

**KARINA LUCKASZESKI CONRADO**

**A DIMENSÃO CORPÓREA NA LITERATURA BRASILEIRA  
A FISIOLÓGICAÇÃO HUMANA NA CONTÍSTICA DE  
RUBEM FONSECA**

**PORTO ALEGRE  
2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**A DIMENSÃO CORPÓREA NA LITERATURA BRASILEIRA  
A FISILOGIZAÇÃO HUMANA NA CONTÍSTICA DE  
RUBEM FONSECA**

**KARINA LUCKASZESKI CONRADO**

**ORIENTADOR: PROF. DR. PAULO SEBEN DE AZEVEDO**

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2012**

**KARINA LUCKASZESKI CONRADO**

**A DIMENSÃO CORPÓREA NA LITERATURA BRASILEIRA  
A FISIOLÓGICAÇÃO HUMANA NA CONTÍSTICA DE  
RUBEM FONSECA**

**BANCA EXAMINADORA:**

---

PROF. Dr. PAULO SEBEN DE AZEVEDO – UFRGS (Presidente)

---

PROF. Dr. ANTONIO MARCOS VIEIRA SANSEVERINO – UFRGS

---

PROF. Dr. EDUARDO MARKS DE MARQUES – UFPel

---

PROF. Dr. RICARDO ARAÚJO BARBERENA – PUCRS

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, em primeiro lugar, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, sua Direção, seus funcionários, seus professores e meus colegas de curso, na pessoa do Secretário José Canísio Scher, por sempre ter sido compreensivo e atencioso comigo nas dúvidas e dificuldades em relação às providências relativas ao Mestrado.

Em segundo lugar, agradeço ao meu Orientador, Paulo Seben de Azevedo, cujas aulas (ainda no Curso de Especialização em Literatura Brasileira) me despertaram para o estudo do conto e da obra de Rubem Fonseca, por ter acreditado em mim desde o início e nunca ter duvidado que eu conseguiria chegar a este momento.

Não poderia esquecer jamais de agradecer à Direção e aos colegas, funcionários e alunos da Escola Estadual Normal 1º de Maio, de Porto Alegre, em especial a Diretora, Profª Arlete Dargot, por sua solidariedade e colaboração para que eu pudesse conciliar trabalho e estudo.

Finalmente, reservo um agradecimento muito especial a minha mãe, Noemi, por ter aturado meus momentos de aflição e dúvidas durante todo o trajeto percorrido.

“Não importa que os prazeres que definimos como isentos de dor, a que chamamos os prazeres puros da própria alma, e que acompanham, uns o conhecimento, outros as sensações, como diz Sócrates, venham em quinto lugar, depois da medida e do propósito, da simetria e do belo, da inteligência e da sabedoria, da ciência e das artes. Pois o belo muda, o saber muda, a inteligência muda, a medida muda. Mas o desejo é inalterável.”

RUBEM FONSECA, “À maneira de Godard”

## RESUMO

Esta dissertação pretende examinar, na literatura brasileira, a existência de um processo que Paulo Seben de Azevedo chama de fisiologização, ou seja, a caracterização de seres voltados exclusivamente para a satisfação dos seus desejos individuais mais básicos — aqueles vinculados diretamente ao corpo. Embora não se trate de um processo novo na cultura ocidental, recrudescceu a partir do século XX. Partindo da abordagem da produção contística do escritor mineiro Rubem Fonseca, a proposta desse trabalho é focalizar a presença significativa da fisiologia do corpo humano desde seu livro de estreia, *Os prisioneiros* (1963) até a publicação de títulos mais recentes, como *Secreções, excreções e desatinos* (2001). O contista foi pioneiro na abordagem desse tema, visto que, já nos anos sessenta, Fonseca indicava que o indivíduo tinha a tendência de ter uma relação com o mundo através do seu corpo, forma de expressão contemporânea através da qual o sujeito revela sua identidade. Para comprovar a presença da fisiologização do ser humano, analisaremos treze contos, que perpassam diferentes obras do autor, abrangendo as décadas de sessenta, setenta, noventa do século XX e início do século XXI; essas narrativas, embora pertençam a diferentes épocas, formam um conjunto porque mostram a evolução do tema da fisiologia na ficção fonsequiana, que coincide com uma sociedade cada vez mais globalizada e consumista — sociedade que, por consequência, valoriza excessivamente a individualidade e o culto à imagem. O trabalho se sustentará em estudiosos da obra fonsequiana e em autores que abordam a relação sujeito-sociedade. Pretendemos, assim, comprovar que Rubem Fonseca, além de retratar sua época, tem sido um escritor à frente do seu tempo, pois renunciou nos idos dos anos sessenta, período que coincide com o *boom* da urbanização brasileira, as consequências desse processo nas relações humanas, que refletiram na transformação de seres cada vez mais encerrados em si mesmos.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Rubem Fonseca; conto; fisiologização humana; individualismo; consumismo.

## RESUMEN

Esta disertación pretende examinar, en la literatura brasileña, la existencia de un proceso que Paulo Seben de Azevedo llama de fisiologización, o sea, la caracterización de seres volcados exclusivamente hacia la satisfacción de sus deseos individuales más básicos — aquellos vinculados directamente al cuerpo. Aunque no se trate de un proceso nuevo en la cultura occidental, recrudesció a partir del siglo XX. Partiendo del abordaje de la producción cuentística del escritor minero Rubem Fonseca, la propuesta de este trabajo es focalizar la presencia significativa de la fisiología del cuerpo humano desde su libro de estreno, *Os prisioneiros* (Los prisioneros) (1963) hasta la publicación de títulos más recientes, como *Secreções, excreções e desatinos* (Secreciones, excreciones y desatinos) (2001). El cuentista fue pionero en el abordaje de ese tema, ya que, en los años sesenta, Fonseca indicaba que el individuo tenía la tendencia de tener una relación con el mundo a través de su cuerpo, forma de expresión contemporánea mediante el cual el sujeto revela su identidad. Para comprobar la presencia de la fisiologización del ser humano, analizaremos trece cuentos, que van más allá de diferentes obras del autor, abarcando las décadas de sesenta, setenta, noventa del siglo XX e inicio del siglo XXI; esas narrativas, aunque pertenezcan a diferentes épocas, forman un conjunto porque muestran la evolución del tema de la fisiología en la ficción fonsequiana, que coincide con una sociedad cada vez más globalizada y consumista — sociedad que, por consecuencia, valoriza excesivamente la individualidad y el culto a la imagen. El trabajo se sustentará en estudiosos de la obra fonsequiana y en autores que abordan la relación sujeto-sociedad. Pretendemos, así, comprobar que Rubem Fonseca, además de retratar su época, viene siendo un escritor al frente de su tiempo, pues renunció en los idos de los años sesenta, período que coincide con el *boom* de la urbanización brasileña, las consecuencias de ese proceso en las relaciones humanas, que reflejaron en la transformación de seres cada vez más encerrados en sí mismos.

Palabras-clave: Literatura Brasileña; Rubem Fonseca; cuento; fisiologización humana; individualismo; consumismo.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>1 FISIOLÓGICAÇÃO HUMANA .....</b>	<b>12</b>
1.1 O CONSUMISMO NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA .....	15
1.2 A ETERNA BUSCA PELO PRAZER SEXUAL .....	17
<b>2 ASPECTOS DO CONTO .....</b>	<b>20</b>
2.1 O CONTO NO BRASIL .....	23
<b>3 A FISIOLÓGICAÇÃO HUMANA NA CONTÍSTICA DE RUBEM FONSECA .....</b>	<b>34</b>
3.1 “DUZENTOS E VINTE CINCO GRAMAS” .....	34
3.2 “TEORIA DO CONSUMO CONSPÍCUO” .....	36
3.3 “A FORÇA HUMANA” .....	39
3.4 “O DESEMPENHO” .....	43
3.5 “RELATO DE OCORRÊNCIA” .....	45
3.6 “PASSEIO NOTURNO — PARTE I” .....	48
3.7 “O CAMPEONATO” .....	51
3.8 “NAU CATRINETA” .....	54
3.9 “INTESTINO GROSSO” .....	57
3.10 “O COBRADOR” .....	61
3.11 “OLHAR” .....	65
3.12 “COPROMANCIA” .....	68
3.13 “BEIJINHOS NO ROSTO” .....	71
<b>4 CONCLUSÃO.....</b>	<b>75</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>79</b>



## INTRODUÇÃO

Rubem Fonseca, desde seu *debut* na literatura, é um dos escritores mais aclamados pela crítica. Antonio Candido (1987) nomeou-o como o grande mestre do conto, pois o gênero, segundo o crítico, na década de sessenta — coincidindo com a estreia literária de Fonseca — torna-se o melhor da ficção brasileira; e o universo fonséquiano abordará as consequências, para o homem, da crescente urbanização brasileira através da narrativa breve.

Para Candido, Fonseca é o propulsor do “realismo feroz”. Ou seja, retrata a violência urbana em todos os níveis comportamentais, violência que é intrínseca ao século XX. Se isso é verdade, tampouco pode passar despercebido o fato de que a análise de sua obra pela crítica, quer acadêmica, quer jornalística, restringe-se geralmente à abordagem da violência urbana que perpassa seus contos.

A proposta desta dissertação é focalizar um novo olhar acerca do prosador mineiro, focado num traço que, no entanto, está presente desde seu livro de estreia, e que, cada vez mais permeou, ao longo dos anos, sua contística: a fisiologização humana<sup>1</sup>. Rubem Fonseca, já nos anos sessenta do século XX, prenunciou, através de suas narrativas, a tendência do ser humano em isolar-se na individualidade, por conseguinte, no próprio corpo.

Para formularmos um conceito de fisiologização humana, recorreremos a sociólogos, filósofos e psiquiatras que estudam as relações humanas contemporâneas a fim de formularmos uma definição.

Bryan Turner, um dos expoentes da análise da gradativa corporalização humana, afirma que os anseios individuais, na estrutura social atual, estão no centro do debate entre sociólogos e filósofos; nas palavras do sociólogo britânico, “Podemos conceituar a cultura moderna como um processo de individualização [...]” (TURNER, 1989, p.15)<sup>2</sup>.

Já Bauman, sempre atento às mudanças da humanidade, cunhou o termo “sociedade líquido-moderna” para a nossa época, porque, segundo o pensador, as relações entre os indivíduos atualmente são fluídas, ou seja, predominam relacionamentos transitórios e descartáveis; os vínculos afetivos são bastante frágeis. Num mundo onde o capitalismo e, por

---

<sup>1</sup> O termo fisiologização é usado aqui na acepção adotada pelo Prof. Paulo Seben de Azevedo em suas aulas, qual seja, a reificação do ser humano não mais, como na tradição marxista, a peça de engrenagem ou mercadoria, mas a um animal egocêntrico, organismo cada vez mais autorreferente, que só encontra transcendência na concretização de suas funções fisiológicas primárias, de reprodução, alimentação e excreção.

<sup>2</sup> Minha tradução livre; em espanhol, na edição consultada (como se pode ver nas Referências): “*Podemos conceptualizar a la cultura moderna como um proceso de individualización [...]*”

consequente, o consumismo imperam, pessoas e objetos são igualadas e têm o mesmo valor, sendo descartados quando o interesse findar.

O sociólogo polonês chama atenção para um símbolo da contemporaneidade: a Internet. A prioridade, nos dias de hoje, é o relacionamento em redes sociais, porém o mundo *online*, que deveria aproximar pessoas de culturas díspares acaba por separá-las; os relacionamentos firmados, como os da sociedade líquido-moderna, são igualmente assépticos. O pensamento de Bauman vai ao encontro de Charles Melman. O psiquiatra francês observa que o fenômeno da Internet fez com que os seres, para pertencerem a um mundo homogêneo, renunciem às características do lugar onde vive sua vida *offline*. Além de proporcionar relações fluidas, a rede faz com que os indivíduos percam sua identidade para serem iguais aos amigos virtuais, além de tornarem as pessoas mais introspectivas, encerradas num mundo fantasiado.

Outro aspecto fundamental na formulação do conceito da fisiologização humana é o sexo. Como apontou Turner, as vontades pessoais regem nossa época, e as relações sexuais parecem ditar os relacionamentos, muito mais que o lado afetivo.

Foucault observa em, *História da sexualidade I* — a vontade de saber, que o sexo, depois de um período áureo, em liberdade de palavras e atos, foi repentinamente censurado, quando do regime vitoriano. Somente no século XX — mais precisamente na década de sessenta — há uma mudança na percepção acerca do sexo. A “revolução sexual” preconiza um novo comportamento relacionado a relações interpessoais, na qual, o sexo ganha um poder libertador. Mas Foucault ressalta que esse é um processo longo, portanto, “O homem ocidental aprende pouco a pouco o que é ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência [...]” (FOUCAULT, 1988, p.155).

A liberdade excessiva, em relação ao ato sexual, trouxe um ônus para a sociedade: os seres humanos, cada vez mais, adquirem características narcísicas. Assim como na relação com os bens de consumo, no qual não se quer renunciar aos prazeres materiais, o mesmo procede com o gozo sexual: a satisfação dos desejos individuais é prioritária na contemporaneidade. Vivemos uma situação existencial gradativamente mais instável, num mundo onde impera a violência, a qual, por consequência, acarreta a perda de confiança no semelhante. Não só relacionamentos afetivos (familiares, amorosos) são atingidos; mas também a capacidade de se solidarizar com o semelhante, sofre os efeitos indiretos desse amálgama de individualização e crescente violência. A preocupação excessiva com a individualidade e seus respectivos anseios fez com que gradativamente nos tornássemos menos humanos — e quem sabe — mais fisiologizados.

No mundo de hoje, que gera visões fragmentadas da realidade vivida, o conto (e não o romance) breve em sua forma, é o que melhor traduz, em poucas páginas, o homem contemporâneo, com seus dramas e questionamentos, de forma intensa. Faremos algumas observações sobre o conto, com suas características peculiares; também uma retrospectiva do gênero em nosso país, desde seu germe, passando pelo maior dos contistas brasileiros — Machado de Assis — o *boom* da ficção curta nos conturbados anos sessenta, época de regime militar, quando do surgimento de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, até os percursos mais recentes, como por exemplo, o fenômeno do surgimento de novos contistas e a publicação das histórias curtas por meio de *blogs*.

Se o conto é um gênero “camaleão”, pois se metamorfoseia para tematizar os mais variados assuntos, examinaremos a presença da fisiologização do ser humano na literatura brasileira através da análise de treze contos de Rubem Fonseca, um dos maiores contistas brasileiros de todos os tempos; sempre à frente de seu tempo, o escritor mineiro é o que melhor irá retratar, de forma cruel e precisa, a vida nas metrópoles brasileiras: sua temática consiste em abordar as consequências acarretadas pelo aumento da população urbana, que na década de sua estreia na literatura, ultrapassou pela primeira vez a rural. De acordo com Otsuka (2001, p.14) “[...] a cidade se transformou em espaço privilegiado para sua observação, pois nela se concentra o cerne de vivência de uma série de problemas novos a que seus habitantes responderam de maneiras variadas.”

Nossa análise abrange diferentes obras da carreira do contista, desde a publicação, na primeira metade da década de sessenta, de seus dois primeiros livros — *Os prisioneiros* e *A coleira do cão* — quando foi alçado ao posto dos maiores contistas brasileiros, tendo sido amplamente discutido e analisado, de acordo com Lucas (1971). Porém, é nos anos setenta que Fonseca atinge seu ápice com a publicação das duas obras que estão entre as mais importantes de sua carreira: *Feliz ano novo* e *O Cobrador*, as quais possuem semelhanças na recepção em tempos de governos militares. Silva (1989, p.16), aponta “[...] a obra de Rubem Fonseca como o “caso-síntese” das relações entre o escritor e o Estado naquele período.”

