevisan, a temática urbana de João Antonio e Silviano Santiago, o gênero policial de Rubem Fonseca, a exploração sexual e o fluxo de consciência em João Gilberto Noll.

A crítica literária Beatriz Resende (2008) constata que a literatura brasileira contemporânea é de multiplicidade na forma de expressão e entende esta multiplicidade como uma heterogeneidade revelada na linguagem, nos temas, no formato, na relação autor-leitor. Rubem Fonseca é um dos muitos escritores elencados por Resende para compor a lista dos autores contemporâneos que apresentam esta multiplicidade na escritura de seus textos.

Além de Rubem Fonseca, destacam-se na esfera contística brasileira autores como Dalton Trevisan, Caio Fernando de Abreu, Luiz Vilela, Sérgio Sant'Ana, Domingos Pellegrini Jr, entre tantos outros que continuam atribuindo ao conto contemporâneo características múltiplas, que semelhantemente a Rubem Fonseca, imprimem em seus enredos

dramas existenciais, emergência do individualismo burguês, experiências amorosas fugazes e transgressoras, obscenidades, dramas suburbanos, entre outras temáticas urbanas.

O conto contemporâneo é o reflexo de uma narrativa que veio se constituindo pela construção de um texto curto, cujo objetivo é conduzir o leitor para o além do dito. Exige uma leitura que descortina a forma como o texto se realiza. Por apresentar uma estrutura mais enxuta, o conto contemporâneo tem conquistado a preferência dos leitores, principalmente pelo modo como interage com o leitor, conduzindo-o para a proximidade do texto com os elementos cotidianos urbanos ou para o realismo fantástico, procurando tematizar as tensões dos limites entre o possível e o impossível, ou do real e do fantástico, dissolvendo as fronteiras entre a ficção e a não ficção.

Para esclarecer melhor a concepção da narrativa contemporânea, recorreremos à definição dada por Giorgio Agamben (2009, p.64), “O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo...”, ou seja, aquele que não se deixa cegar pelo presente, mas consegue entrever a parte da sombra, aquilo que só é perceptível na íntima obscuridade. De acordo com Agamben, o conto contemporâneo cumpre seu modo de ficção pelo caráter plástico, intempestivo com que o autor imprime em suas narrativas, ou seja, é o olhar de fora que se apresenta aos elementos internos da narrativa, por isso, o contemporâneo é corajoso, pois é capaz de visualizar além do presente, é intempestivo. A contemporaneidade exige do autor capacidade de olhar além do visível sobre o próprio tempo.

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p.59).

O contemporâneo divide e interpola o tempo, transformando-o e colocando-o em outro tempo. Erik Karl Schollhammer (2009, p.12), esclarece que para os escritores deste século XXI, “o presente só é experimentado como um encontro falho, um ‘ainda não’ ou ‘já era’ ”. Neste sentido, podemos compreender por que Rubem Fonseca se faz contemporâneo: pela sagacidade, pelo compromisso em romper com a realidade a relação com o próprio tempo, porque pode voltar ao passado, conhecer o escuro do seu tempo e questionar as consequências. Do ponto de vista literário, como apontado por Schollhammer, o contemporâneo se expressa na tentativa de capturar essa temporalidade momentânea.

A narrativa fonsequiana é contemporânea por ser livre das amarras da norma, com referências abertas, colaborando também para esse novo modo de fazer literatura. As ações são construídas a partir da presentificação<sup>5</sup>, ou seja, mesmo que a história seja contada no passado ou sobre um evento do passado, a sensação é de que as ações são factuais e presentes, contribuindo para a construção do enredo. Outro elemento importante para a caracterização dessa presentificação é a narrativa em primeira pessoa, que exige do narrador dinamismo para relatar o ocorrido.

No conto *Helena* (FONSECA, 2006, p.53-59) essa presentificação ocorre a partir da memória do fato narrado, embora esteja no passado dá ao narrador a condição para se aparecer, fazendo-o refletir sobre os próprios atos. A narrativa em primeira pessoa possibilita ao narrador a potencialidade de conectar-se a todo espaço literário do texto, ou seja, o narrador torna-se o elemento significado que conduzirá o conto à totalidade.

Eu estava desmoralizado. Vendi a fábrica e tornei-me de fato um recluso. Um dia recebi um telefonema. Era Helena. Estou ligando para pedir perdão, ela disse, fiquei arrependida e estou sofrendo muito. Foi uma canalhice o que eu fiz com você. Estou sentindo nojo de mim mesma. Sabe que até saí da revista?[...] Acreditei nela. Sempre achei que as mulheres são melhores do que os homens. Marcamos um encontro. Esse encontro aconteceu há algum tempo e até hoje continuamos nos vendo toda semana (FONSECA, 2006, p.58-59).

Embora a narrativa acima transcorra conjugada no passado, o desenrolar da trama, notificado pela fala de Helena, reporta-nos ao aspecto factual. O revelador desvelamento do pedido de perdão da personagem por um ato cometido no passado e a confirmação do aceite do pedido demonstra ao leitor a urgência de presentificação.

Seguindo por esta proposta literária, Silviano Santiago (2002b) aponta que o narrador pós-moderno dirige o olhar para as possibilidades do mundo contemporâneo, para os prazeres, incluindo-se, muitas vezes, como participante das ações sobre as quais reflete ou critica, induzindo o leitor a pactuar com suas ideias.

Sobre este pacto, Wolfgang Iser (*apud* ZUMTHOR, 2006, p.49) postula que o que confere ao texto o seu estatuto literário é o processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor, ou seja, na recepção. Zumthor (2006) adverte que os diversos

---

<sup>5</sup> Beatriz Resende também traz a violência e a dominância do trágico como urgências dessa presentificação, a partir da inserção do autor contemporâneo na grande cidade, local de trocas globais e barbaramente desiguais (RESENDE, 2008)

caracteres discursivos existem por certa disposição de textos, “na intenção dos autores, na percepção dos ouvintes, espectadores, leitores” e acrescenta,

Recepção é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. Essa duração, de extensão imprevisível, pode ser bastante longa. Em todo caso, ela se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes. Ela mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido em que produziu efeitos...(ZUMTHOR, 2007, p. 48).

Paul Zumthor (2007, p.22) esclarece que “o interesse crítico experimentado em relação ao leitor aparece inicialmente suscitado pela análise semiótica do ato de comunicação, ou pela teoria dita da recepção”. Sobre essa perspectiva, o autor menciona que Umberto Eco revelou, em suas análises, o espaço em que se desdobram as relações complexas entre leitor e o texto lido, bem como as estratégias de leitura, as quais tendem a modificar o objeto proposto pelo autor. Os eventos narrados podem ser entendidos como estruturas de ações organizadas por relações de causalidade, temporalidade, nas quais as narrativas são organizadas por regras discursivas.

Na narrativa fonsequiana, observamos essas relações de temporalidade e causalidade por meio da presentificação, na complexidade da constituição dos personagens e suas reações frente o cotidiano. As ações do raciocínio dialético<sup>6</sup>, que compreende o trágico, pode ser identificado como no conto *Joana* (FONSECA, 2006), após cometer o assassinato, o narrador declara ser salvo do pecado cometido – o impulso sexual por mulheres bonitas –, e na complexidade psicológica de um ladrão que busca justificativa para seus atos, como o personagem do conto *Um bom trabalho* (FONSECA, 2015). Vejamos os fragmentos: em *Joana*, tem-se um narrador, cujo impulso sexual é por mulheres bonitas. Na tentativa de corrigir esse impulso, dirige-se à igreja e busca a confissão. Ao confessar-se com o padre o que considera o seu maior pecado – o desejo incontrolável por mulheres bonitas – acaba por conhecer Joana, uma mulher completamente diferente do ideal de beleza, por quem se deixa conduzir até levá-la para a cama. Para não ter que encarar o rosto da mulher com quem irá manter relações, pede para manter o quarto no escuro, alegando ser tímido. Para que se cumprisse o ato sexual, o narrador pensa em uma antiga namorada, Ingrid, e consegue realizar o desejo. Após a relação, percebe que a mulher morreu durante o ato sexual, mas não se

---

<sup>6</sup> Entendamos aqui que dialético está no sentido de persuadir, de promover no leitor um raciocínio que o leve a discutir e a assumir um posicionamento frente os problemas cotidianos que a ele são apresentados, procurando aproximar as ideias individuais às universais, semelhante à dialética de Platão, um movimento de espírito.

importa, afirmando que a morte desta o salvara do pecado, como vemos no seguinte fragmento:

Prolonguei o mais que pude o prazer daquela penetração. Ela gozou com um ardor tão incandescente e deu um grito tão agudo que eu perdi o controle e gozei também. Confesso que foi uma das melhores trepadas da minha vida. Você me salvou, eu disse, não sou mais um pecador. Joana não respondeu. Acendi a luz para lhe agradecer aquela bênção. Ao meu lado Joana, pálida, imóvel, não respirava nem se mexia. Estava morta. Beijei carinhosamente o seu rosto, afinal bonito e feliz. **Eu estava salvo, dera felicidade e beleza eterna para uma boa mulher** (FONSECA, 2006, p.76) (Grifo nosso).

A respeito ainda do pensamento dialético, este não é visível, mas pode ser suposto quando observamos na fala em destaque (Grifo) que o narrador, intimamente, teria realizado tal pensamento: teria agido de maneira correta? Cometera algum pecado por ter praticado um ato sexual com uma mulher que não era bonita? A afirmação de que “estava salvo” lhe dá essa condição dialética.

No conto *Um bom trabalho* (p.163-166) o narrador, um ladrão, relata as possíveis indagações da sociedade na tentativa de buscar uma justificativa para tal procedimento. Ao mesmo tempo em que vai apresentando as indagações, o narrador também responde às mesmas, porém, nenhuma delas é aceitável. Não é a ausência de pais, não é distúrbio psiquiátrico, não é a pobreza, não é a hereditariedade. Torna-se ladrão pela facilidade com que se obtém os objetos desejados, mas acima de tudo, porque o sistema o obrigou a ser assim, conforme explica nos últimos parágrafos do texto:

Eu me tornei um ladrão porque sou corajoso e me recusei a ter um empreguinho de merda, como a maioria dos covardes. Eu era porteiro de um prédio e ficava abrindo a porta do elevador e depois a porta da rua, dizendo bom dia doutor, fosse qual fosse o filho da puta que estivesse entrando ou saindo do prédio.[...] Sendo pobre, feio, tendo apenas o curso primário feito em uma escola pública de merda que passava todo mundo de ano, até os analfabetos – era uma forma daqueles professores filhos da puta mostrarem serviço -, o que eu podia ser? Ladrão, é claro (FONSECA, 2015, p. 165).

A complexidade psicológica consiste na tentativa de o ladrão ou assaltante buscar ou tentar explicar à luz dos conceitos impressos pela sociedade a justificativa para os próprios atos.

Gotlib (2003) ressalta que o modo de abordar o conto é propício para flagrar um instante que o especifique e que a qualidade reside na forma de combinar recursos da tradição com os recursos modernos. O que pretendo, neste trabalho, é estabelecer um estudo que

possa comparar na estrutura contística desenvolvida nas obras *Ela e outras mulheres* (2006), *Amálgama* (2013) e *Histórias Curtas* (2015), do escritor Rubem Fonseca, as características impressas na técnica empregada na escrita dos mesmos para constituir personagens que subvertem o foco narrativo vilão/herói, bem como a combinação de outros gêneros por meio das temáticas adotadas e que dão ao autor a condição de contemporâneo.

O que se tem observado, inicialmente, é que na escrita contemporânea dos contos brasileiros, em especial de Rubem Fonseca, não há uma estrutura tradicional, uma sequência marcada como previsto nos moldes canônicos; ora as reflexões do narrador voltam-se para os prazeres e o espetáculo da vida atual, como uma cena teatral, ora para o desejo sexual do indivíduo, ora para as cenas de violência que levam ao êxtase (a exemplo do conto *Laurinha*), ora não remetem a nenhum tipo de reflexão. Algumas narrativas são mais extensas, outras sequer passam de uma página, outras misturam outros gêneros, como o poema, quebrando o paradigma da estrutura narrativa tradicional.

Segundo apontamentos de Vânia Lúcia Bettazza (2016, p.39), a escrita contemporânea move-se por meio de uma rede de sistemas semiológicos (rádio, cinema, televisão, entre outros) e tem como resultado na relação do processo narrativo, alterações não só no processo da escrita como no timbre da voz literária, fazendo do escritor um “empreendedor de si mesmo”.

Bettazza (2006) ressalta que, pela leitura dos contos, é possível perceber a incorporação da linguagem visual atribuída às narrativas e conduzem o leitor a uma aproximação com a realidade. Esse processo, realizado por meio das mídias visuais, transforma o modo de produção literária de tempo, espaço, personagens, narrador e ajudam a compreender as modificações nas estruturas básicas das narrativas. No caso de Rubem Fonseca, essa linguagem visual é apresentada através do modo como personagens e narradores se movimentam ao longo da narrativa. Nas ironias, nas cenas de violência, nos relatos de jornais, todos inseridos no texto, porém, como se estivessem diante de uma plateia ou uma câmera.

Característica da contística contemporânea no Brasil é a presença constante da multiplicidade, como ressaltam os estudos de Beatriz Resende (2008, p.18) “São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura...”. Rubem Fonseca tem se mostrado atento a esta multiplicidade. Seus contos são ambientados nos centros urbanos, remontam cenas de violência e sexo e ainda apresentam personagens que retratam universos íntimos e sensíveis. Muitas vezes, o tema central nos contos fonsequianos é o sexo,



a animalização e a banalização deste, a exploração dos desejos mais íntimos do ser humano, a violência sexual levada ao extremo, como no conto *Laurinha* (FONSECA, 2006); além de serem considerados temas polêmicos e ainda tabus em nossa sociedade.

Exemplo desta violência desmedida pode ser observada no fragmento a seguir, em que o narrador revela a tortura aplicada ao estuprador Duda, do conto *Laurinha* (p.90), cuja narrativa revela desumanidade e crueldade dos torturadores, aplicada ao estuprador que matara a menina Laurinha. Conforme salienta Silva (2016, p. 192), “A violência nesse caso é cíclica e integrada; um ato de violência suscita e retroalimenta a efetivação do posterior”. A frieza com que o narrador descreve a cena é tão dramática que o leitor sente-se testemunha do horror por aquele praticada, tornando-se integrante da ação narrativa.

Agarrei os colhões de Duda e cortei lentamente, ouvindo os gritos lancinantes dele. Peguei o saco escrotal com os dois testículos e joguei na lata de lixo.

Os gritos de Duda não cessavam e aumentaram quando Manoel, com o ferro em brasa, cauterizou a ferida. Então Duda desmaiou.

[...]

Mas agora era tarde, fazia mais de três horas que estávamos arrebatando os ossos dele.

O putro morreu coberto de merda, mijo e sangue.

Levamos a cama para o quintal dos fundos, enchemos de gasolina e tacamos fogo.

Ainda tem lata de salsicha e cerveja, disse Manoel.

Fomos para a sala, e comemos e bebemos (FONSECA, 2006, p.95-96).

No fragmento acima, o leitor torna-se espectador de toda a cena, como se fizesse parte da mesma, silenciosamente, enquanto o narrador vai relatando as ações, numa espécie de cena teatral e, ao mesmo tempo, como um desabafo, triunfo.

Segundo Moreira (2001, p.253), “Quando o outro é o interlocutor, cria-se um universo narrativo em que o leitor é convocado a participar, seja como ouvinte da história contada, seja como espectador da encenação teatralizada em que o texto se transforma”. Esse ato narrativo torna-se o efeito de uma *mise-en-scène*<sup>7</sup> em que o narrador é o protagonista e o leitor, o coadjuvante. Neste conto, o leitor é levado a vivenciar, através do ato de leitura, os atos de crueldade, a compactuar com as sensações de prazer dos chamados justiceiros; em outros momentos, pode vir a sensibilizar-se com as dores que o personagem torturado sente.

De certa forma, esse modo de narrar faz com que os eventos atuem como um dispositivo capaz de agir na sensibilidade dos indivíduos. Essa característica de tornar-se

<sup>7</sup> Expressão francesa relacionada com encenação ou posicionamento de uma cena. O termo também está relacionado à produção cinematográfica ou teatro. A expressão surgiu com o intuito de estabelecer o movimento dos personagens em cena ou do posicionamento dos objetos no palco (<https://www.linguee.com.br>, 2018)

integrante do ato narrativo, atribui ao conto contemporâneo a desestabilização e contribui para a hibridização do gênero conto, por meio da linguagem adotada.

A hibridização insere um processo narrativo em que as abordagens a temas diversos aproximam o discurso a construções linguísticas em todos os níveis da gramática e do discurso e das visualidades, bem como da associação a outros gêneros, como o cinema ou teatro. A cena representada na tortura do estuprador aproxima a imagem descrita como se fosse teatral, diante dos pormenores que utiliza. Trata-se de um deslocamento do autor para uma nova posição, para a posição de mostrar uma virtual teatralidade. A forma como exterioriza a linguagem, as ações, os diálogos, as intervenções do narrador, as formas físicas e as descrições convergem sua obra para esta característica contemporânea.

### 1.3 RUBEM FONSECA E O REALISMO BRUTAL

Entender a contística fonsequiana no cenário brasileiro requer uma breve reflexão sobre a literatura brasileira e a trajetória literária do próprio autor.

A literatura, segundo apontamentos de Candido (2000), é vista como sistema simbólico pelo qual as representações e interpretações das diferentes esferas da realidade são realizadas por meio de uma comunicação inter-humana entre produtores literários, receptores e um mecanismo transmissor e estudá-la pressupõe articular obras no tempo e no espaço, no sentido de discernir como são produzidas e incorporadas à civilização (CANDIDO, 2000). O autor atenta, ainda, para o fato de que o método histórico reduziu a literatura “a episódio da investigação sobre a sociedade” e, por isso, alerta para não reduzir a obra aos fatores elementares (CANDIDO, 2000, p.29). Posto isso, a compreensão de uma obra vincula-se a fatores externos, ao autor que a realizou e ao texto.

Em *A Educação pela noite e Outros Ensaios*, Antonio Candido discute a emergência da literatura brasileira sobre as influências que sofre no decorrer dos séculos até os dias atuais e que foram momentos de renovação em busca da naturalidade e de uma literatura que pudesse representar os anseios e a cultura brasileiros. As décadas de 1930 e 1940 apresentaram autores que procuravam soluções antiacadêmicas, ao mesmo tempo em que concorriam para um movimento de “*desliterarização*, com a quebra dos tabus de vocabulário e sintaxe, o gosto pelos termos considerados baixos (segundo a convenção) e a desarticulação estrutural da narrativa” (CANDIDO, 1989, p. 204). Autores como Dalton Trevisan, Osman

Lins, Fernando Sabino, Oto Lara Rezende compõem esse grupo de literários que rompem com o tradicionalismo, proporcionando uma abertura para as novas produções brasileiras.

Nas décadas de 1960 e 1970, nomes como de Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Murilo Rubião e Álvaro Lins passam a compor uma nova fase da ficção brasileira inovando, não só nos temas, mas principalmente na escrita. No século anterior, Machado de Assis já havia dado demonstrações de que era possível fazer literatura de grande significado sem ter que recorrer aos modelos europeus. Guimarães Rosa tentou o mesmo resultado sem esquivar-se do perigo, transformando o pitoresco regional em ficção pluridimensional, tornando-se o maior ficcionista da língua portuguesa. Nos dizeres de Candido (1989, p. 206),

[...] mostrando como é possível superar o realismo para intensificar o senso do real; como é possível entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento do verdadeiro; como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região.

Pelo fato de alguns contistas se destacarem na penetração do real em função das técnicas renovadoras, o conto representa, na visão de muitos críticos literários, o melhor da ficção brasileira da década de 1960. Candido (1989) apresenta Rubem Fonseca com o que denomina de ficção ultrarrealista, sem preconceitos, como um dos fortes nomes da contística do período. Segundo o autor, Fonseca agride o leitor não só pelo caráter violento que atribui às narrativas, mas aos recursos técnicos que adota, avançando as fronteiras da literatura.

Segundo Massaud Moisés (2005, p.377), Rubem Fonseca apresenta “um realismo feroz, cruel, violento”, de linguagem até mesmo vulgar, contundente e de baixo calão do universo marginal carioca. Seus textos apresentam uma temática atravessada pelo medo, pela opressão que se reflete no comportamento das personagens que envolvem o universo ficcional do autor.

Segundo Candido (1989) essa tendência pode estar ligada ao contexto histórico da época, favorecendo um movimento duplo de negação e superação.

[...] Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado (CANDIDO, 1989, p.211).

A narrativa em primeira pessoa, adotada por Guimarães Rosa, torna-se dominante na ficção atual brasileira, em especial na contística fonsequiana, atribuindo esse caráter de feroz realismo. A técnica da narrativa em primeira pessoa deseja apagar o distanciamento social,

confundindo autor e personagem, permitindo maior fusão do discurso direto à matéria popular. O que se deseja é causar estranhamento no leitor.

Esta proposta literária, a partir dos eventos narrados em primeira pessoa, exige, pela complexidade e diversidade, novos parâmetros para a leitura como flexibilidade quanto aos modos de ver e entender a produção escrita.

Em 1975, através de Alfredo Bosi, a literatura fonsequiana é conhecida como *brutalista*, devido à maneira como Rubem Fonseca apresenta as narrativas, cujos personagens desnudam os dramas humanos de maneira transgressora da ordem social. O crime é banalizado pela selvageria como é apresentado. Ao autor interessa registrar o cotidiano das cidades sob o foco narrativo de seus personagens e o que mais choca o leitor é o amoralismo dos bandidos que não sentem nenhum remorso ou culpa diante dos atos praticados.

Tal forma, é parte das inovações literárias da geração de 1970, marcadas por linguagem intimista, subjetividades, relações perigosas entre policiais e corruptos, experimentalismo com a linguagem, devido às descrições e recriações da violência social do universo das personagens (SCHOLLHAMMER, 2009).

Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo -, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular “realismo cruel” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 27).

Fonseca apresenta uma nova imagem literária da realidade brasileira a partir da cidade, renovando a prosa brasileira, consolidando um novo cânone para a literatura urbana brasileira.

O escritor é destaque também na década de 1990, com a chamada literatura pós-moderna, ao publicar a obra *Agosto*, inserindo a narrativa de fatos reais num enredo policial; apresentando uma literatura ficcional que discute a própria construção e afeta a percepção do real.

Rubem Fonseca também aparece na década de 1990 como um autor que traz um hibridismo literário por meio de formas narrativas análogas. Schollhammer (2009) reporta também que a forma como Rubem Fonseca trata os temas em seus enredos, no relato econômico das ações, cria um efeito de humor quando apresenta a distância irônica entre a violência dos fatos e o tom cético do narrador.

Erik Karl Schollhammer (2009, p.10) aponta a literatura contemporânea como aquela que se faz perceber na obscuridade, ou seja, aquela que é capaz “de se comprometer com um

presente com o qual não é possível coincidir”. Neste sentido, pergunta-se: O que faz de Rubem Fonseca um escritor contemporâneo? Nas palavras de Schollhammer (2009, p.10),

O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente.

Essa urgência é expressa pela dificuldade de lidar com o mais próximo, o atual. Rubem Fonseca percebe na literatura um caminho para relacionar e interagir com o mundo nessa temporalidade que só pode ser refletida na margem. Trata-se de uma escrita que apresenta preocupação com a própria presença, ou seja, do impacto que exerce sobre determinada realidade social e da relação deste com a responsabilidade ou solidariedade com os problemas culturais e sociais de seu tempo. Schollhammer (2009, p.14) destaca, ainda,

[...] percebe-se, nos escritores da geração mais recente, a intuição de uma impossibilidade, algo que estaria impedindo-os de intervir e recuperar a aliança com a atualidade e que coloca o desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria.

Talvez essa citação sirva como justificativa para a escolha dos temas veiculados nas obras de Rubem Fonseca. Além disso, o uso das formas breves, como o conto, e adaptação de uma linguagem curta e fragmentária sustentem essa urgência de falar sobre e com o real.

Desvendar a escritura de Rubem Fonseca é o mesmo que tentar solucionar o caráter psicológico de muitos de seus personagens: um grande desafio. Quase nada se sabe a respeito da vida particular do escritor e o pouco que se tem é proveniente de artigos de jornais e/ou revistas.

Nascido em 11 de maio de 1925 (Minas Gerais), Rubem Fonseca atuou como comissário de polícia no Rio de Janeiro de 31 de dezembro de 1952 a 06 de fevereiro de 1958, antes de ingressar na carreira literária (BOSI, 2007). As experiências vivenciadas como comissário contribuíram, segundo críticos literários, para a composição de muitos de seus personagens e histórias.

Após ter iniciado sua trajetória literária em 1963 com a publicação do livro de contos *Os Prisioneiros*, Fonseca não mais cessou. Dentre os romances, contos e crônicas produzidos, destacam-se *Lúcia McCartney* (1967), *O Caso Morel* (1973), *Feliz Ano Novo* (1975) - livro censurado - *O Cobrador* (1979) e *Agosto* (1990) (BOSI, 2007). Ganhador de vários prêmios, o autor adquiriu fama de recluso e não aprecia ser fotografado, o que dificulta adentrar à sua

biografia. Sua obra é vasta e compõe-se de romances, contos e, incluindo uma novela cuja previsão de estreia seria em 2018, intitulada *Amor e Morte* (RD1, 2016). Algumas de suas obras já foram adaptadas para o teatro e para o cinema, dada a multiplicidade de temas que podem ser explorados em seus enredos. Os personagens, a maioria figuras urbanas e, provavelmente extraídas das experiências enquanto comissário de polícia, têm a afetividade dissolvida no espaço degradado da metrópole. Atualmente, com 93 anos, continua produzindo obras com a mesma versatilidade com que imprime à escrita e que ainda atraem a atenção do leitor pela eloquência da linguagem e o impacto de seus temas.

A respeito das diferentes concepções sobre sua obra, essas conceituações são decorrentes da multiplicidade com que compõe suas narrativas: Antonio Candido (1989, p.211) concebe-a como “realismo feroz”, enquanto Bosi (2007, p.423) denomina “neorrealismo violento”, dado o caráter explícito com que explora a linguagem em cenas de violência e sexo. Aliás, o tema da violência é recorrente em sua obra e isso se deve à sensação de isolamento e de vácuo na alma de seus personagens em consequência das contradições sociais impostas aos indivíduos nos centros urbanos. Por vezes, essa violência do indivíduo contra si imprime possibilidades de um erotismo e obsessão sexual como alternativa ao vazio da existência. O fato de ser também roteirista, colabora para a composição descritiva e detalhada impressa em sua escritura, utilizando técnicas de uma linguagem cinematográfica para compor as cenas e as ações dos personagens em detalhes. De acordo com Bettazza (2016, p. 42),

Essa identificação das telas e na arte grafada nos conduz a uma leitura mais atenta quanto ao modo como esses personagens e narradores movimentam-se ao longo da narrativa no momento em que encenam, contracenam e metamorfoseiam-se no espaço narrativo.

Fonseca consegue imprimir em suas narrativas a mesma verossimilhança dos que vivem na sociedade. Marginais, empresários, prostitutas, assassinos profissionais, mendigos, todos frutos de uma observação minuciosa. A novela *Tempo de amar*<sup>8</sup>, veiculada na Rede Globo de Televisão em 2018, é baseada em argumento do escritor Rubem Fonseca, escrita especialmente para a emissora em parceria com a filha Bia Corrêa do Lago, em 2015, mas que só foi ao ar em 2018. Este fato demonstra a importância do autor no cenário literário contemporâneo.

---

<sup>8</sup> A trama é escrita por Alcides Nogueira, no entanto, foi baseada em argumento do autor Rubem Fonseca, que também é roteirista. Disponível em: <https://gshow.globo.com>. Rio de Janeiro. Acessado em: 29/08/2017

Italo Moriconi (2006) afirma que a narrativa contemporânea traz um narrador que apresenta traços de seu autor, os quais correspondem a marcas da experiência vivida. No caso de Rubem Fonseca não se trata de uma experiência particular, mas do que provavelmente tenha presenciado enquanto trabalhou como comissário de polícia. Muitos de seus personagens, possivelmente, são criações dos relatos ouvidos naquela época. Assim, a narrativa fonsequiana transforma os eventos do cotidiano em cenas espetacularmente violentas, de forma ultrarrealista, como a apresentada no conto *O roedor de ossos*, do conjunto de *Histórias Curtas* (2015).

O conto *O roedor de ossos* (p.101-104) mostra um narrador, Júlio, que desde criança apresentava predileção por ossos. Preocupado com os desejos noturnos em comer osso, procura por ajuda médica. Após a consulta, não aceita a medicação indicada, vai para casa com intenções de satisfazer seu desejo, pensando na empregada, ao que o mesmo relata:

Eu tinha uma empregada que era surda e cardíaca. Perfeita para o meu objetivo. O nome dela era Cremilda. Quando Cremilda não tomava o remédio ela perdia os sentidos. Duas vezes eu a encontrei caída na cozinha sendo cheirada pelo Guri. Guri era o nome do meu gato vira-lata.

[...] Ela estava descascando cebolas com uma faca bem amolada. Peguei a faca e cortei o dedo da Cremilda, o dedo médio, que é o maior de todos. Embrulhei o dedo num papel alumínio que tinha na cozinha e coloquei-o no bolso (FONSECA, 2015, p. 104).

Como podemos perceber, o narrador revela ter crises de canibalismo, afirmando, ao final do conto, que pretende continuar com o comportamento, porém, experimentando outras partes do corpo.

A prosa contemporânea tem possibilitado novos formatos, posicionando o leitor diante da imagem narrativa. Popular na Alemanha e França, os livros de Rubem Fonseca têm sido traduzidos em diversos idiomas e são explorados pela crítica literária, tanto nos estudos de tradução quanto pelo caráter narrativo de sua escritura. Seus textos são amplamente explorados em artigos, dissertações de mestrado e teses de doutorado, a maioria com temas voltados à violência, à linguagem e à marginalidade.

Algumas teses apresentam a criminalidade como centro dos estudos, e aqui, como exemplo, lembro a contribuição de Fábio de Carvalho Messa (2002), intitulada *O Gozo Estético do Crime: Dicção homicida na Literatura Contemporânea*, que investiga a existência de uma dicção própria do narrador assassino apresentada de formas distintas: como objeto do discurso e como discurso próprio e; Tony Monti (2011), com a tese intitulada *Escritores e Assassinos: urgência, solidão e silêncio em Rubem Fonseca*, texto que busca na comparação

entre personagens assassinos e personagens artistas um narrador que possa lidar com as transformações e transições rápidas que caracterizam a atividade dos personagens à reflexão sobre a violência.

Rubem Fonseca também apresenta textos curtíssimos. Alguns dos contos reunidos de Rubem Fonseca em *Amálgama* (2012) apresentam seus enredos por meio de narrativas brevíssimas, ora para justificar um comportamento, ora para refletir sobre um evento ou ofício, como podemos observar no conto *Escrever* (p.51) .

O dicionário diz que escrever é representar ou exprimir, relatar, transmitir por meio de escrita, compor, redigir, desenvolver obra literária: conto, romance, novela, livro etc.

É isso o que diz o dicionário. Porém, escrever é mais do que isso, é urdir, tecer, coser palavras, tanto faz ser uma bula de remédio ou uma peça de ficção. A diferença é que a ficção consome o corpo e a alma. Os poetas também poderiam ser incluídos aqui, se eles não tivessem pacto com o diabo.

O ficcionista quanto melhor pior, sofre mais, depois de algum tempo não aguenta o sufoco. Os mais sensatos, se é que se pode chamar de sensato um indivíduo como esse — eu já disse alhures que todo escritor é louco —, os que têm algum discernimento, e esses são poucos, desistem, no auge da sua carreira dizem BASTA, para desespero dos seus admiradores.

Os outros, cada vez mais desesperados com essa insana atividade, entregam-se às drogas ou cometem suicídio.

O que eu vou fazer?

Isso era para ser um poema, mas eu não tenho pacto com o diabo (FONSECA, 2012, p.51).

O conto em questão traz como tema o ofício do escritor. Utilizando apenas meia página, Rubem Fonseca, por meio do narrador, exprime a árdua missão do escritor e da dificuldade em compor uma obra literária, aproximando a narrativa da metaficção. O narrador, em poucas linhas, vai definindo o que é ser escritor, em especial o ficcionista, e comparando essa atividade com o ofício dos poetas. Chega a afirmar que a atividade é “insana”, diante da complexidade dos estilos.

Segundo estudos desenvolvidos por Ariovaldo José Vidal (2000), a ambiguidade prazer/violência experimentada pelos personagens serve para conceder a estes o direito de afastar-se de qualquer julgamento, possibilitando-os à imersão nos desejos irrefreáveis.

As técnicas de linguagem utilizadas pelo autor para a composição dos personagens e das cenas, como a descrição do espaço, dos pormenores da situação relatada e até mesmo na descrição das armas utilizadas pelos assassinos, apontadas por Bettazza (2016, p. 46), “tencionam gerar veracidade no espectador”. Essas técnicas dão ao leitor a possibilidade de



visualizar tudo o que está presente na narrativa, como o cenário, a descrição pormenorizada dos personagens e das ações e o plano por meio da perspectiva temporal

Ao transcrever eventos cotidianos com tal poder de descrição, o leitor ora se questiona se é ficção ou realidade, especialmente quando consegue submeter algumas das personagens a exemplos de indivíduos da vida real, como é o caso da personagem *Belinha* (FONSECA, 2006), que analisaremos mais adiante, inspirada na pessoa de Suzane von Richthofen, adolescente que, em parceria com o namorado, assassinou os pais em 2002. A similaridade do comportamento apresentado entre a personagem *Belinha* e Suzane é tão próxima que o leitor pode supor ser um plágio jornalístico.

Além da violência já mencionada, alguns personagens têm a quebra da relação identitária, anulando seus nomes, como no conto *Ela* (FONSECA, 2006, p.36-37); quando a linguagem despojada reflete a presentificação nos discursos literários, fazendo com que a manifestação e a evolução da violência resultem um grau de brutalidade.

Outra característica fonsequiana é a escrita do conto em primeira pessoa, esta escrita converge o envolvimento do leitor para a narrativa que se desenrola, obrigando-o a participar dos eventos, não somente como espectador, mas como coparticipante do processo narrativo, exigindo do leitor um ato reflexivo sobre a ação que vem sendo desenrolada. A narrativa em primeira pessoa funciona como uma maneira de apreender o tempo por meio das imagens e dos textos, materializando os fluxos criativos que atravessam o contexto contemporâneo em que todas as posições e espaços reconhecíveis pelos discursos de projeção do eu confluem imagens e palavras que lhes dão existência. Trata-se de colocar em jogo pontos de interesse de quem escreve, das tentativas de criar um mundo próprio e compartilhado que possa ser experimentado por um ato de leitura. A exemplo, temos o conto *O que há em um nome?* (FONSECA, 2015, p.145).

O conto *O que há em um nome?* inicia-se com o discurso de Genoveva (Mimi), que não gosta do próprio nome e desenvolve uma neurose para escolher um novo nome. Após uma série de tentativas escolhe o nome Alma, mas é recusado pela dona do bordel onde vai trabalhar, que acaba por atribuir-lhe o nome de Mimi. O conto termina com a narração em terceira pessoa, por um narrador onisciente que, após o sucesso de Mimi, questiona ao leitor “Nome? O que há em um nome?” (FONSECA, 2015, p.143-145). A narrativa é simples e o que direciona o leitor para os eventos narrados é o discurso proferido pela narradora na primeira página do conto.

Não vou dizer o meu nome de batismo. Aos 15 anos quis adotar o nome de Goldie. Mas desisti quando vi que havia uma porção de mulheres esquisitas chamadas Goldie. Então tive uma ideia brilhante: adotei o nome de Alma (FONSECA, 2015, p.143).

O discurso acima vai envolvendo o leitor à narrativa porque tensiona o mesmo a descobrir o porquê da busca por um nome, qual a relação dessa escolha.

Assim, estudar as características da escrita que irrompem nos textos fonsequianos é instigante, desafiador, pretensioso, no intuito de estabelecer um critério comparativo sobre esse processo de escritura que ultrapassa a tradição literária da narrativa, em especial do conto. Que técnica o autor Rubem Fonseca emprega? O que constitui os personagens? Como subverte o foco narrativo para o personagem vilão/herói? Estes questionamentos colaboram para a construção da análise a que proponho realizar a partir dos contos elencados. Para este fim, trataremos de esclarecer, nos capítulos seguintes, como se dá a construção do universo literário na contística fonsequiana.

## 2 O PROCESSO DA ESCRITA DE RUBEM FONSECA

*Todas as pessoas que viajam apreciam essa sensação de andar pelas ruas de uma cidade que não é aquela em que se vive, sem pressa, sem hora de voltar para casa. Por quê? Porque não há casa, lar doce lar, para onde voltar. A casa é uma prisão, mesmo se você vive sozinho (FONSECA, 2009).*

A epígrafe acima nos faz pensar um pouco sobre a condição humana nos centros urbanos a partir da modernidade e, para entender como procede a escrita de Rubem Fonseca, é necessário verificar como o autor relaciona os temas, o espaço, a caracterização dos personagens ao percurso da narrativa de seus contos. Os elementos aqui apresentados contribuem para o entendimento das características constitutivas dos enredos fONSEQUIANOS e que mantêm o autor na condição de contemporâneo.

### 2.1 A CIDADE REVELADA

As cidades são espaços de contradições decorrentes de vários processos e fenômenos sociais. Para compreendê-los no meio urbano, é relevante observar esse tipo de espaço como potência capaz de gerar as mais diferentes consequências na vida social, como a violência, evidenciada nos contos fONSEQUIANOS. Vários autores, ao estudarem os fatos sociais urbanos, atribuem à cidade “o poder de criar uma cultura urbana marcada fundamentalmente pela desorganização social e cultural” (OLIVEN, 2007, p. 18). A cidade passa a ser a consequência dos processos sociais, não a causa, porque é o espaço onde as interações sociais ocorrem, podendo prefigurar relações conflitivas ou de interesse mútuo e ainda a representação de um espaço onde ocorrem as práticas sociais, culturais e econômicas.