*Feliz ano novo* teve a sua circulação vetada, sob a acusação de pornográfico. Contos como, por exemplo, o que dá título ao livro e “Passeio noturno — parte I” incomodaram a censura justamente porque refletiram, através da ficção, a realidade em que vivia o Brasil e, consequentemente, seu autor.

A Ditadura Militar não aprovou as obras fonssequianas. No entanto, o escritor obtivera prestígio com o público desde sua estreia com *Os prisioneiros*; por isso, os dois livros da década de setenta atingiram uma notoriedade, que ultrapassa os anos. “O Cobrador”, conto

que sintetiza o período de sua publicação, revela o drama de um personagem à margem da sociedade burguesa; como não consegue inserir-se, decide ser um justiceiro que a combate. Lafetá (2004) classificou os contos-títulos desses livros como os pontos altos da literatura do ficcionista e obras-primas do conto brasileiro de todos os tempos.

Em 1992, depois de enveredar na década de oitenta pelo romance, Fonseca retoma o gênero que o consagrou com *Romance negro e outras histórias*. As narrativas ali presentes continuam a desvelar o homem do fim do milênio, cada vez mais preso aos seus instintos, como perceberemos na análise de “Olhar”.

A crescente fisiologização do ser humano culmina na obra de 2001, de título autoexplicativo *Secreções, excreções e desatinos*. Nesse livro, cada uma das narrativas tem como enfoque uma secreção ou excreção do corpo humano, sendo que as relações estabelecidas entre os personagens recaem sempre na anatomia, a ponto de a não aceitação de seu próprio físico ter como consequência os desatinos dos indivíduos. Fonseca, novamente, se mostra um fotógrafo das relações contemporâneas.

Enfim, pretendemos, nesta Dissertação, mostrar que a fisiologização humana, estando presente na obra do mais importante contista brasileiro do século XX, pode apontar uma nova perspectiva para a compreensão da obra de Rubem Fonseca e para a análise de outras manifestações artísticas e literárias do período que compreende a Modernidade e aquilo que muitos chamam de Pós-Modernidade.

## 1 FISILOGIZAÇÃO HUMANA

Nos dicionários em geral, a definição de “fisiologia” não difere essencialmente de algo como: “Ciência que trata das funções orgânicas pelas quais a vida se manifesta<sup>3</sup>.” Essa acepção ilustra o mundo contemporâneo, que vem se caracterizando pelo individualismo e pela satisfação imediata das necessidades humanas mais primárias. Num contexto assim, Turner (*apud* Bauman, 2007) afirma que devemos conceber o corpo. Ou seja, a anatomia humana se tornou a responsável por legitimar a existência dos indivíduos, como se eles somente existissem na sociedade através do seu físico, tornando-se necessário que suas opiniões, sentimentos e emoções sejam corporalizadas, pois será a maneira de estar presente numa contemporaneidade na qual o externo tem mais valor que o interno.

Para o sociólogo britânico, a vontade individual tornou-se tema de debate no contexto da história e da estrutura social. “De fato, pode-se dizer que o problema da vontade humana, da liberdade individual e da determinação social constituem questões centrais da civilização ocidental” (TURNER, 1989, p.9)<sup>4</sup>.

Com efeito, percebemos o século XXI a cada dia mais voltado para o consumismo desenfreado — Bauman (2007) classifica a sociedade atual de consumista, pois se caracteriza por excesso e fartura e, por consequência, por redundância e lixo farto. Numa sociedade tão preocupada em consumir, a marca dos seus habitantes é a individualidade: o desejo de consumir desenfreadamente é tão necessário que não pensam senão em si, a ponto de nos fazer acreditar que a fala de Turner tem validade universal. O sociólogo britânico, um dos pioneiros nos estudos referentes ao corpo e a corporalização humana na década de oitenta, portanto, atesta uma característica já presente na escrita de Rubem Fonseca desde sua obra de estreia, *Os prisioneiros* (1963). A subjetividade individual está presente nos onze contos que compõem a obra. A epígrafe que abre o livro, extraída de Lao Tsé, exemplifica a essência de *Os prisioneiros*: “Somos todos prisioneiros de nós mesmos, nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível.” Veremos, no decorrer da carreira de Rubem Fonseca, que tal epígrafe não define somente seu primeiro livro de contos; estar encerrado em si será a tônica também de obras posteriores. No entanto, o ser humano estar condicionado às suas características biológicas não é um fenômeno novo na literatura: podemos fazer uma analogia com o

<sup>3</sup> [www.dicio.com.br/fisiologia](http://www.dicio.com.br/fisiologia). Acesso em 16/06/2011.

<sup>4</sup> Minha tradução livre; em espanhol, na edição consultada (como se pode ver nas Referências): “*De hecho, puede decirse que el problema de la voluntad humana, la libertad individual y la determinación social constituye una de las cuestiones centrales de la civilización occidental.*”

Naturalismo, escola literária da segunda metade do século XIX. De acordo com Coutinho (1988), devemos ver o Naturalismo como um movimento específico do século mencionado, porque antes de se concretizar numa época histórica, o Naturalismo era uma categoria estética ou ainda, uma tendência geral da alma humana em diferentes tempos. Portanto, “[...] o Naturalismo existe sempre que se reage contra a espiritualização excessiva, como em certas expressões do erotismo barroco ou na ficção naturalista do século XIX” (COUTINHO, 1988, p.180). Ou ainda na contemporaneidade, quando observamos resquícios naturalistas no comportamento do indivíduo do terceiro milênio.

Além disso, devemos registrar que o Naturalismo corresponde ao Imperialismo que se segue à Segunda Revolução Industrial e lança as raízes da ideia de consumo, que irá ser o cerne da sociedade capitalista consumista, caracterizadora do século XX, cujo marcante individualismo levou à fisiologização de que tratamos. Foster (2003) observa que o puritanismo levou o teatro, o cinema e a literatura norteamericanos a apelarem para alegorias sempre que o tema fosse relacionado ao sexo<sup>5</sup>. Por exemplo, tigelas e chaves se tornaram ícones da vagina e do pênis, respectivamente. Essa perspectiva dá foros fisiologizantes à predileção ianque pela literatura policial e detetivesca, que permite analogias entre o roubo e o assassinato com a violação.

Por outro lado, para Bauman (2007), vivemos na era da “sociedade líquido-moderna”, caracterizada por relações individuais que não se solidificam em algo permanente. Acompanhando a velocidade contemporânea, rapidamente, os ativos se transformam em passivos e as capacidades em incapacidades. Diante desse quadro, as palavras de ordem são insatisfação/mutação constante.

[...] as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir. A liquidez da vida e a da sociedade se alimentam e se revigoram mutuamente. A vida líquida, assim como a sociedade líquido-moderna, não pode manter a forma ou permanecer em seu curso por muito tempo (BAUMAN, 2007, p.7).

A precariedade e a incerteza constante permeiam a sociedade líquida; constância, aderência e viscosidade são nulas. Portanto, numa sociedade líquido-moderna, embora tudo tenha de ser desejável, sejam pessoas, sejam objetos, o descarte subsequente é inevitável, pois, atualmente, não há espaço para a perpetuação das coisas. O mundo está cada vez mais veloz — a Internet é o símbolo dessa realidade: a velocidade de que é dotada, na qual tudo acontece rápido demais foi transportada para a vida real. O excesso de informações, a situação

---

<sup>5</sup> Foster, Thomas C. *How to Read Literature like a Professor*. Burford/UK: Quill Books, 2003.

na qual o que era novidade deixa de sê-lo no instante seguinte, também acontece no mundo *offline*.

Melman (2003) aponta para o fenômeno produzido pela Internet: a comunicação horizontal que permite a comunicação estendida a todas as partes do planeta. Mas como indivíduos tão diferentes — devido a fatores geográficos, econômicos e culturais— dialogam? Para o psicanalista francês,

A possibilidade de um diálogo comum entre indivíduos tão diferentes implica na renúncia às particularidades culturais que cada um deve ter, na relação que cada um tem com os textos que, para ele, funcionam como Outro. Quer dizer que a grande comunidade mundial está constituindo em uma aldeia global, como se diz, somente é possível com a condição de que cada um renuncie às particularidades de sua cultura [...] (MELMAN, 2003, p.56).

Assim, nos deparamos com um paradoxo: as pessoas nunca estiveram tão voltadas para si próprias, porém, a Internet faz com que todos se transformem numa grande massa global porque, para estar inserido na “comunicação horizontal”, é preciso renunciar às peculiaridades do lugar onde se nasceu e se vive. Os indivíduos pertencentes à sociedade líquida não são dotados de uma identidade. Nunca, em outra sociedade, objetos, relações pessoais, foram tão marcadas pelo efêmero. A explicação para tal fenômeno seria a de que pessoas sem identidade mudam facilmente de gostos justamente porque não têm consciência de si mesmas. Evidentemente, na obra fonsequiana, iniciada nos anos sessenta do século XX, a Internet não está presente, visto que é um fenômeno recente no Brasil; porém, seu surgimento contribuiu para o isolamento gradual dos seres humanos.

O que antes despertava interesse, no próximo momento não interessará mais. Essa parece ser uma forte característica dos indivíduos contemporâneos: o anseio permanente por algo novo que, após ser conquistado, imediatamente será descartado. Perguntamos: e quais são as formas de busca de satisfação? Numa sociedade de mercado, inserida numa matriz econômica que, segundo Robert Kurz (1992), parte da lógica da produção de bens, o consumo acaba por ser uma delas, e seguramente a mais significativa.

Todavia, em face da polissemia dos termos, vulgarizados pela mídia do século XX, antes de prosseguir faz-se necessário, primeiramente, definir consumo e consumidor, o que se fará a seguir.

## 1.1 O CONSUMISMO NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Todas as criaturas vivas consomem. Isso é fato desde a imensa antiguidade. No entanto, Bauman nos diz, concordando nisso com Kurz (1992), que a sociedade que nos precedeu mais do que consumir tinha como característica produzir. A sociedade de consumo contemporânea, depois dos avanços da automação da indústria, não tem necessidade de mão de obra em grande escala; todavia, por ser capaz de produzir mais do que qualquer sociedade anterior a ela, precisa, conseqüentemente, de mais pessoas que consumam. Cada vez mais o mundo se encontra numa ânsia por consumir, não importa o produto. Bauman (2007) nos aponta que os desejos de consumo nunca são saciados. Ao contrário: “A promessa de satisfação, no entanto, só permanecerá sedutora enquanto o desejo continuar irrealizado, o que é mais importante, enquanto houver uma suspeita de que o desejo não foi plena e totalmente satisfeito” (BAUMAN, 2007, p.106).

Os cidadãos líquidos não almejam alcançar seus sonhos de consumo. A busca pelo prazer permanente é o que seduz. Paradoxalmente, portanto, o que seduz é o anseio não realizado. Os objetos são logo descartados porque esses consumidores não se incomodam em destinar à lata de lixo seus até então desejos consumistas. O valor da novidade está acima do valor da permanência. Tudo, portanto, pode ser reduzido ao consumismo e conseqüente descarte.

Para Bauman (2004, p.67), a característica fundamental do consumismo “[...] não é *acumular bens [...]*, mas *usá-los e descartá-los* em seguida a fim de abrir espaço para outros bens e usos.” E o corpo também é utilizado nessa busca sem fim pelo deleite.

O corpo consumista/do consumidor é autotélico, constituindo o próprio fim e um valor em si mesmo; na sociedade de consumidores, também é, por acaso, o valor supremo. Seu bem-estar é o principal objetivo de toda e qualquer busca existencial, assim como o principal teste e critério de utilidade, conveniência e desejo para o restante do mundo humano e cada um de seus elementos (BAUMAN, 2007, p.120).

O corpo é dotado de um “valor supremo”. Sua satisfação plena é o que move as pessoas no mundo contemporâneo.

Se analisarmos os indivíduos, tais como o complexo midiático atualmente os apresenta, vemos que estão voltados para “saciar” as vontades corporais, o que se dará através



da satisfação sexual, da alimentação pantagruélica e, contraditoriamente, da busca da boa forma. Inclusive, a dependência ao exercício físico é um fenômeno que atinge os frequentadores de academias de ginástica.

Conforme Assunção (2002), os exercícios físicos praticados de maneira dosada são recomendados para qualquer faixa etária, pois trazem inúmeros benefícios para a saúde de quem os pratica. Por outro lado, na sociedade líquido-moderna em que nos encontramos, por ser o corpo fundamental, ter um em forma se torna, mais do que um fator de sanidade, uma coerção neurótica.

Essa atitude é paradoxal: a sociedade líquida tem como preceito básico consumir, incluindo, a alimentação (e de má qualidade), e traz a obesidade como consequência óbvia desses maus hábitos alimentares. Portanto, só resta aos consumidores gastarem suas calorias extras em academias de ginástica. Aí encontramos outra marca de nossa época. Pesquisas acadêmicas apontam que a dependência ao exercício é maior entre frequentadores de academia do que entre atletas profissionais. Isso se deve ao fato de que não-atletas — na sua maioria, mulheres — têm uma preocupação excessiva com seu peso e, por conseguinte, com a imagem que passam aos outros:

Em oposição aos aspectos positivos relacionados à prática racional e regular de exercício físico, uma série de estudos avaliou que muitos indivíduos podem praticar exercício de uma forma inadequada e excessiva, que passará então a causar prejuízos para a saúde do mesmo (ASSUNÇÃO, 2002).

Ao invés de proporcionar benefícios, a prática excessiva de exercícios físicos, portanto, pode acarretar uma dependência que pode levar o indivíduo ao uso de esteroides anabolizantes. Mello (2005) aponta que diversos estudos acerca do tema constataram ser o excesso de atividade física uma forma de dependência comportamental. Hoje, o corpo constitui seu próprio fim. Para o Capital, não; o corpo, para o Capital, é o destinatário dos produtos a serem vendidos e, por via de consequência, o principal apelo de *marketing* vai ser a supervalorização do corpo, de forma que o Consumidor creia que precisa investir nos produtos que satisfariam, segundo o Capital, esse corpo, e não em produtos que satisfaçam moral, ética, intelecto, do ser humano visto como um ser dotado de espírito e de ideias. O corpo importa unicamente para os cidadãos da sociedade líquido-moderna consumista. A satisfação não é alcançada por nenhuma via porque não quer ser atingida. As pessoas procuram sempre a novidade, nenhuma necessidade deve ser vista como satisfeita e nenhum desejo será o último: sempre haverá o subsequente. A indiferença e o desprendimento são as

palavras de ordem do nosso tempo, nada tem o poder de durar infinitamente, quer sejam pessoas, quer sejam produtos. Todos podem ser descartados e possuem o mesmo valor porque nossa época é marcada por fugacidades.

## 1.2 A ETERNA BUSCA PELO PRAZER SEXUAL

Com a sociedade voltada para si própria e, conseqüentemente, para seu corpo e as satisfações que conseguirá — ou não — obter, indagamos como os relacionamentos afetivos são conduzidos, pois outra característica da “modernidade líquida” que Bauman (2004) traz à tona é a fragilidade dos laços humanos.

As pessoas, com sua ânsia permanente de consumir, tornaram-se incapazes de amar: nem o semelhante, nem a si próprias. A consequência disso é a impotência generalizada para se manter relações a longo prazo. O protagonismo dos relacionamentos acaba reduzido ao corpóreo.

O sexo, de acordo com Bauman (2004, p. 64), é a mais completa encarnação da liberdade, tal como definida pela sabedoria e pela prática popular da sociedade de consumo. Mas nem sempre foi assim. O sexo desde tempo imemoriais foi marcado por um excessivo recalçamento, mesmo que fosse praticado por boa parte da população, visto que se não o fosse, a humanidade teria sido extinta: “Isso quer dizer que, na nossa cultura, o sexual não era exibido, havia essa dimensão que se chamava pudor. Mas, em contrapartida, o sexual fundamentava tudo o que era significado.” (MELMAN, 2003, p.14)

Na Antiguidade, o sexo era apanágio do vencedor, pois o prazer não é para todos: os homens, em especial os poderosos, eram os que tinham direito ao gozo. Inclusive, tinham o poder de escolher seus parceiros sexuais. As mulheres eram divididas nas categorias de esposas, concubinas e cortesãs. Tais divisões se mantiveram, visto que a Grécia forjou os patamares da civilização ocidental. E o sexo se tornou um tabu ao longo dos séculos.

O ato sexual, dentro do matrimônio era considerado uma obrigação, na verdade, um ato reprodutório que garantiria a continuação da espécie e a transmissão hereditária dos bens e privilégios. Inclusive, casais sem filhos não eram bem vistos pela sociedade. O Direito Canônico, ainda hoje, prevê a anulação do casamento em caso de comprovação de impotência masculina ou infertilidade de um dos cônjuges, assim como veda o casamento de pessoas reconhecidamente inférteis.

Freud, de acordo com Melman (2003), contudo, discordava disso. Para o fundador da psicanálise, a felicidade conjugal é alcançada na consumação sexual. Os filhos seriam o ônus a ser pago.

[...] Freud estava convencido de que a consumação do ato sexual entre um homem e uma mulher era a condição da felicidade, com esta pequena restrição: seria preciso, de certo modo, pagar o preço dessa relação, aceitando o filho que era capaz de fazer vir ao mundo (MELMAN, 2003, p.15).

A opinião acima contradiz o que vigorava na sociedade. O prazer era fator secundário, a reprodução era a prioridade. A mulher — se julgava— não tinha a necessidade de tê-lo. O homem, caso não alcançasse com sua esposa, tinha a liberdade de buscá-lo na rua.

Foucault (1988, p.9) afirma que até o início do século XVII vigorava uma “certa franqueza” em relação à sexualidade: “Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX.” Mas que foi modificada a partir do regime Vitoriano: esse preconizava que os assuntos relativos ao sexo deveriam ser contidos:

“A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei” (FOUCAULT, 1988, p.9).

No século XX, os paradigmas começaram a sofrer novas transformações. O sexo passou a ter um caráter libertador. A invenção da pílula foi decisiva para essa mudança. O anticoncepcional é o fármaco que a partir do início da década de 60 — no dia 18 de agosto de 1960 foi lançado o contraceptivo oral *Enovid-10* nos Estados Unidos, verdadeiro marco nos hábitos sexuais do mundo — evitou a gravidez indesejada: as mulheres, pela primeira vez, puderam fazer sexo sem a preocupação de terem filhos; até os anos sessenta do século passado, eram reféns de gravidezes não planejadas.

Foi-se o tempo, portanto, em que o sexo era mantido numa redoma, cujo único objetivo era a procriação. Atualmente, suas finalidades são o prazer individual e a manutenção de um complexo mercado de bens e serviços.

Foucault (1988, p.23) aponta que, na contemporaneidade: “[...] em torno e a propósito do sexo há uma verdadeira explosão discursiva.” No entanto, essa liberdade sexual tem prós e contras. Ao passo que foi decisiva para uma necessária libertação feminina, o mundo foi gradativamente se tornando mais efêmero, assim como as relações afetivas que, como objetos, também adquirem o *status* de mercadoria, podendo, a qualquer momento se tornar descartável.

Conforme Bauman (2004, p.111)

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

Dessa forma, os relacionamentos adquirem a lógica mercadológica: satisfação para ambas as partes do “negócio”. Observamos que toda a contemporaneidade se encontra num estágio em que se volta para os seus anseios e desejos. Melman (2003, p.19) adverte para uma característica importante nos relacionamentos: “[...] tratar o parceiro, ou ser tratado como um objeto, não como um sujeito.” Como já referimos, as pessoas não têm identidade própria: estão em constante mutação.

Rubem Fonseca, nos idos dos anos sessenta, já apontava para essa direção: seres humanos prisioneiros de si mesmos. O escritor retratou nos seus contos um processo de “fisiologização humana” que consiste em mostrar as pessoas voltadas para si, no qual o corpo é o protagonista.

O corpo, pois, é a legitimização espaço-temporal do ser no mundo: ou seja, tem papel ativo na vida social porque o corpóreo se torna uma ideia, uma emoção — intencionalmente ou não.

Fonseca irá nos revelar por meio de suas narrativas curtas que a vida se manifesta pela fisiologia. É o que veremos na análise de seus contos.

## 2 ASPECTOS DO CONTO

A gênese do conto é desconhecida; o que sabemos é que provém da transmissão oral da narrativa: as histórias passavam de geração a geração através de contadores. Num tempo em que, provavelmente, não existia a escrita, a transmissão de mitos, por exemplo, era feita nas sociedades primitivas pela oralidade. Assim, as histórias se perpetuavam. O seu registro escrito, portanto, é posterior a esse período. O conto remonta às origens da arte literária; inclusive, alguns exemplares são datados de milhares de antes de Cristo. De acordo com Gotlib (1998, p.6) “[...] os contos egípcios — *Os contos dos mágicos* — são os mais antigos: devem ter aparecido por volta de 4.000 anos antes de Cristo.” No entanto, a narrativa curta, com caráter literário, somente aparecerá a partir do século XIV, quando começará a afirmar sua estética.

Segundo Schüller (1989, p. 6), “A palavra *novela*, emprestada do italiano no século XIV, substituiu em espanhol e inglês o termo romance. Em português, novela passou a designar narrativa menos extensa e menos complexa que o romance.” Moisés (2004) registra que, no século XVI, a palavra “conto” dividia espaço com “novela”, mas adquiriu a partir daí uma conotação específica. Somente no século XIX se dará a distinção completa.

*Decameron*, obra contendo cem histórias escritas por Boccaccio entre 1348 e 1353 tem papel fundamental para essa transição, porque, como afirma Magalhães Júnior (1974, p.11) “[...] o famoso *Decameron*, reconhecido como uma obra-prima é que lançou as bases do conto, na forma que se tornou clássica.” Inclusive sobre a obra de Boccaccio há afirmações de que as histórias ali narradas seriam novelas ao invés de contos. Tal fato talvez se deva porque “Na Idade Média, conto, anedota, parábola, exemplos morais, fábula, novela e romance se confundiam” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1974, p.10-11).

O século XIX representa um marco para a narrativa curta em prosa. Conforme Gotlib (1998, p.7) foi nesse período que:

[...] o conto se desenvolve estimulado pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais. Este é o momento de criação do conto moderno quando, ao lado de um Grimm que registra contos e inicia o seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto.

Poe, fazendo o papel de teórico e contista, deu importante contribuição para o desenvolvimento do conto porque estabeleceu regras que regem o conto até a atualidade. No entanto, seu ensaio “A filosofia da composição”, que acabou por ditar os parâmetros da narrativa curta em prosa, foi escrito com o intuito de descrever seu método de criação no famoso poema “O corvo”, de 1845.

Nas suas reflexões, Poe salienta a importância do efeito ou da impressão total que o conto deve causar no seu leitor. Para tanto, é preciso construir uma forma que possibilite provocar a impressão total ou efeito único. A narrativa deverá ser, primeiramente, breve, pois a brevidade facilita a manutenção do interesse; ao mesmo tempo, terá que apresentar coerência e unidade entre as partes do princípio ao fim, desenvolvendo-se no sentido de uma tensão crescente que se resolve no desfecho. A unidade relaciona-se, por sua vez, com a convergência de ações para o conflito único. Como narrativa curta, o conto é limitado em relação ao número de personagens e aos recursos espaço-temporais. A história contada pode ser simples, sem deixar de ser interessante (MELLO, 2003, p.9).

A unidade de efeito é, talvez, o tópico mais decisivo para a contística, visto que a estrutura converge para sua breve extensão. Segundo Poe (1974, p.14), “[...] a unidade de efeito ou impressão é um ponto da mais alta importância. Está claro, além disso, que esta unidade não pode ser completamente preservada em produções cuja leitura não pode ser completada de uma vez só.” Portanto, Edgar Allan Poe definiu o princípio básico de todo conto: para que alcance o efeito almejado, deve ser lido de uma assentada, dessa forma, a leitura não corre o perigo de ser influenciada por fatores externos. Ou seja, o contista escreve do fim para o começo.

Observa-se que os fatores necessários para a produção de um conto (brevidade, coerência, unidade, de modo que as ações visem o efeito único) foram seguidos pelos contistas posteriores — mesmo quando se quer negar a influência de Poe.

Mas não foi somente o escritor americano que contribuiu decisivamente para a evolução do conto. É necessário citar os contistas europeus Guy de Maupassant e Anton Tchekhov — surgidos na segunda metade do século XIX — que juntos com o autor de “O corvo”, estabeleceram as regras desse gênero.

Para Moisés (2004, p.90),

[...] o conto erudito ou literário — desenvolvido no século XIX — atravessou duas fases evolutivas: o conto “realista”, chamado “tradicional” ou “clássico”, identifica-se pela estrutura rigorosa de começo, meio e fim; epílogo imprevisto, próximo da realidade concreta e histórica; encontrou em Maupassant o mestre e o modelo. O tido por “moderno” sublinha a atmosfera poética, não cura do desenlace enigmático e condensa o enredo num mínimo indispensável; busca a retratação de cenas

intimistas ou introspectivas; Anton Tchekov e Katherine Mansfield foram seus introdutores.

A contística de Maupassant se caracteriza por histórias com início, meio e fim; seus contos denunciam, em sua maioria, uma sociedade burguesa que com seus vícios se sobressai ao ser humano: “[...] a maioria das narrativas curtas de Maupassant conta história, de um modo muito interessante, para desvelar uma das faces da engrenagem social, deixando ao leitor o espaço para reflexão” (MELLO, 2003, p. 10).

Por outro lado, Tchekvov inovou ao desfazer o modelo estabelecido por Poe e seguido por Maupassant, ou seja, a ação desde seu início visar o desfecho. De acordo com Mello (2003, p.12), o escritor russo:

[...] passa, então, a valorizar mais o desenvolvimento da narrativa do que o desenlace, mais a repercussão da realidade no mundo interno do protagonista do que o acontecimento em si [...] Para Tchekov, é mais importante mostrar como os acontecimentos repercutem na vida psicológica das personagens. A matéria do conto tchekhoviano pode ser toda construída sobre a reflexão de uma personagem a respeito de um fato que não se concretiza, mas cuja hipótese dá abertura a um mundo interno que estava submerso sob a rotina do cotidiano.

Contrastando em alguns aspectos sobre o formato da narrativa curta, Tchekov, contudo, segue uma das premissas preconizadas por Edgar Allan Poe: “A questão da *brevidade* permanece como elemento caracterizador do conto [...]” (GOTLIB, 1998, p. 42).

Anton Tchekov é considerado o renovador do conto no final do século XIX, pois através de suas narrativas aborda a sociedade, no caso, a russa, retratando a mesma com problemas reais de personagens comuns. Para isso, revigora o conto, mostrando que se podem escrever histórias curtas focando seu desenvolvimento e não somente o seu desfecho.

O conto, provavelmente, é, na contemporaneidade, o mais lido de todos os gêneros narrativos. Se o romance retratou, desde seu princípio, conflitos individuais e a vida cotidiana e a novela se caracterizou por ser menos extensa, poderíamos refletir que o conto, guardadas as suas especificidades, é uma mescla desses dois gêneros, pois, de forma concisa, em extensão menor que a novela, consegue abranger temas que poderiam ser abordados num romance.

Segundo Bosi (2006, p.7), “Proteiforme, o conto consegue abranger a temática toda do romance e também põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados.”

## 2.1 O CONTO NO BRASIL

Como já vimos, o século XIX foi decisivo para a evolução do conto. No Brasil, representou o seu surgimento, mais especificamente na era do Romantismo.

De acordo com Lima Sobrinho (1974, p.34),

Não há dúvida [...] que, no Brasil, o conto como gênero literário data do romantismo. Em outros países é um pouco mais antigo, mas em todos, com algumas exceções, como as histórias do tipo das de Boccaccio e La Fontaine, ou como os contos filosóficos de Voltaire, o conto surge de um novo fator ou de uma nova técnica da vida dos povos, qual seja a expansão do jornalismo literário. Tornou-se interessante — e o fenômeno se registrou por toda a parte, na Inglaterra, na França, nos Estados Unidos — que o periódico oferecesse aos leitores uma história completa, sem prejuízo do noticiário e dos comentários exigidos pelos leitores.

O jornal diário é, pois, o responsável por acolher o nascimento do conto no Brasil, endereçado ao consumo imediato do leitor urbano — mais especificamente o do Rio de Janeiro. Convém salientar que o referido século marca o início da narrativa curta brasileira com as tradicionais características do gênero porque, como atesta Brayner (1981, p.7), o conto no Brasil já existia antes da metade do século XIX:

[...] não significa que não existisse como forma popular e oral, despida das características artísticas da elaboração escrita. Desde a vinda dos colonizadores para a nova terra o hábito de se contar um “caso”, uma “anedota”, o relato de uma lenda indígena ou africana era uma realidade cotidiana.

O século, anteriormente mencionado, marca o início da contística daquele que é o maior escritor brasileiro do gênero: Machado de Assis. Porém, o contista carioca não é o precursor, mas sim Joaquim Norberto de Sousa e Silva. Segundo Mello (2003), o conto “As duas órfãs”, publicado em 1841 é considerado o texto inaugurador da contística brasileira. Já a primeira manifestação do gênero, seguindo as premissas vigentes na Europa é atribuída a Álvares de Azevedo e sua obra *Noite na taverna*, de 1855.

Assim como *Decameron* desempenhou papel importante na Europa, visto que determinou regras para a escrita das narrativas curtas, o livro de Álvares de Azevedo fez algo semelhante para a contística brasileira. Tanto em Boccaccio, como na obra do escritor brasileiro, temos a “narrativa de moldura”, que serve para contar outras histórias, mas tematicamente ligadas.



No entanto, apesar de *Noite na taverna* apresentar características específicas do conto é a partir de Machado de Assis que o gênero ganhará relevância.

Machado de Assis é, sem dúvida alguma, a grande figura do conto literário no século XIX e um marco para a sacração dessa forma ficcional. A obra do contista Machado assume importância não apenas por ter sido o avalista pleno do gênero no Brasil; teve, sobretudo, o mérito de haver mostrado suas possibilidades, capacidades e potencial artístico (BRAYNER, 1981, p.8).

O Brasil, no período do surgimento do escritor carioca, se apresentava diferente do que vivenciou Álvares de Azevedo; agora uma época de urbanidade e letramento, dois fatores que se mostraram imprescindíveis para o desenvolvimento do conto brasileiro.

O jornal, assim como as revistas, é um dos meios utilizados para a expressão literária de Machado, segundo Luis Filipe Ribeiro (2007), o contista publicou duzentas e dezoito histórias do gênero, sendo que, originalmente, apenas oito foram publicados exclusivamente em livro. Ou seja, ele se apropriou da imprensa — jornais e revistas familiares — para a sua carreira como contista. O que percebemos é que Machado de Assis nada mais fez do que utilizar o meio mais expressivo da época para a publicação de suas narrativas: “O meio de divulgação dos contos, que levará o gênero ao apogeu comercial, é a imprensa, em uma profusão de jornais e revistas que não param de surgir nas três últimas décadas do século XIX, um processo que ocorreu em escala mundial” (GONZAGA, 2007, p.26).