Para Oliven (2007), as relações sociais são resultantes dos modos condicionantes de organização da vida social, a partir das práticas e das mentalidades exercidas nos centros urbanos.

Antonio Candido observa que o processo de aceleração urbana, forçando as populações rurais a transformarem-se em massas marginalizadas e miseráveis nos centros urbanos, é um dos traços que marcam a narrativa nesse espaço,

[...] a urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo (CANDIDO, 1989, p.121).

O espaço urbano é significativo e, como tal, é marcado por um discurso que faz com que o autor assuma o papel de leitor e intérprete desse (BARTHES, 2001). Significa que este espaço, a cidade, seja visto como uma cartografia, um desenho construído sobre uma linguagem simbólica que só pode ser pensada a partir da consciência de quem a percebe, ou seja, encontrar a imagem de cidade nos leitores desta cidade. E esta imagem, metaforicamente, representaria a linguagem da cidade.

Na sociedade, seus membros são classificados por meio do controle social, nos centros urbanos, fortemente associado a métodos que, segundo Peter Berger (1998, p.81), “variam de acordo com a finalidade e o caráter do grupo em questão”. Em quaisquer circunstâncias, esses métodos têm por objetivo eliminar os sujeitos indesejáveis.

Ao compor seus personagens violentos, ou o vilão/herói, Rubem Fonseca resgata esse método social para eliminar os indesejáveis socialmente e, na maioria das vezes, pela violência física. Como exemplo, trago o fragmento do conto *Teresa* (FONSECA, 2006, p. 156),

Quando as duas putas saíram, dona Teresa deu um beijo na minha mão, o senhor é um santo, seu José, vou guardar até morrer o nosso segredo.  
Voltei para o meu apartamento. Um santo. Um santo porra nenhuma. Sou um assassino profissional, mato por dinheiro.  
Nem sempre (FONSECA, 2006, p. 156).

Teresa, uma jovem senhora cuja idade não é revelada, é esposa de Gumercindo, um senhor de 70 anos, o que gera indignação por parte dos filhos de Gumercindo que dizem que Teresa só casou com o mesmo por causa do dinheiro. Os filhos e as noras vão até o apartamento de Teresa, após a morte de Gumercindo, torturando-a. O narrador, José, assassino de aluguel (é o mesmo que circula nos contos *Olívia* e *Xânia*, do mesmo conjunto de *Ela e outras mulheres*, 2006), estava sempre circulando pelo lugar, tinha contato com Teresa, pois eram vizinhos de andar no prédio em que moravam e percebeu que algo estava errado. Ao tentar visitá-la no apartamento foi impedido pela empregada. Então, elabora um plano para entrar no apartamento e ver o que estava ocorrendo. Esperou o momento oportuno, foi até o apartamento de Gumercindo, onde se encontravam os dois filhos, as noras e dona Teresa amarrada a uma cama. José leva os dois homens para o banheiro e desfere um tiro fatal

na cabeça de cada um deles. Simula um assalto, rouba as joias e espalha-as por diferentes lugares na cidade. Volta para o prédio e fica sabendo do ocorrido, finge não saber de nada e sobe para visitar dona Teresa.

Percebemos que o assassino dos dois homens no apartamento de D. Teresa representa a eliminação dos indesejáveis socialmente, sob o ponto de vista do personagem José, o assassino que, de vilão, transforma-se em herói. A fala de D. Teresa considerando-o como herói, sustenta a ação de eliminar os elementos indesejáveis, atestando a fala de Berger (1998) sobre o controle social.

Desta forma, as manifestações comportamentais das personagens evidenciadas nos contos selecionados para este estudo são elementos sógnicos da consciência que remetem a um ato comunicativo que reside na faculdade discursiva para transmissão de significados sobre “a condição de existência dos sujeitos de uma sociedade dada” (RAVETTI, 2002, p. 49). Significa que o discurso literário se deixa colar no discurso social, oferecendo novos processos cognitivos, exigindo novos modos de fazer ficção. Cidade e escrita estão conectadas; a cidade é o continente das experiências humanas e de sua própria história, como ressalta Italo Calvino,

[...] a cidade não conta o seu passado, ela o contém como linhas das mãos, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas, nos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (CALVINO, 1990, p.14-15).

Como no fragmento supracitado, as cidades representam os sentimentos de indivíduos que por elas transitam; cada detalhe da cidade é signo para a representação de uma memória, de experiências, da história que faz cada ser impelir o próprio discurso, os próprios registros.

Ao observar uma das temáticas evidenciadas nos estudos dos contos fonsequianos, no caso, a violência, percebemo-la como a exteriorização de manifestações e significados expostos pela linguagem, pelas ações, pelas intervenções do narrador, entre outras, próprias das narrativas fonsequianas. Os discursos apresentados pelo narrador promovem no leitor a adoção de uma postura participativa que o faz compreender os eventos que o cercam. Norbert Elias (1994) salienta essa compreensão como modelos conceituais capazes de tornar compreensível tudo o que é vivido diariamente, que pode seguir um curso não pretendido com o poder de modificar a sociedade.

Isto equivale a dizer que, na vida social, somos confrontados pela questão da possibilidade de criação de uma ordem social que possibilite melhor harmonização dos

indivíduos entre as suas necessidades e inclinações pessoais e as exigências feitas a cada ser pela eficiência e manutenção do todo social (ELIAS, 1994). Entre tais necessidades e inclinações parece haver um conflito quase que intransponível, porque nossas estruturas de pensamento e as contradições entre as exigências sociais e as necessidades individuais são traços permanentes em nossa vida, o que requer um esforço peculiar de pensamento, de hábitos mentais específicos que se encontram arraigados na consciência individual. A forma como os indivíduos se portam em sociedade é resultado das relações passadas ou presentes com outras pessoas.

Neste sentido, a literatura contemporânea se utiliza de técnicas de representação ao que Linda Hutcheon (1991, p.142) designa como “paradoxos da representação fictícia/histórica”, para expressar como essa narrativa tem se apresentado nas formulações verbais que imitam proposições da realidade. Ao tratar a narrativa contemporânea, Hutcheon estabelece alguns apontamentos que situam o discurso contemporâneo que precedem e contextualizam tudo o que dizemos e fazemos. Em reação à tendência da época em que estamos, o século XXI, valorizar o novo nos faz voltar a um passado repensado, a fim de verificar o tem valor neste passado. Significa que o pós-moderno recontextualiza os processos de produção, de recepção e o próprio texto dentro de uma situação de comunicação que inclui os contextos sociais, ideológicos, históricos e estéticos.

Sobre a narração ficcional, Käte Hamburger (1986) esclarece que os personagens fictícios são ora retratados agindo na corrente dos acontecimentos e ora vivendo uma experiência, promovendo uma posição intermediária do narrador, a qual acarreta um cruzamento entre a objetivação e a subjetivação. A narrativa subjetiva permite que se provoque a impressão da realidade objetiva do narrador por meio de recordações, testemunhos; a narrativa objetiva, ao sofrer a interferência pessoal do autor pela interpelação do leitor, torna-se subjetiva.

Desta maneira, as convenções narrativas são condições que permitem a possibilidade de atribuição de sentido e o processo de narrativização passa a ser considerado uma forma para a compreensão humana (HUTCHEON, 1991). Para Hutcheon, a narrativa, em especial a pós-moderna, subverte os discursos dominantes, mas ao mesmo depende deles para a própria existência física: o que já foi dito é assumido como aquilo que se pretende dizer.

Retomando a questão do comportamento como consequência das relações sociais, Milton Santos (2014) lembra-nos que a urbanização impõe ao indivíduo males que aparecem como se fossem uma solução; o espaço vivido consagra desigualdades e injustiças, o que pode

levar o indivíduo a praticar atos de violência. As cidades são espaços de revelação para os indivíduos. Exemplo desse espaço de revelação pode ser visto no conto *Jéssica*, do conjunto de *Ela e outras mulheres* (FONSECA, 2006, p. 63-67).

*Jéssica* tem uma narrativa breve, em que o narrador, Severino, após ser chamado de “corno” por um colega de trabalho, acaba por assassiná-lo. Severino considera sua esposa, Jéssica, a mulher mais fiel do mundo, pois havia se casado com ela, virgem. No decorrer da narrativa, Severino descobre em um telefonema da esposa que a mesma o trai e comete, ao que se deduz pelo nível de agressão, o assassinato. Severino não espera mais nada e retorna ao seu lugar de origem. O conto demonstra a reação de um marido que se vê traído e o orgulho ferido.

Raimundo me chamou de corno, foi por isso que eu esperei a saída do turno dele, tarde da noite, e acabei com o cachorro. Duas facadas. **Raimundo sabia que não se pode chamar o outro de corno, alguém sempre morre quando isso acontece.** E o sujeito pode ser corno ou não, isso não interessa, você não pode chamar de corno nem mesmo um camarada solteiro, ainda mais casado como eu (FONSECA, 2006, p. 63) (Grifo nosso).

A atitude de violência praticada pelo personagem Raimundo contra o colega de trabalho por ter se sentido ofendido denota essa atitude de controle social das relações humanas. Comportamento extremista e característico de um sistema de valor que identifica os homens com seu caráter social masculinizado; Berger (1998, p.160) sinaliza como a destituição da própria liberdade, uma vez que ao proferir palavras como ‘corno’ pode levar o indivíduo a sofrer as consequências de seu próprio ato, conforme evidenciado no fragmento pelo grifo.

Nos contos elencados para este estudo, muitas vezes a violência é apresentada a partir dos discursos expostos pelas vozes dos personagens e das relações sociais destes com a sociedade; alguns casos demonstram a violência como uma forma de punição àqueles detentores do poder e que obrigam, de certa maneira, os cidadãos a buscarem uma forma de sobrevivência nos centros urbanos que os condicionam aos limites. Assim, a maneira como esses indivíduos são expostos à sociedade, faz com que estes rompam com as regras de controle social por ela imposta, promovendo a violência. Esta violência não é só com o outro, é também uma violência contra si mesmo.

A maioria das narrativas de Rubem Fonseca apresenta atos de violência como o assassinato, o estupro, a tortura, as agressões que levam o leitor a indignar-se. Mas, o que revela essa natureza? Muitos sentidos apontam o termo violência para designar fatos e ações,

enquanto outros designam uma maneira de ser da força, do sentimento ou de um elemento natural. Este último é representado pela força brutal que desrespeita as regras sociais.

A respeito da violência, Slavov Žižek (2014, p.17), em seu livro *Violência: seis reflexões laterais*, apresenta a violência como simbólica, “encarnada na linguagem e nas suas formas”, sob o enfoque objetivo e o subjetivo. No primeiro, esse ato estaria vinculado a uma violência invisível, sistêmica, enquanto a violência subjetiva é experimentada como pano de fundo, uma perturbação. O autor destaca que

A questão é que as violências subjetiva e objetiva não podem ser percebidas do mesmo ponto de vista: a violência subjetiva é experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um grau zero de não violência. É percebida como uma perturbação do estado de coisas ‘normal’ e pacífico. Contudo, a violência objetiva é precisamente aquela inerente a esse estado ‘normal’ de coisas (ŽIŽEK, 2014, p. 17).

Fica evidente no fragmento do conto *Jéssica*, reportado anteriormente, que a violência cometida por Raimundo passa pelas duas representações: como invisível, objetiva, por sustentar um estado de coisas e, subjetiva por ser experimentada como uma perturbação que sustenta uma normalidade. Simbolicamente, esta violência compreende a ideia de que ‘honra se lava com sangue’, portanto, assassinar aquele/aquela que promoveu a desonra, do ponto de vista do personagem Raimundo é mais que justo. Assim, percebemos que os atos de violência que aparecem nos enredos dos contos fonssequianos estariam nesta mesma condição sistêmica.

Segundo Michaud (1989, p.8), a palavra vem do termo latino “*violentia*, que significa violência, caráter violento ou bravo, força. O verbo *violare* significa tratar com violência, profanar, transgredir”. Cabe-nos averiguar em que circunstância o ato de violência está inserido: em situações de interação, de enfrentamento aberto entre dois adversários ou no efeito de uma empresa anônima – sociedade – em que todos se subtraem à responsabilidade. A dificuldade reside no fato de que estados de violência supõem situações de dominação que abrangem todos os aspectos da vida social, tornando-se menos passíveis de localização.

Para Michaud (1989), a violência é assimilada ao imprevisível, à ausência de forma, ao desregramento absoluto. Essa imprevisibilidade pode ser encontrada também na ideia de insegurança, sentimento que se encontra no centro das discussões sobre o aumento da violência. Corresponde à crença de que tudo pode acontecer, de que podemos esperar tudo ou de que não temos certeza de nada nos comportamentos humanos.

Nas sociedades contemporâneas constata-se vulnerabilidade e resistência à violência. Vulnerabilidade por causa da complexidade da divisão de trabalho, das interações sociais e



das trocas econômicas. A segurança tornou-se um direito. A violência acaba por se banalizar por se ver, em parte, delimitada e submetida ao controle (MICHAUD, 1989). É banalizada porque aquilo que antes era visto como horror, funciona como um engodo que nos impede de pensar e de combatê-la, delimitada nas formas de discurso que a reproduz. Assim,

Há boas razões para ser sensível à generalização do emprego da violência como meio cômodo de conseguir seus objetivos, mas não devemos ignorar o fato de que as sociedades contemporâneas desenvolvidas não param de elaborar mecanismos de controle dos desafios que encontram. Estes às vezes passam pelo estudo dos fenômenos e a instauração de organismos de ação – teoria e prática são indissociáveis e desembocam na instrumentação social (MICHAUD, 1989, p. 62).

A violência presente em alguns dos contos da obra *Ela e outras mulheres* (FONSECA, 2006), apresentados na sequência e elencados neste estudo, pode apontar para diferentes contextos: a pedofilia mascarada da professora no conto *Alice* (p.7), a trama maquiavélica do assassinato do pai elaborado por *Belinha* (p.14), a falta de café, bebida característica da maioria da população brasileira – visto como pequenas tragédias cotidianas – do conto *Carlota* (p.26), o trágico social da realidade suja da bêbada e mendiga *Fátima Aparecida* (p.42), a tragédia da mulher com o sexo em *Joana* (p.68), a violência e violação do corpo de criança, estupro e morte em *Laurinha* (p.90). Todos esses eventos narrados retratam a presentificação de uma urbe regida por tons de tragicidade. E são por meio desses tons de tragicidade que a escrita revela a cidade e seus cidadãos.

A violência pode operar como realização do indivíduo que entra num grupo, atuando como sinal de perigo, ou meios de obrigar a levar em conta as reivindicações de grupos marginais e/ou conseguir ganhos significativos (MICHAUD, 1989). Esse modelo pode ser percebido, a seguir, nos fragmentos de contos extraídos da obra *Ela e outras mulheres* (FONSECA, 2006).

*Belinha* (FONSECA, 2006, p.19):

Calma, disse o freguês, com as duas mãos espalmadas para mim, tranquilo. Ele era do ramo, me olhava nos olhos. Vamos fazer negócio, eu pago mais, ele disse.

Dei dois tiros na cabeça dele. Depois desatarraxei o silenciador, coloquei a Walther na cintura, o silenciador no bolso, fechei o paletó, saí, fechei a porta, peguei o elevador e descí. Se eu tivesse sorte ia demorar muito até acharem os presuntos.

*Olivia* (FONSECA, 2006, p.132):

[...]Eu disse com a pistola enfiada no nariz dele, olha aqui, seu cretino, eu não me meto em contrabando, sou matador profissional, é isso que eu faço, não faço mais nada, entendeu, é a minha única fonte de renda, entendeu? Ele balançou a cabeça dizendo que sim. A bala que disparei entrou pelo nariz e saiu pela calota craniana.

*Teresa* (FONSECA, 2006, p.155):

Levei os dois grandões para o banheiro, mandei entrarem na banheira e dei um tiro na cabeça de cada um. Sempre atiro na cabeça. Tirei as carteiras com cartões de crédito dos bolsos deles. Voltei para a sala.

*Xânia* (FONSECA, 2006, p.163):

O Despachante se sentou na mesa onde estava Xânia e depois de trocarem algumas palavras deu um envelope a ela. Entrei rapidamente e dei dois tiros na cabeça dele. Já disse que sempre disparei na cabeça. O puto estava de costas e nem me viu.

Os fragmentos acima apresentam um narrador assassino que vai envolvendo o leitor em sua trama de maneira a aniquilá-lo por meio da linguagem. Essa aniquilação se dá no descritivo das cenas, é como se o leitor presenciasse tudo e nada pudesse realizar para evitar as atitudes do assassino, mesmo que quisesse. A estrutura narrativa revela atitudes que podem valorizar certos fins sem se importar com os meios para obtê-los. Não há preocupação do narrador com alguma consequência que poderá vir a sofrer, o que lhe importa é executar aquilo que considera certo.

Conforme salienta Michaud (1989), a adaptação dos indivíduos às normas sociais pode promover atitudes diversas, como o conformismo, a inovação, o ritualismo, a fuga e a rebelião, sob a forma da violência. Assim, a violência é vista para os atores sociais como uma opção possível de comportamento desviante a serviço da busca de fins socialmente legítimos ou como atitude rebelde para mudar os meios ou os fins socialmente reconhecidos.

Na formação econômica capitalista, a violência surge sob diferentes manifestações para manter seu poder; de outra forma, a repressão aparece como uma necessidade interna da sociedade para estabelecer a ordem ao correto funcionamento da sociedade.

Amoretti (1992) aponta que a violência, por meio da coação ou contra a vontade do outro, encerra um sujeito e um ato violentador. Neste sentido, as causas, motivações e objetivos do sujeito violento podem ser buscados para além da ação imediata, como na forma, na intensidade e características da ação violenta. Amoretti (1992) ressalta ainda que o conceito de violência pode vir sob uma máscara existente e que resiste no interstício do social,

no plano das relações pessoais e que a razão para tentar compreendê-la ocorre também através da psicanálise, porque foge à consciência da maioria das pessoas.

O mundo atual é violento porque prevalecem relações que violentam primariamente as pessoas desde a sua infância, constituindo seres com poucas alternativas psicológicas de reação e aptas principalmente a reproduzi-lo. Com suas relações encobridoras, funciona como uma verdadeira fábrica de violência[...] (AMORETTI, 1992, p.43).

Assim, não é incoerente conceber atos de violência apresentados nos contos fonsequianos a uma valência relacional do que ocorre nos centros urbanos, uma vez que a violência age sobre o corpo, o social e o psiquismo de cada sujeito, evidenciando as marcas ou as escondendo, permeando as relações sociais na formação de um imaginário carregado de expressões hostis, de sofrimento, ambições, desejos de poder, vingança que legitimam e encobrem a opressão. Talvez seja pertinente assumir o posicionamento de Žižek (2014) sobre a compreensão da violência a partir dos sutis processos de exclusão, delineados pelos aspectos subjetivos e objetivos da violência para os quais tem-se, nas obras fonsequianas, a representação da violência tanto como liberação da sexualidade quanto do terrorismo fundamentalista representado pelos personagens que compõe o universo da contística de Rubem Fonseca.

Outro elemento da contística de Rubem Fonseca que muito contribui para o esclarecimento das atitudes adotadas por algumas das personagens do escritor e que, conseqüentemente, deixam o leitor incomodado com os fatos apresentados durante a narrativa, é a concepção de valores. Sobre esta concepção, Marconi e Presotto (2013) destacam:

VALORES. O termo valor, de modo geral, é empregado para indicar objetos e situações consideradas boas, desejáveis, apropriadas, importantes, ou seja, para indicar riqueza, prestígio, poder, crenças, instituições, objetos materiais etc. Além de expressar sentimentos, o valor incentiva e orienta o comportamento humano (MARCONI E PRESOTTO, 2013, p. 28).

Ora, em uma sociedade em que muitos valores e tabus ainda são predominantes na cultura social, fica claro o porquê, também, da escolha lexical adotada por Rubem Fonseca ser considerada de pouco prestígio por alguns, bem como do comportamento apresentado pelos personagens a ponto de provocar escândalo e indignação ao leitor. Diante das narrativas lidas, pairam sempre questionamentos do leitor: não existe punição? Ninguém fará nada contra a personagem? O que a motivou a agir desta forma? Tais questionamentos também aparecem no interior das narrativas, como o que o personagem narrador do conto *Belinha* faz a si

mesmo diante do pedido de assassinato pela protagonista contra o próprio pai: “Matar o pai, pensei, porra, a gente pode matar todo mundo, menos o pai e a mãe da gente” (FONSECA, 2006, p.10). Essa indignação apresentada pelo narrador-personagem é também a indagação que o leitor faz durante a leitura: O bandido é herói? É isto mesmo, ele quer defender aquele a quem está contra o tempo todo? Que sociedade é esta? A filha que quer liquidar o próprio pai? Esta subversão de papéis entre heróis e bandidos nada mais é do que a consciência determinando novos limites para os padrões sociais de valores. Sobre essa subversão, aprofundarei os estudos no quarto capítulo desta tese.

Tais valores sociais estão na ideia do papel social de Berger. Um papel social pode ser representado cega ou conscientemente e, à medida deste, pode tornar-se vínculo de uma decisão pessoal, assim como toda instituição social pode ser um instrumento de alienação à liberdade pessoal (BERGER, 1998). No século XIX, os hábitos populares tornaram-se alvo de especial atenção e medidas foram tomadas para adequar os indivíduos dos segmentos populares ao estado das coisas, estabelecendo valores e formas de comportamento a todas as esferas da vida. Especificamente sobre as mulheres, uma forte carga de pressões recaía-lhes sobre o comportamento pessoal e familiar desejado, de maneira a inseri-las na nova ordem social.

Soihet (2007) relata que os papéis sociais podem ser vistos na relação homem e mulher, em oposição ao homem, de natureza autoritária, empreendedora e racional e uma sexualidade desenfreada, à mulher recaía a fragilidade, o recato, o predomínio da afetividade sobre a intelectualidade e a subordinação da sexualidade.

As características atribuídas às mulheres eram suficientes para justificar que se exigisse delas uma atitude de submissão, um comportamento que não maculasse sua honra. Estavam impedidas do exercício da sexualidade antes de se casarem e, depois, deviam restringi-la ao âmbito desse casamento (SOIHET, 2007, p. 363).

Na maioria das situações, o caráter multiforme da violência sobre as mulheres era uma postura das classes dominantes muito mais de coerção do que de direção intelectual ou moral. Ainda no conto *Jéssica*, o narrador defende o *status* de sua mulher segundo o critério supracitado.

Mas eu não sou corno, confio cegamente na Jéssica, ela casou virgem comigo, é uma mulher decente, religiosa, vai à igreja todos os domingos e comunga. Conheci Jéssica logo que cheguei aqui na cidade grande. Um conterrâneo meu, que tem um amigo metido na política, me arranjou esse lugar de estivador no cais do porto e eu me casei com ela. **Ganho o**

**suficiente para dar a Jéssica o conforto que ela merece** (FONSECA, 2006, p.63) (Grifo nosso).

Embora o narrador tenha por profissão a estiva, vê-se na obrigação de dar à esposa certo conforto, até mesmo desobrigá-la do trabalho, fazendo com que esta tivesse condições semelhantes às das mulheres elitizadas.

As esferas a que se destinavam as mulheres, no século XIX, estavam reservadas à órbita privada e, embora mulheres mais ricas fossem estimuladas a frequentarem as ruas como nos teatros, casas de chás e outros, só poderiam fazê-las se estivessem acompanhadas (SOIHET, 2007). A narrativa que se depreende no fragmento supracitado remete a um contexto histórico evidenciado pelo domínio patriarcal. Retomo com este fragmento, em especial o grifo, à Linda Hutcheon quando enuncia que a narrativa contemporânea situa o discurso contextualizando tudo o que dizemos e fazemos em reação à tendência da época em que estamos - ao valorizar o novo, voltamos a um passado repensado como forma de subversão desses discursos.

Na obra *Ela e outras mulheres*, Fonseca (2006) apresenta uma multiplicidade de papéis representados pelas mulheres no conjunto dos contos, aparentemente situados em meados do século XX. Mulheres que ora se apresentam como frágeis, ora maquiavélicas, prostitutas, cleptomaníacas, ninfomaníacas, entre outras, ressaltam as condições concretas de existência, a fim de subverter as convenções dadas às mulheres no século anterior, no caso o século XIX quando, segundo Soihet (2007, p. 367), “embora mantidas numa posição subalterna, as *mulheres populares*, em grande parte, não se adaptavam às características dadas como universais ao sexo feminino: submissão, recato, delicadeza, fragilidade”.

No século XIX, a vida familiar destinava-se às mulheres das camadas mais elevadas da sociedade. As mulheres dos segmentos mais baixos viviam menos protegidas e sujeitas à exploração sexual. As concepções e formas de educação das mulheres eram atravessadas por divisões e diferenças que, segundo Louro (2007, p.446), “poderiam revelar e instituir hierarquias e proximidades, cumplicidades e ambiguidades”. Caberia às mulheres a educação dos filhos, a formação de novos trabalhadores para o país, a manutenção de um lar afastado dos distúrbios do mundo exterior e de uma sólida formação cristã. O ideal feminino estava atrelado ao símbolo mariano cristão, o que implicava recato e pudor; esse ideal também pode ser percebido no fragmento anterior do conto *Jéssica*, quando o narrador atesta a virgindade da personagem cujo nome é o mesmo do título.

Os indivíduos sempre procuraram estabelecer conjuntos de comportamentos que se adequassem aos mais variados contextos. Desta forma, as diferentes funções ocupadas por homens, mulheres, negros, brancos, índios nas camadas sociais tornaram foco de discussões variadas, representados pela cultura, no seu conjunto, a um padrão de comportamento que é determinado pelos membros. Esse padrão é aceito pela sociedade, refletindo as maneiras de pensar, de agir, de sentir; estabelecendo o que é ou não aceitável na conduta dos indivíduos que fazem parte do grupo social e, mais especificamente, dos centros urbanos (MARCONI E PRESOTTO, 2013). Em relação ao fragmento referenciado anteriormente, a conduta esperada da personagem Jéssica é a de que haja conforme a cultura presente no discurso de Raimundo, o esposo, que a vê, ainda, nos moldes patriarcais. No discurso enunciado por Raimundo, a manutenção do padrão de comportamento do século XIX parece funcionar para o que o próprio personagem determina como correto, aceitável ou não.

Existem padrões comportamentais distintos para homens, mulheres, adultos e crianças em cada uma das culturas existentes, mesmo agora no século XXI. Quando os indivíduos correspondem aos padrões culturais do grupo são vistos como normais, mas quando apresentam comportamentos distintos, são tidos como irracionais, insanos ou transgressores. Sobre esse fato, Marconi e Presotto (2013, p.184) apontam que aprendizagem do indivíduo se dá na participação das atividades próprias de cada setor social (família, escola, grupos, crença entre outros) e ainda, nos rituais pubertários. As autoras ressaltam que (2013, p.184), “o jovem não é apenas submetido a provas de resistência física e disciplinar, como também se inicia nos segredos do grupo, nos mitos, na religião e em todo o sistema de valores que norteia e forja sua personalidade e os papéis que deverá desempenhar”. Desta maneira, entendemos que as mulheres também compõem esse grupo em que são submetidas a tais padrões. Isto explica como as personagens nos contos fonsequianos apresentam comportamentos transgressores àqueles que a sociedade considera padrões de conduta.

No conto *Alice*, do conjunto de *Ela e outras* mulheres (FONSECA, 2006), o adolescente Gabriel é iniciado sexualmente pela professora que, supostamente, é acusada de pedofilia. A mãe aparece no conto como uma pessoa inocente, alheia aos acontecimentos que envolvem o comportamento do filho, enquanto o pai sabe dos fatos ocorridos. A mãe acredita que o adolescente está tendo aulas particulares na casa da professora e o resultado tem sido satisfatório: melhorou na escola, desapareceu a gagueira, a timidez. O pai reconhece no comportamento do rapaz e na fala da professora o que realmente se trata e, ao ser chamado à delegacia para prestar depoimentos sobre as aulas do adolescente e a conduta da professora,

demonstra tranquilidade. Orienta o rapaz, longe dos olhares da polícia, sobre o que deve relatar. A cultura sobre a conduta sexual de como o homem deve proceder, fica evidenciada pelo comportamento do pai, após o depoimento de Gabriel à polícia:

Ficamos calados na sala, eu e o meu filho, um sem olhar para o outro. Gabriel, depois de algum tempo, disse que seguira as minhas instruções, fizera exatamente o que eu mandara, tanto que o comissário acreditara nele. Respondi que ele agira bem. Gabriel disse que gostava da professora, que ela curara a sua gagueira, fizera ele gostar de ler, e que o que eles faziam na cama não era nenhum pecado. Respondi que o assunto estava encerrado e que ele não precisava saber de nada e que eu não queria saber de mais nada (FONSECA, 2006, p. 13).

A postura assumida pelo pai a respeito da conduta sexual do filho pode ser caracterizada como uma violência simbólica, a qual é explicitada por Žižek (2014) como uma violência presente na linguagem, estabelecida na provocação e na dominação social das formas de discurso habituais que produzem, como a violência representada na fala do pai ao responder que o assunto estava encerrado. É como se dissesse ‘homem que é homem deve se portar assim’, um condicionamento que é resultado de um processo cultural no qual o homem tem por obrigação testar e sustentar a masculinidade, é uma forma de violência simbólica anunciada.

Além da violência, dos tabus e dos valores questionados no interior dos contos fonsequianos, conforme apontamentos de Bettazza (2016), muito da literatura fonsequiana é resultado da experiência obtida pelo escritor como comissário de polícia ou da mídia. No conto *Belinha* que apresenta uma narrativa semelhante ao caso do assassinato do casal von Richtofen, em 2002, já referenciado neste estudo, podemos basear essa afirmação.

A respeito da narrativa, os espaços pelos quais transitam as personagens dos contos são, em sua maioria, internos: os eventos são desencadeados no interior das residências, ou nos ambientes de trabalho e contribuem para o caráter verossímil da narrativa.

Bettazza (2016, p.44) afirma que o ambiente urbano que compõe o cenário para as personagens fonsequianas estimula “os habitantes a rejeitar o estático, a monotonia, a reflexão e a cautela”. A linguagem, a construção e desconstrução das personagens desnudam as tensões e conflitos concentrados nos centros urbanos sem o compromisso da verdade.

O descompromisso com a realidade que a ficção concede ao ficcionista lhe permite jogar com a linguagem, construir e desconstruir personagens, acobertar e exhibir dissimulações e fingimentos. No entanto, mesmo diante dessas possibilidades, as narrativas de Rubem Fonseca possuem uma construção enraizada no homem contemporâneo e no modo de viver nas

sedutoras metrópoles. Unidas ao homem citadino estão as máscaras necessárias ao convívio humano, as representações e a consequente dissolução da identidade[...] (BETTAZZA, 2016, p. 46).

Desta maneira, a escolha pela urbe como cenário alimenta as estratégias do homem contemporâneo, além de que, neste espaço, se inscreve a efetivação de conflitos, angústias e violação.

O espaço fonsequiano estabelece caminhos, corpos e legitimações que se entropem no interior da narrativa, intervindo na constituição das personagens que, multifacetadas querem ganhar voz, afirmar-se enquanto ser; a linguagem segue os urros das ruas, becos, dos pensamentos das personagens. Nada disso seria possível se os espaços construídos não refletissem a alma das personagens, como apontado na epígrafe inicial deste capítulo.

Para melhor esclarecer a noção de espaço, uma das características do processo de escrita de Rubem Fonseca, traremos a seguir alguns apontamentos sobre essa perspectiva de estudo.

## 2.2 CARACTERÍSTICAS DA NARRATIVA FONSEQUIANA

Segundo Luís Alberto Brandão (2007), a categoria de espaço tem o significado oscilante vinculado a duas correntes epistemológicas: as correntes formalistas e estruturalistas, que defendem a espacialidade da própria linguagem e as correntes sociológicas ou culturalistas que adotam o espaço como categoria de representação, portanto, projetável no texto.

Em análise literária, a categoria de espaço pode ser evidenciada em quatro momentos: 1) a representação do espaço; 2) o espaço como forma de estruturação textual; 3) o espaço como focalização; 4) o espaço da linguagem (BRANDÃO, 2007).

A representação do espaço é dada como categoria no universo extratextual, atribuindo ao mesmo, características físicas (cenários), ou lugares de pertencimento. O termo também abarca as noções de espaço social e espaço psicológico. De acordo com Brandão (2007), nos estudos literários contemporâneos, a vertente que aborda a representação dos espaços urbanos é a mais difundida, buscando compreender, no texto literário, as noções de identidade ou territorialização da subjetividade, os agenciamentos coletivos de enunciação.



O modo de ocorrência que trata da estruturação espacial tende a considerar a feição espacial a todos os recursos que produzem efeito de simultaneidade. Essa noção de espacialidade está vinculada à retirada das noções associadas à temporalidade, em especial àquelas referentes à linguagem verbal. De acordo com Brandão (2007), espera-se que o leitor apreenda as obras modernas espacialmente, mais do que como uma sequência, num lapso de tempo. Aqui se vincula a ideia de continuidade e descontinuidade em relação ao que se é narrado.

[...] o fundamento do texto literário moderno é a fragmentação, seu caráter de mosaico, de série de elementos descontínuos. Pensa-se a literatura moderna como exercício de recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal. Espaço é sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra. Em tais abordagens, verifica-se que o desdobramento lugar/espço se projeta no próprio entendimento do que é a obra: por um lado, são partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si (segundo, pois, uma concepção relacional de espaço); por outro, é a interação entre todas as partes, aquilo que lhes concede unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra (BRANDÃO, 2007, p.210).

Os espaços dos contos fonsequianos estão em contato com a prevalência do fluxo temporal, como veremos:

[...] Ainda não contei que morava sozinho em uma casa grande, no Alto da Boa Vista, cercada de jardins e de bosques. Todos os que moravam comigo, pai, mãe, uma irmã, morreram. Eu devia ter me mudado, mas não me mudei, eu gostava muito das flores do jardim (FONSECA, 2015, p.61).

O fragmento mostra um espaço físico que é reverenciado pelo narrador: a casa, mais especificamente, o jardim. No decorrer da narrativa, o leitor é conduzido à dedução de que o espaço físico torna-se o lugar de pertencimento no qual o narrador revela seus segredos. O jardim é uma obsessão do narrador porque nele deposita os corpos de suas vítimas. Cada canteiro é composto por uma flor que caracteriza cada uma das vítimas. Este tipo de espaço evidencia a territorialização da subjetividade e mais que isso, a noção de identidade.

Embora os contos tenham narrativas independentes, a relação que se estabelece pela temática os aproxima, fazendo com que haja uma interação entre os mesmos, contribuindo para a noção de espaço como forma de estruturação textual. Em *Histórias Curtas* (FONSECA, 2015), vemos uma sequência de histórias com temáticas afins, como a loucura. No conto *Eles* (FONSECA, 2015, p.21-22) o narrador apresenta-se com o nome José João e enquanto foge anuncia: “Ando pelas ruas, procurando. Sim, fugindo também. Não vou dizer o que estou procurando, nem de quem estou fugindo [...] Ele me segurava pelo braço daquela

maneira. Não adiantava eu querer me soltar [...] Eles vivem me dando injeções”. O mesmo tema é apresentado no conto *Incorpóreo* (Ib. 2015, p.27), no qual o narrador se diz milionário em conversa com o doutor Everaldo que, na verdade, era psiquiatra:

Depois, o doutor Everaldo me colocou numa cama, mediu minha pressão cardíaca, me anestesiou com Brevital. Em seguida, colocou uns fios e uma chapa na minha cabeça e enfiou na minha boca um pequeno rolo de plástico para eu morder na hora do choque. Então, iniciou o estímulo elétrico. Eu fazia isso duas vezes por mês.

Nos dois exemplos vemos a representação do espaço como forma de estruturação textual, uma vez que os temas abordados em ambos os fragmentos é a loucura.

O espaço como focalização trata a natureza espacial como recurso do texto literário pelo ponto de vista. Conforme Brandão,

trata-se da definição da instância narrativa: da “voz” ou do “olhar” do narrador. Em sentido mais amplo, trata-se do efeito gerado pelo desdobramento, de todo discurso verbal, em enunciado (produto do que se enuncia, ou aquilo que é dito) e enunciação (o processo de enunciar, a ação de dizer), a qual pressupõe necessariamente um agente, revestido ou não da condição ficcional (BRANDÃO, 2007, p.211).

Brandão ainda salienta que o narrador torna-se um espaço, configurando um campo de referências do qual se destaca. Vejamos como isso se projeta no conto *O mundo é nosso!* (FONSECA, 2015), quando a personagem, uma idosa, torna-se o campo de referência ao enunciar a condição de si mesma no mundo:

[...] Os homens, que são fracos pela própria natureza, estão morrendo em média com mais de oitenta anos. As mulheres passam dos noventa. Além disso, cada vez nasce menos gente, e quando ocorre o número de bebês mulheres é muito superior ao dos homens.

Resumindo: o número de velhotas cada vez aumenta mais, com uma música de Carnaval **do meu tempo de jovem** cujo refrão era “e o cordão dos puxa-sacos cada vez aumenta mais”.

Bem, **o mundo está ficando nosso**, e vai ficar todo, todo nosso dentro de pouco tempo. Então tudo vai mudar. Preparem-se! (FONSECA, 2015, p.57-58) (Grifos nossos).

Observamos pelos grifos que a voz do narrador traz para si o momento da enunciação, como se a própria personagem fosse o espaço responsável por onde os acontecimentos vão ocorrer.

O quarto modo de se entender a feição espacial no campo da literatura é a espacialidade da linguagem verbal, no qual a palavra é também um espaço. Neste sentido, Brandão (2007, p.213) ressalta que a palavra é uma manifestação sensível capaz de afetar os

sentidos humanos, o “texto literário é espacial porque os signos que o constituem são corpos materiais cuja função intelectual jamais oblitera totalmente a exigência de uma percepção sensível no ato de sua recepção”. Significa dizer que a palavra se materializa. Observemos no fragmento de *O peido* (FONSECA, 2015), como o narrador impõe a definição do termo, o qual é o título do conto, para depois anunciar o resultado.