Nos contos machadianos, temos a representação da realidade brasileira. Retratar o indivíduo com seus vícios, mais do que com possíveis virtudes sempre foi um tema presente na obra do autor de “Missa do Galo”. O maior contista brasileiro é Machado de Assis, pois nos idos do século XIX, quando o conto ainda estava em plena ascensão, nos mostrou que o bom contista é aquele que pode comunicar além do seu tempo porque aborda temáticas atemporais. “O Machado contista, talvez, mais do que o cronista e o romancista, é um comentador do varejo da vida, porque discute a ética das opções disponíveis, o sentido das coisas, o valor das relações, o alcance da opinião pública sobre o indivíduo [...]” (FISCHER, 2008, p.177).

Se o “Bruxo do Cosme Velho”, no final do século XIX retratou a sua época e — conseqüentemente — sua sociedade, Lima Barreto, no início do século XX, exerceu semelhante papel. Sua obra, de acordo com Prado (1980), é considerada um marco na literatura de transição entre os séculos anteriormente referidos: “[...] uma autêntica literatura brasileira, isto é, fundamentalmente voltada para os problemas existenciais do indivíduo em face da sociedade” (PRADO, 1980, p.5).

Seu célebre conto “O homem que sabia javanês”, costumeiramente, é comparado ao não menos ilustre “Teoria do Medalhão”, de Machado. A comparação é inevitável, pois em ambos há um desmascaramento da sociedade brasileira e de seus valores.

Para Mello (2003, p.15),

Em estilo diferente de Machado de Assis, Lima Barreto denuncia também a hipocrisia da sociedade carioca, o oportunismo e a política do apadrinhamento, tal como no conto “O homem que sabia javanês”. O referido conto pode ser visto como a demonstração da “Teoria do Medalhão” machadiana, ou seja, o protagonista realiza o percurso para chegar ao “posto” de medalhão, como se seguisse as orientações do pai de Janjão do conto machadiano. Esse é um exemplo de repercussão da contística machadiana na geração seguinte.

Lima Barreto, porém, negava a influência machadiana na sua obra apesar de guardarem semelhanças — notamos a presença de Machado nessa sua busca de desmascarar o lado grotesco do ser humano, a hipocrisia, as falsas aparências — ambos lançarem seus olhares para nossa sociedade, e, por conseguinte, para sua elite, cheia de vícios e vazia de conteúdo.

Segundo Candido (1987), Lima sempre abordou em suas histórias os problemas humanos em geral e os sociais em particular; o teórico aponta que o autor de “O homem que sabia javanês” tinha “[...] uma inteligência voltada com lucidez para o desmascaramento da sociedade” (CANDIDO, 1987, p.40). E vai mais além ao afirmar que Lima Barreto queria “mostrar o real desmascarado”. Assim, sua literatura privilegiava uma temática que tratava dos conflitos sociais e políticos da época, a República Velha. A opção de Lima foi por “[...] uma arte áspera e sincera, capaz de transmitir o seu recado e deste modo servir” (CANDIDO, 1987, p.49). Utilizando uma linguagem despojada e coloquial, por muitos acusados de desleixado, acabou seu estilo por influenciar a geração de modernistas que viria a seguir.

Barreto deu, pois, importante contribuição para o conto brasileiro visto que denunciou através do tom satírico a vocação que já tinha o brasileiro, no início do século passado, para o oportunismo e para a improvisação, sempre com o intuito de ascender socialmente — vocação que também aparecera na obra de Machado.

O conto “O homem que sabia javanês”, posteriormente publicado em livro, teve sua primeira aparição, seguindo a tradição primária do gênero, no jornal carioca *Gazeta da Tarde*, em 1911. Conforme Mello (2003), mesmo tendo um estilo diferente de Machado de Assis, Lima também denuncia a hipocrisia da sociedade, que é exemplificado nesse conto e faz mais, pois revela, em sua obra, as condições de vida da periferia urbana.

Em 1912, ocorre o lançamento de um livro que faz com que o regionalismo passe a ganhar um novo tratamento: *Contos gauchescos*, de Simões Lopes Neto. A obra, composta de dezenove contos, registra um mundo gauchesco que não existe mais; para isso dá voz a um indivíduo da região, com sua fala característica, Blau Nunes. Dizemos que o regionalismo ganha uma nova perspectiva pela narrativa de Simões porque não mostra uma linguagem artificial como fazia Coelho Neto, por exemplo, mas sim constrói *Contos gauchescos* colocando um interlocutor (culto, urbano) para dialogar com Blau, recriando a linguagem deste.

Para Mello (2003), Simões Lopes Neto:

[...] supera a tendência de desenhar tipos e regiões brasileiras de forma idealizada, como acontecia nas narrativas regionalistas do século XIX, para apresentar, de forma natural e crítica, o homem do campo e os problemas locais. Demonstra, o escritor, uma grande afinidade com o meio físico, pessoas, animais e crenças populares, afinidade que lhe possibilita criar histórias cuja atmosfera e mestria formal são cheias de ressonâncias populares, ao mesmo tempo em que ressumam universalidade (MELLO, 2003, p.15).

A obra de Simões contribuiu para o registro de um período que estava acabando e, justamente, era necessário perpetuá-lo a fim de evitar o seu desaparecimento. O escritor gaúcho não é o inventor de todas as histórias; no entanto, é ele quem as coloca no papel, dando-lhes sua forma final. Mais do que registrar histórias, segundo Bosi (2006), o autor de *Contos gauchescos* estava voltado para a verdade humana da província.

Se Lopes Neto é um marco para o regionalismo, com o seu livro de contos gaúchos, Monteiro Lobato também o será, porém, retratando o caipira paulista. Publicou seu três livros de contos entre 1918 e 1920: *Urupês* — provavelmente, o mais importante de sua contística — *Cidades mortas e Negrinha*.

*Urupês* (1918), obra de estreia de Lobato, é composta de quatorze narrativas curtas e de um artigo. Nos contos, temos a representação da vida bucólica do caboclo paulista. A narrativa homônima, que encerra o livro, apresenta o clássico personagem Jeca Tatu, um caipira típico e preguiçoso.

De acordo com Zilberman (2010, p.141), Monteiro Lobato, no conto “Urupês”,

[...] vale-se da imagem do parasita para caracterizar a indolência, a preguiça e a falta de iniciativa da população associada à vida agrícola, especialmente nas regiões antigamente pujantes, mas ao tempo de Lobato decadentes, após o apogeu do cultivo do café. É quando ele cria sua primeira grande personagem, com a qual se celebrará ainda nas primeiras décadas do século XX, o Jeca Tatu [...].

Para criticar a preguiça impregnada numa região, travestida na figura do “jeca”, o livro de Lobato nos remete às origens do conto porque, assim como em *Contos gauchescos*, em *Urupês*, segundo Lajolo (1987, p.42), “[...] são muitos e muitos frequentes os recursos através dos quais os contos encenam a transmissão do “causo”, recuperando a situação de oralidade [...]”

As primeiras décadas do século XX nos mostram que o período foi marcado pela exploração de linguagens diversas. Ou seja, não há uma linguagem-padrão. Os contistas da época experimentam os mais variados estilos: desde o estilo coloquial para retratar a sociedade urbana carioca (Lima Barreto) aos regionalismos, gaúcho e paulista, de Simões Lopes Neto e Monteiro Lobato, respectivamente. Inclusive, *Urupês* é um marco dentro da contística brasileira, pois, como aponta Zilberman (2010), a obra foi um *best-seller*.

Na metade do século referido, há um amadurecimento dos nossos escritores; escrevem numa língua que também apresenta evoluções porque se apresenta mais uniforme e representativa da usada no dia a dia pelos brasileiros alfabetizados de qualquer parte do país, como observa Moriconi (2009). Nas décadas de 40 e 50, romance, crônica e poesia irão predominar, em detrimento do conto. “No Brasil, o conto, que teve em Machado de Assis e depois em Lima Barreto e Arthur Azevedo uma produção considerável entrará em declínio, ressurgindo apenas, de modo significativo, depois da segunda metade do século passado” (GONZAGA, 2007, p.27).

Porém, antes da metade do século XX, teremos importantes manifestações do gênero, incluindo a publicação dos primeiros livros de dois mais significativos contistas brasileiros: Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Mas antes, é necessário mencionar um escritor cuja fortuna crítica é direcionada preferencialmente para o romance, visto que é o autor de *São Bernardo* e *Vidas secas*: Graciliano Ramos.

Como afirmamos, pouco é mencionado a respeito do Graciliano contista, que publicou três livros do gênero: *Histórias de Alexandre* (1944), *Histórias incompletas* (1946) e *Insônia* (1947); além de *Alexandre e outros heróis*, obra póstuma, de 1962. Muitos dos contos de Graciliano Ramos, antes de estarem comportados nos formatos atuais, foram publicados em jornais ou reunidos em volumes com outros nomes, caso da obra de 1944, *Histórias do Alexandre*. O escritor alagoano também foi organizador de coletâneas de contos (*Antologia do conto brasileiro*).

Graciliano, como escritor de romances, é inquestionável. O mesmo não acontece com sua contística. Para Lins (2000, p.154), “O volume de contos *Insônia* representa a parte fraca da obra do Sr. Graciliano Ramos [...]. Rigorosamente, nenhum deles é um conto.” Realmente,

se compararmos *Insônia*, o livro oficial de narrativas curtas com *Infância* (1945), composto de histórias autobiográficas, que mostra o período que vai dos dois anos até a puberdade do narrador dos contos, perceberemos que esse é superior ao livro de 1946.

O crítico observa que, em *Insônia*, somente dois contos — “Minsk” e “Dois dedos” — se aproximam do que há de mais particular e específico no gênero curto: “Entre os capítulos que são pequenas obras-primas, no sentido de perfeitas e completas, dentro da obra geral de ficcionista do Sr. Graciliano Ramos, a história de “Minsk” bem merece ser incluída ao lado de “Baleia”, de *Vidas secas*” (LINS, 2000, p. 154).

Em formato de conto, “Baleia” foi publicado em jornal e é o primeiro capítulo escrito de *Vidas Secas*. Inclusive, a obra tem uma estrutura peculiar, que permite a leitura de alguns capítulos em ordem diferente da impressa; Graciliano se tornou célebre por romances como *Vidas secas*. No entanto, o incluímos como um dos mais significativos contistas brasileiros porque, mesmo que sua produção de narrativas curtas não seja muito extensa, o escritor alagoano abordou expôs, através de seus personagens, temáticas como, por exemplo, dores e sofrimentos, comuns aos seres humanos, portanto, fazendo com que nos identifiquemos com os dramas ali narrados.

Graciliano Ramos tem como característica o uso da sintaxe clássica, estando na contramão dos modernistas, seus contemporâneos; e também de Guimarães Rosa, escritor que é famoso por em suas obras fazer uma reinvenção da linguagem. *Sagarana*, publicado em 1946, é o livro que inicia a contística de Rosa. Nele, já estão presentes as características fundamentais do escritor mineiro: sua escrita inovadora e temas como o regionalismo. Inclusive, Guimarães foi o responsável por trazê-lo novamente ao centro de nossa ficção, mas de uma maneira diferente de Simões Lopes Neto, por exemplo. Assim como o autor de “Trezentas onças”, Rosa perpetua um mundo que está morrendo, o sertão. Conforme Mello (2003, p. 18): “A matéria narrativa de Rosa transfigura o regionalismo, já modificado por Simões Lopes Neto, dando-lhe uma dimensão universal e visionária que evoca pressentimentos inquietantes que despertam nos recantos obscuros da alma.”

O livro de estreia de Guimarães Rosa apontou uma mudança substancial na tradição regionalista. E essa característica irá se acentuar ao longo de sua obra. Os contos de Rosa têm um misticismo da passagem da vida para a morte, que funciona como uma metáfora para a tomada de consciência do personagem. É assim em “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “A terceira margem do rio”. Para Lucas (*apud* Mello, 2003, p.19), “Os contos de Guimarães Rosa exigem que o leitor capte a segunda história que ele narra e que advém o caráter simbólico do texto.”

Assim como Machado de Assis, Guimarães experimentou diferentes estilos para os seus contos: o fantástico, o psicológico, o autobiográfico, o episódio cômico ou trágico. O escritor mineiro representa para a nossa literatura do século XX, o mesmo que o “Bruxo do Cosme Velho” para a do século XIX porque ambos experimentaram diferentes formas, além de suas histórias transporem o nacional para atingirem o universal, fundamental para que a obra de um escritor alcance a perpetuação.

De acordo com Lins (*apud* Rónai 2001, p.15), Guimarães Rosa, com sua obra, alcançou “[...] o que deveria ser o ideal da literatura brasileira na ficção regionalista: a temática nacional numa expressão nacional.”

Contemporânea de Rosa, Clarice Lispector marca a literatura brasileira como romancista, cronista e contista. Estreou com *Perto do Coração Selvagem* (1944), obra aclamada por críticos como Antonio Candido. No entanto, foi com o livro de contos *Laços de família*, publicado em 1960, que conquistou um público fiel e entusiasta, principalmente dentro dos ciclos universitários paulista e carioca, conforme atesta Guidin (1960), apesar de sua estreia como contista ter ocorrido em 1952, com *Alguns contos*. Desde o mencionado livro, os principais traços de sua obra já ali aparecem. Seus contos iniciais apresentam indivíduos em permanente confronto com o “outro”, mas, paradoxalmente é através de relações ásperas que constroem suas identidades.

Na obra de 1960, segundo Medeiros (2003, p.122), sobressaem “[...] o tema do esfacelamento das relações familiares e a sensação de aprisionamento provocado pelo ambiente doméstico. Outros tematizam a solidão e a dificuldade humana em lidar com sentimentos mais verdadeiros e vigorosos.”

Lispector, pois, aponta para uma direção que — de outras formas — também será abordada por contistas contemporâneos: o sujeito, com todas as suas problemáticas, inserido no mundo urbano brasileiro que começa a se delinear a partir da década de sessenta.

A prosa de Clarice Lispector vai manter grande contraste com essa literatura em vigor. Isso ocorre pelo caráter introspectivo de seu texto, no qual o uso intensivo do discurso indireto livre para captar o pensamento das personagens faz quase desaparecer a história propriamente dita (GUIDIN, 1996, p.23).

Ou seja, Clarice irá tratar da problemática do ser humano, porém, o caminho escolhido será o de mergulhar na profundidade do indivíduo, buscando compreender a existência humana, muitas vezes, de forma exacerbada. Para representar os diferentes tipos de personagens que habitaram seus contos (mulheres, crianças, animais, entre outros), Lispector igualmente se apropriou da versatilidade do gênero, como já o fizeram Machado e Guimarães.

O espaço de suas histórias é o urbano, mais precisamente, o Rio de Janeiro, contudo, sem nunca deixar de ter a dimensão universal:

Juntamente com a de Machado de Assis, a obra de Clarice Lispector — sem o pitoresco, sem a cor local, com sua simplicidade na estruturação da frase e na escolha vocabular — talvez seja a mais universal da literatura brasileira. Seus temas são certamente mais vastos do que o Brasil, pois têm a vastidão da alma humana (ALMINO, 2000, p.77).

Como vimos, as narrativas de Clarice Lispector utilizam o espaço urbano para o seu desenrolar. E essa característica predominará dentre os contistas da época, visto que o conto urbano influenciará a literatura brasileira dos anos sessenta e setenta. Depois de um período no qual as narrativas curtas ficaram em segundo plano, essas voltam ao centro de nossa ficção; e o contexto brasileiro é determinante para isso, porque, pela primeira vez, na década de 1960, a população urbana ultrapassou o número de habitantes de áreas rurais. Uma vez que a literatura reflete e interfere na sociedade que a produz, a opção dos escritores, em sua maioria, será pelo conto literário urbano. Rubem Fonseca e Dalton Trevisan são os dois grandes representantes da contística dos anos sessenta, período, para Schwarz<sup>6</sup> “[...] em que o país estava irreconhecivelmente inteligente”:

“Política externa independente”, “reformas estruturais”, “libertação nacional”, “combate ao imperialismo e ao latifúndio”: um novo vocabulário — inegavelmente avançado para uma sociedade marcada pelo autoritarismo e pelo fantasma da imaturidade de seu povo — ganhava a cena, expressando um momento de intensa movimentação na vida brasileira” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1985, p.8).