Sei que peido é um tabuísmo, *id est*, palavra locução ou acepção tabus, consideradas chulas, grosseiras ou ofensivas demais na maioria dos contextos. Mas vou chamar de quê? Flato? Flatulência é ar ou gás expelido através de qualquer orifício do corpo. Ou seja, o arroteo é uma flatulência.

[...]

Isso é uma irrefutável prova do nosso egoísmo: o que é nosso é sempre bom, pode ser um peido ou uma xícara de café; o que é dos outros é sempre ruim, pode ser um peido ou uma xícara de café (FONSECA, 2015, p.23-24).

A analogia entre os termos *peido* e *xícara de café* configuram essa materialização da linguagem, cujos elementos linguísticos se qualificam pelo espaço que ocupam no conjunto da narrativa. Apresentar um tabu linguístico, como a palavra *peido* por meio da analogia com a *xícara de café* é realizar uma provocação com o leitor sobre conceitos que traz arraigados na memória. Rubem Fonseca exemplifica a analogia por meio do cheiro, que tanto um quanto o outro pode ser agradável ou desagradável, tudo depende do ponto de vista, assim como aquilo que pode ser ruim para alguém, como um tabu, por exemplo, para outro não faz diferença.

Cabe-nos entender em qual(is) desse(s) espaço(s) Rubem Fonseca situa sua narrativa. Entendo que as noções de espaço e tempo literário são mais apropriadas para contextualizar a narrativa fonsequiana, uma vez que o espaço, no texto, se define mediante uma perspectiva, uma visão, conforme citado por Brandão (2007, p.216), como “o resultado da distribuição, necessariamente relacional, dos vários elementos (ou perspectivas) apreensíveis em um texto (ou: atribuíveis a um texto segundo certo modo de leitura)”.

Os espaços de indeterminação, quarta vertente, pressupõem que a linguagem possui seu próprio espaço porque é um sistema de relações. Entre essas relações está a de que a literatura é tratada como um processo pelo qual a realidade se corporifica. O espaço literário passa, então, a ser interrogado como “produto (obra, corpo, dado, referência), relação (operação, atribuição, articulação) e condição” (BRANDÃO, 2007, p.218). Iuri Lotman vê, no espaço, os múltiplos sentidos de uma cultura, uma fonte potencial de significações de um texto artístico.

Iuri Lotman (1978, p. 361), em sua obra *A estrutura do texto artístico*, defende: “Os modelos históricos e nacionais linguísticos do espaço tornam-se a base organizadora da

construção de uma ‘imagem de mundo’ - de um completo modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura”. Podemos notar que tanto Brandão quanto Lotman apontam o espaço da narrativa como o caráter funcional da estrutura artística da narrativa, pela articulação da linguagem que é vinculada, na qual os signos são utilizados para resultar em uma interação autor/leitor.

De maneira semelhante, Roland Barthes (2007) explica que as espacialidades de uma narrativa figuram como potencialidades capazes de descortinar ideologias. Além da relação do espaço com outros elementos da narrativa, é importante ressaltar a relação semântica com que o espaço estabelece na ordem dos sentidos, na forma como é exposto discursivamente. Se retornarmos ao fragmento do texto *O peido*, supracitado, entenderemos que a palavra **peido** descortina um tabu sobre a ordem dos sentidos.

Compreendo que o espaço das narrativas fonsequianas é fundamental para os efeitos de sentido que os contos apresentam em sua estrutura. Nos contos em análise nesta tese, os espaços internos, como os quartos, são elementos que parecem ser uma extensão das personagens. É neste espaço que as verdades se mostram e onde as redes de relações se entrelaçam. A seguir, verificaremos nos fragmentos dos contos de *Ela e outras mulheres* (FONSECA, 2006) como se efetivam as relações que acontecem no espaço do quarto:

Quando voltamos para o apartamento, Belinha, na cama, disse que queria falar uma coisa séria comigo. O pai dela ameaçava suspender a mesada que lhe dava[...]

[...]

Depois de repetir isso, ela parou, sentou-se na cama e disse, se você não matar o meu pai eu vou deixar você, vai ter que arranjar outra garotinha pra foder (FONSECA, 2006, *Belinha*, p. 20-21).

No conto supracitado, transcorrido em 12 (doze) páginas, o quarto é o espaço central onde os diálogos e as relações entre os personagens ocorrem. O quarto rompe com as diferenças sociais de classe entre os protagonistas, desnuda as inverdades, rompe com estereótipos e faz aflorar os sentimentos mais íntimos para deixar o seu ‘outro’ transparecer. É neste espaço que as personagens tomam coragem, sentem-se fortificadas pelas ações, reagem diante dos acontecimentos. O conto apresenta a história de uma garota de família socialmente favorecida que tem um namorado assassino de aluguel e que planeja assassinar o pai porque este não quer lher dar mesada.

Belinha é uma dessas personagens que não se preocupa com o que a sociedade pensará a seu respeito, faz o que pensa, conforme podemos notar no discurso a seguir: “Entramos no

quarto dela e logo Belinha se desnudou e perguntou, o que você quer, minha bundinha? quer que eu chupe? quer me chupar?, o que você quiser eu quero” (FONSECA, 2006, p.24).

No exposto acima, vemos o quarto como espaço de revelações por meio da fala. Ao referenciar a fala de *Belinha*, o narrador imprime um discurso, a respeito da sexualidade, estruturado para definir os desejos de poder. Não se caracteriza de forma neutra, mas nos interditos sobre a sexualidade suposta na luta por esse desejo de poder. Esta enunciação da personagem também tende a desestabilizar o discurso legitimado sobre a virgindade. O corpo funciona como elemento de desnaturalização do sexo, permitindo à personagem se distanciar do espaço de poder conferido a outro de mesmo gênero. Foucault (1988), como mencionado anteriormente, aponta a sexualidade como mecanismo de regulação social, em que o sexo é tanto meio regulador de corpos individuais como do comportamento dos sujeitos.

Segundo Chacham e Maia (apud RAGO et al, 2004, p.75), a sexualidade “é produto de um complexo conjunto de processos sociais, culturais, históricos e, também, biológicos”, abarcando ao corpo e seus usos uma linguagem que simboliza um contexto histórico e cultural. Ao analisarmos o conto *Belinha* (FONSECA, 2006) temos, inicialmente, a imagem de uma mulher-menina que é apresentada ao leitor com atitudes grotescas, vulgares diante dos papéis socialmente determinados por uma sociedade de base tradicional. Belinha aparece como um anjo para o narrador-personagem, antes que este execute um serviço: um assassinato encomendado. A garota acompanha o assassino até o local do crime, um hotel, e antes que este execute o crime, as personagens fazem sexo, numa espécie de calmante ao assassino para a ação que está por vir.

Descrevendo a cena na sequência, o narrador-personagem dá indícios de quem é a moça: “Minha namorada era moça de família importante, cheia da grana, educada nos melhores colégios, falava francês, chamava-se Belinha ou Isabel ou Isabelinha ou Bel, eu preferia Belinha porque ela era a mulher mais linda do mundo” (FONSECA, 2006, p. 16). A indagação vem ao leitor: como uma moça de família pode se envolver com um assassino e se portar como uma prostituta? O termo moça de família indica a família que se apresenta com função socializadora, tem o dever de transmitir a herança cultural e social, ao proporcionar a conquista do *status* (MARCONI; PRESOTTO, 2013). Não é à toa que o narrador-personagem caracteriza Belinha como “moça de família importante” (FONSECA, 2006, p.16), a função desempenhada pela família na questão social indicava-lhe esta condição. Este é um dos padrões que Rubem Fonseca rompe durante o ato da narrativa.

Pensar o papel feminino, em especial do corpo, que compõe as questões de sexualidade é fundamental para entender as narrativas fonsequianas. O sexo, a depravação são objetos de estigma e repressão na cultura brasileira desde a metade do século XIX (CHACHAM E MAIA, 2004) e ainda muito presentes no contexto atual. No conto *Belinha* (FONSECA, 2006), o autor enfatiza esta questão como uma celebração da sensualidade da construção da identidade da mulher brasileira, quando o narrador-personagem descreve os prazeres que a companheira sente durante o ato sexual, como no exemplo que se segue:

O nome dela era Belinha, tinha dezoito anos, gostava de mim porque eu era bandido e sabia que o meu tesão era verdadeiro, ela desprezava esses caras que tomavam pílulas pro pau ficar duro, dizia que não podia amar homens desse tipo fingidor. E ela chupou o meu pau e eu fiz ela ficar ajoelhada na cama e chupei a boceta dela, ela gostava de ser chupada assim, eu enfiava a língua lá dentro e às vezes ela pedia para eu enfiar o nariz, a boceta dela era cheirosa e eu enfiava o nariz. Esqueci de dizer que além de pau grande eu tenho nariz grande. Depois eu enfiava o pau e ela gozava, era assim o começo (FONSECA, 2006, p.15-16).

Chacham e Maia (2004) apontam que a linguagem sobre o pênis elabora força e superioridade dos genitais masculinos, como apresentado no fragmento acima, revelando ao homem o caráter de autoridade e domínio sobre a figura feminina, ao passo que a linguagem relacionada ao corpo feminino denota o objeto da violência, da inferioridade e passividade da mulher diante da sexualidade. No excerto acima, esta passividade não ocorre, uma vez que o narrador-personagem executa os desejos da amada, contrariando, desta maneira, os princípios que comporiam o domínio masculino neste contexto da narrativa. Neste ponto, Rubem Fonseca rompe com um discurso muito antigo contra o prazer feminino.

Tradicionalmente, os homens têm sido considerados virtuosos na experiência sexual e na busca pelo prazer, enquanto que as mulheres são tidas como seres emotivos, caprichosos, recatados (GIDDENS, 1993). Talvez, por isso mesmo, o comportamento de Belinha diante do ato sexual seja reprovado pelo leitor desacostumado a este tipo de comportamento.

A conduta sexual ainda é um tabu na sociedade moderna, embora a mulher, principalmente a adolescente, venha apresentando sinais de autonomia sexual, “a distinção garota decente/garota vadia ainda se aplica em certo grau” (GIDDENS, 1993, p. 19).

Belinha dá indícios de sua personalidade ao interrogar o namorado sobre os sentimentos dele, após o cumprimento do dever (o assassinato). Embora aparentemente inofensiva, Belinha exerce um poder de atração e um domínio sobre o companheiro, chegando até mesmo a ser diabólica, o que vai surpreender o leitor ao final da narrativa.

As questões sobre sexualidade, identidade, situações relacionais, relações de gênero, distinções sociais são elementos que dialogam permanentemente nos contos fonsequianos. Em *Belinha* não é diferente. O narrador-personagem faz questão de enfatizar, quase que o tempo todo, a sua origem social:

[...]A Belinha era uma garota elegante na maneira de se vestir, de se sentar, de falar, quem olhasse para ela diria, esta é uma menina bem-nascida, de boa família. Foi por isso que eu disse a ela que a encheria de porrada se ela fizesse uma tatuagem, como andou falando.  
O meu aspecto não fede nem cheira, sou um sujeito magro de nariz grande, aspecto inofensivo, cabelos começando a ficar grisalhos. Usando aquele terno preto eu parecia um vendedor de seguros (FONSECA, 2006, p. 17-18).

O contraste estabelecido entre as personagens se inicia pelo vestuário: ela, bem vestida, com modos de sentar, falar, demonstrava ser “de boa família”; em contrapartida, ele tem um aspecto de vendedor de seguros, um sujeito qualquer, que não apresenta nenhum impacto social pelo uso do terno.

É interessante perceber que os papéis e as referências tradicionais do gênero denunciam a força de relações na sociedade. Sobre isso, é possível observar no conto a passagem em que a personagem Belinha vive um conflito com o pai, que ameaça deserdá-la, caso não passe a agir conforme o que ele determina, ou seja, se não aceitar os padrões socialmente instituídos. Diante da ameaça do pai, a personagem intenta matá-lo e planeja como fazê-lo, pedindo ao namorado, assassino de aluguel, que realize o serviço, o qual o deixa indignado: “Ela levantou-se da poltrona e sentou-se ao meu lado, na cama. Quero que você mate o meu pai.” / “ Fiquei calado. Matar o pai, pensei, porra, a gente pode matar todo mundo, menos o pai e a mãe da gente” (FONSECA, 2006, p.21).

De outra forma, pensa-se: Por que a filha nutriria tanto ódio pelo pai pelo simples fato de ele lhe ameaçar cortar a mesada? Não haveria por detrás deste comportamento uma ausência do relacionamento afetivo pai/filha?

Mendonça (1999) argumenta que ler um texto implica romper com estereótipos criados pela tradição, bem como as relações sociais que nele se encontram e que se modificam de acordo com cada época. Na transitoriedade dos indivíduos pelos centros urbanos, qualquer atitude arbitrária pode servir de incentivo para uma transgressão, incluindo valores de uma sociedade consumista.

A transgressão é uma forma de dissimulação que o indivíduo realiza para definir sua posição dentro da sociedade. O namorado de Belinha recorre a esse recurso para promover o assassinato da mesma, por não concordar com a decisão de matar o pai. Ele poderia ser um

assassino, mas matar o próprio pai era uma ideia com a qual não podia concordar. A respeito da dissimulação, ou do jogo social, Silviano Santiago (2000, p. 31) comenta:

[...] o homem e a mulher se entregam a diversos jogos sociais. As várias formas de jogo são baseadas em posições opostas e complementares, que definem sua posição dentro da sociedade: a liberdade e a prisão, o sentimento e a razão. À multiplicidade de experiências que o homem pode ter, por ser livre, corresponderá na jovem solteira ao uso, caso queira a liberdade, de múltiplas máscaras. A aceitação de qualquer experiência por parte da mulher, aliás, requer obrigatoriamente a *dissimulação*: esconder é a sua atitude habitual, mesmo porque o próprio *recato* que namorado/noivo/marido exige dela já é um véu que cobre seus mais legítimos sentimentos.

Ora, diante disto, pode-se acreditar que a personagem Belinha é uma destas pessoas que, em busca de uma liberdade, porém, com interesses em alguma vantagem, articula o assassinato do pai e usa o próprio corpo para conseguir do namorado aquilo que deseja, retirando, desta forma, o véu que lhe encobre a verdadeira identidade.

Esta atitude aparentemente grotesca, doentia, provoca no namorado um sentimento de rejeição, aversão àquilo que antes era objeto de seu maior prazer. A candura daquela menina de boa família passa a uma figura asquerosa, horrenda, diante do desejo de assassinar o pai, uma vez que as relações afetivas da filha com o pai foram corrompidas pelo individualismo e interesse financeiro. A atitude do namorado/assassino é de completa repulsa.

Cheguei precisamente à meia-noite, a Walther com o silenciador no bolso. Quando entrei, Belinha estava em pé na sala me esperando. Subimos as escadas. O quarto dele é aquele lá, o meu é aqui, vem. Entramos no quarto dela e logo Belinha se desnudou e perguntou, o que você quer, minha bundinha? quer que eu chupe? quer me chupar?, o que você quiser eu quero. Aquela conversa não tinha mais graça para mim, antes me excitava, agora me dava um certo nojo. Ela deitou-se de barriga para baixo mostrando a bunda, não havia no mundo, no mundo inteiro, bunda mais bonita que aquela, e ela sabia disso. Me aproximei de Belinha, tirei a Walther do bolso e disparei na cabeça dela, bem na nuca, para ela morrer de maneira instantânea e sem dor. Depois cobri o corpo dela com um lençol e saí, fechando a porta da casa. (FONSECA, 2006, p.24).

A atitude persuasiva da personagem por meio do corpo era-lhe tão convincente que nem mesmo lhe passou pela cabeça de que o namorado poderia ter uma atitude contrária ao seu desejo.

A presença da personagem com um comportamento sexual aflorado, sem escrúpulos e completamente fora dos padrões determinantes da sociedade na qual está inserida, explica a perversidade revelada diante da vontade de ver o pai assassinado.



Quando acordei, Belinha continuava sentada na poltrona.  
 Não consegui dormir, disse, posso falar agora?  
 Falar o quê?  
 Na proposta, ela respondeu.  
 Fala, eu disse.  
 Ela levantou-se da poltrona e sentou-se ao meu lado, na cama. Quero que  
 você mate o meu pai. (FONSECA, 2006, p.21)

Belinha, em nenhum momento, arrepende-se do pedido feito ao namorado assassino para liquidar com o pai, figura que ameaça o direito de rompimento aos conceitos morais tradicionalmente instituídos. Ao contrário, seu desejo cresce a cada momento, a ponto de não conseguir dormir à noite para contar ao namorado o desejo mencionado na noite anterior e de quando tem tudo esquematizado para a entrada do assassino a casa.

Pensa bem, eu disse, e ela respondeu, passei a noite pensando nisso, e a semana toda, não tem mais nada que pensar, qual é o problema?, desde que te conheço você já matou umas cinco pessoas, ontem matou um aleijado, e está com escrúpulos de matar o filho da puta do meu pai, que quer me deixar na miséria? Se você mandar eu pular da ponte eu pulo, e eu te peço uma coisinha à toa e você reluta em me atender, é assim que você me ama?  
 (FONSECA, 2006, p.21)

A crescente dúvida sobre qual atitude o namorado tomará sobre o pedido leva a personagem a induzi-lo por meio do sentimento que diz ter a respeito do namorado, alegando realizar qualquer desejo que ele lhe peça, mesmo que não seja do interesse de Belinha.

Conforme Berger, “Estamos na sociedade, localizados em setores específicos do sistema social”; a sociedade é externa a nós, embora nos cerque; e, manifesta-se, sobretudo, na forma de coerção e ainda estamos sujeitos às sanções que são capazes de “nos isolar entre os outros homens” (BERGER, 1998, p. 105).

Os assassinatos cometidos pelo narrador-personagem, incluindo o de Belinha, socialmente são ambíguos. Da mesma forma que a sociedade pressiona o indivíduo para a obediência de padrões social e culturalmente instituídos, coage sobre esses induzindo-os a assumirem os papéis que a própria sociedade lhes atribuiu, como no fragmento exposto a seguir:

Não gosto de chumbar ninguém, mas é o meu trabalho, o Despachante um dia me disse que leu num livro que o homem só precisa de duas coisas, de foder e de trabalhar, mas eu só precisava era de foder, trabalhar é uma merda. Mas eu uso um disfarce, para todo mundo eu sou vendedor de panfletos (FONSECA, 2006, p. 15).

Os papéis socialmente oferecidos segundo os quais os indivíduos devem agir nas situações do cotidiano, não são os únicos que determinam os padrões reguladores para as

ações externamente visíveis. Numa perspectiva sociológica, segundo Berger (1998), o significado dos papéis gera a identidade, que passa a ser atribuída, sustentada e transformada socialmente. Neste sentido, entendemos que “somos aquilo que outros acreditam que sejamos” (BERGER, 1998, p.113). Se a sociedade atribui identidades aos indivíduos pelos papéis que desempenham, cabe a esta sustentá-las. Assim, as estruturas da sociedade tornam-se as estruturas de nossa própria consciência.

No conto analisado, *Belinha*, a personagem menina-mulher é apresentada com um aspecto angelical, mas demonstra, em suas atitudes, perversidades tais que chegam a promover um enorme asco e desprezo por parte do namorado. Embora caracterizado como assassino, é o namorado quem tem os escrúpulos sociais.

Os conceitos sobre os papéis que deveriam ser desempenhados pelas mulheres, de acordo com os padrões sociais instituídos, são destituídos por meio das atitudes grotescas, pela insubordinação e poder da sexualidade e pelo plano maquiavélico arquitetado pela protagonista ao decidir pelo assassinato do próprio pai.

O ideal feminino, socialmente instituído no século XIX, é rompido na escrita de Rubem Fonseca quando apresenta uma personagem de comportamento subversivo, que sai das esferas do comportamento social burguês, para reivindicar sua identidade em um sistema social em que o ser humano não vale mais que um objeto de consumo e em que os valores são descartados.

Rubem Fonseca parece querer provocar o leitor diante da narrativa e do desenrolar dos fatos, como uma espécie de despertar a consciência individual sobre os papéis desempenhados por cada ser na sociedade. O que é proibido torna-se banal; o angelical, demoníaco; o errado é o certo; e tudo isso caracterizando um complexo conjunto de processos sociais, culturais e históricos que precisam ser rompidos, desmitificados.

O impactante da narrativa fonssequiana é perceber que os papéis e as referências tradicionais do gênero denunciam a força das relações sociais na sociedade brasileira, dissimulada nas máscaras em que as personagens tentam ocultar a própria identidade.

Acreditar que Belinha é uma destas pessoas que, com interesse em obter alguma vantagem não medem esforços para articular planos, os mais diabólicos e insensíveis, faz despertar para a consciência de uma sociedade que já não mais se sujeita a padrões do passado e requerem o seu poder por meio da violência.

Além da violência física expressa nos contos, Rubem Fonseca apela para uma narrativa que escandaliza o cânone com uma linguagem desregrada quando retrata as cenas que envolvem obscenidade.

O conto *Belinha* (p.14) traz um narrador assassino cuja identidade é reforçada por atos sexuais com a namorada, antes de cometer um assassinato. A descrição da cena é nítida, com pormenores e sem pudor. A sexualidade aparece nos contos fonsequianos como algo a ser exibido, seja na forma do desejo, do estupro, do assassinato, da autoafirmação.

Sobre essa autoafirmação, Schechner coloca os hábitos, as rotinas como comportamentos restaurados, separados do “eu”, conforme enunciado a seguir:

O comportamento restaurado está “lá fora”, o aparte do “eu”. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi”. Mesmo se me sentisse completamente como sou, atuando independentemente, apenas um pouco de investigação revelaria que as unidades de comportamento que contém meu “eu” não foram por “mim” inventadas (SCHECHNER, 2006, p.8).

Ou seja, todo comportamento consiste de porções recombinadas de comportamentos previamente vivenciados. Os comportamentos apresentados pelas personagens nos contos fonsequianos evidenciados inicialmente, fazem parte deste comportamento que está no aparte do “eu”.

Vânia Lúcia Bettazza destaca:

A dificuldade de perfilar com precisão as características dos personagens fonsequianos frente à variação do papel representado resulta ora em incômodo ora em rechaço porque é possível ver um reflexo da sociedade contemporânea nesse quadro que não se fecha no interior da ficção (BETTAZZA, 2016, p.42).

Cabe-nos ressaltar que as personagens fonsequianas escolhem o palco em que pretendem representar seus papéis, por assim dizer, atraindo o leitor para um novo espetáculo (BETTAZZA, 2016). Destarte, a violência e a sexualidade adquirem manifestações e significados abrangentes na narrativa fonsequiana, que são exteriorizadas por meio das ações, dos diálogos e pelas intervenções do narrador no decorrer das narrativas. No fragmento, notamos como a personagem Belinha se beneficia do espaço para seduzir o namorado e convencê-lo a realizar o desejo de matar o pai. O jogo de sedução se efetiva neste espaço interno, revelando a intenção da personagem. O quarto é o espaço que a personagem emprega como extensão de si. Belinha usa de sua principal artimanha - o corpo - para convencer o

namorado a realizar seu desejo: matar o pai. Ela sabe que entre as paredes do quarto pode realizar todos os desejos do namorado através do próprio corpo, por isso, ameaça deixar o namorado, caso ele recuse o pedido.

O fragmento de texto a seguir refere-se ao conto *Guiomar* (FONSECA, 2006), do mesmo conjunto anterior. O conto traz a história de um machista que é seduzido por uma moça que trabalha como caixa de supermercado. Pensando em enganar a namorada para levá-la para cama, acaba por ser seduzido pela mesma por sua ‘ingenuidade’. Guiomar faz com que o namorado execute todas as tarefas domésticas que antes ele exigia das namoradas anteriores. Novamente, o espaço do quarto é o cenário que configura a transparência do ser, o forte em que constrói a solidez de seu comportamento.

Afinal, depois de seis meses consegui levá-la para a minha casa, para a cama. Antes de fodermos Guiomar me disse que só tivera até então um homem em sua vida, mas que ele não era boa bisca e ela se livrara do sujeito. Disse ainda que confiava em mim, que eu era uma boa pessoa, honesto e trabalhador [...] (FONSECA, 2006, *Guiomar*, p.51).

Neste fragmento, o personagem relata a estratégia empregada para convencer a pretendida a relacionar-se sexualmente. A relação sexual é dada como um triunfo, um troféu obtido por meio do jogo da persistência, como apontado no fragmento “depois de seis meses consegui levá-la para a minha casa, para a cama” (FONSECA, 2006, p. 51) e concretizado no espaço fortificado pelo personagem.

O narrador, dissimulado, convence a namorada de que é um bom rapaz e o espaço do quarto passa a ser o ambiente que lhe favorece o troféu: a relação sexual que desejava ardentemente há seis meses.

Porém, de conquistador, o narrador transforma-se em conquistado, a ponto de realizar todo o trabalho que, inicialmente considerava ser estritamente destinado às mulheres (lavar, passar, cozinhar, limpar). Guiomar aproveita-se do convencimento machista do amado e o transforma pelos atos realizados no quarto, mais especificamente, na cama, como podemos observar no fragmento que segue,

Sempre que eu levava uma mulher para casa, quando estava na cama eu perguntava, depois de foder, você sabe lavar, passar e cozinhar? A resposta era sempre a mesma, sabia. Então eu dizia, quero ver, e levava a dona para a laje onde ficava o tanque, sempre cheio de roupas sujas, e dizia, lava para eu ver.

[...]

Guiomar mudou para minha casa. Aprendi a cozinhar e a lavar. Guiomar entra às nove horas no supermercado e eu, que sou porteiro da noite, fico em

casa, lavo a roupa e ponho para secar num varal na laje, cozinho e deixo o jantar pronto (FONSECA, 2006, p.31-32).

Este estado de revelação, da intencionalidade das personagens, é explicado por Gaston Bachelar (2008) ao desenvolver a ideia de espaço, fazendo uma analogia com a casa, pois a mesma representa a imagem íntima das impressões de cada indivíduo.

A casa representa o universo interior: os anseios, os temores, os desejos. Integra pensamentos, sonhos e lembranças do homem. As imagens geradas a partir dos espaços, em especial da casa, contribuem para a fenomenologia da imaginação (BACHELAR, 2008). Bachelar (2008, p.205) menciona que “O espaço chama a ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lavra”, ou seja, o comportamento projetivo está sempre pronto a exteriorizar suas impressões mais íntimas, em que os espaços de intimidade se caracterizam por uma atração. Fonseca parece compreender bem a ideia de Bachelar ao invocar os espaços internos para representar a intimidade de seus personagens. Esses espaços colaboram para evocar no leitor os valores da intimidade, induzindo-o ao estado de “leitura suspensa” (BACHELAR, 2008, p. 206).

Tanto o conto *Belinha* quanto *Guiomar* tem-se a inversão sobre os papéis socialmente instituídos, pois ambas as personagens apresentam caráter forte e dominante que rompe com o tradicionalismo.

Outro conto que usa do espaço interno para representar a intimidade é *Helena* (FONSECA, 2006). O fragmento a seguir traz uma personagem maquiavélica que trama a destruição de um empresário e usa o espaço do quarto para convencê-lo a dizer o que desejava ouvir: o desprezo por uma mulher. Helena era jornalista e tinha uma teoria sobre a morte da esposa do empresário: o desprezo do marido. Helena finge querer passar uma imagem desejável sobre o empresário, realiza várias entrevistas, mas não consegue obter a resposta desejada. Então, após uma série de encontros, convence o narrador a levá-la para ‘conhecer’ o quarto, único ambiente que ainda não conhecera da casa.

Um dia Helena disse que conhecia todos os cômodos da casa menos o meu quarto. Levei-a ao meu quarto. Ela disse que parecia a cela de um monge. Em seguida, Helena sentou-se na cama, sorriu para mim, bateu com a palma da mão ao seu lado no colchão e pediu para eu sentar ali ao lado dela [...] Prevendo o que ia acontecer, comecei a me levantar da cama, mas ela me agarrou, colou sua boca na minha, um beijo longo, úmido ((FONSECA, 2006, p.56-57).

Após o ato sexual, pergunta se o empresário sentia algum desejo por ela, ao que prontamente este respondeu que não. Era a resposta que Helena buscava para concluir sua

suposição: a esposa do empresário cometera suicídio por sentir-se desprezada na cama, afirmação justificada pelo próprio narrador:

[...]Não vamos cometer esse equívoco, eu disse. Helena perguntou se eu não sentia desejo por ela e eu cometi o erro de dizer que não. Você não pode dizer isso a nenhuma mulher, mesmo com as ressalvas que fiz, afirmando que a admirava e respeitava pela inteligência, pelo caráter, pela idoneidade, que queria ser amigo dela o resto da minha vida (FONSECA, 2006, p. 57).

Esse espaço interno confere ao leitor um grau de proximidade ao que vem sendo narrado, fazendo com que o mesmo identifique as ações como eventos humanos. Assim, a noção de espaço, aqui apresentada, incorpora a possibilidade de materialização da ação humana; é meio, condição e produto da ação humana, isto é, vivido.

De acordo com Clarissa Santos Silva (2016b), o espaço e o tempo, ao intervir na constituição das personagens, tornam-se, na literatura contemporânea, basilares, aquele estabelece caminhos, corpos e legitimações; o tempo, com a presentificação, o urgente, o imediato. A presentificação é marcada pela valorização do tempo presente do discurso literário, mesmo quando “gramaticalmente parece ser alocada no passado” (*apud* SILVA, 2016a, p.189), ou seja, mesmo as ações já decorridas são factuais, presentes. O espaço é o refúgio dos devaneios da intimidade.

### 3 OS TEMAS EVIDENCIADOS NA ESCRITA DE *ELA E OUTRAS MULHERES*

*Ela possuía pelo menos um certo grau de vaidade, e isso, tendo em vista as circunstâncias, fazia dela a mulher ideal (FONSECA, 2006, p.72).*

Considerando a participação comum dos indivíduos em um sistema social que leva à experiência semelhante e ao aprendizado e o questionamento que move os sujeitos sobre o que é normalidade, o que é certo ou errado na sociedade, a escolha por temas que perpassam o cotidiano é o que torna os contos e as personagens de Rubem Fonseca uma experiência literária instigante.

A violência, evidenciada no capítulo antecedente desta tese, é transformada e atualizada a cada evento em que se manifesta. Por mais evidente que seja, provoca estranhamento, escapando a toda apreciação, toda medida, podendo levar o leitor a questionar valores e comportamentos e, nos contos fonsequianos está associada, em grande parte, à sexualidade, ou melhor, à exploração do sexo.

De acordo com Foucault (1988), falar sobre o sexo implica poder político. O sexo, fadado à proibição, sugere que o simples fato de falar dele atribui um ar de transgressão, mesmo nos dias atuais. Da mesma maneira, Foucault empreende um discurso sobre o sexo como forma de perceber a lógica que rege a produção de saberes que giram em torno do assunto. A explosão discursiva sobre o tema visa controlar e vigiar o exercício da sexualidade; uma vez normatizado na sociedade, os indivíduos que dela participam instituem o sexo como verdade maior, por criar mecanismos de controle da carne, dos corpos e dos prazeres.

Ao percorrer os contos elencados para este trabalho, pôde-se comparar a frequência e a intensidade com que os temas sexo e violência (apresentados sob distintas abordagens como pedofilia, ninfomania, obsessão sexual, solidão, vingança, assassinato, entre outros) são explorados nos enredos.

Além desses, ressaltam, no conjunto das obras elencadas, neuroses, futilidades, solidão, preconceito, discriminação para os quais faremos uma abordagem em separado, observando como são tratados os assuntos no interior do discurso narrativo, como se dá a caracterização de alguns personagens que subvertem o foco narrativo de vilão para herói, além da técnica que concorre para a hibridização da forma literária. Todos esses fatores serão fundamentais para compreender o processo narrativo do escritor Rubem Fonseca e verificar o critério que o autoriza contemporâneo.

No início deste trabalho, mencionamos pensar a construção do gênero conto associado aos estudos culturais como forma de auxílio na compreensão dos conceitos existentes sobre esse na literatura contemporânea, em especial na produção de Rubem Fonseca.

Os estudos culturais dedicam-se à investigação de bens simbólicos nas mais diversas áreas culturais no contexto social contemporâneo e estão atentos a toda espécie de elementos: linguagem, ambiguidades, personagens, enredo, tema, tendo em vista sua funcionalidade, a qual determina o campo de valores socioculturais em que uma obra se situa. Assim, pensar o gênero conto a partir da proposta dos estudos culturais é alçar novas dimensões à interpretação literária.

Karl Erik Schollhammer (s/d) em suas pesquisas sobre a contribuição dos estudos culturais à contemporaneidade tem mostrado novas possibilidades para a valorização da criatividade literária no desenvolvimento de experiências textuais de autores contemporâneos. Dentre as abordagens teóricas, o autor destaca a teoria da narrativa que, na década de 1970, preocupava-se com abordagens sobre a narratologia e, hoje, a narrativa ocupa lugar privilegiado na compreensão das atividades cognitivas essenciais, na reflexão da historiografia, na prática psicanalítica e no pensamento político contemporâneo, além de outras abordagens, como a hibridização dos gêneros.

Apoiado nas pesquisas de Kreiswirth, Paul Ricouer, Derrida entre outros, Schollhammer discute propostas sobre os estudos em narrativas centradas na noção de sujeito, a fim de dar-lhe condições de entender a si mesmo permitindo lidar com as crises morais. O autor explicita que, na década de 1990, as experiências literárias contemporâneas abrem a conceituação da narrativa para a complexidade própria ao tempo e ao espaço do mundo, além da construção dialógica de textos expostos como mosaicos, justapostos que estabelecem conexões que convergem para uma textualidade aberta e inacabada. Esse novo formato, de acordo com Schollhammer (s/d, p. 40),

[...] não só criará um texto aberto – possibilitando tecnicamente uma nova identidade entre criação e recepção – mas modificará as noções de texto canônico, de autoria, de criatividade individual, além de desafiar radicalmente os critérios da produção acadêmica e seus meios tradicionais de divulgação.



A forma tradicional<sup>9</sup> da escrita de conto, de menor extensão que o romance e a novela e com enredo anunciado por início, meio e fim, é desestruturada por Fonseca quando o autor rompe com a estrutura de unidade temática e, desafia os critérios de produção literária, possibilitando uma nova identidade entre criação e recepção, conforme destaca Schollhammer na citação anterior. Se, conforme Magalhães Júnior (1972), os contos ficaram conhecidos pelos relatos de episódios imaginários transmitidos como acontecidos, então, os contos fonsequianos cumprem o seu papel, porque os textos apresentados não aparecem desvinculados dos modos de representar a realidade.

Os contos fonsequianos cumprem seu movimento enquanto narrativa, mesmo apresentando mudança na técnica, conforme já descrito por Gotlib (2003). Além das mudanças apontadas pela autora, aparece a narrativa em 1ª. pessoa<sup>10</sup>, a qual trata de um deslocamento do foco narrativo a uma instância de subjetivação, instaurada por volta do século XX, que passa a elaborar de outro modo a complexidade das questões sócio-políticas que atravessam a literatura daquele momento.

Temas comuns, como mulheres e transgressão, muitas vezes despercebidos pelo leitor no cotidiano, não fogem à visão minuciosa de Rubem Fonseca. Na obra *Ela e outras mulheres* (FONSECA, 2006), o autor elenca 27 contos, cujos títulos destacam o nome de mulheres de A a Z. A estrutura da célula mantenedora do conto que promove a catarse é mantida no conjunto da obra. Dos 27 contos, 11 trazem como tema o assassinato, dois deles envolvendo estupro; 2 contos ninfomania; 7 contos que tratam de autoflagelação, solidão, preconceito, hipocrisia, rotina doméstica, cleptomania, insegurança, superstição; outros 7 tratam da obsessão sexual e apenas um conto apresenta narrativa em 3ª. pessoa: o conto *Elisa*, os demais apresentam a narrativa em 1ª. pessoa, técnica adotada por autores contemporâneos. Ressalto que deste conjunto da obra serão analisados apenas os contos que contribuem para a caracterização inovadora da técnica narrativa de Rubem Fonseca.

---

<sup>9</sup> Quanto à extensão, não há uma definição clara nos modelos de tradição de quantas páginas deve ter um texto literário que se propõe conto. O que se tem é que o conto deve promover a catarse no leitor por meio da estrutura narrativa: introdução, desenvolvimento, clímax, desfecho (GOTLIB, 2003).

Cortázar (1974, p.148) postula alguns princípios que considera fundamentais para a constituição do conto enquanto gênero: “É preciso chegar à ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem ao abstrato, a desvitalizar seu conteúdo, ao passo que a vida rejeita angustiada o laço que a conceituação quer lhe colocar para fixá-la e categorizá-la. Mas, se não possuímos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido nosso tempo, pois um conto, em última instância, se desloca no plano humano em que a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me permitem o termo; e o resultado desta batalha é o próprio conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada, algo como o tremor de água dentro de um cristal, a fugacidade numa permanência”.

<sup>10</sup> Essa constituição de modos diferentes de composição narrativa, como a escrita em 1ª. pessoa, não se trata apenas de uma vontade de inovação estilística ou estética por parte de autores ou artistas, mas também impõe-se como necessidade crítica perante um mundo repleto de contradições de ordem política e econômica.

O conto mais curto é *Ela* (FONSECA, 2006, p.36-37), com uma página e meia de extensão e em momento algum apresenta o nome da personagem. Esse fato rompe com a relação identitária das personagens por meio da anulação de seus nomes. A anulidade do nome é característica da falta de uma identidade fixa, que só ocorre porque o sujeito não pode mais viver como um ser pleno diante das complexidades do mundo moderno, ou seja, o sujeito não é possuidor de uma característica que o identifica no mundo. Além disso, o conto traz o relato de um relacionamento que termina por causa de uma discussão filosófica, cujo tema é o amor, e com a qual o narrador se irrita, afirmando que “filosofia não se faz na cama”.