Esse é o panorama brasileiro quando surgem na cena literária os dois contistas. Enquanto Fonseca optará por ambientar suas histórias no Rio de Janeiro, Trevisan mostrará o provincianismo curitibano e suas taras. De acordo com Gonzaga (2007, p.59), Curitiba ocupará massivamente o seu universo literário: “Será, porém, uma Curitiba que deixa de ser a pequena cidade e passa a se urbanizar a ritmo rápido nas profundas transformações socioeconômicas vividas pelas metrópoles regionais brasileiras à época do milagre econômico da ditadura militar.”

A obra de Dalton Trevisan, famosa por títulos como *Novelas nada exemplares* (1959) — seu livro de estreia que dialoga com o de Cervantes, *Novelas exemplares — O vampiro de Curitiba* (1965) e *A faca no coração* (1975), é marcada por homens oprimidos que oscilam entre o onanismo e a violência sexual, presentes, por exemplo, nos contos “O vampiro de

---

<sup>6</sup> SCHWARZ, Roberto (*apud* Hollanda; Gonzaga, 1985, p.8).

Curitiba” e “Visita à professora” ou o amor, conseqüentemente, o sexo são retratados sempre de forma obsessiva, caso da narrativa “Dia de matar porco”.

O sexo, em Trevisan, é visto como um relacionamento desumano. Em uma versão menos idealizada, a sexualidade acaba adquirindo um sentido de negar as imagens eróticas como promotoras de delícias que nos são vendidas pela publicidade. Na sua obra, o sexo sempre tem um fundo problemático. Assim, se o sexo teve um papel transgressor nas sociedades conservadoras, ele é, agora, um dos instrumentos da publicidade de um sistema fundado na comercialização, no consumo, reduzido a uma função publicitária de incentivo ao consumo. O indivíduo é substituível, desvalorizado, não é mais imprescindível (MARCHI, 2003, p.84).

O ser humano, portanto, é mostrado nos contos como desumano no sentido de que é dominado pelos instintos mais primitivos. Nelsinho, seu personagem célebre, que aparece em várias histórias (mesmo que não seja o mesmo de todos os contos) é um típico cafajeste; e sempre está permeando o universo do escritor paranaense. Gonzaga (2007) ressalta que o ambiente privado serve como filtro para o público; percebendo-se, assim, que os valores dos personagens da obra de Trevisan estão em agonia constante.

Dalton Trevisan é um contista característico da literatura produzida no Brasil dos anos sessenta, setenta, pois anseia por desmascarar os valores da sociedade urbana em ascensão. Retrata uma capital provinciana, mas que possuem traços de uma grande metrópole como São Paulo, por exemplo.

Conforme Moisés (1996, p.491):

O mundo do autor é o da pequena burguesia, provinciana, não porque de Curitiba, mas porque de horizontes estreitos, caracterizada por conflitos de honra, sexo e sangue, às raias do *kitsch* ou do dramalhão de periferia ou de subúrbio. Mundo onde impera o grotesco, na acepção vulgar do termo, e ainda no de haver um múltiplo parasitismo entre as personagens, como se pertencessem a diferentes espécies de seres animados.

Rubem Fonseca e Trevisan podem ser considerados os contistas brasileiros mais importantes das décadas de sessenta e setenta. Suas narrativas curtas mostram o Brasil que se tornava urbano a partir de então. A Ditadura Militar na qual o país se encontrava mergulhado, e que vigorou durante quase vinte anos, contribuiu para que os contistas abordassem a contemporaneidade, urbana, cheia de conflitos psicológicos e sociais; e o leitor esperava por isso, queria que os contos revelassem a realidade cruel que vivia o país: “Diante do consumismo e da internacionalização em que mergulha a classe média, a arte do conto busca trazer à tona “o outro lado” — o lado violento e obscuro da realidade. O contista brasileiro dos anos 70 quer desafinar o coro dos descontentes” (MORICONI, 2009, p.281).



Os anos oitenta intensificam o processo de abertura para o capital estrangeiro, por consequência, há um aceleração do processo de modernização, que afetará diretamente as artes; logo, a literatura tenta dar voz aos oprimidos. Na contística, temos narrativas que abordam o erotismo sob a ótica feminina, caso de Márcia Denser (“*Hell’s Angels*”) e contos que exploram a temática de minorias, como observa Zilberman (1991, p.101): “Também o negro, o homossexual e os representantes das correntes migratórias chegadas ao Brasil desde o final do século passado avançaram para o primeiro plano, sendo a matéria ficcional apresentada desde o ângulo conformado por sua condição.”

Contista importante do período oitentista é Caio Fernando Abreu, que escreve *Morangos mofados* (1982). Muitas de suas histórias estão voltadas para a problemática homossexual, como por exemplo, “Aqueles dois” e “Sargento Garcia”. No entanto, é o conto que dá nome ao livro que traduz o espírito da época porque revela a influência da cultura de massa que surge nesse momento.

Segundo Moriconi (2009, p.391), “As grandes metrópoles fornecem cenários para as aventuras do corpo. As trocas sociais, no contexto totalmente urbanizado e erotizado, são caracterizadas pela cultura da mídia, cuja língua internacional é o inglês.”

Toda a narrativa é construída através de referências musicais, na verdade, é marcado, em forma e conteúdo, pela indústria cultural (propagandas publicitárias, programas de televisão, personagens de cinema), mas principalmente é a música o elemento fundamental no conto que tem como protagonista um homem desiludido com o presente — anos oitenta — incomodado com a sensação permanente de morangos mofados na boca, sinalizando o desgosto, o descontentamento e a desilusão. O personagem, jovem de conta-cultura nos anos sessenta, é uma metáfora da década que marcou o fim da ditadura militar no Brasil. Apesar do desenlace ser positivo, o gosto amargo é substituído pelo o de morangos frescos, muitos dos contos de Abreu apontam para “[...] o fim do sonho e a conseqüente e “crua descida” à realidade na década de 80” (SAVIO, 2003, p.186).

O fim da década de oitenta chega com uma sensação de vazio que parece prenunciar um fim de século melancólico. Porém, os anos noventa revelam uma diversificação de estilos — próprios de um país heterogêneo como o nosso — apontando para um período de transição, como o do início do século: “[...] nossos contistas produzem alegorias do híbrido. Combinam o humano ao animal, exploram a fusão com o tecnológico” (MORICONI, 2009, p.515). Bernardo Carvalho é um dos nomes de destaque do período.

Na pós-modernidade, o conto que, como já afirmou Cortázar (2006, p.149), é um “[...] gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em

última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão em tempo literário”, segue sendo publicado de forma tradicional, em livros. Porém, como é um gênero que tem como característica a metamorfose constante, acompanha a evolução contemporânea, e os meios digitais vêm sendo o espaço para a experimentação de novos formatos, bem como entrada para os novos contistas, como aponta Gonzaga (2007, p.28): “A chamada *blogsfera* concentra não só um grupo incontável de leitores, mas também abriga uma série de autores que publicam tanto em forma impressa quanto na Internet.”

Exemplo dessa tendência é Daniel Galera, um dos precursores em utilizar meios eletrônicos para a divulgação de sua escrita, tanto que o seu primeiro livro de contos *Dentes guardados* (2001), também está disponível na Internet, no seu *site* pessoal. Os contos do livro refletem o jovem contemporâneo, às voltas com a profissão e relacionamentos afetivos, tentando encontrar seu lugar no mundo.

A começar pelo título, tirado de Hilda Hilst, *Dentes guardados* estabelece diálogos com a tradição literária, mas cada uma das 14 histórias é atravessada por referências ao cotidiano de jovens intelectualizados e saudavelmente insatisfeitos com a vida. Isso se manifesta, é claro, em situações, mas principalmente no bom ouvido de Galera para registrar o coloquial sem descuidar da forma. Seus personagens são facilmente reconhecíveis, mas não decalcam a vida: são, por tudo isso, solidamente literários. Em seus melhores momentos, *Dentes guardados* retoma, sem redundância, os conflitos da masculinidade na ressaca do 'liberou geral'. Já que pode tudo, o que realmente se quer?”(PAULO ROBERTO PIRES, REVISTA ÉPOCA)<sup>7</sup>.

O que constatamos, ao fazer essa síntese dos caminhos e, conseqüentemente, dos principais contistas da literatura brasileira — desde o século XIX até a atualidade — é o quanto o gênero pode se metamorfosear com o intuito de transmitir as idéias de nossos escritores, e o conto, cada vez mais, se mostra ideal para a representação da contemporaneidade, pois é uma narrativa curta que pode ser lida de uma só assentada (ideal para tempos velozes), porém, capaz de, em poucas páginas, abarcar toda a fragmentação e multiplicidade do mundo contemporâneo.

[...] não há nada que um bom conto não possa tematizar no espaço que lhe é próprio — sem mencionar que, através da arte da implicação, que se opõe a uma explicação linear, ele afirma sua relevância como forma de conhecimento ao se referir a alguma mais completa do que ele mesmo. E aqui é possível pensar, sem dogmatismo, que o aspecto essencial de sua modernidade resida exatamente nisso (CARONE, 2003, p.10).

---

<sup>7</sup> Disponível em: [www.ranchocarne.org](http://www.ranchocarne.org). Acesso em: 13/12/2011.

### 3 A FISIOLÓGICA HUMANA NA CONTÍSTICA DE RUBEM FONSECA

#### 3.1 “DUZENTOS E VINTE E CINCO GRAMAS”

No primeiro livro de Rubem Fonseca, a fisiologização humana já está presente, para comprovarmos nossa afirmação, analisaremos “Duzentos e vinte e cinco gramas”, da obra *Os prisioneiros*. Essa narrativa, estando presente na sua primeira obra, se mostra elucidativa porque aponta o germe da fisiologia na contística fonssequiana. De acordo com Vidal (2000, p.46), o referido conto “[...] elimina de forma irônica os sentimentos, reduzindo a vida e o corpo à matéria”.

A história mostra a dissecação do cadáver de uma moça assassinada, chamada Elza Wierck. Quando do início do conto, ela já está morta, à espera da autópsia; o cenário, portanto, é o necrotério. Estando morta, o leitor fica conhecendo alguns detalhes de sua vida através dos três homens — seus supostos amantes ou fregueses, já que pode se tratar de uma prostituta — que se encontram no local. Para Coronel (2003, p.137), a fala do médico-legista, “Pobre moça! Prenderam o tarado que a matou, não prenderam? Era o namorado, não era?” Fonseca (1994, p.20) faz com que passe “[...] a pairar no ar uma suspeita em relação aos três, um dos quais é possivelmente o assassino de Elza.”

As atitudes dos supostos amigos de Elza, que não se conheciam até o encontro no necrotério, são descritas como não-humanas desde a chegada do protagonista ao local — de “absoluta imobilidade”, como aponta o narrador, além de se portarem “como se fossem de pedra”. A fisiologização dos seres humanos é retratada na figura da falecida, Elza Wierck. Reduzida a cadáver, ficamos sabendo alguns poucos dados de sua biografia através desses três homens, como de que, quando viva, era suíça e não teria parentes no Brasil. Portanto, ela era somente um “corpo”, pois, provavelmente, suas relações estavam restritas aos “amigos” e ao trabalho.

O que impressiona o leitor é o momento da realização da autópsia, o ápice da história. O narrador se mostra interessado em revelar todos os detalhes do procedimento, igualmente dentro da própria narrativa, visto que o legista, afirmando ver “o lado humano das coisas”, insiste na presença de um dos homens durante o ato: “Qual dos três então? É preciso coragem” (FONSECA, 1994, p.21).

A autópsia então se desenrola, fazendo com que a jovem fique cada vez mais reduzida a um pedaço de carne. Durante o procedimento, segundo Coronel (2003, p.136), “[...]”

abundam termos técnicos relativos à anatomia humana, ferimentos hediondos, instrumentos de dissecação e outros, cuja mera presença no interior de um relato ficcional causa possivelmente estranheza e mesmo estupor no leitor.”

Evidentemente, o detalhismo do narrador e das falas do legista causam um choque em quem lê a narrativa porque o que está em jogo nunca são os aspectos humanos, mas sim a necessidade em se mostrar a redução do ser humano à materialidade, ao ponto de nada mais importar senão os aspectos fisiológicos da vítima: “Morreu de hemorragia interna e externa. ‘A vida de toda carne é o sangue’, está nas escrituras. Foi atingida a subclave esquerda” (FONSECA, 1994, p.24).

O título do conto faz alusão ao peso do coração de Elza — duzentos e vinte e cinco gramas — segundo Vidal (2000, p.46), após uma “exibição de sadismo”, o legista retira o coração do cadáver, com o intuito de pesá-lo, resultando numa cena que possui “um ar ritualístico”, e que tem o desfecho numa frase ambígua do médico:

Nas mãos enluvadas o legista segurou o coração da mulher. Parecia uma pêra; escuro.  
 “Duzentos e vinte e cinco gramas”, disse ele, pesando na balança. “Não foi atingido.” (FONSECA, 1994, p.24).

Nas observações do crítico (2000, p.46-47), a fala do médico-legista pode ser interpretada como uma decepção para o perito sádico, pois o órgão ficou ileso ao assassino, mas também “[...] pode ser entendida como a parte recôndita da mulher que morrera sem ser “atingida pelo amante que assiste à sessão.”

Ressaltamos que, ao falar do coração, o enfoque poderia ser diferente, pois esse órgão, romanticamente, representa o amor, as relações afetivas. Contudo, sendo uma narrativa fonsequiana, o órgão está limitado à sua função biológica: bombear o sangue para todo o corpo. Mesmo para o seu “amigo”/amante/cliente, a sensação de angústia permeou toda a necropsia. O final do procedimento representou um alívio para ele, e um desapontamento para o legista, que esperava que o homem desistisse de assistir ao “espetáculo”. No comportamento do legista, inclusive, percebemos uma satisfação pessoal em realizar o exame cadavérico; Silva (1989, p.64), observa que ele não esconde um “[...] certo prazer sádico na competência com que corta o corpo de uma jovem assassinada [...]”. Outra via de contentamento para o médico é analisar o posicionamento do amigo da vítima durante a autópsia; percebemos que, para o legista, causar horror a quem assiste à cena é uma maneira silenciosa de ser reconhecido e de obter satisfação por meio do corpo morto.

No desfecho da autópsia, percebemos a que o ser humano é reduzido quando morto:

Os órgãos foram todos jogados de volta, para dentro do corpo [...] “Acabou”, disse o legista.  
 “Fiquei até o fim”, disse o homem que assistia.  
 “Ficou, ficou sim”, disse o legista, tentando disfarçar o desapontamento de sua voz (FONSECA, 1994, p.24).

Rubem Fonseca, nesse conto impactante, revela ao leitor sua perspectiva, que se estenderá nas suas narrativas posteriores: a solidão do indivíduo, à qual está condenado até mesmo na morte. A moça estrangeira, vinda de um país distante e vivendo numa grande metrópole brasileira, acaba por ter um fim trágico. A identidade de seu assassino não é relevante para o narrador ou quaisquer dos personagens do conto. Elza Wierck não passará de um número na estatística de assassinatos que ocorrem nas cidades urbanas — fato que será cada vez mais recorrente a partir dos anos sessenta. Quem lamentará sua morte? Os três bem-sucedidos “amigos”? Quando do término da autópsia, não restava mais ninguém na sala de espera; o que acompanhara o legista na dissecação do corpo só desejava o fim do procedimento e, por consequência, ir embora, como já haviam feito os demais. Porém, o homem “[...] andava lentamente, rígido, como um soldado de regimento inglês desfilando” (FONSECA, 1994, p.24), pois não podia se mostrar fraco perante o legista.

Chega à rua e compõe a fisionomia: o corpo recomposto/ a fisionomia recomposta. Entre a carne do corpo submetido às violências dos regulamentos e a máscara do homem ereto na rua, há o intervalo da ausência de relações afetivas, dado na ironia ostensiva do título (VIDAL, 2000, p.47).

O conto nos revela que, tanto em vida como na morte, somos corpo, que significa o existir na sociedade; quando o coração não pulsa mais, significa também o fim de nossa existência porque, como observou Vidal, em “Duzentos e vinte e cinco gramas” não há relações afetivas (consequentemente, humanas). O destino do ser humano que se depreende do conto fonssequiano é estarmos reduzidos à fisiologização.

### 3.2 “TEORIA DO CONSUMO CONSPÍCUO”

Esse conto, presente em *Os prisioneiros*, representa a estreia literária de Rubem Fonseca. Seguindo a tradição dos grandes mestres do gênero, o escritor mineiro apresentou-se ao público pela primeira vez, não em livro, mas com a publicação na revista *Senhor*, em 1961,

do conto, originalmente intitulado, “Teoria do consumo conspícuo — nunca tire a máscara”, sob o pseudônimo “JRF” — as iniciais de seu nome<sup>8</sup>.

O conto, narrado em primeira pessoa, característica que será uma das marcas de Fonseca, é permeado pelo erotismo. A ação da narrativa transcorre no carnaval, que representa para o protagonista uma tradição a ser mantida: “Era o último dia de carnaval e todo carnaval eu sempre fora com uma mulher diferente para a cama” (FONSECA, 1994, p.25). Todavia, o ritual, para seu desespero, estava prestes a ser quebrado: “Já na terça-feira, mais um pouco o carnaval acabava e eu não teria mantido a tradição [...] Eu temia que algo malévolo ocorresse comigo se eu deixasse de cumprir aquele ritual” (FONSECA, 1994, p.25).

Mulher para manter o rito carnavalesco o narrador-protagonista tinha. O empecilho era a recusa dela em tirar a máscara, o que dificultava a visão da fisionomia da moça, mas não a excitação do narrador-protagonista: “Eu só via o seu queixo, que era branco e redondo; e a boca. Da boca para cima nada. Nem os olhos a máscara deixava ver direito” (FONSECA, 1994, p.25).

A mascarada não tirava seu disfarce por não suportar o nariz, que julgava feio, mas para o narrador-protagonista, “era um nariz muito bonito, arrebitado” (p.27). A solução para a moça seria uma plástica, o impedimento, a falta de duzentos contos, emprestados pelo sujeito — inclusive os seus últimos duzentos contos, ganhos de uma indenização trabalhista.

A comunicação entre os personagens, como afirma o narrador-protagonista, “era feita de olhares e apertos” (p.26), portanto, uma comunicação fisiológica; como, a grande maioria dos relacionamentos que começam no carnaval, esse também estava fadado ao fim; mesmo com nenhuma intimidade entre eles, o protagonista não se recusa a emprestar o dinheiro que fará a felicidade da jovem mascarada. Conforme Lafetá (2004, p.379), a atitude do rapaz,

Pode significar num primeiro momento apenas o gesto perdulário e esnobe de quem quer manter a aparência distinta. Pode significar também, numa outra leitura, o pagamento pela falha do ritual, tributo inconsciente à superstição, para que nada de malévolo ocorra. Mas a esquiva delicadeza do final sugere uma terceira interpretação, talvez mais exata: o absurdo desprendimento do narrador se liga, ao contrário das duas possibilidades anteriores, a uma sensação de onipotência [...].

O carnaval, dessa vez, frustra o sujeito, pois ele não consegue cumprir seu ritual. Apesar do clima de excitação entre os personagens, o ato sexual não se consuma, tendo sido impeditivo um aspecto físico da aparência da moça que a desagradava. Segundo o referido

---

<sup>8</sup> Disponível em: [www.literal.com.br/artigos/a-primeira-vez-de-rubem-fonseca-e-zuenir-ventura](http://www.literal.com.br/artigos/a-primeira-vez-de-rubem-fonseca-e-zuenir-ventura). Acesso em 21/12/2011.

crítico, “*Teoria do consumo conspícuo* propõe de novo o tema da frustração do desejo e do desinteresse daí resultante” (LAFETÁ, 2004, p.379).

Ao protagonista, restou a máscara preta deixada pela moça, e uma reflexão: “[...] um sujeito que sempre dorme de janelas abertas não pode dormir com uma máscara que lhe cobre o nariz” (FONSECA, 1994, p.27).

O título nos remete ao termo do economista americano Veblen, que em sua obra *A teoria da classe ociosa* (1899) cunhou o termo “teoria do consumo conspícuo”, ou seja, a vocação exibicionista comum no mundo dos milionários. Se refletirmos, a atitude da moça da narrativa fonsequiana, ela também anseia exibir seu dotes — no caso, físicos — porém, falta-lhe o dinheiro.

“Teoria do consumo conspícuo” é todo construído por meio dos anseios físicos dos seus dois únicos personagens, que são distintos: de um lado, o homem querendo consumir um ato sexual, uma tradição, para ele na época da “folia de Momo”, e não uma relação amorosa; do outro, a mulher, vaidosa, que, mais do que relacionar-se com o outro, mesmo que disso lhe advenha prazer físico, almeja alcançar a beleza perfeita, preocupando-se a tal ponto com essa questão, que não se curva aos elogios do narrador-protagonista:

O seu nariz é muito bonito, disse eu. “Você é toda muito bonita”  
 Não sou não, disse ela, com jeito de quem ia chorar. “Vocês homens são todos iguais”.  
 Está certo. Somos todos iguais. E daí? (FONSECA, 1994, p.27).

Quem sai vitorioso ao final do conto é a mulher, que tentará realizar seu desejo, graças à ajuda do *affair* de carnaval. Contudo, Silva (1989, p.45) ressalta que “O artifício funciona para cobrir a realidade, mas não durante todo o tempo. Em algum momento o nariz será mostrado e nem sempre haverá um cavalheiro com 200 contos para uma providência que evita a máscara para sempre.”

Novamente, temos uma história de Rubem Fonseca na qual as aparências físicas e o sexo dão o enredo do conto. “Teoria do consumo conspícuo” mostra relações não-afetivas, que se iniciam apenas pelas aparências físicas e que, assim como o carnaval, acabarão na quarta-feira de cinzas.

### 3.3 “A FORÇA HUMANA”

Considerado pela crítica como um dos melhores contos de Rubem Fonseca, de acordo com Lafetá (2004), “A força humana”, de *A coleira do cão*, tem como protagonista um personagem presente em outras narrativas do contista: o halterofilista, introduzido no universo fonsequiano no conto “Fevereiro ou março”, de *Os prisioneiros* e que, posteriormente, protagonizará “O desempenho”, do livro *Lúcia McCartney*.

A narrativa, portanto, está centrada nessa figura praticante de halterofilismo. Outra vez, a narração será em primeira pessoa, o que contribui para que o conto ganhe aspectos de oralidade. Retratando alguém que está se preparando para concorrer ao melhor físico do ano, a fisiologização será uma constante em “A força humana”.

O halterofilista, por sua vez, não encontra ânimo para seus objetivos, sendo que o dono da academia, João, está mais empolgado do que o competidor. Assim, o narrador-protagonista vive, paradoxalmente, um drama humano, uma vez que não consegue reagir. Sua opção é pela imobilidade, no caso, ficar na porta de uma loja de discos escutando música:

Eu queria seguir em frente, mas não podia. Ficava parado no meio daquele monte de crioulos — uns balançando o pé, ou a cabeça, outros mexendo os braços; mas alguns, como eu, duros como um pau, fingindo que não estavam ali, disfarçando que olhavam um disco na vitrina, envergonhados. É engraçado, um sujeito como eu sentir vergonha de ficar ouvindo música na porta da loja de discos. Se tocam alto é pras pessoas ouvirem [...] (FONSECA, 1994, p.83).

Nota-se que os seres humanos, incluindo o protagonista, são comparados a coisas estáticas (“duros como um pau”), e também que parece haver uma força prendendo o personagem àquela situação estática. Pois é na porta da loja que acontecerá o encontro do halterofilista com Waterloo que, segundo o narrador, tinha “o físico de quem faz ginástica”. Aliás, a desenvoltura dele para dançar chamou a atenção do narrador-protagonista para a figura:

O crioulo estava de sapato marrom todo cambaio, uma calça mal-ajambrada, rota no rabo, camisa branca de manga comprida suja e suave pra burro [...] Ele fazia piruetas, misturava passo de balé com samba de gafeira [...] Era alto; no meio da dança, sem parar de dançar, arregaçou as mangas da camisa, um gesto até bonito, parecia bossa ensaiada [...] e apareceram dois braços muito musculosos que a camisa larga escondia. Essa é a definição pura, pensei (FONSECA, 1994, p. 84).



Como afirma o halterofilista, seu faro nunca erra: “[...] basta olhar para qualquer sujeito vestido que chega na academia pela primeira vez para dizer que tipo de peitoral tem ou qual o abdômen, se a musculatura dá pra inchar ou para definir. Nunca erro” (FONSECA, 1994, p.84). Waterloo, portanto, é levado por ele à academia de João; que acabará por preferir o protagonista em favor do crioulo. Ao invés de se tornar um amigo, o aprendiz de halterofilista será um adversário do seu descobridor. O dono da academia vê em Waterloo um futuro campeão porque sua aposta inicial, o protagonista, mostra uma apatia difícil de ser combatida. Segundo Ribeiro (2007, p.166),

Nessa teia mercantil/consumista/espetacular de relações, o corpo é a mercadoria a ser exposta, desejada, consumida. As promessas de felicidade, por meio do investimento no corpo, não se limitam ao mundo do atleta, do modelo e do artista, ou de seus empresários e patrocinadores. São estendidas, numa espécie de cadeia/rede, ao público/consumidor das imagens do corpo, que alimentam a possibilidade de atingir a ascensão que porventura o atleta, o modelo ou o artista atingiram, ou projetam atingir, dentro desse sistema de investimento corporal. A perversidade desse sistema é a mesma que alimenta o do mercado e do consumo como um todo: a descartabilidade de coisas e seres. Tal qual todo objeto que integra o circuito da sociedade de consumo, o corpo é descartado tão logo outro melhor dotado, ou melhor “trabalhado”, surja, que atenda ao padrão exigido pelo mercado e pela publicidade no momento.

Portanto, o narrador-protagonista é facilmente substituído por alguém que não passa de um anônimo desconhecido, porém tem excelente físico, o que realmente importa nesse mercado. O halterofilista não consegue enxergar por que deve treinar para ganhar o campeonato, parecendo-lhe irrelevante que o título acarrete para ele dinheiro, fama, mulheres. Tudo o que venha a desejar estará ao seu alcance, mas nem o argumento de João (“Como é que você pensa que eu cheguei ao ponto que eu cheguei? Foi sendo o melhor físico do ano”) o convence.

Para Lafetá (2004, p.381),

[...] embora compreendendo o que deve fazer, ele não pode compreender porque não pode fazê-lo. Está fascinado pela magia da música, assim como ficará embasbacado pela dança harmoniosa do crioulo e, logo em seguida, junto com João e o Corcundinha, pela musculatura perfeita que ele exhibe.

O narrador-protagonista vive uma espécie de contemplação, por vias tortas, diante da vida. Não tem — ou não quer — força humana para enfrentar os obstáculos que surgem, apesar de ter consciência dos dilemas em que está encerrado. Sua “[...] mente limitada não impede, porém o acesso a camadas profundas da crise vivida é relatada por ele de modo singelo e direto (LAFETÁ, 2004, p.380).

As observações do halterofilista no decorrer da história recaem sobre aspectos físicos, como, por exemplo, acerca do ambiente da academia, com seus alunos cada qual com objetivos bem distintos: “Primeiro chegou um que queria ficar forte porque tinha espinhas no rosto e voz fina, depois chegou outro que queria ficar forte pra bater nos outros [...]” (FONSECA, 1994, p.92). Já Corcundinha (“e seus mais de seis tiques diferentes”) é uma figura caricata no local, visto que a obsessão pela forma perfeita acabou por transformá-lo em um ser exótico e cheio de manias, como observou o narrador-protagonista.

A única motivação do narrador-protagonista — física e emocional — se dará no enfrentamento com Waterloo, no qual se sagrará vencedor. Disputam uma “queda de braço”, que será decisiva para o protagonista, como atesta Ribeiro (2007, p.173): “Sua afirmação individual naquele momento na academia é conseguida pela vitória na disputa e na demonstração de que não basta ter força, mas domínio e técnica sobre a força física.”

Mas não basta vencer; é preciso acabar cruelmente com o adversário, sem demonstrar para o inimigo em nenhum instante alguma fragilidade ou dor, como observamos nessa passagem:

Waterloo deu um arranco tão forte que quase me liquidou; puta merda!, eu não esperava aquilo; meu braço cedeu até a metade do caminho, que burrice a minha, agora quem tinha que fazer força, que se gastar era eu. Puxei lá no fundo, o máximo que era possível sem fazer careta, sem morder os dentes, sem mostrar que estava dando tudo, sem criar moral no adversário (FONSECA, 1994, p.95).

Paralelamente à disputa, o halterofilista terminará o relacionamento com a prostituta Leninha. Trata-se, por parte dele, de uma relação sem afetividade. Não só o sexo aparenta ser o único elo, frágil, entre os personagens, mas também o próprio ato sexual é descrito como se se tratasse de uma luta:

No princípio, esse princípio era bom: nós ficávamos nus e fingíamos, sabendo que fingíamos, que estávamos à vontade. Ela fazia pequenas coisas, arrumava a cama, prendia os cabelos mostrando em todos os ângulos o corpo firme e saudável — os pés e os seios, a bunda e os joelhos, o ventre e o pescoço. Eu fazia uns mergulhos, depois um pouco de tensão de Charles Atlas, como quem não quer nada, mas mostrando o animal perfeito que eu também era, e sentindo, o que ela devia também sentir, um prazer enorme por saber que estava sendo observada com desejo [...] e então a representação terminava e partíamos um para o outro como duas crianças aprendendo a andar, e nos fundíamos e fazíamos loucuras, e não sabíamos de que gargantas os gritos saíam, e implorávamos um ao outro que parasse, mas não parávamos, e redobrávamos a nossa fúria, como se quiséssemos morrer naquele momento de força, e subíamos, explodíamos, girando em rodas roxas e amarelas de fogo que saíam dos nossos olhos e dos nossos ventres e dos nossos músculos e dos nossos líquidos e dos nossos espíritos e da nossa dor pulverizada (FONSECA, 1994, p.98-99).

Como podemos observar nessa passagem significativa do conto, ambos estão ligados pelo instinto, como animais irracionais; existe uma relação de fisiologização, ou seja, é como se um conjunto das funções orgânicas assegurasse a relação do animal com o meio, dando-lhe existência concreta, o protagonista somente deseja “o corpo firme e saudável” da parceira. Em contrapartida, não pode decepcioná-la, logo, se compara ao famoso fisiculturista Charles Atlas — famoso no século XX por desenvolver uma série de exercícios isométricos com o intuito de modelar o corpo — assim, demonstra ser um animal perfeito. A descrição do ato sexual é toda baseada na relação, propriamente, física, praticamente um combate entre inimigos (“um momento de força”, para o halterofilista). Em nenhum instante o momento é retratado como algo afetivo, emocional, mas sim puramente instintivo.

Acabando o desejo, por consequência, a relação findará, pois não existe algo consistente ligando-os, a não ser o sexo. De acordo com Bauman (2004, p.62), “[...] o orgasmo sexual assume uma função que o torna não muito diferente do alcoolismo e do vício em drogas. Tal como estes, ele é intenso — mas *transitório e periódico*”.