Em *Elisa* (FONSECA, 2006, p.38-41), ocorre o mesmo: em nenhum momento é citado o nome da personagem à exceção do título. Além disso, é o único conto em que o foco narrativo é em terceira pessoa e que o narrador apresenta o diálogo entre o paciente e o médico, sem o uso de travessões, o que caracteriza um processo narrativo que impõe velocidade à leitura do texto. A narrativa tem o foco no comportamento obsessivo sexual do paciente para com a namorada, o qual relata as ansiedades e o desejo para a mulher amada ao médico, que prescreve um medicamento para diminuição da libido. O paciente sai do consultório e joga o medicamento ofertado na lata de lixo.

Percebe-se neste processo narrativo que a preocupação do autor está mais em demonstrar como o comportamento obsessivo da personagem é evidenciado do que ater-se a uma estrutura narrativa que exigiria do leitor maior tempo na leitura para chegar ao desfecho. Silva (2016a, p. 39) descreve que esse modo de narrar “vai para as vistas e gosto do leitor”, dada a velocidade com que a ação é desenrolada em um número “exíguo de personagens que atuam no tempo e espaço narrativos”. Além da narrativa curta, a linguagem e o modo de narrar projetam na voz que narra uma reflexão sobre o próprio narrador. Trata-se de uma narrativa com uma temporalidade diferente da sucessão lógica e linear, é uma temporalidade baseada na construção de uma ilusão retórica de um narrador onisciente que acaba por se camuflar em seu próprio modelo introspectivo.

No conto *Alice* (FONSECA, 2006, p.7-13), já comentado nas páginas 54-55, a pedofilia é tratada, em sete páginas, como um prêmio. O conto aproxima-se do caso da pedófila americana Debra Beasley Lafave, que em 2005 confessa ter tido relações sexuais com um aluno de 14 anos. No conto, a personagem pedófila consegue resolver dois problemas de um adolescente: o baixo rendimento escolar e uma gagueira, o que a torna uma espécie de heroína. A mãe do adolescente não se dá conta da situação e acredita que as aulas extras, ministradas pela professora na casa desta, têm trazido benefícios ao filho; o pai, após conversa

particular com o filho, percebe o que ocorre e orienta o filho a não denunciar a professora e deixa que o fluxo das ações corra naturalmente.

A atitude do pai, presente no conto *Alice*, transgredir os princípios legais, colocando-o fora do alcance do poder e antecipando uma liberdade futura. Esse poder está situado nos modos de controle social e que está sujeito a atender as convenções desse meio. Uma vez reconhecido esse poder e ciente dos modos de subvertê-lo, o sujeito estabelece sua conduta de modo a favorecer seus interesses, portanto, livre. É a consciência de desafiar a ordem estabelecida. De outra forma, a atitude discreta da professora Alice ao se dispor para ensinar o garoto na própria casa, gratuitamente, demonstra sua intencionalidade.

Depois de consultar uma agenda, a professora Alice disse que poderia dar as aulas particulares ao Gabriel sem cobrar por isso.

Eu e Celina alegamos, sem muita convicção, que não queríamos dar esse trabalho a ela, mas a professora Alice foi categórica e marcou para todas as terças e quintas-feiras à noite aulas particulares em sua casa (FONSECA, 2006, p. 8-9).

Tais possibilidades de viver prazeres e desejos corporais entrelaçam o debate sobre as identidades e as práticas sexuais e de gênero, foco de inúmeras discussões, evidenciadas nos estudos de Guacira Lopes Louro (2000). As possibilidades de transgressão desestabilizam certezas, subvertem formas. As compreensões que se têm sobre a sexualidade ainda se constituem como algo dado pela natureza, inerente ao ser humano. No entanto, entendemos que a sexualidade envolve linguagens, rituais, fantasias, símbolos, convenções culturais e plurais.

A discussão da sexualidade geralmente está associada à experiência sexual masculina. As definições, crenças, comportamentos sexuais são resultados de relações definidas pelo poder. Conforme Foucault (1988), a história da sexualidade é uma história de nossos discursos sobre a sexualidade sobre a qual os corpos se inscrevem.

Butler (LOURO, 2000) aponta que a categoria do sexo é inicialmente normativa, como compreende Foucault, mas não só funciona como uma norma, como produz os corpos que governa. É um ideal regulatório cuja materialização é imposta através de certas práticas altamente reguladas e forçosamente materializado através do tempo.

No conto *Carlota* (p.26-30), a fala do narrador-personagem se anuncia e é entremeada à de um garçom, para posteriormente criticar o sistema social.

Paguei o café, peguei o guarda-chuva, mas quando procurei a mala ela havia sumido. Perguntei ao garçom pela minha mala. Ele respondeu que não sabia

do que se tratava, que eu não chegara com nenhuma mala. Ela chegou com uma mala, essa moça? Os cachaceiros e os tomadores de média com pão e manteiga disseram que eu não havia chegado com mala nenhuma.

Eu disse que ia dar queixa na polícia. Pode ir, respondeu o garçom, e voltou a servir os outros clientes. Eu ia perder o meu emprego e aquilo me deixou com tanta raiva que eu gritei, **só tem ladrão neste país**, alguém roubou a minha mala. Ladrões, gritei, ladrões (FONSECA, 2006, p. 29) (Grifo nosso).

Nota-se, no fragmento, que a personagem vive tensa em relação aos eventos cotidianos ao anunciar que a mala havia sumido. Toda a ação desenrolada sugere que alguém lhe furtara. No entanto, ao final do conto, a narradora retorna ao apartamento e encontra a mala em um canto da sala, fato que induz o leitor a entender que toda a urgência dos indivíduos submetidos à urbanidade promove tensão. Sua condição social é denunciada no espaço do botequim em que foi tomar uma xícara de café. A personagem também não gosta do estilo de vida que leva, o qual a obriga a frequentar ambientes que, para ela, são decadentes, quando anuncia “Os cachaceiros e tomadores de média com pão e manteiga”. O discurso subentendido de que politicamente no país não se pode confiar em ninguém, também se faz presente, quando diz que vai denunciar a ausência da mala à polícia e é rebatida pelo garçom que ainda a submete às testemunhas locais e a mesma grita “Ladrões”. A crítica ao sistema social aparece na frase em destaque (Grifo).

A narrativa do conto *Carlota*, bem como dos contos *Fátima Aparecida* (p.42-44), *Francisca* (p.45-48), *Julie Lacroix* (p.77-84), *Miriam* (p.116-121), *Raimundinha* (p.141-145), *Selma* (p.146-150) apresentam narrativas do universo cotidiano que passam despercebidos pelo leitor. Os relatos transitam sobre os temas da solidão de *Carlota*; da autoflagelação de uma mendiga - *Fátima Aparecida* - que prefere morar na rua e ter seu corpo explorado por mendigos a viver longe do vício; da opressão doméstica vivenciada por *Francisca*, a qual assassina o marido para livrar-se do sentimento de inferioridade que sente em relação ao marido; da dissimulação de *Guiomar* (p.49-52), uma caixa de supermercado, que consegue romper com o conceito machista do namorado, seduzindo-o de tal maneira que o mesmo acaba por realizar todos os afazeres domésticos para agradar a amada; da superstição disfarçada de *Julie Lacroix*; do suposto suicídio de *Lavínia* (p.97-101), por causa do namorado. Neste conto, o narrador deixa o leitor em dúvida se o nome daquele é Gilberto ou não, uma vez que o narrador liga para a mãe da vítima para comunicá-la do suicídio e a mesma agradece mencionando um nome. Gilberto será o narrador ou o narrador é um amante da vítima que finge ser Gilberto? Fica o suspense provocador. Cabe, ao leitor, deduzir a condição do próprio narrador. Da hipocondria de *Miriam*, que vive sufocada pelos pedidos de

empréstimos dos quais é credora; do relato das abduções de uma presidiária cleptomaníaca, *Nora Rubi* (p.122-130); da rotina estressante de uma doméstica – *Raimundinha* - que sustenta o namorado que não tem interesse em trabalhar ou mudar de vida; de *Selma* (p.146-150), uma enfermeira que tenta seduzir o narrador, um jovem de 23 anos, virgem, que tem problemas com fimose.

O narrador, ao comunicar-se com o leitor, permite a este entrar em seu mundo, tornando o texto dialógico e contribuindo para essa escrita contemporânea, uma escrita cujas narrativas se inserem no cotidiano, presentificando a realidade, uma realidade produzida que é absorvida e se funde à mimese do passado para construir a ficção.

As narrativas apresentadas no conjunto da obra *Ela e outras mulheres* (FONSECA, 2006) permitem ao leitor um deslocamento, uma ruptura entre o que se narra e como se portar diante dessa narrativa.

Outra temática frequente de Rubem Fonseca é o erotismo. Ao descrever as cenas de sexo que envolvem as personagens, por meio do narrador, parece descrever bem o constructo do corpo. Embora muitos leitores considerem sua linguagem erótica, na verdade, Fonseca rompe com tradicionalismos e tabus que funcionam como mecanismos de regulação social, tanto dos corpos individuais quanto do comportamento dos sujeitos.

Talvez o conto *Belinha* (2006, p.14-25) seja o mais completo estruturalmente e o mais intrigante no contexto da obra em análise, por apresentar proximidade com a realidade e com o processo narrativo canônico – conflito, clímax e desfecho e, por isso, nos deteremos um pouco mais neste.

A respeito da pornografia e do erotismo que frequentemente se apresentam nos contos fonsequianos, Afrânio Coutinho (1979) realiza uma discussão, ao mesmo tempo em que traça um levantamento historiográfico do surgimento desses temas. A fim de constatar que as obras não são pornográficas, por não despertarem no leitor o instinto sexual, mas sim eróticas, pois apresentam eventos próximos ao cotidiano, Coutinho esclarece:

O erotismo e a pornografia que ele expõe não são sua invenção, pertencem à vida que o cerca e a todos nós. A violência, a criminalidade, o abuso, o menor abandonado e induzido ao crime, a toxicomania, a permissividade, a libertinagem, não são criações suas, mas estão aí, na rua, nas praias, nos edifícios de apartamentos, nas favelas (COUTINHO, 1979, p.225).

Desta forma, o erotismo é um dos muitos artifícios da linguagem fonsequiana para levar o leitor a refletir sobre sua própria condição humana. Normalmente, a linguagem chula ou a descrição das cenas de sexo em pormenores é vista pelo leitor como pornografia. Para

Coutinho, pornografia é a representação da miséria, é falar da degeneração humana. Ao transgredir o real, Fonseca representa a crise do homem contemporâneo por meio da linguagem violenta, através do discurso legitimado. Os elementos apreendidos do real, como o erotismo, obrigam o leitor a reformular o próprio real, desestabilizando-o.

Os temas urbanos conduzem a narrativa fonssequiana ao embate dos valores humanos na convergência de cenas de sexo e violência. A violência explicitada nos enredos fonssequianos revela as misérias humanas, outras vezes, reflete-se na sensação de isolamento das personagens, a violência do indivíduo contra si mesmo. A obsessão sexual aparece, então, como única alternativa para o vazio da alma. Osmar Pereira Oliva (2004, p.45) destaca em seus estudos que “a prática da violência funciona como um esvaziamento, uma válvula de escape para as neuroses e insatisfações do homem”.

Sobre a obsessão ou impulso sexual, temos o tema apresentado nos contos *Diana* (p.31-35); *Heloísa* (p.60-62), *Joana* (p.68-76), *Luíza* (p.102-108) e *Zezé* (p.165-169). Em *Diana*, o narrador, Manoel, apresenta-se como um desempregado que encontra uma mulher em um boteco às três horas da madrugada. Essa mulher era Diana, 23 anos, que se diz ninfomaniaca e o convida para ir para a cama com ela. O narrador aceita acompanhá-la até o apartamento dela, uma vez que não tem porteiro e o mesmo não poderá ser identificado por qualquer ato que ocorra. O desejo de Diana era ser possuída por um sádico. O narrador tira do bolso duas algemas e prende Diana à cama. Durante o ato sexual, o narrador vai apertando o pescoço de Diana para que esta atinja o orgasmo. Ao sentir os ossos do pescoço de Diana quebrando, Manoel também atinge o orgasmo, levando a conhecer sua identidade assassina em passe do prazer.

Fui apertando lentamente o pescoço de Diana e senti a sua vagina ir se contraindo e logo um líquido abundante inundou o meu pênis.  
Estou gozando, ela conseguiu dizer, ofegante, meu Deus, estou gozando.  
Apertei mais a sua garganta, e mais, com toda a minha força.  
Quando senti os ossos quebrando, também gozei, um gozo longo e purgante (FONSECA, 2006, p. 35).

Percebe-se no fragmento acima que a cena descrita contribui para a afirmação de que o erotismo e a descrição da cena de sexo são artifícios que Fonseca utiliza para caracterizar a miséria humana.

Em *Heloísa*, o narrador deixa a incógnita ao leitor sobre a pessoa de Heloísa; após encontrar a antiga amiga em uma missa, questiona qual o pecado que a mesma menciona ter cometido. Tudo leva a crer que o pecado em questão é o adultério, pois no início da narrativa,

o narrador diz que não via a personagem desde que esta se casara. Após a missa, os dois dirigem-se ao apartamento do narrador e mantêm uma relação para a qual Heloísa diz, indiretamente, continuar com o pecado. O conto encerra-se nesse momento, deixando mais uma vez para o leitor as conclusões.

No conto *Luíza* temos uma ninfomaniaca, artista plástica internacionalmente reconhecida, que retorna ao Brasil, após um longo período de ausência. Luíza havia abandonado o marido e o amante (o narrador) para ir viver na Europa. Ao retornar, procura pelo amante e passa três dias relacionando-se com o mesmo. O narrador é um escritor medíocre, feio e vaidoso. Após os três dias, Luíza diz que precisa ir à farmácia buscar uns medicamentos para tratar da vagina que estava machucada devido aos constantes atos sexuais. Ao retornar, traz um embrulho. Era véspera de ela retornar à Europa. Luíza dopou o amante e pregou-lhe uma peça, dizendo ter cortado o pênis do mesmo para levar consigo, única parte do corpo que considerava boa. O narrador acorda enfaixado e leva um tremendo susto ao perceber que sua ex-namorada deixara um bilhete alegando ter levado seu bem mais precioso, o que o obriga a marcar uma consulta. Diante do médico, o profissional retira a bandagem e verifica que tudo está na mais perfeita ordem com o amante preocupado.

*Zezé* é um conto que traz a narrativa de uma ninfomaniaca com dificuldades para o orgasmo. Separada do marido, teve vários namorados, mas somente Chico dava-lhe breves minutos de prazer. Na antevéspera do Dia Internacional do Orgasmo, telefonou para o antigo namorado e o convidou para jantar, intencionando manter relações sexuais para obter o tão desejado orgasmo. Na noite do jantar, Zezé colocou vários comprimidos estimulantes no vinho que ofereceu a Chico. Chico tinha orgasmo precoce e, por isso, Zezé resolveu dar os estimulantes, sem que o mesmo soubesse. Tiveram uma relação que durou muito tempo, o que contribuiu para que Zezé atingisse seu objetivo. Chico passou mal e Zezé pensou que o mesmo estava morto. Montou uma estratégia para tirá-lo de seu apartamento. Arrastou o corpo de Chico pelas escadas e o abandonou. No dia seguinte, o telefone toca. Zezé pensa ser a polícia, mas atende mesmo assim. Era Chico pedindo para repetir o programa.

Nos contos supracitados vemos a recorrência da obsessão sexual somente como artifício para romper com as amarras que prendem o indivíduo ao isolamento, funcionando como um signo para a desintegração moral da contemporaneidade.

A tragicidade promovida pelo estupro, violência física seguidos de assassinato também são temas que preenchem as narrativas fonsequianas e se traduzem numa espécie de grito sobre o vazio humano.

Os contos *Jéssica* (p.63-67); *Karin* (p.85-89); *Laurinha* (p.90-96), *Teresa* (p.151-156) apresentam estupro seguido de assassinato, embora *Jéssica* e *Teresa* tratam de um assassinato por vingança. As cenas descritas nos contos em questão são minuciosas, embora sejam os próprios contos curtos. Em *Laurinha*, os atos cometidos contra o estuprador e assassino da personagem que nomeia o conto chegam ao nível de crueldade; situando a tragicidade entre a urgência da presentificação e a ambientação do espaço urbano.

O conto *Jéssica* tem a representação do espaço como focalização da voz a partir da narrativa de Severino. O espaço como focalização, no dizer de Brandão (2007), é responsável pelo ponto de vista ou perspectiva do narrador. Ao desdobrar o espaço observado em espaço possível de observação, o narrador mimetiza o registro de uma experiência perceptiva. Vejamos,

Agarrei Jéssica pelos cabelos e comecei a esmurrar o rosto dela. Quebrei primeiro o seu nariz, depois o maxilar, depois a boca, fazendo os dentes saltarem para fora, em seguida quebrei os ossos que ficam debaixo dos olhos, e arrebentei os ossos das orelhas.

[...]

Vinte e quatro horas de estrada. Quando começou a viagem, baixei o encosto do banco e dormi (FONSECA, 2006, p.44).

Notam-se dois espaços vinculados à narrativa: o primeiro, é o próprio rosto de Jéssica, ao qual Severino desfere vários golpes; o segundo espaço é o interior de um ônibus. No primeiro espaço, observamos que a palavra afeta os sentidos humanos, portanto, representa um espaço como forma de estrutura textual, conforme apontado por Brandão (2007), compreendida como o olhar do narrador, a perspectiva que tem sobre o evento narrado. Os golpes desferidos contra a personagem Jéssica representam a perspectiva do narrador como se justificasse a ira que sentia por ter sido enganado. O segundo espaço, o interior do ônibus, e embora apresente-se como espaço físico, também promove a suspensão da temporalidade: é como se o narrador dissesse que não importa o que aconteça, o que tinha que fazer foi feito e ele, agora, está longe do tempo.

*Karin* é um conto que traz um narrador identificado por Gordo, que é porteiro em um prédio, onde conhece uma das moradoras, Karin, moça estrangeira de aproximadamente 17 anos. Ao sair para uma festa de carnaval, Karin se faz notar pelo porteiro, não só pela sua beleza, mas pelas roupas insinuantes com que estava vestida. Karin retorna sozinha às duas da manhã e bêbada. Gordo leva Karin para o quarto que ficava atrás do elevador no intuito de fazê-la descansar, mas ao ser tocado pelos seios de Karin, fica excitado e não consegue se controlar, ao que se segue,



Levei Karin até o quarto e deitei ela na cama. Suas pernas gordas ficaram todas de fora e vi a calcinha dela. Uma coisa como um choque elétrico correu pelo meu corpo e eu me curvei sobre ela, arranquei sua calcinha e procurei como um louco onde ia enfiar o meu pau.

Demorei a achar o buraco, era a minha primeira vez, até que achei e o pau foi entrando com dificuldade e eu logo gozei como acontecia no banheiro.

[...]Eu as segurei e disse, promete, promete, e ela repetia vai ser preso, vai ser preso. Eu agarrei pelo pescoço. Sacudi, promete, anda, promete.

Quando ela calou a boca eu a larguei e Karin caiu no chão, com olhos abertos esbugalhados (FONSECA, 2006, p.88).

Nota-se o desespero do porteiro ao saber que havia cometido um estupro e, com medo do que lhe ocorreria, comete o assassinato. Na simplicidade do homem, sabe que cometeu o crime, no próprio dizer do personagem já está condenado por Deus: “ Sentei na cama. Rezei um padre-nosso, pedindo o perdão a Nosso Senhor Jesus Cristo, mas mesmo assim eu ia para o inferno depois de ter feito aquilo” (FONSECA, 2006, p.88). Embora não bastasse ter cometido o crime, o narrador joga o corpo a garota dentro da caixa d’água, faz as malas e vai embora sem saber para onde. Percebe-se, neste conto, que os eventos trágicos ocorridos no ambiente urbano, fazem desse espaço de representação o local de efetivação de conflitos, de violação, como é o caso do porteiro. Outro elemento interessante na construção narrativa é que ao pedir insistentemente para Karin prometer não relatar o ocorrido, o narrador finge não entender, pois no início do conto ele deixa claro ao leitor que se trata de uma estrangeira, que mal conhece o idioma. Portanto, o desfecho representa essa focalização da voz, o efeito gerado pelo desdobramento do discurso em enunciado e enunciação, no dizer de Brandão (2007), como se o narrador anunciasse que importa a mim se ela disser ou não, ninguém entenderá a estrangeira.

*Laurinha* apresenta uma narrativa cuja violência choca o leitor. Primeiro pelo estupro e assassinato cometido contra uma menina, depois pela indiferença com que o policial trata a questão da prisão do estuprador, mesmo sabendo quem cometera o crime, a polícia nada poderá fazer se o juiz não decretar a prisão do assassino, fato corriqueiro na justiça brasileira, e, por último, a violência desumana com que o pai e o tio da menina descobrem de quem se trata o estuprador e assassino, uma vez que a polícia nada fará, resolvem agir com as próprias mãos, fazendo as próprias leis. Cabe ressaltar que as cenas de violência aparecem em quatro páginas, minuciosamente descritas. Há, também, forte presença de marcas da oralidade nas falas das personagens, com vícios e costumes da linguagem associados ao sujeito que fala. Vejamos o fragmento que revela o tratamento inicial de vingança contra o estuprador:

Como é que a gente vai fazer? Ele tem que sofrer, eu disse.  
 A melhor maneira é quebrar os ossos dele, aos poucos, até ele morrer.  
 Era assim que torturavam os caras, antigamente.  
 Pegamos duas barras de ferro na garagem e um martelo e voltamos  
 para o quarto. Tiramos o lençol de cima do corpo de Duda.  
 Vamos começar pelos tornozelos, disse Manoel.  
 Lentamente, eu disse, lentamente, o putinho tem que sofrer.  
 Quebramos com as barras de ferro os dois tornozelos de Duda.  
 Esperamos um pouquinho e quebramos os ossos da canela, aquele osso  
 que quando a gente está jogando futebol e leva um chute dói pra  
 caralho (FONSECA, 2006, p.95-96).

A oralidade é outro elemento que contribui para a desestabilização da realidade; Fonseca finge contar a realidade como ela é, obrigando o leitor a reformular o próprio real (OLIVA, 2004).

Não sei o que deu em mim, disse Duda. Estou muito arrependido. Deus vai me castigar.  
 Deus que se foda, eu disse.  
 [...]
   
 Pelo amor de Deus, não façam isso comigo, pediu Duda (FONSECA, 2006, p.94).

Este conto traz o ato de narrar num tempo e espaço determinados, através das ações e dos conflitos até o desfecho; embora sua forma seja contraída, uma das características da contística da literatura contemporânea, as ações transcorridas apresentam sequência, como um efeito de simultaneidade.

Os contos *Marta* (p.109-115), *Olívia* (p.131-140) e *Xânia* (p.157-164) têm como tema os assassinos de aluguel. De narrativa um pouco mais extensa que os outros contos, o desenrolar dos fatos segue uma sequência em que prevalece o ato de contar.

Em *Marta*, o narrador se apresenta como um advogado, 40 anos, solteiro, de nome Carlos, mas ao final revela-se como investigador de polícia. Marta aparece com dois outros nomes: Louise Brooks e Diana, certamente para disfarçar a profissão que exerce. Marta Castro tem um cúmplice, Ígor da Silva e ambos são assaltantes e assassinos de Edgar Gouveia. Toda a narrativa aproxima-se do cotidiano policial; a forma como os fatos são desencadeados, os procedimentos de investigação, os cuidados policiais para não sofrer uma acusação de crime durante a investigação (como a tentativa de envenenamento ao personagem Carlos), além do aspecto linguístico adotado pelos personagens, todos esses fatos concorrem para a técnica empregada na narrativa.

“[...] Ígor, vamos apagar o cara, fazer o serviço completo”.  
 “Não gosto disso, Marta.”

[...]

Os dois tiras que trabalhavam comigo saíram do quarto com as armas apontadas para eles. Mandaram que os dois se deitassem no chão com as mãos para trás.

[...]

Antes de ser trancafiada, Marta conversou comigo.

“Você não ficou desacordado e eu coloquei uma dose cavalariça de entorpecente no seu copo. Como foi isso?”

“Quando fui na cozinha troquei de copo. O que eu bebi estava limpo”(FONSECA, 2006, p. 114-115).

Neste fragmento é possível observar a linguagem dos assassinos, o comportamento dos policiais e a atitude do narrador como elementos que colaboram para justificar o conhecimento do autor sobre os eventos narrados, nas vagas entrelinhas dos sutis delineamentos das personagens.

Todos os 27 contos de *Ela e outras mulheres* (FONSECA, 2006) apresentam marcas de linguagem oral, característica fonsequiana para reportar as falas das personagens. O tempo é presentificado pelo imediatismo com que as narrativas acontecem, evidenciando uma voz que clama, por meio da tragicidade, o olhar sobre a realidade, a organização dos espaços urbanos, da emergência do reconhecimento, enquanto cidadãos, efetivando os conflitos, as angústias e as violações dos espaços e do individualismo.

Quanto ao espaço representado no conjunto dos contos, observa-se que a grande maioria tem a voz do narrador como espaço de focalização, ou seja, os eventos narrados aparecem sob a perspectiva do narrador, é ele quem define a instância ser narrada.

Como não poderia deixar de ser, dentre os temas que se inserem na narrativa fonsequiana, a obscenidade é forte elemento constitutivo dos enredos, junto do erotismo. A subversão aos padrões limitados da burguesia cortês foi, por longa data, instrumento de escárnio. Em nível vocabular, a obscenidade é sequela da subversão centrada no retrato de mulher que se configura desde a Idade Média, nas tradicionais cantigas de escárnio, em que a presença feminina e a conduta desta era tida como profana (GADZEKPO, 2004).

O termo *obscenus*, herdado do latim, tem sentido de “aquilo que tem o aspecto terrível, amedrontador, aquilo que dê medo e, portanto, tem que ser escondido ou evitado”; e por extensão, “sujo, imundo, indecente” (GADZEKPO, 2004, p.128). Modernamente, refere-se a tudo o que ofende o pudor, enquanto obscenidades remete a palavras ou imagens inconvenientes no domínio sexual.

Na Literatura, Rubem Fonseca apropria-se do recurso da obscenidade para compor as narrativas em que figuram mulheres simples, donzelas, madames, idosas, ora invocando o ato ora sendo vítimas do mesmo.

Sobre o tema, do *corpus* selecionado, o livro *Ela e Outras Mulheres* (2006) é o que apresenta o maior número de textos em que a obscenidade é explícita; o masculino vocifera, como no conto *Joana* (p.68), e o feminino contado é objetificado. No conto, o narrador entra em um confessionário, sentindo-se pecador pelos atos cometidos contra mulheres, na tentativa de sanar uma dúvida a que ele mesmo responde: por que só gosta de mulher bonita?

[...]Eu mesmo respondi: para foder. A minha namorada é para mim apenas corpo, língua e orifícios, isso tem que ser pecado (p.69).

[...] Certas feias sublimaram o desejo e se emparedaram defensivamente em variadas obsessões; outras excluíram do campo da consciência (p.70).

Nestes dois fragmentos o leitor percebe a importância que o narrador atribui à aparência, ou seja, a sexualidade está presente na objetificação da figura feminina. Ao conhecer Joana - a personagem do conto em questão - o narrador aproxima-se com o intuito de romper com o dilema de só relacionar-se com mulher bonita. Fica claro ao leitor que Joana não é a mulher idealizada: é gorda, não tem boa aparência, possui os dentes escuros, mesmo assim, o narrador se aproxima tentando levá-la para a cama. O objetivo é atingido após algumas semanas, ao que se segue.

Tiramos a roupa no escuro e nos deitamos na cama. Pensei na Ingrid, nas coisas que fazíamos na cama e o meu pau ficou duro. Quando isso aconteceu, nem pensei em camisinha, tinha que aproveitar enquanto dispunha do instrumento em condições e enfiei o pau nela (p.76).

Notadamente, o narrador só vê em Joana um objeto e sua sexualidade é também autoafirmada ao se referir ao pênis como ‘ instrumento’, enfatizando que o corpo feminino não passa de um objeto com o qual pode se satisfazer. O resultado dessa relação é a morte da personagem, que o narrador vê como um prêmio, assim descrito:

Você me salvou, eu disse, não sou mais um pecador.  
Joana não respondeu. Acendi a luz para lhe agradecer aquela bênção. Ao meu lado Joana, pálida, imóvel, não respirava nem se mexia. Estava morta.  
Beijei carinhosamente o seu rosto, afinal bonito e feliz. Eu estava salvo, dera felicidade e beleza eterna para uma boa mulher (p.76).

A obscenidade é forte elemento constitutivo da narrativa com o intuito de banalizar a libido. Na maioria das vezes, aparece como elemento constitutivo da linguagem, decorrente da forte presença da oralidade. Coutinho (1979) via o erotismo/obscenidade como artifício da

linguagem que representava o cotidiano. Portanto, as palavras obscenas, os xingamentos, o emprego de expressões de baixo calão são recursos da linguagem presente nos centros urbanos vista pelo olhar que o narrador lança ao seu redor, refletindo sobre as novas relações sociais e comportamentos individuais, decorrentes dos centros urbanos (SANTIAGO, 2002a).

Assim, a violência e a obscenidade nos contos fonsequianos ultrapassam o limite dos enredos e incorporam-se na linguagem, para evidenciar a desumanização, o preconceito, o conformismo, o impulso sobre a razão, a banalização da violência. Segundo Antonio Rediver Guizzo (2011), o dinamismo da narrativa revela um autor que encontrou na violência, no erotismo, a possibilidade de construir uma narrativa que revela e evidencia discursivamente as manifestações mais condenáveis da sociedade moderna.

Antonio Candido (1989, p.209-210) postula que graças a técnicas renovadoras na maneira de narrar, “ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre o falado e o escrito, ao ritmo galopante da escrita”, o escritor acerta o passo para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição. Nas palavras de Candido (1989, p. 210), um “ultrarrealismo sem preconceitos”.

Candido (1989) ainda justifica que o realismo feroz que perpassa as obras de Rubem Fonseca se transfigura melhor na narrativa em primeira pessoa, dado que a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade da personagem identificada pela voz narrativa.

Da mesma maneira, Anatol Rosenfeld (2002) esclarece que o mundo ficcional reflete, com frequência, momentos transfigurados da realidade exterior à obra, principalmente no que tange à articulação dos discursos proferidos no interior das obras. Nota-se, com isso, um esforço de particularizar e individualizar contextos objectuais que têm por finalidade dar aparência real a situações imaginárias, constituindo a verossimilhança.

As obscenidades, assim como as palavras, são elementos desestabilizadores na escrita fonsequiana, pois desmitificam os conceitos morais e éticos. Dessa forma, as narrativas fonsequianas se fundam sob o signo da transgressão.

O crítico Fábio Lucas (1983) afirma ser a literatura fonsequiana legitimada pela obscenidade para mostrar a banalidade da libido:

Um mestre na arte de armar o enredo, no jogo da veloz comunicação de situações tensas, na exploração da violência generalizada da sociedade, quer a nível linguístico, quer a nível temático. Há, nas suas personagens mais marcantes, um estudado descompromisso com a ordem burguesa e uma elevada disponibilidade, uma errância existencial que as faz repentinamente prisioneiras do sistema. A linguagem, para transmitir a velocidade actancial com que os episódios se sucedem, se distribui no uso intensivo do falar

carioca[...]. Os diálogos transmitem com ajustada equivalência o nível de excitação e premência da vida urbana moderna (LUCAS, 1983, p.143).

O trabalho com a linguagem hiperrealista impõe ao leitor a produção de imagens que lhe ficam impregnadas, dando a sensação do real. O transgressivo seduz, por isso, as narrativas fonsequianas são atraentes ao leitor. Os pormenores das cenas, a linguagem, o erotismo, a sexualidade, as ações e pensamentos mais íntimos das personagens colaboram para essa produção imagética da qual o leitor é o principal responsável para a decifração da escrita.

### 3.1 TRANSPONDO CONCEITOS TRADICIONAIS DA ESCRITA EM *AMÁLGAMA* E *HISTÓRIAS CURTAS*

Neste capítulo, apresento a construção da narrativa de Rubem Fonseca sob o viés literário da contemporaneidade representada no interior das obras *Amálgama* (2013) e *Histórias Curtas* (2015). Neste estudo, fica evidente que a liberdade do ato de narrar é desvelada nos contos fonsequianos de forma a abandonar as premissas sobre a estrutura narrativa do gênero conto como a conhecemos. A movimentação antagônica efetivada no exercício da construção do conto rompe com as visões hegemônicas da sociedade e do estrato literário<sup>11</sup>, o qual define a essência da obra literária. Alvo de várias críticas, o livro *Amálgama* (2013) apresenta um conjunto de textos considerados pelo autor como conto, que forçam uma reflexão do leitor sobre as configurações desse gênero e que convergem para os estudos literários na forma do hibridismo.

O hibridismo é uma das marcas da literatura contemporânea, cujos textos rompem com as fronteiras dos gêneros, transgredindo formas estabelecidas e aparecem como produto de uma fusão de elementos diferentes. A obra *Amálgama* (FONSECA, 2013), como o próprio nome sugere, trata-se de uma fusão de estilos a que o autor Rubem Fonseca apresenta ao leitor como marca de uma literatura contemporânea, sob formas diferenciais discursivas: mistura de

---

<sup>11</sup> Roman Ingarden (1965), em *A obra de arte literária*, propõe uma definição sobre a essência da obra literária, ou seja, o que se apresenta como estrutura fundamental a todos os textos literários. No dizer de Ingarden, os estratos são heterogêneos e conferem o caráter de construção orgânica, como das formações fônico-linguísticas (palavra e frases); das unidades de significação; das objetividades da obra, aquilo que se apresenta; dos aspectos esquematizados ou o objeto da representação.

gêneros, narrativas, poesias. Para este capítulo foram selecionados apenas os contos que remetem à transgressividade da escrita

*Amálgama* (2013) é o segundo livro em estudo nesta tese. Vencedor do Prêmio Jabuti de literatura em 2014, o livro reúne 34 contos de curta extensão, variando entre 1 (uma) a 7 (sete) páginas. Alguns deles, em estrutura de poema, rompem completamente com o padrão hegemônico de escrita do conto. Os contos aqui narrados apresentam narrativas que envolvem temas cotidianos como a solidão, pobreza, discriminação, angústias, ânsia por justiça, lembranças, rotina, erotismo. Considerado por muitos críticos literários como a pior obra de Rubem Fonseca na data do lançamento, quando comparada às outras obras; para alguns, as histórias parecem “ter saído do lixo”, como afirma o autor André de Leones<sup>12</sup>, em crítica especial para o jornal O Estado de S. Paulo, em 08/11/2013, Leones aponta o conjunto de textos da obra como a “garranchos nas paredes de um banheiro público”. Vale ressaltar que o mesmo livro foi vencedor do Prêmio Jabuti de Literatura em 2014, um dos mais importantes prêmios do Brasil.

Italo Calvino ressalta que o conto opera sobre a duração temporal, ou seja, na sucessão dos fatos, no encadeamento das histórias, “o conto não perde tempo” (CALVINO, 1988, p. 34). A rapidez da narrativa é para o autor o elemento fundamental para um movimento ininterrupto que interliga os fatos narrados. Talvez seja a rapidez do fato narrado o elemento estilístico escolhido por Fonseca para imprimir nas narrativas de *Amálgama* (2013) a lógica essencial.

A velocidade que se imprime na leitura dos contos desta obra impressiona o leitor. Os contos apresentados são curtos e alguns deles assemelham-se a pequenos poemas, como no conto *Noite*, transcrito a seguir:

Estou olhando as mulheres passarem na rua em frente deste reles botequim.  
O cara me diz, meu irmão, pode descolar uma grana para um sujeito faminto?  
Foda-se, respondo.  
Eu podia estar assaltando, mas estou pedindo – ele não sabia se ameaçava ou suplicava.  
Foda-se, repito.  
Não consigo ver bem seus olhos ansiosos de cão vadio; é uma dessas noites escuras, propícia para os pés-rapados foderem as rameiras nos cantão e terem um alívio agônico enquanto o dia afinal não chega com ânsias mais horrendas (FONSECA, 2013, p.9).

---

<sup>12</sup> Autor do romance *Terra de casas vazias* e do livro de contos *Paz na terra entre os monstros*, entre outros. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,rubem-fonseca-lanca-amalgama-com-a-aspereza-cara-ao-autor,1094674>. 08 Novembro 2013. Acesso em: 06/04/2018.

Por apresentar-se em tão poucas linhas, o leitor pode se perguntar: é conto? Rubem Fonseca não está preocupado com os conceitos ou definições sobre o gênero em si, o que lhe interessa é captar a urgência do que se lê. Neste caso, Massaud Moisés (2006, p.24) assinala que o que caracteriza o conto não é o critério quantitativo, mas o conteúdo: “os contos não são contos porque têm poucas páginas, mas, ao contrário, têm poucas páginas porque são contos”. O conto é caracterizado por Moisés (2006) por conter uma única célula dramática e para identificá-la é preciso que os seus componentes converjam para a concentração de efeitos, como as digressões, divagações ou excessos. Assim, podemos afirmar que o texto acima caracteriza-se como conto, cuja unidade dramática concentra-se no narrador que pouco se importa com o que está à sua volta, os acontecimentos a ele são insignificantes e pode ser reduzido à expressão “Foda-se”.

O que determina a estrutura de um conto na contemporaneidade é o estranhamento, uma sequência narrativa e um espaço de focalização da voz narrativa que direciona o leitor para os acontecimentos do antes, do agora e do depois.

A introdução do conto supracitado é brevíssima, não carece de detalhes. O tempo empregado – presente contínuo - sugere ao leitor que o narrador está na condição de observador, apenas aguardando o momento do nada, previsto no último parágrafo.

Outra importante observação é com relação à apresentação das falas das personagens, que não aparecem sustentadas por travessões ou aspas, proporcionando velocidade à leitura e que é revelada na condição miserável dos seres humanos: um que mendiga e outro que se abandona à própria sorte na mesa de um bar.