Poucos são os momentos, pois, que o protagonista está revelando de seu interior para o leitor. Além de Leninha, o que sabemos sobre sua vida fora da academia é de que mora num quarto alugado na casa de dona Maria, esta também caracterizada por aspecto fisiológico: “[...] a velha portuguesa que tinha catarata no olho e queria me tratar como se fosse um filho” (FONSECA, 1994, p.92). Fã de telenovelas, esse hábito é execrado pelo halterofilista: “Coitada da velha que vibrava com aquelas baboseiras” (p.93). Percebe-se que o protagonista não anseia manter vínculos afetivos porque também rechaça as investidas de aproximação da velha portuguesa.

O corpo e sua consequente fisiologização marcam “A força humana”; toda a narrativa se volta para a expressão corpórea. Conforme Ribeiro (p. 164-165),

“[...] a centralização no corpo está simbolicamente representada no grande espelho onde os alunos miram a progressão dos efeitos dos exercícios em seus corpos, num processo de autorreflexo narcisista e na ilusão de adquirir certa distinção entre os demais pela aparência dos músculos definidos [...] O espaço fechado da academia, circundado de espelhos e olhares sobre os corpos, representa, nesse caso, uma espécie de microcosmo de uma estrutura social em que as formas de relação e diálogo tendem a não ir além da superficialidade do espelho.

O halterofilista que protagoniza o conto fonsequiano, apesar de não suportar a rotina entediante à qual está submetido, não consegue sair desse círculo, porque termina a narrativa no mesmo ponto em que a iniciou: na inércia. “Agora estou sozinho e sem vontade de fazer nada” (p.148).

“A força humana”, analisando sua estrutura, tem os elementos essenciais, caracterizadores do conto: inicia com uma situação que é aparentemente estável para o protagonista, seguido de uma implicação quando da aparição de Waterloo, o adversário do halterofilista, e o desfecho, inesperado, visto que se esperava uma mudança de comportamento do narrador-protagonista. Waterloo não é, contudo, o maior adversário enfrentado pelo namorado de Leninha. O maior rival é o que está em seu interior — a introspecção e a falta de vontade de reação — e esse não é derrotado ao final do conto.

### 3.4 “O DESEMPENHO”

A temática abordada em “O desempenho”, conto que abre *Lúcia McCartney* segue acompanhando a trajetória dos “profissionais do corpo”. Agora, ao invés de uma queda de braço numa academia, o espaço é o ringue e a descrição de um vale-tudo. Característico das narrativas de Rubem Fonseca, o fluxo da ação dá o tom desde o princípio, pois a disputa já está se desenrolando quando do início da narração; o leitor é abruptamente colocado no meio da disputa entre o protagonista, que mais uma vez, não revelará sua identidade, e Rubão, o adversário a ser vencido. Ribeiro (2007, p.181), observa que, “O anonimato e a desqualificação desse personagem-narrador não se limitam, portanto, apenas a sua fragilidade, à perda ou ausência de vínculos nas esferas familiar e de trabalho ou de natureza afetiva. São, principalmente, de ordem e sentido sociopolíticos [...]”

A exploração do corpo humano é levada às últimas consequências nesse conto. Se em “A força humana” está delineada a degradação do indivíduo, em “O desempenho”, Fonseca irá mais longe. Conforme Marques (2003), na história,

[...] impera a linguagem do corpo ao longo da narrativa, desta vez elevando seus efeitos às últimas consequências. O domínio é agora, mais do que nunca, atestado pela força física, mas ao mesmo tempo tem-se uma total desvalorização do corpo enquanto sujeito, já que está transformando em mero objeto.

A “linguagem do corpo” é observada na fala e ações do narrador-protagonista, utilizando o recurso de colocar o foco em primeira pessoa, os acontecimentos e pensamentos são acompanhados pelo fluxo de consciência, porém fragmentado, do lutador, atingindo um maior realismo dos fatos.

“Os cinco minutos mais longos da vida são passados num ringue de vale-tudo” (FONSECA, 1994, p.237); é o que nos diz o protagonista no início do segundo parágrafo, quando está em desvantagem. Percebemos que o maior adversário não é Rubão, mas o público: é contra as pessoas da plateia que ele briga e combate: “Tento ver as pessoas na arquibancada, filhos das putas, cornos, veados, marafonas, cagões, covardes, chupadores — me dá vontade de tirar o pau pra fora e sacudir na cara deles (FONSECA, 1994, p. 237).” A ira, pois, está voltada para quem acompanha a luta.

A relação entre competição e ato sexual também é enfocada, porque estando em desvantagem, o protagonista é questionado a respeito de ter feito sexo antes da disputa, o que seria prejudicial para o desempenho, além de ter feito — ou não — uso de drogas.

Nunca te vi tão mal, no físico e na técnica, fodeu hoje? Anda tomando bolinha? É a primeira vez que um lutador da nossa academia foge por debaixo das cordas, você está mal, que que há contigo? É assim que você quer lutar com o Carlson? Com o Ivã? Você está fazendo um papel ridículo (FONSECA, 1994, p.238).

O que constatamos, nesse trecho, é que o ambiente do mundo da luta é um espaço extremamente opressor, sendo condição preliminar para alcançar sucesso e dinheiro seguir impreterivelmente determinadas regras impostas, dentre as quais a proibição do sexo. O corpo deverá ter como única finalidade o condicionamento para as lutas.

“O desempenho” apresenta a intratextualidade, visto que o passado do protagonista, o mesmo de “A força humana”, é referenciado através da memória fragmentada do personagem quando está no ringue: “Leninha aonde é que está você? sua puta [...]” (FONSECA, 1994, p.239). A namorada prostituta, inclusive, é uma figura emblemática no conto, mesmo não aparecendo fisicamente, ela representa para o protagonista, salvação e condenação, como aponta Marques (2003). Leninha é a salvação porque representa a única representação mais próxima do que seja uma relação afetiva, contudo, o sexo, segundo a filosofia dos treinadores, é a ruína de um campeão.

Conforme Lafetá (2004, p.385-386), “A exterioridade da narração raramente cede passo a poucas tentativas de fixar a desilusão e a nostalgia do protagonista, em relação ao mundo perdido de beleza e amor com a antiga namorada Leninha.”

A relação dentro do ringue é descrita pelo narrador-protagonista revelando o comportamento dele e de Rubão, mostra a frieza com que se mantém o oponente:

Estou imóvel. Meu coração saiu da garganta, voltou para o peito, mas ainda bate forte. Rubão ginga. Olho bem o rosto dele, o cara está com a moral [...] não há um

músculo tenso no seu rosto, sujeito apavorado fica com olhar de cavalo, mas ele está tranquilo, mal se vê o branco de seu olho [...] o suor do corpo dele me faz sentir o suor do meu corpo — a dureza dos músculos dele me fez sentir a dureza dos meus músculos — o sopro da respiração dele me faz sentir o sopro da minha respiração [...] (FONSECA, 1994, p.239).

Nota-se na descrição, além das impressões baseadas apenas em sensações sensoriais, a utilização de aspectos físicos para descrever a calma do adversário (“não há um músculo tenso no seu rosto”), bem como a comparação com animais para retratar alguém amedrontado (“sujeito apavorado fica com olhar de cavalo”). Apesar da desvantagem durante toda a disputa, e do seu embate permanente com o público, o desfecho do conto traz a redenção do protagonista, pois acaba vencendo a luta de vale-tudo. Porém, Rubão “não pede penico” e desmaia:

— o juiz se ajoelha, Rubão desmaiou, o juiz me tira de cima dele — no meio do ringue o juiz levanta meus braços — as luzes estão acesas, de pé, nas arquibancadas, homens e mulheres aplaudem e gritam o meu nome — levanto os braços bem no alto — dou pulos de alegria — os aplausos aumentam — dou saltos — aplausos cada vez mais fortes — olho comovido a arquibancada cheia de admiradores e curvo-me enviando beijos para os quatro cantos do estádio (FONSECA, 1994, p.241).

O trecho final de “O desempenho” nos mostra a apoteose do narrador-protagonista. O comportamento dos espectadores muda, e com ele muda também a percepção que o protagonista tem dele; antes também um adversário a ser vencido, no presente, é uma “arquibancada cheia de admiradores”. Rubem Fonseca mostra um traço de nossa sociedade: só há lugar para os vencedores; é a lei do mais forte.

“O desempenho” mostra que a única via de ascensão para uma parcela da população, inferiorizada, é a “porrada”, como destaca Marques (2003): “[...] a linguagem do corpo transforma-se na linguagem da “porrada” — talvez a última realização possível nesse mundo de desilusões e desigualdades.”

### 3.5 “RELATO DE OCORRÊNCIA”

O conto “Relato de ocorrência” — também conhecido sob “Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência” — se aproxima de um relato jornalístico, mas também de uma ocorrência policial, como sugere o título; o início, com a narração

detalhada do acidente envolvendo um ônibus e uma vaca, poderia ter sido lido na página policial de um jornal porque há um detalhismo verossímil dos fatos:

Na madrugada do dia 3 de maio, uma vaca marrom caminha na ponte do rio Coroado, no quilômetro 53, em direção ao Rio de Janeiro.  
Um ônibus de passageiros da empresa Única Auto ônibus, chapa RF 80-07-83 e JR 81-12-27, trafega na ponte do rio Coroado em direção a São Paulo.  
Quando vê a vaca, o motorista Plínio Sérgio tenta se desviar. Bate na vaca, bate no muro da ponte, o ônibus se precipita no rio.  
Em cima da ponte, a vaca está morta.  
Debaixo da ponte estão mortos: uma mulher vestida de calça comprida e blusa amarela, de vinte anos presumíveis e que nunca será identificada; Ovídia Monteiro, de trinta e quatro anos; Manuel do Santos Pinhal, português, de trinta e cinco anos, que usava uma carteira de sócio do Sindicato de Empregados em Fábricas de Bebidas; o menino Reinaldo de um ano, filho de Manuel; Eduardo Varela, casado, quarenta e três anos (FONSECA, 1994, p.360).

A informação de dados como o nome completo do motorista, a placa do ônibus, o local do acidente, a identificação das vítimas são indicações próprias de um relato policial, objetivo e minucioso. Segundo Coutinho (1989, p.202), “Os contos de Rubem Fonseca, em geral, expõem casos que poderiam ser retirados do *fait-divers* dos jornais de todo dia.”

Quem presencia o desastre é o casal Elias e Lucília, morador nas proximidades; no entanto, ao contrário da maioria das narrativas fonssequianas, nas quais existe um predomínio no uso da primeira pessoa do singular, “Relato de ocorrência” utiliza uma narração em terceira pessoa, fazendo com que haja um relato mais impessoal da história — a imparcialidade, por exemplo, comum em textos jornalísticos — e não as situações vistas sob a ótica do narrador-protagonista. O uso da terceira pessoa nos permite acompanhar o pensamento e os diálogos dos diferentes personagens que povoam a história.

A movimentação do casal não é em prol das vítimas do acidente. Rude, cuspidando no chão diversas vezes e “com raiva de todo mundo” (p.360), Elias, com insistência, ordena para que a mulher busque urgentemente um facão: “Um facão depressa sua besta, diz Elias. Ele está preocupado. Ah! percebe Lucília. Lucília corre” (FONSECA, 1994, p.360). A preocupação do homem consiste em carnear o animal.

“Elias segura o facão na mão, como se fosse um punhal; olha com ódio para Marcílio e Ivonildo. Cospe no chão. Corre para cima da vaca. “No lombo é onde fica o filé, diz Lucília. Elias corta a vaca” (FONSECA, 1994, p.361).

Marcílio e Ivonildo são os motivos da raiva de Elias, pois a chegada de mais pessoas significa menos carne para o casal. Mas eles não são os únicos a aparecerem, mais personagens se juntam na gana de dissecar o animal, incluindo o motorista de um carro da Polícia Rodoviária. Irônico, é o fato de o açougueiro, de nome João Leitão, ser impedido

pelos demais de mutilar a vaca: “Não pode, gritam todos, com exceção do motorista de polícia” (FONSECA, 1994, p.362).

O final do conto mostra a vaca sugada. Todos aproveitaram o máximo que puderam do animal morto: “A vaca está semi-descarnada. Não foi fácil cortar o rabo. A cabeça e as patas ninguém conseguiu cortar. As tripas ninguém quis” (FONSECA, 1994, p.362).

Senra (2007, p.10) afirma que Rubem Fonseca, com “Relato de ocorrência”, dá um “golpe de realidade” no estômago do leitor/espectador porque temos “Uma exposição das patologias psicoeconômicas e psicossociais da era moderna. Efetuada da maneira mais chocante, direta e agressiva possível [...]”

A fisiologização permeia todo o “relato”, os personagens não agem racionalmente, parecem bichos esfomeados em busca de sobrevivência, vide o comportamento submisso de Lucília; grávida de oito meses e sofrendo de verminose, ela não mede esforços para atender o marido e assim poder satisfazê-lo com um “bifão”. Inclusive, Elias é o retrato do bicho irracional, sua atitude é raivosa porque percebe que o alimento do seu habitat está sendo ameaçado por outros predadores e precisa defendê-lo dos ataques.

Lucas (1971) observa alguns aspectos que se aplicam não só a “Relato de ocorrência”, mas à obra *Lúcia McCartney* como um todo. Segundo o crítico, “O livro está povoado de anti-heróis, de seres anônimos, homens-coisas, substantivos comuns” (p.115).

E essa é a impressão do leitor, que se pergunta, ao longo da leitura, onde está a solidariedade humana dos personagens acerca do desastre. O enfoque é dado à fúria com que eles se atiram à vaca morta a fim de arrancar-lhes as carnes para comer; esse comportamento revela a fome e a carência desses indivíduos, todos colocados no mesmo patamar, vide a chantagem feita pelo motorista do carro policial (se não participar do banquete, ordenará a apreensão do animal). A morte dos passageiros fica em segundo plano; constatamos que a morte, para muitas pessoas, pode representar um momento de felicidade, como nesse conto, pois trouxe alimento a esses seres.

A conclusão a que chegamos ao fim da narrativa é de que “A humanidade se mostra poluída, deteriorada e má”, como aponta Lucas (1971, p.118). Aliás, o título nos sugere que qualquer semelhança com a vida real não é mera coincidência, reforçando a ideia de que “Relato de ocorrência” é uma alegoria da realidade brasileira.



### 3.6 “PASSEIO NOTURNO — PARTE I”

A nova família brasileira e, por consequência, a sociedade urbana brasileira dos anos 70, são o enfoque do conto presente no mais controvertido livro do autor, o censurado *Feliz ano novo*.

O conto sintetiza a sociedade brasileira da década de 70, visto que temos o retrato dessa nova burguesia, que nasce junto com o processo de modernização e progresso iniciados a partir de sessenta e quatro. De acordo com Ortiz (*apud* Otsuka, 2001, p.16): “64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o capitalismo tardio.”

A chegada do capitalismo nos lares da classe média alta brasileira terá contribuição decisiva para a loucura, introspecção e fragmentação dos indivíduos dentro da família, que é a base de formação da sociedade. “Passeio noturno — Parte I” reflete o núcleo familiar que advém do capitalismo.

Os três parágrafos iniciais são importantes porque revelam quem constitui o novo modelo de família burguesa:

Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira [...] você está com um ar cansado. Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinando imitação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho. Você não vai largar essa mala? , perguntou minha mulher, tira essa roupa, bebe um uisquinho, você precisa aprender a relaxar (FONSECA, 1994, p.396).