Com relação à estrutura, os contos *Sopa de Pedra* (p.17), *Restos* (p.29), *Sentir e Entender* (p. 38), *Lembranças* (p.64), *Sem Tesão* (p.72) apresentam-se em formatos variados. A esse aspecto podemos entender que se trata de um hibridismo, por mesclar a narrativa à forma poética, usar da intertextualidade, além de paródias, o que favorece ao leitor novas vias de reflexão sobre a literatura. Uma das características do hibridismo, na literatura, é a descanonização dos gêneros hegemônicos. Ao ler esses textos acima descritos, o leitor se indaga: isto é um conto que se parece com um poema? Trata-se de uma operação discursiva de mistura, de cruzamento, de outras textualidades.

Em *Sopa de Pedra*, o ‘eu lírico’ simula uma mesa em que cidadãos são observados (presentes no jantar) enquanto brincam com as letras de macarrão, aguardando a sopa esfriar, escrevendo nomes de pessoas amadas, solitárias, assassinas, guerreiras, poetas. Cada indivíduo ocupa o seu espaço, o seu momento de criação, no anonimato. Ao final do conto, o



‘eu lírico’ afirma: “A poesia é uma sopa de pedra./ Cabe tudo dentro dela.” (FONSECA, 2013, p.17). Neste texto, Rubem Fonseca remete ao conto da tradição oral da **sopa de pedra**, em que o personagem faminto implora, em suas andanças, por um pouco de alimento; não conseguindo, diz que fará uma sopa de pedra e para isso precisará de alguns ingredientes, aos quais os moradores da casa em que pede alimento atendem prontamente, diante da curiosidade em saber qual o sabor da sopa de pedra. O conto, apresentado em estrutura poética, ocupa apenas uma página, como transcrito abaixo:

#### SOPA DE PEDRA

Um escrevia o nome da mulher amada com letras de macarrão  
 Enquanto a sopa esfriava no prato.  
 Outro era metade solidão e metade multidão.  
 Estou de olho neles.  
 Um andava com a espada sangrenta na mão.  
 Outro fingia que sentia o que de verdade sentia.  
 Este dizia que não cabe no poema o prego do feijão.  
 Estou de olho neles.  
 Este vê a vida como origem da sua inspiração,  
 A vida que é comer, defecar e morrer.  
 Todo poeta é maluco.  
 Estou de olho neles.  
 E também tem que ser maluco o pintor  
 E o músico e o prosador.  
 A loucura é muito boa  
 Para todo o criador.  
 Mesmo para os cozinheiros  
 Ou qualquer inventor.  
 Estou de olho neles.  
 É melhor ser capenga do que cego.  
 A poesia é uma sopa de pedra.  
 Cabe tudo dentro dela.

(FONSECA, 2013, p.17)

É possível ainda perceber outras textualidades dentro de *Sopa de Pedra*, como do poema *Traduzir-se*, de Ferreira Gullar<sup>13</sup> e da letra da música *Metade*, de Oswaldo Montenegro<sup>14</sup>, representados no texto de Fonseca:

Uma parte de mim  
 é todo mundo:  
 outra parte é ninguém:  
 fundo sem fundo

<sup>13</sup> O poeta, falecido em dezembro de 2016, é apontado pela crítica literária como um dos maiores autores brasileiros do século 20. A poema *Traduzir-se* faz parte do livro **Toda Poesia**, da editora José Olympio, lançado em 1980 (REVISTA BULA. Disponível em: <http://www.revistabula.com/12068-os-10-melhores-poemas-de-ferreira-gullar/>. Acesso em 23/10/2018).

<sup>14</sup> MONTENEGRO, Oswaldo. **Ao Vivo**. Warner/Chappell Music, Inc., 1997.

Uma parte de mim  
É multidão:  
Outra parte estranheza  
E solidão. (GULLAR, 1980)

Que a força do medo que tenho  
não me impeça de ver o que anseio  
que a morte de tudo em que acredito  
não me tape os ouvidos e a boca  
pois metade de mim é o que eu grito  
a outra metade é silêncio (MONTENEGRO, 1997)

Além de Gullar e Montenegro, pode-se associar trechos a Camões: “a espada sengrenta na mão”; Fernando Pessoa, no poema **Autopsicografia**, associando ao trecho “Outro fingia que sentia o que de verdade sentia”; João Cabral de Melo Neto, ao poema **Catar Feijão**, ou seja, Fonseca vai tecendo o texto como uma colcha de retalhos, unindo textos que remetem a tantos outros textos. Essa menção a vários outros textos promove uma reflexão que parece dessacralizar o gênero poesia, além de apresentar um novo formato ao conto.

Não fosse a totalidade dos textos escritos nesta obra, e da afirmação de Carlos Drummond de Andrade de que conto é o que o autor quer que seja, dir-se-ia que o fragmento acima estaria deslocado. A narrativa expressa em versos, o emprego ritmado da linguagem no interior do texto / *Eu andava com a espada.../ / Outro fingia que sentia/*, a presença da rima no final dos versos: *macarrão/ multidão/ mão*, são elementos característicos do gênero poema. Por que o autor haveria de inserir um poema em meio a uma coletânea de contos? Percebemos com as comparações, o hibridismo que rompe as tradições literárias relacionadas à forma do gênero conto e mostra a inovação da técnica da escritura adotada por Rubem Fonseca.

*Restos* (p.27) apresenta semelhante estrutura à *Sopa de Pedra*, no entanto, o tema abordado é a miséria de uns e a fortuna de outros. O que intriga no conto é o final: o narrador descreve a cena inicial com o cansaço e a desmotivação do garçom, enquanto aguarda o final do expediente; uma senhora que observa os homens nas outras mesas do restaurante; na saída, a fila dos famintos que aguardam paciente e ordenadamente pelos restos de comida e finaliza com o fragmento: “Os restos dos restos/ iriam depois para os cães/ ainda mais famintos. Era uma mulher magra/ de lábios finos.” (FONSECA, 2013, p.27).

Em nenhum momento essa mulher é citada, o que leva o leitor, por meio do discurso, a criar uma metáfora para a fome, que neste caso está à espreita do sujeito miserável. O

espaço narrativo caracteriza-se na representação por meio da focalização; é a voz do narrador que representa a instância narrativa.

*Sentir e Entender* (p.38), escrito em apenas 6 (seis) linhas, retrata temas comuns que perpassam a vida das pessoas: amor, poesia, medo, dor, ódio e morte.

O amor não é para ser entendido é para ser sentido.  
 A poesia não é para ser entendida é para ser sentida.  
 O medo não é para ser entendido é para ser sentido.  
 A dor não é para ser entendida é para ser sentida.  
 O ódio não é para ser entendido é para ser sentido.  
 A morte não é para ser entendida é para ser sentida. (FONSECA, 2013, p. 38)

Novamente, a estrutura do texto apresenta na forma de poema, rompendo completamente com o padrão da contística canônica. A palavra ‘sentido’ é representação do espaço narrativo, pois, no dizer de Brandão (2007), a palavra tem a função de afetar os sentidos humanos. É pela palavra que o leitor buscará o significado para a situação narrada.

O conto *Escrever* (p.49) traz como tema o ofício de escritor. Utilizando apenas meia página, Rubem Fonseca, por meio do narrador, exprime a árdua missão do escritor e da dificuldade em compor uma obra literária. Em poucas linhas, o narrador vai definindo o que é ser escritor, em especial o ficcionista, e comparando-o a outros, como os poetas. Chega a afirmar que a atividade é ‘insana’, diante da complexidade da vida. A seguir, observemos o texto na íntegra:

O dicionário diz que escrever é representar ou exprimir, relatar, transmitir por meio de escrita, compor, redigir, desenvolver obra literária: conto, romance, novela, livro etc.

É isso o que diz o dicionário. Porém, escrever é mais do que isso, é urdir, tecer, coser palavras, tanto faz ser uma bula de remédio ou uma peça de ficção. A diferença é que a ficção consome o corpo e a alma. Os poetas também poderiam ser incluídos aqui, se eles não tivessem pacto com o diabo.

O ficcionista quanto melhor pior, sofre mais, depois de algum tempo não aguenta o sufoco, os mais sensatos, se é que se pode chamar de sensato um indivíduo como esse — eu já disse alhures que todo escritor é louco —, os que têm algum discernimento, e esses são poucos, desistem, no auge da sua carreira dizem BASTA, para desespero dos seus admiradores.

Os outros, cada vez mais desesperados com essa insana atividade, entregam-se às drogas ou cometem suicídio.

O que eu vou fazer?

Isso era para ser um poema, mas eu não tenho pacto com o diabo.(FONSECA, 2013, p. 49)

Esse texto, aproxima-se da metaficção que, segundo Linda Hutcheon (1989), pretende que o leitor participe da produção e recepção do texto como produto cultural. Essa

característica dá aos textos modernos a possibilidade de combater a imposição de um único e autoritário significado ao texto, constituindo, mais uma vez, numa forma de hibridismo.

A metaficção tende a brincar com as possibilidades de significado e de forma, o que nos parece bem explorado pelo autor no texto acima, a fim de demonstrar uma intensa autoconsciência sobre a produção artística e sobre o papel que o leitor é convidado a adentrar no espaço literário.

*Lembranças* (p.64-65) também apresenta a estrutura formal de poema e a narrativa transcorre a partir do nome da personagem **Ecmenésico**, que apresenta perturbação da memória em que recorda fatos passados.

Pierre Nora (1981, p.12) afirma que “Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama”. Assim, os lugares onde se refugia estão ligados a um momento particular de cada indivíduo.

O texto *Lembranças* apresenta o personagem com o nome em destaque com a habilidade para memorizar fatos ocorridos no presente, os fatos passados não os esquece nunca. Porém, o narrador faz uma quebra da narrativa do passado, propositalmente, ao citar que Ecmenésico relembra o encontro de sessenta anos atrás, quando fica nu e abraçado à namorada. No entanto, o narrador recorre ao artifício da repetição da cena, deixando o leitor em suspense, como se a memória do sujeito não mais recordasse os fatos que sucederam depois. Vejamos o texto:

Ecmenésico,  
 anotou remédios,  
 horários,  
 na agenda  
 presa no braço por um elástico;  
 as lembranças antigas,  
 as mais antigas,  
 muito antigas,  
 não eram esquecidas nunca;  
 não sabia o que tinha almoçado hoje,  
 mas o almoço com sua namorada,  
 há sessenta anos,  
 era relembrado facilmente,  
 o cardápio,  
 a roupa  
 que ela usava,  
 a roupa  
 que ele usava,  
 os dois nus abraçados  
 na garçonnière,  
 os dois nus abraçados  
 na garçonnière,

os dois nus abraçados  
na garçonnière,  
os dois nus abraçados  
na garçonnière,  
os dois nus abraçados  
na garçonnière,  
os dois nus abraçados  
na garçonnière,  
os dois nus abraçados  
na garçonnière,  
os dois nus abraçados  
na garçonnière,  
os dois nus abraçados  
na garçonnière,  
os dois nus abraçados  
na garçonnière,  
os dois nus abraçados  
na garçonnière,  
os dois nus abraçados  
na garçonnière, (FONSECA, 2013, p.64, 65)

O texto encerra com uma vírgula, como se o personagem principal estivesse forçando a memória para desvendar o que vem depois. O espaço narrativo tem como forma de estrutura textual a palavra, principalmente pelo recurso da repetição no final dos versos “os dois nus abraçados”, como se o narrador estivesse buscando a memória que não mais se faz presente.

No conto *Sem Tesão* (p. 72-73), novamente a estrutura é de poema. O texto retrata, nas linhas dispostas em versos, a discussão de um casal, cuja esposa ou namorada implora ao amado se ele a ama. A resposta inicial é negativa, o que leva a mulher a desabar em choro. O homem, após se deparar com as lágrimas da mulher, deixa-se levar pelo impulso de compaixão e afirma que a ama. Assim, o narrador encerra a história com uma afirmação: “Amor é uma coisa, / compaixão é outra. / os dois duram pouco” (FONSECA, 2013, p. 73), simulando, assim, que o sentimento é tão passageiro quanto um momento de prazer.

O espaço narrativo ocorre pela focalização da voz narrativa ao comparar os sentimentos amor e compaixão, alegando que os dois têm pouca duração. Conforme Brandão (2007), essa focalização está no ato de mimetizar o registro da experiência perceptiva, promovendo a autorreflexividade da voz narrativa. O sujeito enunciador reflete sobre as próprias palavras como confirmação do que enuncia.

No conto *Na Hora de Morrer* (p.58), as dez linhas que configuram sua estrutura denunciam a fatalidade de um instante. O narrador traz o breve questionamento ao leitor: a dúvida sobre a existência do céu/inferno perante uma cena estarrecedora que é a morte, e, nesse instante, diante do último suspiro, ainda se tem a chance de dizer o que deseja: “Vai se foder” (FONSECA, 2013, p.58).

Não interessa se é o fim de tudo ou o princípio de alguma coisa. Quem está à espera, o céu – o lugar de bem-aventurança, de felicidade completa para onde vão as almas dos justos – ou o inferno, esse lugar subterrâneo, habitação dos demônios?

Ele olhou para mim, cuspiu sangue e disse:

Aaiceooêê.

Sangue golfava.

Fala devagar, pedi.

Ele repetiu, lentamente. Desta vez, mesmo com o borbotão, entendi:

Vai se foder. (FONSECA, 2013, p.58)

Embora brevíssimo, o conto estabelece o efeito de simultaneidade, retirando a noção associada à temporalidade para atribuir à linguagem verbal esse efeito simultâneo, anunciada pelo personagem que está morrendo.

Os textos acima analisados, embora alguns transcritos em forma de poema, caracterizam-se como conto porque, segundo Ricardo Piglia (2004), investe no fato de que as histórias são construídas com o parâmetro do relato situado em um tempo e espaço.

Como observado em alguns dos contos supracitados, o impacto provocado pelos efeitos da linguagem literária insere o leitor na ação que se desenrola, sem que tenha tempo para pensar ou deixar de fazer parte da leitura. Algumas passagens, descritas em detalhes, provocam náuseas diante do horror, como nas cenas de tortura, ou nas imagens atrozés da violência desmedida contra o ser humano. É o recurso da focalização, antes mencionado, que promove essa aproximação do leitor ao mundo que está sendo narrado. Ao identificar-se com as emoções vivenciadas pelo narrador em primeira pessoa, dá ao leitor a sensação de ser parte do universo ficcional que o envolve e, por isso, não consegue fugir.

Ao estudar os contos fonsequianos e compará-los entre si, corre-se o risco de perder de vista a peculiaridade da escrita do autor, bem como os procedimentos criativos que caracterizam a interação daqueles (CARVALHAL, 2006). Contudo, as relações estabelecidas entre as estruturas textuais, até então analisadas, colaboram para novas possibilidades de compreensão entre os sistemas sígnicos apresentados por estes textos.

Na sequência, observaremos a temática variada e as características da escrita que compõem os demais 26 textos de *Amálgama* (2013). A linguagem presente neste conjunto de textos é menos agressiva ao leitor, aproximando-se mais do senso comum, do que a linguagem apresentada em *Ela e outras mulheres* (2006).

Dentre os textos aqui elencados, destacam-se temas como o desprezo pelo deficiente, crítica a gêneros literários, miséria humana, futilidades, rotina, assassinato, senso de justiça, discriminação, preconceito, monotonia, angústia, inveja, solidão, fascínio, obsessão.

O conto *O filho* (p. 6-8), sobre o qual nos deteremos mais adiante, traz uma linguagem bastante próxima do cotidiano de pessoas do subúrbio, sem fazer uso de muitos palavrões. Em apenas três laudas, o autor consegue deter a atenção do leitor promovendo o conflito, clímax e desfecho, características que compõem a narrativa contística, contribuindo, ainda, com um final inusitado.

Semelhante ao tema tratado em *O filho, Conto de amor* (p. 28-29) também destaca a questão da deficiência como um fardo para a família. Combatente de exército é enviado ao exterior, quando a esposa encontrava-se grávida. A criança nasce, mas o pai não fica sabendo da deficiência do filho. Ao retornar, o pai é surpreendido com uma esposa de aparência bem mais velha e infeliz. Ao encontrar o filho, no berço, tem a surpresa:

João estava deitado no berço, um menino lindo, que ao me ver deu um sorriso. Peguei-o no colo. Então, tive uma surpresa que me deixou atônito. João só tinha uma perna e um braço, eram os únicos membros que possuía (FONSECA, 2013, p.28).

Embora escrito em apenas duas páginas, Rubem Fonseca consegue desenvolver um clima de suspense e, ao mesmo tempo, indignação. O conto também será analisado em separado para apresentar características que o autor apresenta na escritura que revelam o caráter humano.

O preconceito é outro tema que Fonseca aborda como retrato do cotidiano. No conto *Decisão* (p.20-22), o narrador é um assassino contratado para matar um sujeito que ele não faz a menor ideia de quem seja, nem as características que possui. Fica de tocaia na casa do indivíduo e é surpreendido com a chegada da namorada. Davi, o sujeito perseguido, é rico, mantém a namorada com quem se relaciona desde a infância, mas por um problema de família – que deduzimos ser o preconceito – os dois não podem ficar juntos. O assassino, ao saber de quem se trata, pede ao sujeito para que fuja, alegando que não mata anões.

Em *Perspectivas* (p.30-32) o narrador também se diz matador, mas de anões. Apaixona-se por Margarida (Margaux), o qual dizia ser alta, magra, bonita, mas com o passar do tempo, o interesse do mesmo diminui e termina o namoro. Certa vez, caminhando pela rua, depara-se com uma anã e apaixonou-se por esta, mas não a considera anã. Só se dá conta, mais tarde, quando um transeunte lhe pergunta se a anã trabalhava no circo. É claro que o narrador afirma que não é anã, mas depois percebe e foge. Encontra-se novamente com Margaux e só então vê que ela também era anã.

Em ambas as narrativas observa-se um vocabulário comum e o preconceito sobre nanismo. As narrativas mantêm a estrutura contística: conflito, clímax e desfecho, embora sejam brevíssimos.

Neste conjunto de obras, apenas um conto retrata a questão da crítica sobre gênero literário, em específico sobre a fábula, cujo conto apresenta o mesmo título e que remete à questão da metaficção.

Escrito em apenas duas páginas, *Fábula* (p.79-80) aponta uma crítica sobre as moralidades impressas no gênero. O narrador é surpreendido, durante a noite, pela presença de uma cigarra em sua cama, a qual lhe faz refletir sobre a fábula “A cigarra e a formiga”, trazendo reflexões sobre quem é prejudicial a quem e, mais especificamente sobre a moral impressa: cantar é proibido? Ser feliz é errado? A cigarra macho canta para atrair a fêmea para o acasalamento, então, amar é errado? São esses questionamentos que o narrador se faz e leva o leitor a repensar as moralidades impressas nas fábulas e diz indignado: “As *fábulas de Esopo* são uma lição de astúcia, de inteligência, de sagacidade, uma lição de moral?! Podem jogar essa merda no lixo. O meu exemplar eu já joguei” (FONSECA, 2013, p.80).

A metaficção trata da ficção sobre a própria ficção, assim, ao abordar a questão da moral inserida nas fábulas, o autor traz ao leitor a possibilidade de questionar sobre a própria função da literatura de fábulas. Na pós-modernidade, a narrativa metaficcional caracteriza-se como uma forma de concretizar a tensão dos conflitos por meio da desconstrução de modelos pré-estabelecidos, como a composição das fábulas, que nesse contexto contemporâneo já não tem a mesma função que no de sua origem.

Neste conjunto de textos, o espaço narrativo como representação da estrutura textual é novamente a focalização que conduz o leitor a identificar-se com as angústias ou a insignificância dos fatos evidenciados pelo narrador em primeira pessoa. Esse formato é também característica dos textos metaficcional, em que o leitor tem a função de completar as lacunas deixadas pelo narrador-autor, como num jogo de espelhos em que o autor produz um texto, ao mesmo tempo em que é produzido por este, ampliando a inter-relação entre realidade e ficção.

Em *Best-Seller* (p.54-58), o narrador apresenta as angústias por que passa na tentativa de escrever algo que atraia a atenção do leitor. Pode-se notar em algumas passagens do texto as possíveis preocupações do próprio escritor em tentar transmitir ao leitor aquilo que este mais anseia em um livro. No diálogo entre o editor e personagem narrador fica evidente esta possibilidade:



[...] Você tem que escrever um romance que seja autobiográfico, que conte a história de alguém da sua família com uma doença grave, uma doença que faça a pessoa sofrer muito, algo maligno que não seja mortal. Entendeu? É isso que os leitores querem hoje em dia, uma história que tenha veracidade. Ninguém mais quer ler ficção, a ficção acabou. É isso que vende.[...] (FONSECA, 2013, p. 54).

Percebemos pelo fragmento que existe, sim, uma preocupação do autor com o público leitor. Talvez, seja este o fato de suas histórias ficcionais aproximarem a linguagem representativa do cotidiano nos diálogos dos personagens. Rubem Fonseca consegue imprimir no interior de suas histórias aquilo que os leitores anseiam encontrar nos livros lidos, numa crítica aos gostos do público que se deixa mover pelos eventos trágicos e, por isso mesmo, consegue manter-se no grupo privilegiado de escritores que ainda são lidos no Brasil e no exterior.

Outra passagem do mesmo conto revela a linguagem adotada pelo autor, quando o personagem, também escritor, confessa:

Claro, vou revisar este texto. Escrever é rever, rever, rever. Cada revisão que você faz, o texto melhora.

Putá merda, eu fiz isso com *Rua do pecado*, e como a porra do livro foi encalhar?

Desculpem se estou dizendo muitas palavras obscenas. Sempre disse, falando, e, pior, sempre escrevi nos meus livros os palavrões mais cabeludos (FONSECA, 2013, p. 56).

A passagem transcrita faz o leitor pensar, de certa maneira, se o fragmento corresponde a uma justificativa para o emprego da linguagem vulgar impressa por Fonseca aos seus textos. Já observamos em capítulos anteriores que a obscenidade é uma característica da linguagem adotada pelo autor, no entanto, o pedido de desculpa enunciado pelo narrador, como se estivesse dirigindo-se ao leitor que está próximo a ele, não justifica a fala do mesmo, ao contrário, ao narrador, que representa o ofício de escritor, pouco importa a opinião do leitor, como evidencia ao final “sempre escrevi nos meus livros os palavrões mais cabeludos”.

*O Aprendizado* (p.68-69) traz uma narradora que vive o conflito de não conseguir escrever uma só página de romance. Neste conjunto de contos, é o único que apresenta o narrador feminino. Além disso, a narradora apresenta complexo de inferioridade, considera-se baixa e de cabeça grande (que indica, na estereotipia popular, uma pessoa que não consegue ter bom raciocínio), possui sardas e isto era o suficiente para deixá-la ainda mais irritada. Sente uma inveja pela vizinha Clara Bela, morena, bonita, simpática, de muitos amigos e que

está disparando como escritora. Diante disto, incendeia o apartamento da vizinha pondo todos os objetos a perder, inclusive a última produção da escritora.

Percebe-se no conto supracitado o espaço como forma de focalização, evidenciado nas falas da personagem: “Li no jornal: “Aprenda a escrever, inscreva-se no nosso programa intensivo...” (FONSECA, 2013, p. 68). Em outro momento da narrativa compara o ato da escrita ao da vizinha:

[...] Tenho vinte diplomas e não consigo escrever um romance. Romance? Não consigo escrever nem mesmo um conto. Enquanto isso, a minha vizinha acaba de publicar o seu terceiro livro. Sei que ela paga pela edição, eu também pagaria se conseguisse escrever alguma coisa (FONSECA, 2013, p.68).

No fragmento, a voz da narradora é fortemente anunciada, principalmente quando afirma não ser capaz de escrever um conto sequer, como se este gênero fosse mais simples de produzir do que um romance.

Tem-se, aqui, um exemplo de metaliteratura, uma vez que a narradora, por meio de uma ação comunicativa, proporciona ao leitor um ato de construção textual, trazendo à tona as estruturas integrantes do mesmo texto, deixando o leitor mais próximo das áreas de significação do sentido literário. Essa estrutura metaliterária chama a atenção do leitor para o próprio ato da escrita e torna explícito que o universo ficcional é uma criação.

Temas que envolvem o desejo sexual são bastante comuns na contística fonsequiana, no entanto, *Amálgama* traz poucos contos sob esta abordagem e são tratados com mais naturalidade do que com obsessão. Em *Amor* (p.18), temos um narrador que descreve seu objeto de prazer, uma mulher para a qual não tem coragem de se declarar, ou porque não se encontra à altura ou porque esta já é comprometida ou, simplesmente, porque não tem coragem. A verdade é que a narrativa não deixa claro do que se trata, tem-se apenas o instante em que o personagem é interrogado pela amada e desvencilha-se da mesma alegando forte dor de cabeça. O conto, com pouco mais de uma página, consegue imprimir seu valor, deixando o leitor curioso até o final do mesmo, recurso preciosíssimo para a arte literária.

*Poema de Vida* (p.33-34) também apresenta um narrador que descreve o fascínio que tem por mulheres, ou melhor, pela vagina que estas mulheres podem apresentar. Embora o narrador considere-se uma pessoa não muito bem apessoada, consegue, através do dinheiro, obter tudo o que deseja, ou seja, compra todas as mulheres por quem se interessa. No conjunto, é o conto que apresenta mais detalhes de obscenidade. Em *Poema de Vida* a espacialidade da linguagem verbal é o que representa o espaço narrativo.

No conto *Devaneio* (p. 43-45), escrito em três páginas, o narrador vai prendendo a atenção do leitor para o que revelaria, somente no final, seu objeto de desejo. Escriturário, herda a casa de uma tia com quem vivia após a morte desta e vende-a para conseguir realizar seu sonho de criança. Ao que tudo parece, seu maior desejo era furar os seios siliconados de uma mulher para ver se estouravam como balão. Contrata uma pessoa para realizar seu desejo, o qual é denominado “Cone”, que traz uma mulher, aparentemente morta, mas que possui os seios de silicone, os quais o narrador fura-os com agulha, mas não tem o estouro que desejava ouvir. Após o desejo realizado, pede ao Cone para que dê sumiço na mulher.

Como eu, ele queria manter-se anônimo. Usava o pseudônimo de Cone, bem adequado, diga-se. O meu era Sonhador.  
É claro que eu não poderia manter o meu anonimato por muito tempo. Nós teríamos que nos encontrar cara a cara para que eu atingisse o meu objetivo (FONSECA, 2013, p.46)

Além da obsessão do narrador, a voz anunciada mostra uma identidade que não quer que seja revelada por considerar seu desejo incomum.

*Borboletas* (p. 59-63), novamente, traz um escritor em conflito sobre o que vai escrever. A pedido do editor, começa a procurar por um tema que possa envolver o leitor na futura história que deverá compor. Coincidência novamente? O nome do escritor é José. Aliás, o nome de uma grande parte dos personagens de Fonseca é José, ora como escritores, ora como assassinos. Estes, revelam todos os detalhes das armas que utilizam, outra característica de Fonseca, uma vez que trabalhou como comissário de polícia, tem dados suficientes para entender, em detalhes, das armas utilizadas pelos marginais e citá-las em suas obras. O narrador do conto envolve-se com uma velhota, que perde toda a fortuna para satisfazer os desejos pessoais e do narrador, que agora era amante. Após um ano de relacionamento, Ariadne, a velhota, morre e o narrador descobre que ela estava falida. O narrador também descobre que é um escritor medíocre.

O conto *Sonhos* (p.76-78) traz um narrador em um consultório, no qual faz análises dos sonhos que tem. Em uma dessas análises, revela que seu maior desejo é ter relações sexuais com a analista que, por sua vez, diz que há tempos desejava a mesma coisa. Ao que tudo indica, o narrador é um psicótico porque declara, ao final do conto, que passara a ter relações com a doutora, mas ao mesmo tempo diz que perdeu a analista. Duas possibilidades interpretativas se abrem ao leitor: as análises que o mesmo apresenta ter no consultório no decorrer da narrativa não passou de um sonho, ou que a profissional, no caso a analista, deixou de exercer a profissão. Durante as cenas descritas, o autor, como recurso descritivo,

remete a duas imagens do filme *Instinto Fatal*, protagonizado por Sharon Stones nos anos de 1990, em que numa sala de interrogatório, também cruza e descruza as pernas numa atitude insinuante para policiais. Esse recurso intertextual possibilita ao leitor uma ligação com o cinema, o que caracteriza uma possibilidade híbrida de construção textual.

Na sequência, o conto *O Espreitado* (p.39-42), apresenta uma narrativa de três páginas e uma linha, no qual o narrador age como um *flanêur*, observando mulheres e seguindo-as pela rua sem saber, exatamente, o que o atraía para as mesmas. O comportamento do *flanêur*, para Walter Benjamin (1967), possibilita a construção de imagens em uma versão de como as coisas podem ser representadas. O triunfo do *flanêur* é o desejo de ver.

Após seguir uma Espreitada, como denomina as mulheres que segue, foi procurar pelo médico, dizendo que estava ansioso e não sabia por quê. O médico diz que o paciente sofre de um distúrbio psicológico, misoginia psicótica, e que os remédios que receita para o paciente servem para controlar esse impulso, o de matar uma mulher. Sai do consultório irritado, pensando no que o doutor havia lhe dito e à noite, comete o primeiro crime:

Doutor, gritei, o senhor é uma besta.  
 Anoitecia. Fui andando pelas ruas, que em pouco tempo escureceram, murmurando, preciso Espreitar, preciso Espreitar. Certamente caminhei um longo tempo, pois as ruas ficaram inteiramente escuras e então surgiu à minha frente uma mulher usando calça jeans. Calça jeans!  
 Foi quando comprovei que o doutor tinha razão: sim, eu odiava as mulheres; sim, matar uma mulher me daria felicidade.  
 Fui me aproximando da mulher que usava calça jeans.  
 O doutor tinha razão, ele tinha razão ( FONSECA, 2013, p. 41-42).

Toda a narrativa é desencadeada a partir das observações que o narrador faz nas ruas. Há, também, uma voz que parece dirigir-se a um interlocutor, como na expressão “Calça jeans!” (p.41). Embora a expressão transmita a indignação do narrador, pois em outra passagem diz que não suporta ver mulher de calça jeans, é como se dissesse ao interlocutor: ‘Você acredita?’. A focalização do enunciador é o elemento fundamental para a construção do conto, que exige a participação do leitor para confirmar aquilo que está sendo narrado.

*Premonição* (p.81-82) é uma narrativa que transcorre em duas páginas. O narrador – José – inicia a narrativa definindo o tema premonição para justificar, mais tarde, que o que aconteceria com ele já era previsível. Em seguida, fala do encontro com a garota com quem se relacionava e por quem foi perdendo o interesse após algumas relações. A premonição a que o narrador menciona é de que irá morrer, como anunciado no fragmento:

“Não consegue mais fazer amor comigo?”

“Não. Me perdoa.”

Foi então que tive a premonição. Estávamos atravessando a ponte, indo para a cidade, e eu vi, como um áugure romano, que ela ia bater na mureta e jogar o carro no mar.

Ouvi o fragor do violento impacto (FONSECA, 2013, p. 82).

Fonseca, de maneira fantástica, encerra o conto com a morte do próprio narrador. Este é mais um entre vários outros contos em que o narrador tem o mesmo nome de outro personagem.

O conto *Foda-se* (p.89-91) descreve os problemas que o narrador tem com objetos perdidos. Desde o mais simples objeto que perdia ao mais valioso, gerava uma imensa ansiedade no narrador. O problema foi ficando tão intenso que leva o narrador a ter impotência sexual. Orientado pelo médico, procura um psicanalista, mas inútil. Descobre a própria cura está nele mesmo. Após um mês perdendo coisas propositalmente, perde um relógio de pulso. Antes que comece a desencadear a ansiedade, vai até a janela do apartamento e grita: “Foda-se o relógio de pulso!” (2013, p. 91).

O conto acima retrata uma situação bastante comum nos centros urbanos, que é a ansiedade tomando conta das pessoas e que, na maioria das vezes, as leva a estados de angústia constante, como o que ocorre com o personagem. Durante toda a narrativa, Fonseca consegue trazer um ar de suspense, levando o leitor a participar da cena até o final. A ambição de alcançar a eficiência por meio do processo narrativo é característica constante na narrativa contemporânea, segundo Schollhammer (2009, p.), essa “urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual”, a qual aponta para a ansiedade presente nos sujeitos que compõem a narrativa.

Seguindo a linha dos contos que apresentam como tema a solidão, angústia, miséria humana, futilidades, monotonia, Fonseca apresenta *Viver* (p.24), *João e Maria* (p.66-67), *Floripes* (p.70-71), *Animal de Estimação* (p. 74-75), *Os pobres e os ricos* (p.83-84) e *Crianças e Velhos* (p. 85-88). Embora curtos, todos os textos ora elencados conseguem conduzir o leitor ao suspense.

O conto *Viver* (p.24) tem como tema a depressão. O narrador relata ao psicanalista, que desde que a esposa parou de trabalhar em uma loja de calçados, perdera o interesse em se arrumar, dizia-se estar sempre cansada, desmotivada. Após a primeira consulta com o psicanalista e a orientação de que a esposa deveria voltar a trabalhar, o narrador demonstra os resultados obtidos. Por meio da voz do narrador, Fonseca induz o leitor a pensar sobre o

medo. Qual o maior medo que as pessoas devem ter, ao que pode ser respondido pela transcrição do fragmento do conto:

[...] Alguém disse que tinha medo de viver, quem foi?, Denise perguntou. Respondi brincando, eu tenho medo de morrer. Eu não, disse Denise, viver é uma coisa assustadora. Quando eu ouvi isso eu fiquei apreensivo e vim conversar com o senhor e lhe contei esta história que estou repetindo (2013, p. 24).

Percebe-se, no curto espaço da narrativa, toda a trama desenvolvida. Com este recurso linguístico, Fonseca consegue impôr em suas narrativas, mesmo curtas, os elementos essenciais para caracterizar um bom conto: brevidade, tema, narrativa em primeira pessoa, objetividade, fluidez na leitura. Comprometido com a literatura, principalmente quando retrata situações que apresentam o sujeito em busca do próprio eu, Rubem Fonseca assimila a tendência contemporânea de representar o sujeito que não pode ser pleno, possuidor de uma essência que o identifica com o mundo e, por isso mesmo, modifica-se em contato com o mundo exterior. Desta forma, seus personagens constituem um sujeito fragmentado, que compartilha distintos focos de atenção e que passa a ser confrontado por uma multiplicidade de identidades.

*João e Maria* (p. 66-67) é uma narrativa que se desenrola a partir do diálogo entre as personagens. O diálogo mostra o relacionamento de um casal que está junto há oito anos. A esposa, indignada com o marido, começa a indagar-lhe sobre os gostos que ela possui, numa tentativa de verificar se ele realmente a conhece. Maria questiona o marido sobre um possível divórcio, que lhe dá uma desculpa e sai. O conto retrata o cotidiano das pessoas, a falta de diálogo que acaba comprometendo os relacionamentos.

*Floripes* (p.70-71), semelhante ao conto acima retratado, apresenta o diálogo entre um casal de namorados, no qual a mulher, próxima aos 40 anos, cobra um posicionamento do namorado sobre um possível noivado. O namorado dá várias desculpas, pede para ela contar a história do nome dela e vai se desvencilhando do compromisso.

No conto protagonizado por João e Maria (cujos nomes remetem ao conto maravilhoso homônimo) tem-se a fragmentação por meio do diálogo estabelecido entre os personagens. Nas indagações propostas por Maria, ela busca pelo conhecimento de quem é e o que quer nas respostas do esposo que se mostra indiferente diante das indagações de Maria.

“Não me lembro. Maria, eu estou atrasado, tenho um encontro com um cliente. Mais tarde a gente fala sobre isso.”  
 “Sobre o que a gente fala mais tarde?”

“Comida, essas coisas que você mencionou...”

“E o divórcio.”

“Sim, sim, Eisbein, feijoada, divórcio, tudo isso, mais tarde. Agora tenho que ir.” (FONSECA, 2013, p.67)

A indiferença do marido pelo assunto requerido pela esposa sugere a fragmentação: pouco lhe importa quem é Maria, o que gosta ou não, o fato é que Maria é só mais uma mulher em meio à multidão de tantas outras que não se reconhecem e, por isso, não são reconhecidas. No conto *Floripes*, ao debater com a companheira sobre o casamento, o narrador entra em um dilema, revelar a mentira que contou sobre si mesmo e propor um ‘casamento branco’, sem relações sexuais ou seguir por outro caminho. O sujeito fragmentado também se faz presente, pois o narrador perde a referência sobre si mesmo o que não lhe permite uma ancoragem estável no mundo social: “Vou ter de casar com a Floripes. Mas li, não sei onde, que existe o chamado “casamento branco ou celibatário, sem relações sexuais”. Vou propor isso a Floripes. Como será que ela vai reagir? Ai, meu Deus, não sei o que fazer” (FONSECA, 2013, p, 71).

*Animal de Estimação* (p.74-75) é igualmente escrito em duas laudas. A narrativa é também construída em torno de um diálogo entre o narrador e sua namorada, no qual os dois discutem sobre a preferência por animal de estimação. Ao descobrir que o animal de estimação da namorada é uma lagartixa, o narrador não demonstra nenhum entusiasmo, mas também não deprecia. Acompanha a moça até o quarto dela, na desculpa de conhecer o tal animal de estimação. O narrador não dá detalhes do que ocorre no quarto, deixando a imaginação por conta do leitor. Este conto é mais um dos que exploram o tema fútil do cotidiano das pessoas.

*Os pobres e os ricos* (p.83-84) mostra dois temas que envolvem o cotidiano dos indivíduos que vivem nos centros urbanos. O primeiro, a divisão econômica pobre/rico; o segundo, o ponto a que chegam os indivíduos quando não veem outra perspectiva que não seja a violência. O narrador é um pobre coitado que vive em um pequeno barraco alugado, no alto do morro, de onde consegue visualizar tudo o que acontece nas redondezas. Tem ódio dos ricos pelo privilégio que possuem. Recebe de Bola 7, um personagem, uma arma para guardar, porque os policiais não desconfiam do narrador por ter a ficha limpa, enquanto Bola 7 já tinha passagem pela polícia. Na noite após a morte de Bola 7, o narrador pega a arma e, pela luneta da mesma, consegue visualizar uma festa que ocorre em uma das casas da redondeza. Mira em um gordo e atira. Com a morte do gordo, todos os outros convidados começam a correr desesperados sem saber para onde. Esse movimento provoca no narrador e

atirador um enorme sentimento de felicidade, o qual ainda não havia experimentado. Percebe-se, pela narrativa, que aqui se inicia um novo processo de criminalidade. Matar torna-se algo banal.

No conto *Crianças e Velhos* (p.85-88) tem-se como protagonista um narrador aposentado que sofre com pesadelos e é orientado pelo médico a caminhar na rua para aliviar os problemas com dores na coluna. Não quis se casar para não ter filhos, pois considerava-os uma incomodação. Preferiu ter um cachorro, daria menos trabalho. Durante as andanças começa a olhar para as crianças com ar mais carinhoso e pensa estar se tornando um pedófilo. Uma noite, encontra uma criança de quatro anos abandonada (ou perdida) e, ao invés de levá-la ao distrito policial, acaba levando-a para casa e dando o tratamento necessário: alimentação, cuidados, médico. O conto vai gerando uma expectativa no leitor sobre qual atitude que o narrador terá para com a criança. Vindo de Fonseca, espera-se que o narrador seja pedófilo, no entanto, trata-se de uma situação que poucos adotam na prática cotidiana. Temas como a solidão e o abandono são comuns, no entanto, a maioria das pessoas não sabem como agir diante de determinadas situações, por isso, a surpresa do leitor ao verificar que o narrador agia com caridade, adotando a menina. Trata-se de uma crítica em relação ao comportamento social da grande maioria dos indivíduos que habitam os centros urbanos. Aqui, mais uma vez, a voz do narrador propõe, indiretamente, uma reflexão por parte do leitor a respeito desse comportamento.

Os últimos cinco contos a serem relatados, como não poderia deixar de ser, remetem o leitor a uma esfera de violência, não tão brutal quanto em outras histórias, mas que fazem parte do conjunto de obras fonssequianas. Todos os cinco contos abaixo relacionados retratam assassinatos, vingança e senso de justiça a partir das próprias mãos.

O conto *Segredos e Mentiras* (p.10-16) é o mais extenso dos contos do livro *Amálgama* (2013). O autor traça uma trajetória do narrador, um médico, cujo pai é assassinado quando ele ainda era criança. No entanto, o narrador só vai descobrir o fato já adulto, ao descobrir também que seu pai assassinado não era o pai biológico, por intermédio de uma irmã, que também não conhecia. A narrativa é gerada com muito suspense, conduzindo o leitor até o final do conto. O assassino de Murilo Serpa, pai adotivo do narrador, é o pai biológico, Marcos. O narrador descobrira, indiretamente, que a mãe tivera um caso de adultério com Marcos, o qual não aceitando a recusa da amada, mata o marido na tentativa de ficar com a mesma, o que não ocorre. Ao final do conto, o narrador age com indiferença diante da morte, agora, do pai biológico.



*Isto é o que você deve fazer* (p.25-26) é um conto que inicia com uma epígrafe de Walt Whitman: “Isto é o que você deve fazer; ame a terra e o sol e os animais, despreze os ricos, dê esmolas a todos que pedirem, defenda os inocentes e os loucos...” (FONSECA, 2013, p.25). O conto apresenta um narrador que observa diariamente um indivíduo que atrai gatos ao parque para depois matá-los afogados no lago. O fato intriga o narrador que se questiona se é possível um matador de gatos ser também um matador de pessoas. Ao encontrar-se com o matador de gatos, questiona se este já matara um cão, o qual afirma ter matado três, mas cachorros de madames. O narrador irrita-se, compara-o com uma barata, mas afirma: “Esmigalhar com os pés não dá, tenho que descobrir a maneira correta” (Ib., 2013, p.26). Com esta afirmativa, conclui-se que o próximo a ser morto será o matador de gatos. Com isso, Fonseca quer demonstrar a indignação das pessoas diante de certas circunstâncias que parecem comuns ou são insuspeitas, ao mesmo tempo, ao colocar o foco narrativo no assassino, também desenvolve moralidades. Na exposição desses conflitos e atribulações, o narrador põe o leitor numa perspectiva de exploração existencial.

*O Ciclista* (p.35-37), conto que analisarei mais detalhadamente no próximo capítulo, traz um narrador em primeira pessoa que, desde a infância, percebe-se como um indivíduo insignificante e que precisa fazer algo para mudar este estado antes que acabe como o pai: um ser que abandona a família por não ter coragem de assumir seus desafios. Após uma série de fatos, para os quais se considera impotente, o ciclista começa a mostrar uma reação, perseguindo infratores, pivetes que assaltam senhoras desprotegidas, covardes que batem em crianças. Semelhante a um herói das histórias em quadrinhos, o ciclista segue a rotina de punir os maus no anonimato e promete parar somente se for convidado para trabalhar no Circo no Globo da morte.

Sobre o conto *O Ciclista*, pela voz do narrador, Fonseca mostra as angústias dos cidadãos que se sentem de mãos atadas diante dos acontecimentos brutais que ocorrem nos centros urbanos. A atitude do ciclista pode ser, por vezes, entendida como senso de justiça que muitos dos cidadãos gostariam de ter, mas não sabem como proceder e isso se expressa na fala do narrador,

Andando de bicicleta pela cidade a gente tem uma boa ideia do mundo. As pessoas são infelizes, as ruas são esburacadas e fedem, todo mundo anda apressado, os ônibus estão sempre cheios de gente feia e triste. Mas o pior não é isso. O pior são as pessoas más, aquelas que batem em crianças, que batem em mulheres, urinam nos cantos das ruas. **Andando na minha bicicleta, vejo tudo isso e chego em casa preocupado, e minha mãe pergunta o que aconteceu, você está triste, e eu respondo não é nada,**

**não é nada. Mas é tudo, é eu não poder ajudar ninguém,[...]** (FONSECA, 2013, p.37) (Grifo nosso).

Ao narrar que chega em casa preocupado após ter visto comportamentos contestadores e que responde à mãe não estar triste, percebe-se que o narrador pensa em assumir alguma forma de vingança; o instinto de punir os maus a partir do julgamento pessoal modifica o comportamento assumido ao que ele mesmo denomina de ‘megalomania’.

*O Matador de Corretores* (p.46-48) é o único conto que apresenta a sequência dos fatos antecipada por um numeral. O narrador vai anunciando os acontecimentos de forma que o leitor tenha a impressão de uma lista numerada.

No primeiro item, o narrador descreve cenas do cotidiano em que as pessoas não se dão conta de como são escravas da tecnologia e como não percebem o outro. Diante de um atropelamento, ao qual ninguém dá a mínima, o narrador conclui que a culpa do caos urbano é dos corretores que vendem, a cada dia, mais e mais apartamentos, superlotando os espaços urbanos. Assassina o primeiro corretor, mas não obtivera o resultado esperado. Queria uma notícia no jornal, em destaque. Como a primeira notícia não foi a desejada, mata o segundo corretor e deixa um bilhete comunicando que novos crimes ocorrerão, em especial, de corretores, um por dia. O terceiro item é apresentado com mais detalhes sobre o modo com que mata o corretor, desencadeando um processo social de questionamentos nas diferentes áreas: psicólogos, policiais, professores e alguns cidadãos, na tentativa de descobrir o que levava um indivíduo a cometer tais crimes. No quarto item, o narrador explica as justificativas dadas pela sociedade, mas não considera nenhuma como o real motivo que o levava a cometer os crimes. No quinto e último item, após mais três assassinatos, tem a notícia vinculada nas duas primeiras páginas do jornal, porém, com efeito contrário ao desejado. O problema que vinha combatendo, fortaleceu o mercado imobiliário, fazendo-o ficar mais enraivecido. Tem uma ideia após esse fato, mas não revela ao leitor, pois afirma ainda não estar na hora.

Este formato de texto desconstrói a ideia da narrativa tradicional, uma vez que é apresentado em sequência numérica, propondo novos modos de escrita, como se fosse um manual de instruções. Se o texto for longo demais ou breve demais, o efeito será diluído, assim, o conto torna-se produto de um trabalho consciente do autor, para o qual busca-se conseguir o máximo de efeitos com o mínimo de meios.

*A festa* (p. 50-53) é narrada por José (novamente o mesmo nome dos assassinos escolhidos por Fonseca), cuja namorada é filha de uma milionária. Durante toda a narrativa, o narrador tece críticas sobre as relações entre os mais e os menos privilegiados socialmente.

Entra em uma festa, sorrateiramente, e consegue aproximar-se da anfitriã, uma mulher que havia aplicado um golpe em um milionário para obter a herança. Mantém-se pacientemente na festa com o propósito de seduzir a anfitriã, Mimi (Raimunda), mãe de Suzy, sua namorada. Após a festa, Mimi recebe José em sua casa, conduz ao quarto e, quando imagina que terá uma relação com o rapaz, este a mata, quebrando-lhe o pescoço, conforme o desejo da namorada.

De todas as histórias que envolvem assassinato neste conjunto da obra, em nenhuma delas a narrativa chega a ser tão brutal quanto em outros contos fonsequianos. Observa-se que todos os eventos procuram explicitar a decadência dos indivíduos diante da sociedade caótica em que vivem. O que é bastante comum também são os nomes escolhidos. **José** é, sem dúvida, o nome que mais se repete no conjunto das obras. A respeito do nome do livro, **Amálgama**, parece ter sido uma escolha muito bem feita pelo autor. O termo refere-se a uma “mistura de pessoas ou coisas heterogêneas” (LAROUSSE, 2001, p.38). Notadamente, o livro traz no conjunto de seus textos essa mistura de pessoas que acabam por constituir o todo da sociedade, além de configurar outras formas de escritura, tornando-a híbrida. Desta forma, podemos considerar que os textos que compõem *Amálgama*, de certa forma, convergem para uma construção em mosaico, cujos temas se interligam, assim como as histórias e personagens, convergindo para esse novo modo de escrita de Rubem Fonseca.

### 3.2 MINICONTOS OU HISTÓRIA CURTAS

Como mencionei anteriormente no início desta tese, o conto é um gênero de difícil definição, principalmente se o condicionarmos ao contexto de produção. A concisão e a objetividade são aceitas como tendência, contudo, são insuficientes quando percebemos que alguns contos são mais longos que algumas novelas. Normalmente, a estrutura da ação do conto também se mantém fechada, um único conflito, uma única célula dramática.

A narrativa contemporânea tem se mostrado em frequente transformação; os temas oscilam dos clássicos ou tradicionalmente constituídos, ao hibridismo dos gêneros, como literatura e cinema. Da mesma forma, a estrutura e extensão do conto se mostram evolutivas, do modelo de nanoconto, microconto ao conto já instituído. Os nanocontos são narrativas que se constroem de uma ou duas frases, a exemplo dos *Hai-cais*. Um microconto tem o desafio

de compor uma ideia em até 150 caracteres, como alguns dos contos apresentados em *Amálgama* (FONSECA, 2013).

Noto que o estilo adotado por Fonseca é mesmo o da concisão. O próximo livro em estudo nesta tese para evidenciar a escrita de Rubem Fonseca é *Histórias Curtas* (2015), que se compõe de 38 histórias reunidas que seguem contrariando as normas canônicas de extensão do conto. Os contos são brevíssimos, por assim dizer, variando entre duas a oito páginas, imprimindo velocidade na leitura dos textos, contudo, conseguem manter a sequência e a característica fundamental da narrativa: o fato narrado. Os temas abordados também são contemporâneos, que remetem à efemeridade da vida, das relações, dos bens de consumo, da identidade, dos valores: a velhice, obesidade, decadência humana, loucura, este último é dada maior ênfase. A loucura é vista sob diferentes perspectivas: desde uma desordem mental a quadros de esquizofrenia.

Neste conjunto de narrativas, Fonseca explora aquilo que a sociedade tenta racionalmente ignorar, o perecimento do indivíduo. Por isso mesmo a escrita fonsequiana tem permanecido na esfera cultural da produção literária; ao descrever o absurdo, o irracional sobre os eventos humanos, o autor consegue, semelhante ao processo kafkiano, produzir no leitor a sensação estranhamente desesperadora sobre a própria decadência humana.

*Histórias curtas* (2015) traz 14 (quatorze) narrativas que transitam pelo universo neurótico de personagens psicopatas, maníacos ou com distúrbios e que são um alerta para o caos em que a sociedade se encontra. Dentre os contos cujos personagens apresentam-se neuróticos estão: *A luta contra o preconceito racial* (p.7-12); *Devaneio* (p.17-20); *Eles* (p.21-22); *Incorpóreo* (p.25-28); *Humilhação* (p.29-32); *A Preferida* (p.33-35); *Viver* (p.47-50); *Jardim de Flores* (p.59-64); *O roedor de ossos* (p.101-104); *O colecionador* (p.135-142); *O que há em um nome?* (p.143-146); *Folie à Deux* (p.155-158); *Ouvir* (p.159-162); *Fazer as pessoas rirem e se sentirem felizes* (p.171-174). Destes, apresento breve abordagem, com exceção ao conto *Fazer as pessoas rirem e se sentirem felizes*, o qual retomarei no próximo capítulo para análise.

Em *A luta contra o preconceito racial* um narrador psicótico se diz defensor do preconceito racial, tema tão amplamente defendido na atualidade. Foi condenado por pichar uma parede pública, pagou uma fiança; casou-se com Jenny, uma negra, com quem teve um filho, Genilson, e passou a desfilar com o filho e a esposa com uma faixa envolta no carrinho do bebê escrita 'ABAIXO O PRECONCEITO RACIAL'. Não sendo suficiente, oferece à esposa uma quantia enorme por mês para que ela aceite a presença de uma indígena no

convívio do casal. Jenny aceitou e, logo, Abayomi engravidou. O narrador passou a desfilar com os dois bebês anunciando a miscigenação das etnias como forma de combate ao preconceito racial. Certo dia é abordado na rua e levado ao manicômio e é tratado com eletroconvulsoterapia.

Este conto apresenta estrutura mais próxima ao estilo tradicional. Embora não tão extenso, 5 (cinco) páginas, mantém a estrutura típica de início, meio, fim, proposto pela estrutura do conto. O que se vê na narrativa é um narrador provocador, que a todo instante tenta fazer os indivíduos que o cercam romperem com as convenções sociais.

“Jenny, vai morar aqui com a gente uma outra mulher, com quem também vou ter um filho. Não se preocupe, vou depositar na conta que abri no banco para você esta quantia.” Mostrei um papel com a cifra.

“Todo mês?”

“Todo mês.” (FONSECA, 2015, p.9)

Além de propor a bigamia, o narrador demonstra uma atitude capitalista que move os interesses dos indivíduos ao mostrar o papel com a cifra para a atual esposa. Esta atitude do narrador traz ao leitor a reflexão sobre os próprios atos e sobre a sociedade na qual está inserido.

Em *Devaneio*, temos um narrador com uma anomalia ótica e que, para livrar-se do problema, compra oito pares de óculos escuros. Conhece Helena, mas tem medo de mostrar-lhe os olhos. Um dia sonha que Helena lhe vê sem os óculos e ele imagina-se curado. Fica pensando se o sonho poderia ser um presságio.

O conto é simples, mas envolve o leitor durante a narrativa, proporcionando sempre o suspense. Já no segundo parágrafo do texto o narrador, embora tenha expressado nas primeiras linhas os apelidos que ganhava – caolho, zanolho, mirolho – faz com que o leitor se indague sobre qual o problema realmente apresentado, quando afirma: “E passei a andar à sorrelfa, para que não percebessem o meu defeito” (FONSECA, 2015, p.17). Dois parágrafos adiante, novamente deixa o leitor em dúvida sobre qual a ‘síndrome’ apresentada e identificada pelo médico. Esse recurso do suspense vai conduzindo o leitor até o final da narrativa, quando o narrador revela o suspense: o sonho, elemento que aparece revestido de poderes capaz de solucionar os problemas insolúveis.

*Eles* é um conto narrado em duas páginas cujo narrador se diz chamar José João e encontra-se fugindo de enfermeiros, enquanto o personagem esconde-se em uma praça. Ao final do conto é capturado pelos enfermeiros que o chamam pelo verdadeiro nome, Antonio, e aplicam-lhe um calmante. É mais um personagem do universo caótico urbano.

No conto *Incorpóreo*, tem-se um narrador psicótico que se considera milionário. A narrativa é contada a partir do encontro do narrador com o psiquiatra, no qual esse relata que vai comprar as pirâmides. Neste momento é que se percebe a ausência de lógica do narrador. O médico, então, interrompe as histórias do narrador para medicar-lhe e iniciar o tratamento de choque.

*Humilhação* apresenta um narrador feminino. Aliás, neste conjunto de obras há três narrativas em que o narrador é mulher. A narradora, Cristina, revolta-se por ser gorda e sentir-se menosprezada por sua condição física e coloca um anúncio no jornal como se fosse garota de programa. Por ser desprezada pelo sujeito que atende ao anúncio, assassina-o com facadas e age naturalmente. O tema em questão é a obesidade e a imagem que a sociedade quer que os indivíduos aparentem.

No conto *A Preferida*, tem-se um caso de transtorno psicótico. O narrador, Pedro, é casado com Raquel, mas tem relações com uma árvore. É pego em flagrante e fotografado. Após ser atingido por um golpe na cabeça, é internado e passa a receber tratamento psiquiátrico. No final, o narrador tem uma revelação arrebatadora: “eu sempre fizera sexo com árvores, eu copulava com as árvores” (2015, p.36). O grau de perda de contato com a realidade faz com que o narrador não se dê conta de suas ações, entre elas, de perceber que alimenta o desejo sexual com uma árvore, fazendo com o que o leitor deduz que nem mesmo a esposa Raquel existira, que tudo não passara de fruto da imaginação psicótica do personagem.

*Viver* apresenta um narrador neurótico, Silva, que constata uma série de acontecimentos fatídicos ao seu redor. Ao encontrar-se com alguns amigos, recebe a orientação dos mesmos para procurar uma benzedeira, curandeira, Mãe de Santo e, por último, ler filosofia, ao que este último, o colega acrescenta: “Eles dizem que viver é correr riscos” (2015, p.49). Após ter a indicação dos riscos: beber cachaça, atravessar a rua, ser atingido por um corpo caindo de um prédio, entre outros, o narrador volta para casa pensativo. Sem conseguir dormir, levanta-se para preparar um café e acaba explodindo o fogão.

Este conto é interessante para mostrar como as pessoas se envolvem em credices, superstições. Inusitada também é a forma como a narrativa se desenrola, pois o narrador transmite os acontecimentos e descreve a própria morte, como se fosse uma narrativa póstuma. O narrador é quem descreve as ações e ao descrever “ Fui para a cozinha preparar um cafezinho. Quando acendi o gás, o fogão explodiu” (FONSECA, 2015, p. 50), o leitor é levado a deduzir que o narrador enuncia postumamente. Seria impossível alguém sobreviver

diante de uma explosão de um fogão a gás. Nota-se o mesmo artifício usado por Machado de Assis ao escrever *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando o narrador se diz defunto-autor.

*Jardim de Flores* apresenta uma narrativa sobre um assassino psicopata que dizia nunca ter seduzido uma mulher. Decide procurar um psicanalista para resolver o problema da timidez ao se aproximar de uma mulher. Diz morar sozinho numa casa herdada da família. Ao mencionar que morava sozinho, o narrador dá pistas ao leitor de que pode ter sido ele o responsável pela morte dos familiares. Isto porque, momentos antes, revela uma estratégia para “apanhar” (grifo nosso) uma mulher, simulando uma deficiência. Só uma pessoa psicopata simularia uma deficiência e armaria uma emboscada para obter o que deseja. Vejamos o fragmento:

Dei um golpe forte na sua cabeça. Ela perdeu os sentidos e eu a joguei dentro da Kombi.

Entrei, coloquei uma espécie de mordça em sua boca e algemas de plástico nos seus pulsos e pernas.

Levei-a para minha casa. Ainda não contei que morava sozinho em uma casa grande, no Alto da Boa Vista, cercada de jardins e bosques. Todos que moravam comigo, pai, mãe, uma irmã, morreram. Eu devia ter mudado, mas não me mudei, eu gostava muito das flores do jardim (FONSECA, 2015, p. 61).

Para o bom leitor, sabe-se que estes indícios revelam a postura psicopata de um indivíduo. Segundo Sims (2001), a psicopatologia tem apontado estudos em que o assassino jamais abandonaria o local onde esconde suas vítimas; geralmente, os psicopatas de crimes hediondos deixam os corpos das vítimas próximos as suas casas ou que sejam fáceis de localizar, com isso, acreditam que ao esconder os corpos possuem inteligência maior do que a força policial e que não serão pegos. Outra característica dessa proximidade com o local do crime é que exerceriam uma espécie de ‘vigilância’ sobre suas vítimas, certificando constantemente de que permanecem ali, escondidas.

No decorrer da narrativa, o narrador vai revelando a forma como dava fim às vítimas: ele dirigia-se para um bairro nobre por onde circulavam moças bonitas, simulava deficiência física e que precisava de auxílio, golpeava, matava e as enterrava no próprio jardim. Para cada canteiro, o corpo de uma vítima. Ao que tudo indica, Fonseca vale-se de acontecimentos reais, veiculados nas notícias de jornais, como o de psicopatas que enterraram suas vítimas no próprio quintal, para compor suas narrativas como as apresentadas no conjunto da obra *Histórias Curtas*.

*O colecionador* é um conto em que o narrador anônimo revela ser maníaco por coleções. Começa colecionando selos, depois armas de fogo, moedas, quis colecionar quadro de asas de borboletas, mas foi expulso pelo colecionador de quem queria adquirir os exemplares, por fim, decide colecionar crânios. Contata um zelador de cemitério ao qual oferece uma boa quantia para obter o prêmio desejado. Sente uma felicidade imensa ao obter o primeiro exemplar.

*Folie à Deux* mostra a paranoia do narrador, Leonel, sobre a possível traição de sua esposa Denise. Os dois dormem em quartos separados. A desconfiança persistente sobre uma possível traição da esposa faz com que Leonel visite um psiquiatra. O psiquiatra diz que Leonel pode estar sofrendo de uma sintomatologia psicopatológica e que a esposa deve estar, também, suspeitando da fidelidade de Leonel. Esclarecido o problema com a esposa, cada um vai para o seu quarto e Denise liga para o amante, Zé, sem que Leonel a ouça, e marca um novo encontro.

*Ouvir* traz as narrativas de pacientes psicóticos em um consultório psiquiátrico. O narrador apenas ouve as histórias neuróticas de seus pacientes e encerra as consultas do dia, relaxando na poltrona, porque “não ia deitar naquele sofá” (Ib, 2015, p.162). Essa postura do psiquiatra revela que o próprio já está entrando no mesmo sistema de seus pacientes. Envolto em uma sequência de fatos cotidianos, está prestes a desencadear um estágio de neurose.

O conto *Fazer as pessoas rirem e sentirem felizes* traz a história de um palhaço que acaba mentalmente desequilibrado, provavelmente, por causa da morte do pai, com quem aprendeu o ofício e trabalhava junto e tem medo de ser reconhecido na rua pela profissão que exercia. O circo acabou, a mulher fugiu com outro e o ex-palhaço vai trabalhar como porteiro de um prédio de idosos, provavelmente um asilo. O narrador se autoquestiona por que há mais mulheres velhas que homens. Este conto será melhor analisado no próximo capítulo.

Em todos os contos supracitados, temos a representação do espaço narrativo por meio da focalização da voz, ou seja, os eventos narrados requerem sempre a participação do leitor no desencadeamento do enredo. Essa focalização ajuda na reflexão do narrador sobre sua própria condição humana, como podemos observar no fragmento a seguir:

Fui para casa. Fiquei sentado, sorumbático, numa poltrona. Então lembrei-me de uma cena da peça de Shakespeare em que Hamlet segura o crânio de Yorick, o falecido bobo da corte, e fala sobre os efeitos da morte sobre o corpo. Como fui me lembrar de algo que havia visto há tanto tempo? Um crânio (FONSECA, 2015, *O Colecionador*, p.141).



A memória da cena dramática e a reflexão da voz narrativa promove no leitor a indagação sobre a própria existência.

Os outros 24 contos apresentam temas que versam sobre assuntos variados: assassinatos, como não podia deixar de ser; futilidades; questões sobre os dogmas religiosos; velhice; preconceito; obesidade; tecnologia; filosofia de vida; tráfico; ofício de ladrão.

Para todos os temas Fonseca consegue imprimir a mesma intensidade narrativa com que faz com os assuntos mais polêmicos. A linguagem empregada nos contos é menos agressiva que o primeiro conjunto analisado, deixando o leitor mais à vontade durante o ato da leitura.

Os personagens fazem parte do cotidiano dos indivíduos que vivem presos ao caos urbano, revelando suas ansiedades, angústias, depressões, ou simplesmente, temas banais, como no conto *O peido* (p.23-24) em que o narrador trata o tema como um tabu social, que vai rompendo ao trazer definições científicas para depois revelar o prazer do flato.

O conto *Netinho Querido* é escrito como se fosse uma carta ou um monólogo em que o avô revela ao neto as vantagens e desvantagens da riqueza e de como a sociedade corrompe os indivíduos, atrelando-os aos próprios interesses. Ao afirmar que não deixará herança para o neto, este o sufoca.

Meu netinho querido, sabe por que o mundo antigamente era melhor? Sou um velho ranzinza e gosto de fazer afirmações que certas pessoas consideram infundadas. Mas uma coisa é certa: o mundo antigo era melhor porque havia apenas ricos e pobres, só duas categorias. E sabe o que aconteceu? Os pobres, lentamente, foram deixando de ser tão pobres (FONSECA, 2015, p. 43).

Em nenhum momento da narrativa percebemos a presença da voz do neto. Ele é apenas um ouvinte e será notado apenas nos relatos finais, quando o avô pede para que este largue o pescoço porque está ficando sufocado, sem ar. Esse conto demonstra uma representação do espaço a partir do foco narrativo de primeira pessoa, como forma de estrutura textual semelhante a uma carta. O início dá a entender que o avô está escrevendo uma carta: “Meu netinho querido, sabe por que o mundo antigamente era melhor?” (FONSECA, 2015, p.43). Ao final, o leitor indaga-se: afinal, quem narra é o avô ou o neto que imita a fala do avô. A estratégia do autor é fazer com que o evento narrado seja presentificado.

O conto *O Pudico* (p.37-42) apresenta um narrador que se vê em uma situação constrangedora. Roberto, um ladrão, é exposto ao erotismo de uma boate para casais e

solteiros que têm uma proposta de sexo livre. Ao ser conduzido por Denise, autora e diretora teatral à boate, sente-se envergonhado por não conseguir realizar aquilo que era proposto no ambiente. Roberto encontra-se com Denise em uma missa de sétimo dia; a mesma explica a Roberto que estava ali por conta de uma peça de teatro erótico que está em cartaz. Convidado para assistir à peça, Roberto vê que, na mesma, o padre (personagem da peça) transforma o caixão em uma cama e mantém relações com a suposta morta. Percebe-se, com isto, uma crítica sobre a conduta social, e o que seria pudico ou não na sociedade.

Outro conto que segue o mesmo tipo de pensamento é *A noviça* (p.69-74), cujo narrador, Rodrigo, vivia com a avó e a acompanhava à missa todos os domingos. Diante de uma promessa feita à avó, continua indo à missa, mas não entende por quê. Encontra-se com Silvia, ex-noviça, com quem vai trabalhar. Numa noite, Silvia pede para que ele passe a noite em sua casa e tire a virgindade dela. Foi o começo de uma história de amor. Neste conto, o narrador conduz o leitor à reflexão sobre alguns dogmas religiosos, como a castidade, e a conduta assumida por aqueles que seguem tais dogmas.

No conto *Hóstias* (p.167-170) tem-se um narrador que relata as experiências de um sujeito quanto ao costume cristão da comunhão. O conto trata de alguns preceitos transmitidos aos sujeitos, mas sem finalidade, o que acaba tornando apenas um hábito para alguns. O narrador mostra-se um maníaco por hóstias, sem saber o seu real significado. Invade a capela do Santíssimo em Aparecida, centro de tradições de romeiros, e rouba as hóstias consagradas sem que ninguém perceba. Além das missas que frequenta e comunga, o narrador diz comer três a quatro hóstias no meio da semana.

Nos contos *A Noviça* e *Hóstias* percebemos uma fragmentação dos espaços. Embora distintos, é como se preenchessem o espaço de um mosaico, um conto complementa a ideia de um outro. Essa fragmentação e reconfiguração da narrativa é apresentada por Maurice Blanchot (1987) como um texto que vai se constituindo como um mosaico, liberando o texto para uma pluralidade de sentidos. Para Blanchot (1987), a palavra usurpa lugares como se não houvesse diferença entre o que elas representam e o que realmente são.

*O Amputado* (p. 51-54) descreve a mudança de comportamento do narrador Antonio, quando este tem uma perna amputada por conta de um acidente. Ex-vigilante bancário, tem uma namorada mulata, Daiana, que não o abandona, ao contrário, ensina-o a usar o computador para auxiliá-la no trabalho: uma hacker que insere *spam* nas contas de e-mails de usuários para roubar-lhes contas bancárias. O narrador demonstra que com esse comportamento pode tirar vantagem da sociedade que o punira.

Seguindo a linha dos assuntos cotidianos, tem-se os contos *Televisão* (p.75-76), cujo narrador é um desenhista que perde a criatividade por ficar preso aos programas de televisão; *Andar é preciso* (p.77-82), no qual o narrador, ex-filósofo, mantém um diálogo com a esposa, professora de Filosofia, após uma relação sexual, sobre as vantagens de se fazer caminhada. Após ouvir as explicações da esposa, decide que fazer amor é melhor que caminhar.

O conto *Cem Anos* (p.87-88) traz a história de Manoel, um senhor que no dia em que completava cem anos, resolve morrer, mas antes faz uma reflexão sobre o que é viver e, diante da situação em que se encontrava, saúde debilitada, vê na morte a melhor saída para os problemas. Vai para a cama e morre sem incomodar ninguém, como se cada um de nós pudéssemos decidir o momento e a hora de morrer.

Os três contos supracitados apresentam uma ironia em relação aos eventos cotidianos e ao comportamento dos indivíduos no cenário urbano. No primeiro, *Televisão*, a ironia está no fato de que a tecnologia, ao invés de promover a criatividade, retira a possibilidade de criação; o segundo conto *Amar é preciso!* Traz a ironia vinculada ao processo de filosofar. O narrador deixa-se levar pela comodidade a pensar nas vantagens de uma caminhada; o terceiro ironiza as vantagens de se completar cem anos, por outro lado, o personagem já não goza de saúde plena, que o leva a crer que a melhor vantagem é comemorar a morte e não a vida. .

O conto *Animal de estimação* (p.97-100) é mais uma história da rotina dos indivíduos que optam por um animal de estimação. No entanto, após ter o seu jabuti Samanta roubado, resolve adotar um ouriço. A justificativa é clara: nenhum ladrão iria se aventurar a roubar um ouriço.

*Atração* (p.109-114) é um conto que retrata os acontecimentos de um amante que se deixa envolver pela pessoa errada. Acostumada a relacionar-se somente com mulheres casadas, Henrique conhece Laura, com quem passa a ter um relacionamento pensando que esta fosse casada. Aos poucos vai se apaixonando por ela e descobre que a mesma é solteira. Indignado, Henrique propõe casamento a Laura, afinal, só se envolvia com mulheres casadas. O conto tem uma narrativa simples, mas instigante. Pensando que Henrique romperia com o relacionamento, o leitor tem um final inesperado, o casamento de Henrique e Laura.

Assim como em *Hóstia*, percebe-se a religiosidade como temática no conto *Condição Insólita* (p.147-150), o qual traz a narrativa de um quarentão que nunca havia falhado em uma só missão (promover o prazer sexual de suas parceiras), desde os 15 anos. No entanto, ao apresentar problemas com ereção com duas namoradas – Lili e Querubim, o narrador procura pela ajuda da Preta Velha Mãe Joana da Encruzilhada que o aconselha a plantar flores, pois se

tratava de uma praga que só pega em humanos. Não aceitou o conselho de Mãe Joana e foi procurar um médico, que o orientou a tomar uns medicamentos. Comprou um revólver. O suicídio era melhor que envenenar-se.

Em *Coma* (p.13-16), o narrador inicia o conto relatando o momento em que começa a retomar o sentido após um estado de coma por ter sido baleado no peito. Indagado pelo policial de plantão, inventa uma história de assalto que o policial sai convencido. Após alguns dias em recuperação, retorna para casa e vai atrás do mandante da tentativa de homicídio. O acusado era um vizinho que supunha que o narrador, José Silva, tivesse um caso com a esposa, conforme aponta o fragmento:

“Cadê a sua mulher?”, perguntei.  
 “Ela me deixou, aquela puta. Eu sei que você comia ela.”  
 “Alguém encomendou o serviço?”  
 “Eu mesmo encomendei o serviço, está pensando que sou corno manso? Tira a ferramenta da minha cara, porra!”  
 “A tua pontaria é uma merda”, eu disse, dando um tiro bem no meio dos cornos dele. Eu sabia que o puto estava morto, mas mesmo assim fiz outro rombo na cabeça dele. Dois tiros para ficarmos quites (FONSECA, 2015, p.15).

O conto em questão descreve o meio social de indivíduos que vivem nos subúrbios e que, para resolver as situações que poriam sua reputação em jogo, escolhem o assassinato. Este fato fica evidente nos contos selecionados.

Três contos trazem como tema a obesidade: *O Reencontro* (p.65-68); *Regime* (p.89-92) e *Olhares e Sussurros* (p.93-96). O primeiro traz um narrador complexado com o próprio peso, vê a possibilidade de reencontrar a mulher amada. Diante do peso, sente-se um pouco temeroso pela rejeição que a antiga namorada possa ter, no entanto, marca o encontro. Ao observar a ex-namorada, nota que ela também engordou e volta a ficar seguro de si, mas um comentário faz sentir-se pior que antes. Embora a ex-namorada também estivesse acima do peso ideal, ela disse que ele engordara muito, o que para ele gerou uma terrível repulsa.

O segundo conto, *Regime*, mostra as angústias de um senhor gordo que resolve fazer um regime. Ao procurar por um especialista, encontra a doutora Suzana, também obesa, que lhe diz as vantagens de ser gordo. Entre enfrentar o colesterol e a impotência sexual, opta pelo colesterol e passa a manter relações com a doutora Suzana.

O terceiro conto *Olhares e Sussurros* traz a história de José, que tem um grande complexo da obesidade que apresenta e resolve fazer uma cirurgia bariátrica, pois notava o olhar preconceituoso das pessoas pelos lugares por onde passava. Após a cirurgia, ficou tão

magro que passou a ser notado pelas pessoas que teciam comentários indesejáveis. Mas o pior foi quando tentou manter relação sexual com uma mulher e não conseguiu introduzir o pênis. Este fato o levou a reconsiderar seu peso e voltou a comer o que engordava. Cansara de ser caveirinha.

O conto *Bola ou Búrica* (p.83-86) e o conto *Suzy* (p.115-120) narram fatos que conduzem ao tráfico. O primeiro relata a história de Zé, 13 anos, que é levado a traficar no lugar do pai, enquanto este fica preso, para não deixar faltar nada à mãe e aos irmãos mais novos. O pai sai da prisão, mas Zé continua vendendo maconha nos trens da Central. O conto retrata a triste realidade de centenas de adolescentes que são obrigados a deixar a infância e são submetidos ao mundo do crime para sonhar com uma vida melhor. Percebe-se nesta narrativa a presença de um outro personagem que já compôs o universo de Rubem Fonseca: Pereba, traficante que, igualmente, se apresenta em *Feliz Ano Novo*, lançado em 1975 e que foi censurado pela ditadura.

O segundo conto, *Suzy*, traz um narrador paranóico que tem a responsabilidade de criar uma sobrinha entre 14 e 15 anos. O pai de Suzy havia sido assassinado e a mãe morrera de overdose. Rui, o narrador é traficante e tem dois cúmplices: Evaristo, estuprador, e Sebastião. Na tarefa de ter que resgatar um dinheiro fora do Rio, Rui se vê em desespero por ter que deixar a sobrinha sozinha, com medo de que Evaristo possa vir a estuprá-la, passa toda a narrativa em desespero e quase põe tudo a perder. Ao chegar em casa, encontra Suzy sozinha e tranquila, aguardando o retorno do tio, que sai para comprar-lhe um pote de sorvete.

O conto *Quem vê cara não vê coração* (p.121-128) traz o relato de João, um rapaz que aparenta ser bobo, intelectualmente limitado e que aprende a bater carteiras. Torna-se um batedor de carteiras porque ninguém poderia imaginar que uma pessoa com “cara de otário” poderia ser ladrão. Começa roubando uma carteira por dia e, aos poucos, passa a roubar várias vezes na semana. O prêmio é dividido com os mais necessitados; também não rouba de mulheres. Depois de alguns roubos, comprou um barraco com laje e pensa em convidar Kelly para casar-se. Considera-se um cara sortudo, com emprego garantido, graças à cara de bobo que possui. Sobre este conto farei apontamentos mais detalhados no próximo capítulo.

Em *Justiça* (p.105-108), o narrador é um policial que, cansado de ouvir as histórias dos cafetões e de ver as mulheres usadas por estes sendo maltratadas sem nenhuma punição, resolver agir com as próprias mãos. O policial alegara que anteriormente já havia agido daquela maneira. Sai atrás do cafetão que observava há tempos e mata-o com dois tiros, alertando as prostitutas para mudarem de vida.

Fonseca imprime, nesse conto, a linguagem característica dos policiais, em especial, daqueles que tratam diretamente com marginais. Além disso, nomeia a arma e detalha a utilização da mesma. Esse tipo de narrativa colabora para o que anteriormente mencionamos a respeito da realidade vivida, característica forte na contística de Rubem Fonseca.

*O brinco de pérola* (p.129-134) é um conto que tem como narrador um escritor que mata a esposa após descobrir que ela o traía. Após ter a proposta de produzir uma nova história que atraísse a atenção do público, o escritor indaga que história poderia escrever. Pensou em escrever uma história sobre um homem casado que se apaixona por uma mulher casada, mas se dá conta de que a história é a dele mesmo e que havia gastado parte da produção do livro com presentes para a amada. A partir de então, começa a pensar que presentes a mulher tinha e que pares de brinco são os menos notados pelos maridos quando as esposas possuem amantes, segundo o depoimento da podóloga que frequentava. Ao chegar em casa, notou um par de brincos de pérola na caixa de adornos da esposa. Quando a esposa chegou, percebeu que ela estava usando um par de brincos de pérola e perguntou se ela tinha dois pares. Diante da resposta negativa da esposa, foi até o armário e pegou o par de brincos falsos e indagou de quem ela ganhara o que estava usando. Asfixiou a esposa e bateu a cabeça na parede. Costume que tinha quando fazia algo errado. O conto relata os encaminhamentos adotados pelo escritor para compor a história aguardada pelo editor.

*Deus e o Diabo* (p.151-154) apresenta a história de um ex-matador de aluguel que é encontrado caminhando pela rua por um ex-colega da profissão. Durante a conversa, o colega questiona por que havia se afastado do serviço. O narrador disse que cansara de ficar de olho nos comparsas e que preferira criar rãs, dava mais dinheiro. O comparsa começa a lembrar algumas cenas do passado e entre essas, o assassinato de uma garotinha de oito anos que tinha atirado do alto de um apartamento no Leblon. Revoltado, o narrador convida M., o assassino para segui-lo até o apartamento de onde o atira da mesma forma que M. fizera com a garotinha, agindo como se fosse Deus, ou o Diabo? O questionamento é proposto pelo próprio narrador como uma autorreflexão.

A busca por justiça é um tema muito frequente nas narrativas fonsequianas. Parece que nada está sendo feito na sociedade e, por isso, precisa de alguém que transcenda os limites para que a justiça seja feita. A revolta do assassino pode ter duas representações: a primeira de que não admite crimes contra criança; a segunda, de possivelmente ter percebido que M. o estaria procurando por um ex-mandante para assassiná-lo.

“Cara, não estou te reconhecendo. Você largou o trabalho para fazer isso?”  
 “Eu não gostava do que fazia.”  
 “Qual o problema? A grana não era boa?”  
 “Eu não gostava.”  
 “Você sempre dizia que só despachava gente que merecia ir para o inferno.”  
 “É difícil de explicar. O cara merece ir para o inferno, mas não sou que devo fazer isso, entendeu?” (FONSECA, 2015, p. 152)

A possibilidade de ter percebido que seria o próximo a ser assassinado é visível quando o próprio narrador diz que não gostava de cumprir as missões que recebia, o que para o mundo do crime é uma afronta. Outro motivo, no início da narração, diante do encontro, M. sinaliza que há tempos o procurava, quando diz ao narrador que o procurava e que este andava sumido, por isso, o fato de jogar M. do alto do edifício pode ser uma forma de garantir a própria sobrevivência.

Interessante notar em todas as obras, aqui estudadas, que a escolha dos nomes dos personagens parece uma estratégia adotada por Fonseca de maneira a compreender como se todas as histórias fossem integradas, porém, em diferentes épocas. Como em *Amálgama* (2013), Rubem Fonseca vai fundindo os personagens entre as histórias. Quantos são os Josés, as Helenas, os Silva, os Joões, os Gumercindos, enfim, todos esses personagens representam um pouco de cada cidadão, as dúvidas, as loucuras, os desastres, as angústias e lutas cotidianas. Não raras as vezes tem-se a impressão de que o personagem José que transita pelos contos de *Ela e outras mulheres* (2006) é o mesmo que compõe as tramas de *Amálgama* (2013) e de *Histórias curtas* (2015) dada a similaridade das características que compõem o mesmo: assassino, dissimulado, justiceiro, despachante.

Por isso, percebo pelas análises que as narrativas fonsequianas se compõem como um mosaico, cujos fragmentos vão se unindo para constituir um todo ao final, desestabilizando, por meio da escrita, o retrato de uma sociedade que em meio a tantos tabus, preconceitos, padrões se mostra deficiente diante da ideia de compartilhar propósitos comuns.

#### 4 RUBEM FONSECA E A DESESTABILIZAÇÃO DA ESCRITA

*“Tinha muitas ideias na cabeça, e isso me atrapalhava. Os melhores conferencistas são aqueles de uma única ideia. Os melhores professores, os que sabem pouco.” (Rubem Fonseca)*

O tipo de escritura situada às margens do deslocamento cultural, exprime aquilo que pode ser chamado de autêntico em uma cultura nacional. Segundo Moisés (2005), a literatura de Rubem Fonseca submete-se a um enfoque inusitado, com traço distintivo da análise ou do tema, fugindo do comum.

Homi Bhabha (2013) demonstra a importância do espaço da escrita no cerne da tradição liberal, ao indicar que a racionalidade do discurso está na ação política:

Apesar das alternativas políticas mais radicais da direita e da esquerda, a visão popular e consensual do lugar do indivíduo em relação ao social é ainda substancialmente pensada e vivida em termos éticos moldados por crenças liberais. O que a atenção à retórica e à escrita revela é ambivalência discursiva que torna “o político” possível (BHABHA, 2013, p.55).

Desta forma, as relações que se estabelecem no contexto das obras literárias são representações de discursos que os indivíduos proferem nas esferas sociais. A escrita do período dos anos de 1970 em diante promove uma linguagem crítica como um desafio à compreensão política de um espaço que pode aceitar e regular a estrutura diferencial do momento. A escritura ou a textualidade literárias expressam questões econômicas, políticas, filosóficas e históricas que representam esse período. Por ter características próprias, a literatura pode apresentar questões ainda não tematizadas por outras ciências e que são singulares da linguagem que elabora.

Na criação do gênero literário do conto, a complexidade apresentada pelos personagens que circulam no contexto das obras é fruto de uma aparência em que os homens vivem. Destarte, a função social é levada a ser repensada pelo escritor a partir da noção de cultura e, conseqüentemente, da literatura (HOLLANDA, 2014). Assim, estratégias de expressões artísticas decorrentes das periferias respondem aos anseios sociais de igualdade que as relações de poder impedem os indivíduos de alcançarem.

Rubem Fonseca, ao tratar o cotidiano dentro de seus contos, desvela significados como o da identidade, valor, prestígio, *status* social decorrentes das transformações sociais, econômicas e políticas que atingem os personagens.



Assim, nos contos de Rubem Fonseca encontramos indivíduos que são vítimas e vilões e para os quais os crimes não têm limites ou fronteiras, presentes nos centros urbanos em que tudo serve como forma de transgressão.

Por meio da escrita arrojada, o escritor parece levar o leitor a compactuar com a narrativa, a torná-lo agente da mesma. O autor escreve com tal impacto sobre os sujeitos que “fica difícil discernir o exterior do interior, a percepção e a fantasia, o físico e o psíquico e, até mesmo, a causa e o efeito” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.115).

A constante transfiguração que integra as características e comportamentos dos personagens fonsequianos no espaço narrativo favorecem o clima de performance, como se estivessem diante de uma câmera ou plateia. Desta forma, não é estranho considerar sua narrativa como performática, dado o caráter que esta e os personagens desempenham no decorrer das obras. Os contos elencados para esta tese apresentam a sua maioria em narrativa de primeira pessoa e aqueles que trazem a narração em terceira pessoa, podemos observar que, por momentos, o narrador cede a voz a personagens que assumirão o ato de narrar expondo sua subjetividade. Um exemplo é o conto *Cem anos* (FONSECA, 2015, p.88), quando o narrador encerra: “Deitou na cama e morreu. **Mas antes teve a consciência de uma sensação de bem-estar. Ele estava feliz.**” O grifo ressalta o momento da exposição subjetiva do narrador que mencionei.

O fato de as narrativas apresentarem a maioria dos narradores em primeira pessoa caracteriza essa performance, que institui uma voz híbrida entre o autor e a sua performance literária.

O gênero conto é, por si só, de difícil definição. Júlio Cortázar (1974) afirma que o gênero conto deve atender às exigências da inspiração e da intenção. Desta maneira, o trabalho a que proponho aqui realizar tem este intento: identificar na estrutura contística de Rubem Fonseca como o autor atende a essas exigências.

Do ponto de vista da extensão, os contos fonsequianos apresentam variação, alguns correspondem à extensão de 8 (oito) páginas, outros de alguns parágrafos, não chegando ao limite de meia página e ainda, outros que variam na própria estrutura formal, aproximando-se do gênero poema. Mas, até que ponto podem ser considerados contos? Talvez seja a velocidade que o escritor imprime na sequência narrativa. Sobre a velocidade, Italo Calvino (1988) salienta, a partir das considerações do poeta De Quincey:

A rapidez e a concisão do estilo agradam porque apresentam à alma uma turba de ideias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem

simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais, que ela ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações (CALVINO, 1988, p.40).

A velocidade da escrita colabora para a formação de imagens que favorecerão as digressões. Por não ter o compromisso de contar a realidade, mas a arte de inventar modos de ver, o conto pode se apresentar de forma variada, tanto na temática, estrutura quanto na extensão.

As perspectivas clássicas sobre a literatura comparada modificaram e se moldaram com o historicismo e a transferência dos métodos de estudo para a literatura nas últimas décadas do século XX, de acordo com os estudos de Tania Franco Carvalhal (2006). Reflexões sobre os sistemas semióticos, natureza e funcionamento dos textos abriram caminho para a reformulação de conceitos básicos. Entre os conceitos, Carvalhal (2006, p.48) ressalta, “A compreensão de Bakhtin do texto literário como um “mosaico”, construção caleidoscópica e polifônica, estimulou a reflexão sobre a produção do texto, como se constrói, como absorve o que escuta”. Assim, é possível pensar a produção da contística fonsequiana como possibilidades de um texto polifônico, que representa outras vozes; de um mosaico, porque se constrói a partir de novas estruturas, como do próprio poema e; caleidoscópico, porque permite visualizações distintas sobre o fazer literário.

Além disso, a contística fonsequiana apresenta outras relações com a literatura, abre a possibilidade de estudos semiológicos, da relação com outros sistemas sógnicos, como o cinema e o teatro.

Ler os contos fonsequianos e situá-los em uma nova esfera, faz-nos refletir sobre a figura do narrador; do leitor-criador e de sua atuação nesse processo. A trajetória dos contos fonsequianos permite a reformulação de conceitos sobre o fazer literário, bem como de sua recepção por um público exigente. Trata-se de questionar o conceito de originalidade de um texto; Agamben (2009) descreve que, ao interpretar um texto de um autor apenas na estrutura de desenvolvimento, chega-se a um ponto de não dar conta de analisá-lo, a não ser a de transgredir a hermenêutica, ou seja, de transpor os próprios signos. Desta forma, não é possível atribuir esse caráter original apenas sob os aspectos estruturantes, é necessário ir além, de observar a escrita pelo desejo de alcançar uma temporalidade que está além da realidade.

Se a crítica encerra a ideia de que um texto não é conto, cabe ao público leitor fazer ou não essa aceção. Como Jauss (apud CARVALHAL, 2006) a destacava, as reações do

público e as opiniões da crítica podem tornar-se critério de análise histórica e, no dizer de Carvalhal:

Por isso, os estudos comparados, que tradicionalmente se ocupam com a investigação do destino das obras e com a migração dos motivos, temas e personagens de uma literatura para outra, devem, necessariamente estar atentos a essas considerações teóricas (CARVALHAL, 2006, p.70).

Portanto, se pensarmos nos temas e nos motivos que compõem uma obra literária, veremos que Rubem Fonseca rompe com critérios tradicionais do conto, como a estrutura início-meio-fim, a escolha do foco narrativo em primeira pessoa, a velocidade e urgência dos temas impostos ao leitor, são alguns dos elementos que fundamentam a diferença da obra de Rubem Fonseca para os demais autores contemporâneos.

Este capítulo tem o propósito em demonstrar como o escritor Rubem Fonseca apresenta as características que constituem os personagens que subvertem a noção de herói, aqueles que demonstram o caráter humano sob a máscara do preconceito e como a voz narrativa em primeira pessoa figura como elemento de representação de tempo e espaço. Para isso, foram selecionados os contos *Belinha* e *Teresa*, ambos do conjunto de *Ela e Outras Mulheres* (FONSECA, 2006); *O Ciclista* e *O matador de corretores* do conjunto de *Amálgama* (2013), que constituirão as análises sobre a subversão do papel herói/vilão. Para a análise que demonstram o caráter humano sob a máscara do preconceito, foram selecionados os contos *O filho* e *Conto de amor* do conjunto de *Amálgama* (2013) e para a verificação do tempo e espaço como focalização da voz, os contos *Quem vê cara não vê coração* e *Fazer as pessoas rirem e se sentirem felizes* do conjunto de *Histórias Curtas* (FONSECA, 2015).

Assim, ao verificar nos contos como o escritor Rubem Fonseca elabora a escrita a partir dos elementos de representação de tempo, espaço e focalização, poderei constatar os fatores que contribuem para os modos de escrita, bem como de sua permanência no campo literário contemporâneo.

#### 4.1 A SUBVERSÃO DO PAPEL DE HERÓI

A figura protagonista de uma história, usualmente, é o herói, pilar da narrativa que assegura determinada perspectiva sobre o contexto ficcionado. Ao contrário desse modelo de herói clássico, cujo caráter demonstra integridade, o herói pós-moderno assume as próprias

fraquezas, vive conflitos interiores e crises com o meio social, por isso é chamado de anti-herói. Rubem Fonseca subverte essa imagem de herói, uma vez que os protagonistas não se encaixam nem na figura do herói clássico, nem na figura do anti-herói. O herói constituído na ficção fonsequiana é o denominado herói/vilão, cujos princípios se afirmam dentro do paradigma da violência. Para exemplificar, aponto os modelos de herói/vilão presentes nos contos *Belinha* e *Teresa*, ambos do conjunto *Ela e Outras Mulheres* (2006), *O Ciclista* e *O Matador de Corretores*, ambos do conjunto de *Amálgama* (2013).

O protagonista e narrador do conto *Belinha* é um assassino de aluguel que mantém um namoro com uma jovem de classe alta, cujo pai é empresário. O narrador não tem intenção de apresentar-se como herói, nem traz características que o colocariam em tal situação, conforme os modelos pré-estabelecidos pela ficção narrativa. No entanto, é no desenrolar da história que percebemos o seu caráter repressivo e ideológico a quem o leitor atribuirá um aspecto de herói/ vilão.

A respeito do comportamento, já nos primeiros parágrafos da narrativa, o narrador atesta que comete crimes não porque gosta, mas porque precisa de trabalho, ao que vemos,

Não gosto de chumbar ninguém, mas é o meu trabalho, o Despachante um dia me disse que leu um livro que o homem só precisa de duas coisas, de foder e de trabalhar, mas eu só precisa era de foder, trabalhar é uma merda. Mas eu uso um disfarce, pra todo mundo eu sou vendedor de produtos de informática, e carrego sempre uma maleta de couro cheia de panfletos (FONSECA, 2006, p.15).

No fragmento, o leitor percebe que, ao se referir à forma de trabalho, o narrador não o faz com entusiasmo, mas apenas para suprir uma necessidade momentânea.

Mais adiante, o narrador nos dá outra pista, não queria que a namorada soubesse o tipo de trabalho que exercia, mas a mesma dizia que gostava de bandido. Fica ao leitor um questionamento: que interesse uma garota bem sucedida teria em se relacionar com um bandido? Ao final da narrativa, o leitor acaba por descobrir esse interesse. No fragmento abaixo, notamos que o narrador executa sua atividade com certo grau de comprometimento, demonstrando que é fiel ao que se propõe realizar, ao afirmar que era bem pago.

Ela não sabia o tipo de trabalho que eu fazia, achava que tinha contrabando no meio ou droga e pedia para ver minhas ferramentas e dizia que gostava de namorar bandido, mas eu não podia explicar o meu serviço pra ela, eu mesmo não sabia o que estava por trás de tudo. [...] Eu era bem pago, de confiança, estavam ali como **prova os dentes postiços na minha boca, a cicatriz nos cornos e a mão direita quebrada, os dedos curvos como pedaços de arame grosso** (FONSECA, 2006, p.16). (Grifos nossos).

Percebemos, também, pelos grifos, que a aparência do narrador nada tem de atraente que pudesse justificar o interesse da namorada por ele: dentes postiços, cicatriz, mão e dedos tortos, ou seja, fisicamente também não caracteriza a figura de herói clássico que se apresenta robusto, forte, de boa aparência.

O narrador tinha como profissão acabar com outros assassinos que, assim como ele, executavam pessoas e, quando não serviam mais aos interesses do Despachante (mandante do crime), era executado, conforme demonstrado a seguir.

Calma, disse o freguês, com as duas mãos espalmadas para mim, tranquilo. Ele era do ramo, me olhava nos olhos. Vamos fazer negócio, eu pago mais, ele disse.

Dei dois tiros na cabeça dele (FONSECA, 2006, p. 18-19).

Após descobrir o verdadeiro trabalho do namorado, Belinha faz uma proposta, que o namorado assassine o pai dela, o que deixa o narrador irritado, lhe faz perder o interesse pela mesma e permite evidenciar a figura do herói/vilão.

A figura do herói geralmente está associada aos arquétipos e aos conceitos do inconsciente coletivo (VOGLER, 2006), ao que parece, todos precisam de um herói que possa lhes salvar ou defender em uma causa em algum momento. Para Belinha, o namorado é o herói perfeito, aquele que irá resolver-lhe o problema: precisa matar o pai para continuar recebendo uma herança. Para o leitor, o narrador é o herói/vilão, que não quer assumir o compromisso de herói, no entanto, não aceita que alguém queira assassinar o próprio pai, é contra os princípios moralizantes de seu caráter.

Ela levantou-se da poltrona e sentou-se ao meu lado, na cama. Quero que você mate o meu pai.

Fiquei calado. Matar o pai, pensei, porra, a gente pode matar todo mundo, menos o pai e a mãe da gente (FONSECA, 2006, p.21)

Tem-se no universo ficcional que o herói é representado pela figura do bem, assim, como um assassino poderia ocupar o lugar de herói nesse conto? Na verdade, o narrador não quer ser herói, mas estimula a própria consciência a simular a condição heróica em defesa de um ideal expresso pelo personagem: “a gente pode matar todo mundo, menos o pai e a mãe da gente” (FONSECA, 2006, p.21).

Desta forma, o mocinho, herói, passa a ser o vilão contra a mocinha. A conversa de Belinha já não mais excita o jovem que, em meio a desculpas, evita os encontros preparados pela namorada.

O curioso é como Rubem Fonseca transfere a um bandido, que deve ser punido pelos atos que comete, segundo os padrões clássicos da caracterização do herói, a aprovação de um vilão que persuade e seduz os leitores, contrariando o que massivamente é difundido como correto ou justo.

Ao ser ameaçado pela namorada de que não mais a veria, caso não fizesse o serviço encomendado, o assassinato do pai, o narrador, propõe pensar numa forma de execução do crime. O desfecho é surpreendente, pois o público imagina a cena que está por vir, a partir dos moldes tradicionais de composição de herói/vilão.

Após combinar o local do crime, a própria casa de Belinha, o herói/vilão encaminha-se para realizar o combinado.

[...] O quarto dele é aquele lá, o meu é aqui, vem.[...]

Aquela conversa não tinha mais graça para mim, antes me excitava, agora me dava um certo nojo. Ela deitou-se de barriga para baixo mostrando a bunda, não havia no mundo, no mundo inteiro, bunda mais bonita que aquela, e ela sabia disso. Me aproximei de Belinha, tirei a Walther do bolso e disparei na cabeça dela, bem na nuca, para ela morrer de maneira instantânea e sem dor. Depois cobri o copro dela com um lençol e saí, fechando a porta da casa. Como é que alguém pode querer matar o pai ou a mãe? (FONSECA, 2006, p.24)

O final inusitado leva o leitor a rever os conceitos sobre a figura de herói. No mundo real, o comportamento assumido pelo narrador seria abominável, da mesma forma que é abominável o desejo de Belinha de querer matar o próprio pai. Assim, o paradoxo do vilão aprovado pelo espectador é explicado por Noël Carroll (1990) quando afirma que somos fascinados por personagens que fundem o ordinário com o exótico, o diferente, o horror, ou seja, o medo, o terror exige a crença na existência de quem está ameaçando, por isso, a figura do assassino, representante do mal, torna-se fundamental no contexto ficcional para se opor à figura do bem. O narrador assassino de Belinha faz com o leitor passe temporariamente a acreditar naquele, vivendo emoções genuínas que faz com que o espectador sinta a mesma vontade do assassino em punir com a morte a articuladora de um crime. É esse fato que atribui ao narrador a característica subversiva de vilão para herói.

No conto *Teresa* (FONSECA, 2006) tem-se a representação do senso de justiça que se instala no personagem José, narrador e assassino de aluguel, vizinho de Teresa, a qual encontrava-se aprisionada no próprio apartamento pelos filhos e noras de seu esposo falecido, Gumercindo.

A trama começa com o narrador relatando seu encontro com dois sujeitos gordos (filhos de Gumercindo), no elevador do prédio em que morava. Após algumas idas e vindas de viagens, o narrador descobre que Gumercindo falecera e que os filhos e as noras passaram a dividir o apartamento com dona Teresa. Para sua surpresa, a senhora há dias não aparecia pela praça, lugar que gostava de frequentar, o que induz o narrador a crer que algo estranho estava acontecendo.

Voltei a encontrar os novos moradores do apartamento do doutor Gumercindo. As duas mulheres tinham cara de putas. Eu conheço putas. Os dois filhos estavam cada vez mais gordos. Falavam dos novos carros que haviam comprado. As duas mulheres estavam vestidas com roupas caras. Esses caras andaram fazendo coisas erradas, pensei (FONSECA, 2006, p. 153).

A atitude de desconfiança do narrador assassino, faz com que o leitor fique em suspense, aguardando a reação do assassino para desvendar o mistério. Esta reação é explicada por Brandão (2007) ao afirmar que, a definição da instância narrativa, ou seja, a voz ou o olhar do narrador constituem o espaço como focalização, dado o efeito do desdobramento em enunciado e enunciação, podendo equivaler a um registro mimético de uma experiência perceptiva. Ou seja, a percepção apresentada pelo narrador no final do parágrafo exemplificado concretiza a ideia de que algo não está bem no apartamento. Assim, a visão entendida pelo agente configurador pode ser baseada em dois planos: o espaço percebido, da autorreflexividade e; o espaço configurador, vidente. Por isso, o leitor pode imaginar a sequência narrativa que o narrador dará.

Após constatar que algo anormal ocorre no apartamento de dona Teresa, quando tentou visitá-la, articula um plano e retorna ao mesmo.

Dois dias depois voltei ao apartamento de dona Teresa. Sabia que a empregada estava de folga. Era hora do almoço do porteiro. Antes tirei algo de dentro da maleta de couro onde guardava os folhetos sobre informática.  
[...]

Um dos grandões entreabriu a porta. Vim visitar dona Teresa, eu disse. Ela não pode receber visitas, ele respondeu, irritado, dá o fora. Começou a fechar a porta, mas não deixei. Abre essa merda, eu disse, encostando a pistola nos cornos dele (FONSECA, 2006, p.154).

No fragmento, percebemos que a reação do narrador já é premeditada e que há dias vinha articulando um plano para socorrer dona Teresa, despertando-lhe a característica do bom senso do herói em defender dos oprimidos. Neste sentido, a ideia de um herói, que possa agir conforme o desejo do espectador/leitor, sem saber se esse comando é aceitável ou não

socialmente, é aplacada pela atitude do narrador ao invadir o apartamento supondo o que estava acontecendo e resgatar a vítima.

Nos instantes finais da narrativa, o narrador descreve a cena do crime que cometera para salvar dona Teresa, assumindo essa postura de herói.

Dona Teresa estava numa cama dessas de hospital, os dois pulsos amarrados no estrado de ferro.[...]

A senhora está bem?, perguntei. Ela meneou a cabeça dizendo que sim. A senhora é capaz de guardar um segredo? Sou, ela respondeu com voz fraca. Um segredo terrível? Sim, seu José, ela respondeu.

Levei os dois grandões para o banheiro, mandei entrarem na banheira e dei um tiro na cabeça de cada um. Sempre atiro na cabeça. [...]

Neste fragmento percebemos que o narrador estimula a vítima a fazer parte de um crime, guardando um segredo: o assassinato dos dois homens.

Nos centros urbanos não se espera que os indivíduos ajam com a preocupação demonstrada por José diante do ocorrido com dona Teresa. Essa atitude incomum é a célula que move a narrativa de Rubem Fonseca ao compor as cenas de crime que culminam como forma de defesa dos oprimidos, como se as pessoas fossem fazer justiça com as próprias mãos.

Após simular um assalto no apartamento, José sai do prédio sem ser visto e sem deixar pistas. Volta mais tarde e encontra dona Teresa e as noras.

Vocês podem fazer as malas e ir baixar noutra terreiro, eu disse, o apartamento pertence à dona Teresa.

Quando as duas putas saíram, dona Teresa deu um beijo na minha mão, o senhor é um santo, seu José, vou guardar até morrer o nosso segredo.

Voltei para o apartamento. Um santo. Um santo porra nenhuma. Sou um assassino profissional, mato por dinheiro.

Nem sempre (FONSECA, 2006, p.156).

A figura do herói caracteriza-se na narrativa por critérios morais e de desejos comuns e, portanto, seu conceito não é estático, pois variam de época para época, uma vez que dependem dos valores e desejos de uma sociedade. Assim, ao afirmar que José é um santo, dona Teresa está apenas atribuindo um valor que, naquele momento, lhe foi favorável. Em nenhum momento o narrador tem a clara pretensão de ser herói, ao contrário, como vilão possui a força e poderes superiores aos heróis convencionais. Podemos afirmar, neste caso, que a atitude do narrador, repleta de motivações perversas o caracterizaria como um anti-herói, no entanto, a dignidade assumida em defesa dos mais fracos e de dona Teresa, o eleva à condição de herói.



Portanto, ao alegar que mata por dinheiro e, imediatamente após, justifica que nem sempre o faz, o narrador busca afirmar-se diante de sua condição de assassino, falando de si em relação ao fato narrado, constituindo a representação do espaço como focalização e fortalecendo a subversão do papel de herói.

O terceiro conto a ser analisado na perspectiva de herói/vilão é o conto *O Ciclista*, do conjunto de *Amálgama* (2013). O narrador personagem é mais um entre tantos outros personagens do contexto ficcional fonsequiano que transita pelos centros urbanos numa atitude de repulsa diante da urgência dos acontecimentos.

O narrador inicia a história remontando memórias do tempo de infância e da convivência doméstica com o pai, o qual não lhe agregou nenhum ensinamento. Ao contrário, a imagem do pai é sinônimo de repulsa e ódio, que o narrador demonstra ao relatar: "Peguei o retrato, rasguei em mil pedacinhos, joguei na privada, mijei em cima e nem dei a descarga. Nem me lembro como era a cara dele, nem no retrato, nem antes" (FONSECA, 2013, p.37).

Essa repulsa originada na infância vai fazendo com que o caráter do personagem se modifique na sequência narrativa. Sem formação acadêmica, somente o curso primário, inicia o trabalho como entregador, para isso, usa a própria bicicleta, objeto que lhe dará poder heróico para realizar o que julga justo e limpar os criminosos da cidades.

Sobre a bicicleta, o personagem vai construindo o espaço ficcional urbano a partir de sua percepção. Os ambientes, os transeuntes e os demais personagens, neste sentido, são mediados pela focalização.

Andando de bicicleta pela cidade a gente tem uma boa ideia do mundo. As pessoas são infelizes, as ruas são esburacadas e fedem, todo mundo anda apressado, os ônibus estão sempre cheios de gente feia e triste. Mas o pior não é isso. O pior são as pessoas más, aquelas que batem em crianças, que batem em mulheres, urinam nos cantos das ruas. Andando na minha bicicleta, vejo tudo isso e chego em casa preocupado, e minha mãe pergunta o que aconteceu, você está triste, e eu respondo não é nada, não é nada. Mas é tudo, é eu não poder ajudar ninguém, hoje mesmo vi uma velhinha ser assaltada por dois moleques e não fiz nada, fiquei olhando de longe, como se aquilo não fosse assunto meu (FONSECA, 2013, p. 37-38).

Neste fragmento percebemos como se dá essa focalização e o primeiro indício de que o ciclista anseia por alguma forma de justiça é a conclusão que faz após observar o assalto com a senhora idosa e nada ter feito. Este estado pode ser entendido também como indiferença diante de tantas outras situações semelhantes e que não há nada que se fazer. As observações que faz enquanto observa o movimento das ruas, remete-o às lembranças da infância infeliz, o que o leva a julgar que tudo é feio, fedorento e que as pessoas são más.

A seguir, o personagem narra o momento em que começa a agir como se fosse herói, armado com a própria bicicleta, numa forma de reminiscência do passado, de seu tempo de criança, dispara o estopim para a ação:

[...] estava voltando para casa quando vi um homem barbudo batendo num garotinho.

Ele dava tapas na cara com tanta força que o barulho me chamou a atenção.

Acho tapa na cara, ainda mais com aquela força, pior do que soco, porque é uma coisa, além de dolorosa, humilhante, um garotinho que cresce levando tapa na cara quando adulto vai ser um pobre-diabo. Dei a volta, pedalei com força e, controlando a direção com mão firme no guidão, atropelei o filho da puta, bem entre as pernas, e ele caiu no chão gemendo, e eu ainda passei por cima da cara dele (FONSECA, 2013, p.38).

A partir desse evento, o personagem passa a agir compulsivamente, como um ato vicioso, saindo pelas ruas à espera de um acontecimento para o qual ele possa assumir a situação. O narrador não se mostra interessado em resolver situações momentâneas ou inusitadas ou ainda, ajudar alguém que se encontra em dificuldades, age instintivamente, como um psicótico que quanto mais artimanha e executa suas ações, mais se excita.

Hoje à noite passei por um homem na rua carregando uma saca e **pelo perfil notei que ele era mau**. Dei a volta para ver a cara dele de frente. Sim, **ele era mau, muito mau**. Adiantei a minha bicicleta, retornei e fiquei parado de frente para ele. Ficamos olhando um para o outro, ele um tanto ou quanto surpreso, com aquele menino olhando-o fixamente. Então comecei a pedalar furiosamente dirigindo minha bicicleta para cima dele, o cara meteu a mão na saca, tirou um revólver, mas, nesse momento, eu acertei os colhões dele com os pneus e em seguida atingi a barriga dele com o guidão. Ele caiu desmaiado.

Saltei da bicicleta e peguei o revólver, que estava no chão. Dei dois tiros para o alto (FONSECA, 2013, p 39). (Grifos nossos).

Os grifos mostram o instinto psicótico sobre os conceitos de bem e mau. A sequência narrada demonstra o prazer acentuado pela violência e o caráter psicótico do ciclista que, antes de ser um herói, congrega o mesmo grupo de vilões que agem como se fossem heróis, buscando nos indefesos a justificativa para os atos violentos.

*O matador de corretores*, do livro *Amálgama* (FONSECA, 2013) é o quarto e último conto a ser analisado na perspectiva de herói/vilão. O personagem, protagonista e narrador, analisa a cidade e o comportamento das pessoas que por ela transitam, ao mesmo tempo em que banaliza os acontecimentos, quando ressalta a morte de um transeunte que, por desviar do tumulto da calçada, é atropelado. Neste conto, assim como em vários outros, o narrador não obedece a nenhuma ordem narrativa: ora apresenta o que vê, ora relata os acontecimentos

como se fossem experiências pessoais, ora analisa os acontecimentos para depois narrá-los. O que difere o processo narrativo desse conto para os demais é que todas as ações são narradas em sequência numérica, como se fossem normas instrucionais, o que caracteriza uma forma diferenciada na estrutura dos modos de produção do autor.

A narrativa inicia com uma sequência numérica, como se fosse um manual de instrução para o leitor para aprender o processo que se discute sobre os eventos e a sociedade.

1 – As pessoas andam pela cidade e nada veem. Veem os mendigos? Não. Veem os buracos nas calçadas? Não. As pessoas leem livros? Não, veem novelas de televisão. Resumindo: as pessoas são todas umas cretinas (FONSECA, 2013, p.48).

Podemos perceber que o narrador inicia criticando os indivíduos e caracterizando-os como insignificantes. A partir da focalização da voz, o narrador remete o leitor a um estado reflexivo sobre o seu próprio agir na urbanidade. Na mesma sequência, o narrador apresenta o atropelamento de um indivíduo que é forçado a desviar da calçada para a rua, o motivo que fez com que fosse atropelado, porque não presta atenção na multidão que o cerca. De acordo com o narrador, o processo civilizatório obriga os indivíduos que moram nos centros urbanos a se tornarem elementos do concreto, ou seja objetos do próprio desejo de desenvolvimento e é este processo que define o comportamento do narrador, a partir de então, a agir como se fosse evitar o progresso, punindo os corretores por considerá-los responsáveis do desenvolvimento desenfreado dos centros urbanos.

Mas eu, quando perambulo pelas ruas, vejo tudo. E vejo a pior coisa de todas: a cidade sendo destruída. Não há logradouro em que um prédio não esteja sendo demolido para dar lugar a um arranha-céu, ou então sendo cavado um buraco onde esse monstro vai ser erguido, ou então, pior ainda, um lugar onde essa coisa hedionda já foi erguida. Arranha-céu? Eu disse arranha-céu? O nome certo é arranha-inferno (ib., 2013, p.48)

Ao definir os prédios como arranha-inferno, instala-se a repulsa pela qual o narrador lutará em ‘defesa’ daqueles que considera inúteis: os indivíduos urbanos.

Eu precisava fazer alguma coisa. Passei na porta de um monstrengo desses que acabara de ser construído e vi, em frente a um pequeno galpão, um cartaz que dizia: AQUI. CORRETOR AUTORIZADO. Então tive uma ideia de gênio.

2 – Fiquei um pouco decepcionado quando não li qualquer notícia nos jornais. E depois de eu ter agido pela segunda vez, também nada. Mas, na terceira, uma pequena notícia foi publicada numa página interna: *Corretor de imóveis assassinado. Corretor de imóveis foi assassinado com requinte de crueldade. Deceparam a sua cabeça e os dedos da sua mão* (ib., 2013, p.48).

A partir de então, o narrador vai demonstrando a cada dia os atos de crueldade em busca de um sensacionalismo, algo que o evidencie como o justiceiro, o defensor dos ignorantes urbanos. A busca por um choque emocional, conforme ressalta o próprio narrador na sequência que narra, faz com que as atrocidades aumentem sobre os corretores e os especuladores, conforme podemos notar no fragmento a seguir:

Os jornais, que adoram tragédias, escândalos, tudo que pode satisfazer a curiosidade malsã dos imbecis, publicaram a foto com grande estardalhaço, na primeira página, junto com entrevistas de policiais, psicólogos, professores e alguns cidadãos escolhidos randomicamente (Ib., 2013, p.49).

Finalmente, após cometer vários outros assassinatos de corretores de imóveis, o protagonista se vê irritado, pois tudo o que havia feito para modificar aquele quadro de caos urbano, perdera-se ao ver noticiado no jornal que o número de vendas de imóveis havia crescido após os assassinatos.

Não li o resto. Peguei a faca, a faca que me ajudara a matar os malditos corretores, e fiquei olhando para a imagem do meu rosto refletida na lâmina. Então, tive uma ideia, uma ideia fantástica que encheu o meu coração de regozijo. Mas ainda não posso contar para vocês (Ib., 2013, p.50).

O final acima supracitado surpreende o leitor e subverte a ideia de herói. O narrador falha em sua missão, deixando o leitor apreensivo e curioso para desvendar qual será a atitude.

#### 4.2 O CARÁTER HUMANO DESVELADO NO PROTAGONISMO DA NARRATIVA DE RUBEM FONSECA

Neste momento analiso duas obras do conjunto elencado nesta tese para refletir sobre a construção do personagem a partir do caráter humano. Os contos *O filho* e *Conto de amor*, ambas as obras do conjunto de *Amálgama* (2013).

Anatol Rosenfeld (2002) afirma que a obra literária não apresenta uma realidade empírica, mas possível, de mundo imaginário cercado de personagens fictícios em que o leitor torna-se parceiro do jogo imaginativo. O personagem é o principal responsável pela ficcionalidade e, por meio deste, a camada imaginária se cristaliza, ele dá aparência à situação imaginária, trazendo o leitor para o interior da história narrada.

Na ficção, os seres humanos se tornam mais transparentes e consistentes, pois são intencionais e autônomos e a personagem representa seres humanos definidos que vivem situações exemplares, integradas em um grande tecido de valores e que tomam determinadas atitudes em face de valores ou na contradição desses, como os que representam o universo ficcional dos dois contos aqui estudados.

No primeiro conto selecionado, *O filho* (FONSECA, 2013), o narrador apresenta a história de uma jovem que engravida, mas não lhe interessa o pai. Se o filho não lhe agrada, pensa em se desfazer, como se fosse um objeto, vendendo. A avó da criança procura saber quais os meios possíveis para vender a criança e lucrar, sem que a própria filha venha a saber. No momento do parto, a avó abandona a criança, o que leva o leitor a deduzir que algo não está normal. Após receber o filho nos braços, a jovem mãe joga-o na lata de lixo, pois é uma criança que só tem um braço.

As discussões geradas a respeito da gravidez põem em destaque vários questionamentos como: o papel da família na educação dos filhos, o respeito à vida humana; a indiferença; os valores materiais. Jéssica, a protagonista, é uma adolescente como qualquer outra que, sem a orientação familiar, aventura-se a descobrir os prazeres da vida e acaba engravidando. A partir de então, não sabe o que fazer.

Jéssica tinha 16 anos quando ficou grávida.  
É melhor tirar, disse a mãe dela. Você sabe quem é o pai?  
Jéssica não sabia. Respondeu, não interessa quem é o pai, são todos uns merdas.  
Combinaram que iam fazer o aborto na casa da mãe de santo d. Gertrudes, que fazia todos os partos e abortos daquela comunidade (FONSECA, 2013, p.8).

O fragmento acima aponta algumas características que contribuirão para a compreensão do caráter da personagem Jéssica: mora na comunidade (região de favelas), tem pouca instrução, tem vida sexual muito ativa, pois não consegue determinar quem é o pai, o que supõe que relaciona com qualquer indivíduo da comunidade.

A mãe de Jéssica é outra personagem que também não traz boas expectativas para a criança que está sendo gerada, além de indicar pouca instrução, pois sugere que a filha faça um aborto e, pior, clandestino, o que poderá lhe acarretar futuros problemas ou até mesmo a morte. Contudo, tanto Jéssica quanto a mãe representam o universo de centenas de mulheres que vivem à margem da sociedade à espera de algo melhor e, enquanto esse melhor não chega, vão tomando as decisões que lhes parecem mais favoráveis.

Jéssica compõe a personagem esférica a que Antonio Candido (*apud* Rosenfeld, 2002)

conceitua como aquela que dá a impressão de estar viva. Jésssica é dotada de uma densidade psicológica capaz de alterar-lhe o comportamento. Inicialmente, estava decidida a realizar o aborto, mas depois, em conversa com a amiga, percebeu que se não tivesse como cuidar da criança poderia vendê-la, como um objeto qualquer. Aqui já começamos a perceber a mudança no comportamento da personagem.

Na véspera de realizar o aborto, Jésssica falou com a mãe que havia decidido ter o filho e que se fosse menino ia se chamar Maicon e se fosse menina, Daiana.

Vai ter o filho?

Vou.

Ficou maluca. Como é que você vai criar?

Qual o problema? Se der muito trabalho eu posso dar o bebê, ou melhor, posso vender. Tem um monte de gente interessada em comprar bebês. A Kate vendeu o bebê, você sabia? (FONSECA, 2013, p.8)

O fragmento acima demonstra a constituição esférica da personagem protagonista. Com capacidade para surpreender, Jésssica vai envolvendo o leitor durante a narrativa para que este possa fazer parte do que está sendo contado, como participante da ação desenrolada.

A mãe de Jésssica é a antagonista que vê na gravidez da filha a possibilidade para obter um bem material. Tenta convencer a filha de que o melhor é vender a criança, tão logo nasça.

D. Benedita fez questão de acompanhá-la. Seu plano era pegar o bebê imediatamente após o parto e sair correndo com ele debaixo do braço para se encontrar com o comprador de bebês, com quem ela já havia combinado tudo.

[...]

O parto correu normal. O bebê nasceu, era menino.

D. Benedita imediatamente olhou o bebê e saiu correndo da casa de d. Gertrudes.

Mas d. Benedita saiu correndo sem levar o bebê. Saiu sozinha com o olho arregalado como se Satanás tivesse entrado no seu corpo.

D. Gertrudes envolveu o bebê nos panos que Jésssica trouxera.

Pode levar o bebê para casa, disse d. Gertrudes.

Jésssica então olhou o filho. Não disse uma palavra. Pegou o bebê envolto no cobertor e no pequeno lençol de renda e saiu da casa de d. Gertrudes.

Foi caminhando lentamente pela rua até que encontrou a primeira lata de lixo grande. Então jogou o bebê na lata de lixo.

O bebê era aleijado. Só tinha um braço. Ela não ia dar de mamar nem ninguém ia querer comprar aquela coisa (FONSECA, 2013, p.10).

O fragmento acima revela outra atitude que caracteriza o comportamento de Jésssica: o preconceito. Nota-se também que a centralidade da ação está na própria personagem adolescente. Ao jogar a criança recém-nascida no lixo, a adolescente faz com que o leitor fique estupefato diante de tal cena.

Rubem Fonseca joga com os princípios da moralidade para chocar o leitor com atos desumanos, desta forma, o autor consegue promover no leitor, por meio da ficcionalização, as reflexões para edificação do processo constitutivo da personagem a fim de manter um amálgama. O corpo da personagem Jéssica aparece como um espaço profano, no qual universos distintos convergem para o inesperado, dilatado, acelerando marcas do monstruoso, da deformação e depravação, da anormalidade segundo a ordem social (GAMA-KHALIL; MILANEZ, 2018).

Em *Conto de amor* (FONSECA, 2013), o segundo conto a ser analisado, a relação das marcas da deformação e da anormalidade também se fazem presentes na narrativa. No conto, o tempo transcorrido é de quinze anos e, ao atingir esta idade, o menino João informa ao pai que deseja ir à guerra. O pai constrói uma bomba e dá ao menino para que ele a detone, dizendo que ele irá à guerra. O filho, feliz, detona a bomba. O que atribui o valor ao título é a forma como o narrador descreve o amor. O amor, neste caso, é acabar com o sofrimento do próprio filho. A deficiência é vista como um impedimento ao ser humano para prosseguir vivendo.

Neste conto, brevíssimo, a narrativa é feita em primeira pessoa, recurso contemporâneo que aproxima o leitor do que está sendo narrado, contribuindo para a chamada presentificação. O narrador protagonista é ex-combatente de guerra que, durante dois anos, fica distante da família. No momento em que vai para uma expedição, a esposa estava grávida e o narrador não presencia o nascimento do filho.

Já no início da narrativa o narrador faz com que o leitor fique indignado diante da afirmação: “A pessoa que eu queria matar era o meu filho João” (FONSECA, 2013, p.30). O choque dirigido ao leitor pela manifestação da vontade de matar o próprio filho faz com que a narrativa já se torne intrigante. O leitor vai querer saber o que move o pai a fazer tal afirmação.

Após o nascimento do filho, o narrador descreve o comportamento da esposa, induzindo o leitor a pensar: ou o filho morrerá ao nascer ou o filho não seria do narrador. Ao chegar da missão, o narrador encontra o filho, ‘lindo’, mas que trazia apenas dois membros: uma perna e um braço.

O bizarro, no conto, é a característica mais forte para a composição do personagem. Na sequência, o narrador apresenta a morte da esposa como consequência do desgaste físico ocasionado pela exigência dos cuidados extremos para com o filho. A solução do pai para o filho é a morte, que observamos no desfecho da obra.

“Eu quero ir para a guerra, papai”, ele pediu mais uma vez.  
 Então decidi que ele iria à guerra. Foi quando preparei a bomba.  
 Com a bomba na mão eu disse:  
 “Meu filho, você foi convocado para ir à guerra.”  
 “Obrigado, meu pai querido, eu te amo muito.”  
 Coloquei a bomba na sua mão.  
 “Essa bomba vai explodir. É a guerra”, eu disse.  
 “É a guerra”, ele repetiu feliz.  
 Saí do quarto onde estava. Pouco depois vi o clarão.  
 João também viu esse clarão, feliz, antes da bomba explodir, matando-o.  
 Eu amava o meu filho (FONSECA, 2013, p. 31).

O discurso para justificar a ação violenta da morte do filho é a alegação do amor. O amor é o sentimento que minimiza o sofrimento e esconde o preconceito e, neste caso, o infortúnio de ter que cuidar de um filho inválido que poderia levar o narrador à morte da mesma forma que fez com a esposa. Numa atitude egoísta, o narrador usa da justificativa do amor para salvaguardar os próprios princípios ideológicos.

Outro detalhe interessante é que nos diálogos estabelecidos entre pai e filho percebe-se o tratamento afetuoso, como o apresentado no fragmento supracitado, no entanto, a articulação dada ao recurso linguístico faz com que o leitor deduza que o adolescente sabe de sua condição insólita e, por isso mesmo, pede ao pai para ir à guerra, culminando no próprio suicídio.

#### 4.3 TEMPO E ESPAÇO CARACTERIZADOS PELA FOCALIZAÇÃO DA VOZ

A narrativa ficcional do século XX traz o espaço como um elemento de organização estrutural da expressão de ausência ou presença de condição de formas literárias plurais. Brandão (2007) apresenta uma organização dos espaços literários, como mencionado em capítulos anteriores, que os insere em quatro perspectivas categóricas de análise, a lembrar: representação do espaço físico, estruturação espacial capaz de produzir efeitos de simultaneidade, espaço como focalização - objeto de estudo neste capítulo e, espacialidade da linguagem, o qual promove um afastamento da perspectiva representacional.

Este tópico apresenta a análise de dois contos do conjunto da obra *Histórias Curtas* (FONSECA, 2015): *Quem vê cara não vê coração* e *Fazer as pessoas rirem e se sentirem felizes*, nos quais procuro evidenciar como o autor Rubem Fonseca apresenta a relação espaço/ tempo a partir da focalização da voz.



Segundo Jonathan Culler (1999), a narrativa é um recurso humano básico de ouvir e contar histórias, em cujo enredo o leitor pode inferir. O enredo é apresentado, ordenado a partir de um certo ponto de vista pelo discurso, assim, o autor cria um texto que é recebido pelos leitores, que inferem uma voz que fala a qual se dirige a ouvintes – subentendidos ou construídos – explicitamente identificáveis.

As vozes narrativas podem ter linguagem própria, distintiva, na qual narram tudo na história ou podem adotar a linguagem dos outros (CULLER, 1999).

No conto *Quem vê cara não vê coração* (FONSECA, 2015), temos uma voz narrativa que reivindica a autoridade, quando o narrador afirma: “Meu nome é João, moro no morro, num barraco que era do meu avô, não me lembro do meu pai, nem da minha mãe, nem da minha avó, **tenho cara de bobo, mas sou esperto**” (FONSECA, 2015, p. 121) (Grifos nossos). Não ficamos nos perguntando se o narrador tem ou não cara de bobo, aceitamos a informação até que o narrador nos dê outro motivo para pensarmos de forma diferente. Toda a narrativa é realizada a partir dessa focalização da voz, cujo discurso impõe a autoridade.

O enredo apresenta a história de João, que por se dizer ter ‘cara de bobo’, passa a usar desse artifício e enganar as pessoas.

Enfim, hoje vou encontrar um espertalhão – essa palavra existe sim, sou bom em palavras, já disse -; o vigarista disse que me vendia um carro usado em ótimo estado. O preço era de um carro novo, mas devia ter rodado mais que baiana no Carnaval. Eu disse para ele, antes de pagar, quero dar uma volta. Ele me deu a chave, eu entrei no carro e sumi.[...] Esta foi a primeira vez que usei em meu proveito a minha cara de idiota. A segunda vez um sujeito gordo, de bigode e cabeleira postiça [...] (FONSECA, 2015, p. 122).

Observamos no fragmento que a expressão temporal ‘hoje’ indica o momento presente, no entanto, ao final do parágrafo, o narrador já apresenta um evento sequente, que ele afirma ser ‘a segunda vez’, remetendo a ideia ao passado, o que sugere que o tempo expresso pela expressão ‘hoje’ não tem a significação temporal que o leitor acredita ter, supondo ao final do fragmento que o fato acontecera há tempos e não no momento que enuncia. Portanto, essa enunciação do narrador leva o leitor a duvidar de suas interpretações sobre os acontecimentos. Trata-se de uma narração autorreflexiva, na qual o narrador ostenta o fato de que pode determinar como a história vai acabar.

Com a desculpa de que precisava arranjar dinheiro, João pede ajuda a um batedor de carteiras para que este lhe ensine o ofício. Zé Gororoba, o amigo, passou dois meses ensinando João a bater carteiras, até que, finalmente, aprendeu o ofício. Na primeira vez, bateu a carteira de apenas um homem e foi dividir o lucro com Zé Gororoba. Ao lhe entregar

o dinheiro, o amigo o alerta de que não deve dividir igualmente o lucro, mas entregar apenas um terço do que ganhasse. Todo o dinheiro que obtinha com os furtos, João dividia com os ‘pés rapados’ como ele mesmo dizia.

A ideia de fazer uma caridade distorce o pensamento do leitor, que pode se sentir sensibilizado pelo ato caridoso e livrá-lo da culpa. Todos os personagens que João ajuda apresentam alguma dificuldade, que faz com que seus atos sejam justificados, como se o leitor inferisse a ideia de que o protagonista fizera algo errado, mas para uma boa causa.

A atitude do protagonista e os conselhos do amigo Zé Gororoba o fazem ‘prosperar’, como podemos notar no fragmento a seguir:

[...] Zé Gororoba queria dizer para eu não exagerar. Então segui o conselho do Zé Gororoba e decidi maneirar.[...] Sou muito sortudo. Só pego carteira cheia de grana, como tem sujeito distraído nesse mundo![...] Nesse sábado vou tirar uma folga.[...] Tenho um trabalho garantido, seguro, minha vida mudou. Quer dizer, tudo mudou, mas continuo com cara de bobo (FONSECA, 2015, p. 127)

A visão de quem fala é distinta da visão de quem vê. Assim, afirmações ‘segui o conselho’, ‘Sou muito sortudo’. ‘Só pego carteira cheia de grana.’ ‘Tenho um trabalho garantido’, ‘mas continuo com cara de bobo’ apresentam a focalização da voz do próprio narrador, da consciência deste, diferindo aquelas do pensamento de quem lê. Esse conto, contribui para a ironização dos eventos que ocorrem com os indivíduos que vivem aturdidos pela urbanização.

O conto *Fazerem as pessoas rirem e se sentirem felizes* (FONSECA, 2015) é o último conto do conjunto da obra e o último ser analisado neste trabalho. O narrador inicia o enredo afirmando que não gosta do que faz. Não apresenta, inicialmente, nenhum indício de qual profissão exerce, o que leva o leitor a fazer uma série de induções.

Não gosto que saibam o que eu faço. Mesmo trabalhando disfarçado morro de medo de que um dia alguém me veja na rua e grite “é ele, é ele”.

Não sei fazer mais nada e isso que eu faço aprendi com o meu pai. Ele morreu. Mas algum tempo antes de morrer ele ficou louco. Mesmo assim continuou trabalhando e ninguém percebia (FONSECA, 2015, p. 171).

No fragmento, vemos também uma focalização da voz do narrador ao afirmar que o pai ficara louco, não permitindo ao leitor aceitar outra verdade até o momento que o narrador deixe transparecer que é algo diferente, o que acontece nos parágrafos seguintes à narrativa. Para o narrador o pai ficou louco, mas a narrativa seguinte leva o leitor a acreditar que o pai

sofria de Alzheimer, que o fizera perder a memória e por isso agia instintivamente, como veremos:

Eu o vestia para ele ir trabalhar. Nós íamos juntos, trabalhávamos no mesmo lugar. Ele trabalhou destrambelhado mais de um ano. Eu dizia “vamos”, e ele me seguia como um sonâmbulo. Eu vestia a roupa nele, colocava o nariz, pintava onde tinha que pintar, pensativo, mas não sei o que ele pensava, ou se pensava, quem é que sabe o que se passa na cabeça de um maluco?

A partir do fragmento, o leitor pode, então, identificar pela voz focalizada do narrador que a profissão que exerce é a de palhaço – ‘Eu vestia a roupa nele, colocava o nariz’ – e pode também inferir que o pai não era louco, mas que sofria de uma doença degenerativa da memória, por isso não se lembrava de nada.

O narrador dá continuidade à profissão do pai porque não sabia fazer outra coisa, além disso, o pai dizia que ser palhaço era ser lírico, poético, cômico. Interessante também são as reflexões que o narrador projeta a partir da figura do pai, quando relembra os ensinamentos deste: “Meu pai era bom, mas foi ficando velho e costumava dizer ‘os velhos sabem mas não podem, os jovens podem mas não sabem’ ” (FONSECA, 2015, p.173). Assim, esse processo de focalização que observamos no decorrer da narrativa converge para uma posição ideológica de quem está narrando.

A partir da observação, o narrador também levanta alguns questionamentos sobre a influência da tecnologia no cotidiano das pessoas que contribuem para afastá-las daquilo que poderia torná-las mais felizes. A chegada da televisão em todas as casas, mesmo as mais carentes, na visão do narrador, contribuiu para o desaparecimento da atividade circense: “Cada vez vinha menos gente assistir ao espetáculo. Parece que isso acontece no mundo inteiro, as pessoas veem o circo pela televisão” (FONSECA, 2015, p.172). Em outro momento destaca: “Na verdade o circo tinha acabado, ou tinha ido para a televisão” (FONSECA, 2015, p.174). Essa redundância no discurso do narrador, faz com que o leitor tenha a impressão de que a afirmação venha a ser verdadeira.

Ao final do conto, o narrador diz que mudou de profissão, passou a ser porteiro em um prédio pequeno habitado por idosos e encerra a narrativa com um questionamento que move o leitor a refletir sobre a mesma: “Engraçado, tem mais mulher velha que homem velho. Por que será?” (FONSECA, 2015, p.174).

A mudança do foco narrativo, ou seja, constituída pela estrita representação da observação do narrador de modo desapaixonado, é denominada de focalização externa. Geralmente, esse tipo de focalização acontece no início da narrativa quando da apresentação

dos personagens, no entanto, percebemos que no conto o narrador mantém essa postura distanciada dos eventos para invertê-la ao final, quando deixa em suspenso a dúvida que percebera somente ao lembrar dos moradores do prédio em que trabalha. A presença do narrador autodiegético proporciona a expressão da subjetividade, como no questionamento ora referido e contribui para atitudes intrusivas, configurando para uma atitude emotiva e ideológica. Desta forma, a intrusão permite a ironia e a generalização filosófica, como descritas em algumas passagens dos textos analisados. A ironia sobre o envelhecimento e o descaso das pessoas para com os mais velhos; a impotência humana diante das necessidades vitais; da generalização de que a televisão é a principal responsável pelo afastamento dos indivíduos das atividades culturais.

Diante do exposto, cabe-nos ressaltar que a distância apresentada pelo foco narrativo tem a ver com a organização do tempo, principalmente com a velocidade, onde se traduzem as atitudes tendencialmente dramatizadas, representadas pelo discurso da personagem. Nos dois contos evidenciados temos um discurso narrativizado, por meio do qual as palavras das personagens aparecem como um evento diegético, contribuindo para a focalização interventiva, quando comenta o espírito de uma personagem (no caso do pai do palhaço) ou na digressão da matéria narrada.

Com relação ao tempo apresentado nos dois contos aqui evidenciados, ambos constituem-se lineares, pois estão sujeitos à dinâmica da sucessividade própria da narrativa, revelando implicações linguísticas – como as apontadas pelo personagem João a partir das frases proferidas pelo amigo, ou por ele mesmo, às quais postula serem filosóficas – e das modulações realizadas pelo narrador palhaço, ao rememorar as frases ditas pelo pai como modelo reflexivo. A expressão temporal é organizada a partir do foco estruturante, ou seja, do próprio narrador.

Assim, as técnicas narrativas empregadas por Rubem Fonseca evidenciam um modelo de escrita que atende os interesses do leitor por meio da exploração de temas atuais, pelo jogo com a linguagem, pelo mosaico que desenvolve ao conectar personagens homônimos e pelo hibridismo das formas empregadas na construção do gênero.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desmitificar os conceitos normativos do processo de escritura que operam como demarcadores de fronteiras literárias, bem como dos conceitos canônicos de narratividade sob a análise dos contos fonsequianos, não é um trabalho fácil. O emprego de uma linguagem própria, capaz de transformar e intensificar a linguagem comum tem sido forte recurso de escritores que se propõem a fazer da literatura uma obra genuína, devido às múltiplas interpretações que permitem aos textos torná-los literários. O leitor, por estabelecer conexões implícitas do conhecimento de mundo, é o responsável pela concretização da obra literária e o autor contemporâneo oferece essa experiência com a linguagem.

As produções existentes têm apontado a produção literária para outras textualidades ficcionais, entre elas, o gênero conto que não mais se configura na forma fixa como conhecemos.

Com esta tese, busquei nas obras selecionadas de Rubem Fonseca verificar como o autor trabalha a escrita de seus contos na contemporaneidade, quais técnicas adota ao empreender a escrita, como os personagens são constituídos a ponto de subverter os papéis que desempenham no interior das narrativas.

Dentre as técnicas, o processo discursivo que se instala no interior das narrativas fonsequianas substitui, muitas vezes, o narrador por uma voz que se envolve de maneira presente e sensível na própria articulação da linguagem, anulando a distância entre o narrador e a narração, e o princípio clássico da causalidade. Essa técnica moderna que envolve o narrador na situação narrada apaga os contornos entre o presente e o passado, a que Beatriz Resende (2008) denomina *presentificação*. Assim, as fronteiras entre essa emergência da presentificação e o espaço urbano, nas obras fonsequianas aqui elencadas, refletem as configurações desse mundo caótico a que todos estamos submetidos.

A contística fonsequiana encontra-se em movimento, abandonando as características tradicionais literárias por meio da efetivação plena da liberdade do ato de narrar, como nos microcontos apresentados no conjunto de *Amálgama* (2013). A dessacralização apresentada por meio das ações desempenhadas por personagens ordinários, valoriza a forma de nos vermos representados em contraposição à vivência da maioria dos brasileiros. Ao abordar temas polêmicos, violentos, Rubem Fonseca nos insere num tempo e espaços legitimadores da existência humana, a urbe, que é presentificada pelo reflexo da tragicidade, da loucura, à

pouca voz concedida às mulheres que permeiam seus contos, colaborando para a reflexão do leitor sobre a convivência com o intolerável.

Das obras elencadas para este estudo, *Ela e Outras Mulheres* (2006), os 27 contos são apresentados com o título de nomes de mulheres de A a Z, em que 7 deles trazem narradoras e um conto tem a narrativa em terceira pessoa. Esse fato da narrativa em primeira pessoa é uma das características da escrita contemporânea adotada como processo de focalização da voz e que exige a participação do leitor para a narração. Na maioria dos textos a obscenidade é explícita, o masculino vocifera e o feminino contado é objetificado. A violência e a obscenidade incorporam-se na linguagem para evidenciar a desumanização, o preconceito, o conformismo, o impulso sobre a razão, a banalização.

Em *Amálgama* (2013), dos 34 contos, um conto apresenta como narrador uma voz feminina. Neste conjunto, os contos são brevíssimos, alguns apresentam estrutura de poema, os temas versam sobre solidão, pobreza, discriminação, preconceito, angústias, miséria humana se constituindo como um verdadeiro mosaico, cujos temas, histórias e personagens se fundem.

Em *Histórias Curtas* (2015), dos 38 contos, 3 representam a voz feminina. A maioria dos contos apresenta a narrativa em primeira pessoa, isso demonstra que a opção pela mudança no foco narrativo de terceira para primeira pessoa reflete essa característica contemporânea da autoridade. Quatorze (14) histórias perpassam pelo universo neurótico de personagens psicopatas, maníacos ou com distúrbios mentais. Neste conjunto, a decadência humana e a loucura são o foco das narrativas.

O fato de a maioria das histórias apresentarem o narrador com o foco masculino já indica uma reflexão sobre a pouca voz atribuída às mulheres.

Como observado nas análises, os contos fonsequianos apresentam-se diferentes na estrutura, não possuem uma regra entre si. As narrativas curtas atestam a desestabilização da literatura, uma vez que promovem velocidade e incorporam novos modos de escrita, contribuindo para a hibridização dos gêneros. À literatura já não importa saber se é ou não literatura, o que importa é que essas narrativas estão instaladas numa realidade cotidiana constituindo presente.

Se retornarmos aos questionamentos iniciais que conduziram essa pesquisa, veremos a complexidade e a diversidade com que a literatura atual exige das novas formas literárias e dos vários gêneros. Diante do pressuposto de uma busca por características impressas nos contos fonsequianos, as discussões que se instalam sobre a aproximação ou distanciamento do

gênero, a partir do cânone, é possível perceber um distanciamento, pois as histórias narradas por Rubem Fonseca não seguem uma norma, como início, meio e fim. Muitos de seus contos parecem não ter início, como no conto *Na Hora de Morrer* (FONSECA, 2013), no qual o autor narra apenas os momentos finais de um agonizante. Além da extensão, brevíssima em grande parte do corpus analisado, muitos de seus contos apresentam-se no formato de poemas, hibridizando o processo de escrita e desestabilizando a estrutura tradicional de conto, como demonstrado no conto *Sopa de pedra* (fonseca, 2013), em que o próprio título não só remete a relatos de oralidade, como estabelece outras intertextualidades e associa a elementos poéticos.

Rubem Fonseca não se intimida diante dos desafios que a atualidade exige de si enquanto escritor, em três de seus contos mostra as angústias de um escritor diante da exigência e do gosto do público leitor. Seus temas, polêmicos e que revelam grande tragicidade, mostram uma sociedade que vive alienada ao caos dos centros urbanos. Fonseca parece um flanêur, sabe de todos os detalhes, percebe o sofrimento alheio, ironiza, passeia pelas ruas e pelo interior de seus personagens, como nos contos de *Histórias Curtas* (2015) em que a loucura e suas nuances figuram como um estágio da decadência humana. Vemos no decorrer das narrativas, um narrador que quer extrair de si a ação narrada, que se corporifica, ora pela linguagem cotidiana, ora pela linguagem audiovisual. Esta traz o leitor para junto da narrativa, participando do ato narrado, assumindo culpas, desejos, assumindo uma voz narrativa.

Estudar a contística de Rubem Fonseca é perceber as múltiplas possibilidades do fazer literário. A presença constante do cenário urbano e a representação da violência são marcas da literatura brasileira contemporânea muito bem exploradas pelo autor. Além disso, Rubem Fonseca consegue transformar o que estava estático, acomodado, em algo com movimento, em uma literatura reflexiva e crítica por meio de uma escrita que podemos dizer híbrida, experimental, de vocabulário rico e atual.

A respeito da subversão dos papéis desempenhados por alguns de seus personagens sobre a figura de herói, verificou-se que o recurso adotado pelo autor, mostra na literatura fonsequiana que o herói/vilão assume as próprias fraquezas, vive conflitos interiores e tem crises com o meio social, obrigando-o a afirmar-se no paradigma da violência – luta contra a violência, agindo com violência – levando o leitor ao fascínio pelo exótico, o diferente. Quanto ao caráter humano, o mesmo é desvelado no protagonismo da narrativa fonsequiana a partir do preconceito que é refletido no jogo estabelecido entre o comportamento dos personagens, como nos contos *O filho* e *Conto de Amor* (FONSECA, 2013) e os valores

culturalmente instituídos, convergindo para o insólito, o que não é habitual ou para a aceleração das marcas da anormalidade. Também o tempo e o espaço são desestabilizados pela focalização da voz em primeira pessoa para promover o leitor a constituir-se agente da própria narração.

Diante deste estudo e das obras elencadas para o *corpus* foi possível constatar que o que mantém o escritor no cenário da contística brasileira contemporânea é seu caráter transgressor, de escrita eloquente, da escolha por temas polêmicos e da banalização que atribui aos eventos cotidianos. Tudo isso aliado à genialidade do autor ao fundir outros textos, formatos, temas e personagens do universo caótico dos indivíduos que habitam os centros urbanos presentificados em suas histórias. As possibilidades de um texto polifônico, de um mosaico, porque se constrói a partir de novas estruturas, como do próprio poema e; caleidoscópico, porque permite visualizações distintas sobre o fazer literário são características do modo de escrita de Rubem Fonseca.

A trajetória dos contos fONSEQUIANOS permite a reformulação de conceitos sobre o fazer literário, bem como de sua recepção frente a um público exigente. Trata-se de questionar o conceito de originalidade de um texto. Rubem Fonseca consegue transformar o que estava estático, em algo com movimento, em uma literatura reflexiva e crítica por meio de uma escrita que podemos dizer híbrida, experimental, de vocabulário rico e atual.

Esperamos que as análises aqui desenvolvidas possibilitem a construção de uma crítica estimulante para a experiência literária, subvertendo as convenções narrativas composicionais da obra, compreendendo o gênero conto como uma arte de fronteira, capaz de uma prática de resignificação e releitura de mundo por meio da multiplicidade de códigos artísticos.



## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** (Trad. Vinícius Nicastro Honesko). Chapecó: Argos Editora da Unochapeco, 2009.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da Literatura.** 8.ed. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 2000.

AMORETTI, Rogério. **Bases para a leitura da violência.** In *Psicanálise e Violência: Metapsicologia – Clínica – Cultura.* AMORETTI, Rogério (Org.). Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

BACHELAR, Gaston. **A poética do espaço.** (Trad. Antonio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance.** 4.ed. São paulo: UNESP, 1998.

\_\_\_\_\_. **Estética da Criação Verbal.** (Trad. Paulo Bezerra). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **A morte do autor.** *In:* O Rumor da Língua. Lisboa: Edições 70, 1987.

\_\_\_\_\_. **Aula.** São Paulo: Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Aventura Semiológica.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BASTOS, Liliana Cabral. **Narrativa e vida cotidiana.** V. 7, n.14, 1º. Sem. Belo Horizonte: SCRIPTA, 2004, p.118-127. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12548/9852>. Acesso em: 17/02/2018.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BERGER, Peter L. (1986). **Perspectivas sociológicas: uma visão humanística.** (Trad.; Donaldson M. Garschagen). 19.ed. Petrópolis, Vozes, 1998.

BETTAZZA, Vânia Lúcia. **Seres performáticos na civilização do espetáculo: Uma leitura de Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, Luiz Vilela e Marcelino Freire.** Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis, São Paulo: USP, 2016.

BHABHA, Homi K.(1998). **O local da cultura.** (Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves). 2.ed. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2013.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Espaços Literários e suas expansões**. V.15. Jan.-Jun. MG: Revista ALETRIA, 2007. p. 206-220. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>

BUTLER, Judith. "**Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**". (Trad. de Tomaz Tadeu da Silva). In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 151-172.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Seis propostas para o novo milênio**. (Trad. Ivo Barroso). 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 7.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira**. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CARROL, Noël. **The philosophy of horror**. New York: Routledge, Chapman and Hall Inc., 1990.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 4.ed.rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006 (Série Princípios).

CEVASCO, Maria Elisa. **Estudos culturais**. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005.

CHACHAM, Alessandra Sampaio & MAIA, Mônica Bara. **Corpo e Sexualidade da Mulher Brasileira**. In: MARGARETH, Rago et al. *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. 1.ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004, p.75-86.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Edufmg, 2003.

CORTÁZAR, Júlio. **Alguns aspectos do conto**. In: \_\_\_\_\_. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.147-163.

COUTINHO, Afrânio. **O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1979.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: Uma introdução**. (Trad. Sandra Vasconcelos). São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. (Trad. Waltensir Dutra). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. (Org. Michael Schröter; Trad. Vera Ribeiro; Revisão Técnica e notas; Renato Janine Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

FONSECA, Rubens. **Ela e outras mulheres**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Amálgama**. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

\_\_\_\_\_. **Histórias Curtas**. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. **Os Prisioneiros**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

GADZEKPO, John Rex Amuzu. **O obsceno e o grosseiro na poesia satírica: arte ou perversão?** In: MARTINS, Clerton (Org.). **Antropologia das Coisas do Povo**. São Paulo: Roca, 2004.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins; MILANEZ, Nilton (Orgs.). **Personas Insólitas: conjunções espaciais e temporais na composição de personagens do insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas**. (Trad. Magda Lopes). São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. (Trad. Renato Cohen). São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOTLIB, Nádya Battela. **Teoria do Conto**. 10.ed., 4. impr. São Paulo: Ática, 2003 (Série Princípios).

GUIZZO, Antonio Rediver. **Rubem Fonseca: a Representação da Violência e das Relações de Poder enquanto Agressão**. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. V. 21 (set. 2011) – 1-136 – ISSN 1678-2054 [29-39] Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa>. Acesso em 05/02/2018.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva S.A. 1986.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Literatura Marginal**. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal>. Atualizado em 11 de setembro; 7:05 pm. Acessado em 25/09/2014.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: História, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. Lisboa: Vega, 1993.

LAROUSSE, Ática. **Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Ática, 2001.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LOURO, Guacira Lopes. (1997). **Mulheres na sala de aula**. In: História das mulheres no Brasil. Org. Mary Del Priore; Coord. de textos: Carla Bassanezi. 9.ed. São Paulo: Contexto, 2007, p.443 – 481.

\_\_\_\_\_. **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. (Trad. Tomaz Tadeu da Silva). 2.ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2000.

LUCAS, Fábio. **O conto no Brasil moderno.** In: FILHO, Domício P. et al. O livro do seminário: ensaios Bienal Nestlé de literatura brasileira 1982. São Paulo: L R Editores, 1983. p.103 - 164.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **A arte do conto:** sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., 1972.

MARCONI, Marina de Andrade & PRESOTTO, Zélia Maria Neves. **Antropologia:** uma introdução. 7.ed., 5. Reimpr. São Paulo: Atlas, 2013.

MENDONÇA, Márcia Rejany. **O Gênero feminino em Rubem Fonseca.** Anuário de Literatura 7, 1999, p.169-189. Rev. Anu. Lit. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1999, p. 169 – 189. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5301>. Acessado em 23/09/2014.

MESSA, Fábio de Carvalho. **O Gozo Estético do Crime - Dicção Homicida na Literatura Contemporânea.** 01/04/2002 271 f. Doutorado em Literatura. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, Florianópolis: Biblioteca Depositária: BU / UFSC .Trabalho anterior à Plataforma Sucupira.

MICHAUD, Yves. (Trad. L. Garcia). **A Violência.** São Paulo: Ática, 1989. Série Fundamentos.

MOISÉS, Massaud. (2001). **História da Literatura Brasileira: Modernismo.** 5.ed. Volume III. São Paulo: Cultrix, 2005.

\_\_\_\_\_. **A criação literária:** prosa I. 20.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MONTI, Tony. **Escritores e assassinos - urgência, solidão e silêncio em Rubem Fonseca.** 01/07/2011 132 f. Doutorado em Literatura Brasileira. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo: Biblioteca Depositária: Florestan Fernandes Trabalho anterior à Plataforma Sucupira.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **Escrita e performance na literatura moçambicana.** SCRIPTA, v.4, n.8, p.250-257, 1ºsem. Belo Horizonte: PUC, 2001.

MORICONI, Italo. **Circuitos contemporâneos do literário** (indicações de pesquisa). Revista Gragoatá, Niterói, n.20, I sem. 2006, p.147-163.

NORA, Pierre. **Entre memória e história:** a problemática dos lugares. (Trad. Yara Aun Khoury). Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC- SP. 1981, p.7-28.

OLIVA, Osmar Pereira. **Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca.** Revista Unimontes Científica.V.6, n.2 –Jul./Dez. Montes Claros, MG, 2004. Disponível em: [www.ruc.unimontes.br/index.php/unicientifica/article/download/174/166](http://www.ruc.unimontes.br/index.php/unicientifica/article/download/174/166). Acesso em: 05/06/2018.

OLIVEN, Ruben George. **A antropologia de grupos urbanos**. 6.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. (Trad. José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Ed.: CopyMarket.com, 2001.

RAVETTI, Graciela. **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Graciela ravetti e Márcia Arbex (Org.). Belo Horizonte: Departamento de letras Românicas, Faculdade de Letras – UFMG: Poslit, 2002.

RD1. **Alcides Nogueira vai desenvolver novela das 18h com sinopse de Rubem Fonseca**. Postado em 22 de março de 2016. Disponível em: <https://rd1.com.br/alcides-nogueira-vai-desenvolver-novela-das-18h-com-sinopse-de-rubem-fonseca/>. Acessado em 06/04/2017.

RESENDE, Beatriz. **Expressões da literatura no século XXI**. In: A literatura brasileira na era da multiplicidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p.15-40.

RODRIGUES, Sérgio. Colunista. **Rubem Fonseca parece encher obra com esboços tirados do lixo**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1873569-rubem-fonseca-parece-encher-nova-obra-com-esbocos-tirados-do-lixo.shtml>. Acesso em: 30/07/2017.

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e Problemas da Obra Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROSENFELD, Anatol. **Literatura e Personagem**. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2002.

SANTIAGO, Silviano. (1978). **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002(a).

\_\_\_\_\_. **O narrador pós-moderno**. In: Nas malhas da letra: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002(b), p.47-50.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. 7.ed. 2.reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SCHECHNER, Richard. **“O que é Performance?”**. In: Performance Studies: an Introduction. 2.ed. New York & London, Routledge, 2006, p.28-51. Disponível em: [http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O\\_QUE\\_EH\\_PERF\\_SCHECHNER.pdf](http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf). Acesso em: 10/08/2016.

SCHOLLHAMMER, Erik Karl. **Ficção Brasileira Contemporânea**. (Org. Evando Nascimento). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (Coleção Contemporânea).

\_\_\_\_\_. **Estudos Culturais – os novos desafios para a teoria da literatura**. (Ensaio). Revista Diálogos Latinoamericanos. Latin American Center (LACAU), Aarhus University, s/d, p.33-40. Disponível em: [http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/1\\_di\\_\\_logos\\_latinoamericanos/5-desafios5.pdf](http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/1_di__logos_latinoamericanos/5-desafios5.pdf). Acesso em: 23/10/2018

SILVA, Antonio da Pádua Dias da (Org.). **O conto e o romance contemporâneos na perspectiva das literaturas pós-autônomas**. Campina Grande: Eduepb, 2016(a). (Série Literatura e Interculturalidade)

SILVA, Clarissa Santos. **Rubem Fonseca e o antiparamétrico contemporâneo: o rompimento com o canônico**. In DA SILVA, Antonio de Pádua Dias. **O conto e o romance contemporâneos na perspectiva das literaturas pós-autônomas**. Campina Grande: Eduepb, 2016(b). p.183-195.

SIMS, Andrew. **Sintomas da mente: introdução à psicopatologia descritiva**. Porto Alegre: Artmed, 2001.

SOIHET, Rachel. (1997). **Mulheres pobres e violência no Brasil urbano**. In: História das mulheres no Brasil. Org. Mary Del Priore; Coord. de textos: Carla Bassanezi. 9.ed. São Paulo: Contexto, 2007, p. 362-400.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca**. São Paulo; Ateliê Editorial, 2000.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. Trad. Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. **Afinal, o que Literatura?**. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. 3.ed. rev. e ampl. Maringá: EDUEM, 2009.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. (Trad. Miguel Serras Pereira). São Paulo: Boitempo, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. (Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2.ed. rev. ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2007.