Uma família cheia de luxos e mordomias, chefiada por um executivo bem-sucedido (narrador-personagem da história); esse é o espaço em que estão inseridos os personagens do conto. A passagem nos revela que os membros familiares são inúteis e parasitas, com exceção do pai, o único membro que trabalha: “Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos conta bancária conjunta” (FONSECA, 1994, p. 396). Coronel (1999, p.137), observa que “Não há sinal de afeto nem troca, a conversa reduz-se à partilha dos lucros do chefe”. A família se mostra extremamente apegada aos bens materiais, uma marca do Brasil capitalista; as relações financeiras norteiam os laços entre essas pessoas. Segundo Vidal (2000, p.18), na

ficção de Rubem Fonseca, “O casamento, por exemplo, logo nos primeiros livros é ridicularizado: praticamente não há relações familiares estáveis nos contos.”

A introspecção do executivo é mostrada quando revela seu cômodo preferido, a biblioteca: “[...] o lugar da casa onde gostava de ficar isolado [...]” (p.396). Sentindo-se deslocado no meio familiar, o maior prazer desse indivíduo é passear à noite com seu luxuoso carro. Sempre convida a esposa para ir com ele, mas sabe de antemão qual será a resposta da mulher: “Eu sabia que ela não ia, era hora da novela” (FONSECA, 1994, p.396).

Resolve sair, portanto, com seu carro para “relaxar”. Sua irritação tem início na garagem de casa, quando precisa manobrar o carro dos dois filhos para poder sair: “[...] essas manobras todas me deixaram levemente irritado, mas ao ver os pára-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia” (FONSECA, 2004, p. 244). Percebemos toda a euforia do narrador-protagonista; irrita-se, mas fica eufórico por possuir um carro tão potente, que lhe permitirá ultrapassar todos os limites.

De acordo com Coronel (1999, p.138), “A excitação aqui não provém da visão de um corpo, mas de uma máquina potente cujo domínio propicia ao narrador um prazer capaz de recompensá-lo pelo tédio do dia a dia estafante e vazio.”

A satisfação desse homem não será o passeio a bordo do carro; seus planos são outros, como descobrimos a seguir. A princípio, a narrativa nos leva a pensar que a pretensão do protagonista seja estuprar alguém: “Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença [...] Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que mulher fosse menos emocionante, por ser mais fácil” (FONSECA, 1994, p.397). Porém, sua verdadeira intenção é descarregar a ira contida assassinando alguém com seu carro:

Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos (FONSECA, 1994, p. 397).

Observamos no trecho acima que o importante para o narrador-protagonista é apenas a satisfação pessoal, que é proporcionada por seu veículo. A desestruturação da família como instituição e, por conseguinte, dos seus membros como indivíduos, revela a face do sujeito urbano: é um ser fragmentado, porém massificado pela sociedade capitalista, só encontrado bem-estar, como o executivo do conto analisado, quando está isolado de todos. Coronel (1999, p.167), ressalta que, “Os contos narrados por membros da privilegiada classe alta

nacional apresentam um universo existencial e afetivo esvaziado, corrompido pela pressão do dinheiro e pleno de perversidades.”

O protagonista de “Passeio noturno — parte I” se revela um ser hipócrita, inclinado ao prazer e produto tardio do capitalismo. Tais definições se encaixam no protagonista do conto referido, pois é chefe de uma família composta por pessoas unidas apenas pelo dinheiro, preocupa-se apenas com seu prazer pessoal (característica dos demais membros, inclusive) e, para isso, utiliza-se de seu carro luxuoso, com quem mantém uma relação sensual, mais do que com a esposa. De acordo com Petrov (1990, p.54), “[...] o protagonista comete crimes para satisfazer desejos recalçados [...]”; logo, estando sua mulher mais interessada na televisão e no copo de uísque, o marido igualmente se volta para a companhia de seres inanimados. Seu único cuidado, ao fim do passeio, é constatar a integridade do veículo.

“Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelos para-lamas, os para-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas” (FONSECA, 1994, p.397). O sujeito encerrado na sua introspecção parece só encontrar satisfação através dos bens materiais; o carro é o verdadeiro orgulho do executivo. Isso vai ao encontro do pensamento de Bauman (2007, p.109), que afirma serem sempre os momentos consumistas “[...] uma atividade profundamente individual e solitária [...]”.

O hábito de passear, provavelmente, não será extinto, a não ser que ele desista das voltas pelas noites cariocas porque numa “cidade que tem mais gente do que moscas” (p.397), o ser humano quase não tem valor, se é que tem algum. Assim, o protagonista poderá impunemente encontrar satisfação para sua vida entediante.

“Deu a sua voltinha, agora está mais calmo?, perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia” (FONSECA, 1994, p.397).

“Passeio noturno — parte I” é o retrato do sujeito urbano capitalista, classe média alta, acima de qualquer suspeita que, não encontrando satisfação em nada, tenta aplacar seu tédio perante o mundo exterminando a vida alheia porque os seres são facilmente substituíveis nessa sociedade — visto a numerosa população das metrópoles — logo, a vida humana não tem valor algum, o importante é satisfazer os desejos individuais, seja da maneira que for. Como lembra Petrov (1990, p.51), na obra de Rubem Fonseca não há empecilho para que “[...] os indivíduos marginalizados pertencem a diferentes classes sociais”.

### 3.7 “O CAMPEONATO”

“Todos nós, animais de sangue quente, sabemos que tudo vai acabar” (FONSECA, 1994, p.428). Assim inicia “O campeonato”, conto presente no livro *Feliz ano novo*; o título, mais uma vez, nos dá um indício do que será narrado; contudo, o leitor não imagina que o tal campeonato seja de Conjunção Carnal.

O conto se distingue da maioria das outras narrativas de Fonseca pelo narrador; chama a atenção o fato de ele não permanecer no anonimato, revelando sua identidade já nos primeiros parágrafos: “Meu nome é Açoreano, Mediador de profissão. Sou honesto, organizado, soberbo e de maus humores” (p.428). Nota-se a contradição do personagem, pois identificando-se como árbitro de um campeonato, que, proibido, acontece na clandestinidade, afirma ser honesto. Não se preocupa em trabalhar em algo fora da lei, porque, na sua opinião, a conjugação carnal deveria ser “uma atividade comum a todos os seres humanos” (p.428). Além disso, precisa garantir sua própria sobrevivência; portanto, “não podia perder tempo com reflexões filosóficas” (p.428). De acordo com Coronel (1999, p. 131), Açoreano é um juiz de campeonatos de conjugação carnal, por conseguinte, é “[...] alguém identificado com as questões da liberdade de expressão das fantasias dos desejos humanos profundos.” Outro aspecto a destacar é o nome do personagem, que se deriva do arquipélago dos Açores ou da ave açor. No primeiro caso, temos uma menção à condição periférica, semi-marginal de Açoreano, que exerce uma profissão ilegal, na qual sua atuação se caracteriza por ser uma não-atuação. No segundo caso, remete à ave de rapina, semelhante ao falcão: “Bela ave, é o maior e o mais raro dos Acipitrídeos. Maior que os corvos, é caçador rápido e hábil, corpulento e com ampla cauda [...] Não tolera a intrusão humana [...]” (MILLIDGE, 1999, p.29).

Agora, não teremos o competidor narrando todos os detalhes; quem o fará será o referido árbitro do campeonato. Petrov (1990, p.55) acrescenta que, no conto, “[...] o narrador, apesar de participante, assumindo o papel de observador algo imparcial, limita-se à apresentação do absurdo campeonato e da assistência, que é tão bizarra como os próprios competidores.”

A disputa é entre Maurição Chango e Miro Palor, o último campeão; o narrador não deixa de descrevê-los: “homem magro, calvo, nervoso” (p.429), interessante destacar que “palor”, significa palidez; logo, a sua descrição nos faz compará-lo a um vampiro. O árbitro destaca que, além de ser o campeão recente, Miro Palor era o recordista oficial, com quatorze

conjunções carnavais em 24 horas. E ele é autoconfiante, pois afirma que o adversário “não tem cartel para me desafiar” (p.429). Por sua vez, Maurição era “um indivíduo musculoso e grande” (p.429), o oposto de Palor.

A ação se desenrola com Açoreano relatando as regras e jurisdições, modos de medição das ejaculações e todo o decorrer do acontecimento no Hotel Aldebaran; uma simples e rápida pesquisa na Internet nos revela que

ALDEBARÃ (9°25' de Gêmeos — 5°29' latitude sul) Estrela de primeira grandeza, olho esquerdo da constelação de Touro; para os antigos penas, uma das quatro Guardiãs dos Céus, da natureza de Marte segundo Ptolomeu; confere honra, mas também é associada à violência e aos acidentes<sup>9</sup>.

Além disso, nos fornece o significado mitológico:

Zeus apaixonou-se pela princesa fenícia Europa, que brincava na praia. Transformou-se então num belo touro branco e aproximou-se ajoelhando-se aos seus pés. Europa não resistiu e trepou para cima do touro, que a transportou pelo mar até à ilha de Creta.

Como tal, a constelação do Touro é formada apenas pela cabeça, ombros e membros anteriores, já que a parte posterior estava submersa nas ondas. Daí que na literatura grega foi chamada o Busto. As estrelas são representadas como um touro em posição de ataque, com os enormes chifres para baixo<sup>10</sup>.

Como vemos, o que pode parecer uma denominação aleatória apresenta, na verdade, traços semânticos que a relacionam diretamente à fisiologização que é representada no conto, visto que o mito ao qual remete trata de uma relação sexual motivada por instintos animais, sendo, aliás, o touro uma das figuras comumente associadas à virilidade, em oposição ao animal castrado, o boi. A propósito, Touro é o signo zodiacal de Rubem Fonseca.

Destaque, ainda, para as bizarras regras da competição, que, ao serem descritas no conto, despem o ato sexual de quaisquer características românticas ou, mesmo, espirituais:

É proibido o uso de estimulantes conhecidos como neo-afrodisíacos. São proibidos os eletrodomésticos. Somente será computada a conjunção que obedecer cumulativamente aos seguintes quesitos: introdução vaginal do pênis, não importa o tempo de seu transcurso, seguida de emissão seminal, também intra vas, mínimo de meio centímetro cúbico. *Copula genitalis*. Qualquer infração será levada ao conhecimento do Árbitro Inconteste, que poderá, a seu juízo, desclassificar *in limine* o infrator, adjudicando a bolsa ao outro contendor (FONSECA, 1994, p.430).

<sup>9</sup> Disponível em: [pt.scribd.com/doc/46311991/3198316-Dimensao-Galatica-Da-Astrologia-a-Dane-Rudhyar](http://pt.scribd.com/doc/46311991/3198316-Dimensao-Galatica-Da-Astrologia-a-Dane-Rudhyar). Acesso em: 05/01/2012.

<sup>10</sup> Disponível em: [teknospace.no.sapo.pt/lenda\\_Taurus.htm](http://teknospace.no.sapo.pt/lenda_Taurus.htm). Acesso em: 05/01/2012.

Constatamos, no trecho acima, o uso de “eufemismos tradicionais”, como destaca Silva (1989, p.54), para falar das normas que envolvem o coito: “É sintomático que o chamado palavrão não compareça para expressar a sexualidade quando ela foi deslocada. Rubem, aliás, ao passar este recado de forma encoberta, não deixa dúvidas de que despreza uma divisão de vocábulos em nobres e chulos.”

Ou seja, nos contos fonsequianos, o uso do palavrão vai além de agredir, pois revela que o autor, como lembrou Silva, rechaça a divisão entre linguagem polida e não polida. A passagem transcrita também mostra que, apesar de ser um campeonato proibido, as determinações expressas devem ser cumpridas rigorosamente, visto que há um árbitro incontestado para fiscalizá-las.

A história de “O campeonato” não é narrada no presente; a ação ocorre num tempo distante, dada a visão futurística que o conto nos transmite. Aspectos de nossa sociedade são mencionados no decorrer da narrativa, como o comportamento de Palor ao recusar o uso da tela antisséptica entre ele e a parceira de conjunção carnal: “Estaria Palor apelando para a depravação, no sentido de uma volta ao passado, quando as pessoas tinham cheiro & bactéria?” (FONSECA, 1994, p. 433). Será essa uma sociedade diferente da nossa?

O fim do conto consagra Miro Palor como o grande campeão da disputa, ao atingir quinze conjunções carnis ao longo de 24 horas, batendo seu próprio recorde. O discurso do vencedor indica a “nova ordem”, na qual estão inseridos esses indivíduos:

O amor está acabando, porque o amor só existe por sermos animais de sangue quente. E hoje estamos finalmente representando o último poético circo da alegria do foder, que tenta opor as vibrações do corpo à ordem e ao progresso, aos coadjuvantes psicoquímicos e aos eletrodomésticos. A vocação do ser humano é ser humano. Não é ser organizado, nem fértil, nem ter o estômago cheio nas horas certas, nem ter como ideal o paraíso de uma placenta infinita (FONSECA, 1994, p. 435).

A fala de Palor demonstra que a sociedade do futuro involuiu; mais do que a contemporaneidade, numa época mais própria da ficção científica, em que se realizam campeonatos de conjunções carnis, a relação sexual não é praticada por todos os seres humanos: é restrita a profissionais. Portanto, o presente marcadamente fisiologizado teme um futuro afastado do que ele considera humano. De acordo com Ventura (1975), “Nesse mundo de pessoas amesquinhas pela miséria, pelo tédio ou pela falta de perspectivas, não há nem mais - como nos outros livros de Rubem Fonseca — lugar para o sexo, a não ser mecanizado [...]”

Os instintos animais estão evidentes no conto, pois o fato de ser “animal de sangue quente” é proclamado tanto pelo narrador-árbitro do campeonato (inclusive, Açoreano inicia sua narração com essa sentença), como por Palor. A comparação com seres irracionais, mais de uma vez é realizada pelo recordista da competição: “Não podemos deixar de ser um animal. Não somos um inseto! Somos um animal! [...] um animal de sangue quente!” (FONSECA, 1994, p.434). A equiparação constante com animais demonstra a irracionalidade dos seres da nova ordem social, governados pelo instinto, onde o sexo é uma atividade meramente mecânica. Segundo Petrov (1990, p.57), em “O campeonato”, “[...] a sátira está ao serviço da clara intenção de denúncia, com descaramento de situações, protagonistas e valores defendidos.”

Se Rubem Fonseca, quando retrata suas histórias no mundo contemporâneo, nos faz refletir acerca do comportamento humano que, conseqüentemente vai se deteriorando, a ação posta num tempo futuro, só reforça o discurso do escritor: cada vez mais o sujeito se volta para seus instintos mais primitivos, para Coronel (1999, p.131), a narrativa, “[...] apresenta a política vivenciada no âmbito do corpo do cidadão, o terreno privilegiado para o exercício da maior de todas as liberdades.” No caso do conto analisado, o sexo, é para poucos, sua exploração se dá em campeonatos de conjunções carnavais, porque, como lembra Miro Palor, tais competições têm o intuito de “preservar a nossa natureza sexual” (p.434). Indagamos anteriormente se essa nova sociedade difere da atual, o desenlace nos mostra que sim, mas negativamente, o futuro previsto por Fonseca profetiza tempos sombrios, onde a degradação humana ganhará proporções maiores do que as do presente.

Curiosamente, no filme *Casanova* (1976), de Fellini, realizado um ano depois da publicação de *Feliz ano novo*, a mesma anedota é retratada, com sinais diferentes: o cineasta italiano desfez o mito de Casanova, mostrando-o como uma pessoa comum, cujos atos eram motivados pelas circunstâncias. O sexo, para ele, ao contrário de seus rivais era uma realização espiritual, não animal.

### 3.8 “NAU CATRINETA”

O conto “Nau Catrineta”, de *Feliz ano novo*, retrata os acontecimentos ocorridos no dia do vigésimo primeiro aniversário do seu narrador-protagonista, José. De início,

percebemos que a composição da família à qual pertence o jovem é atípica, pois ele é o único varão no meio de quatro tias; também habita a casa uma velha empregada.

O dia do seu aniversário começa ao som de uma das tias, Olímpia, declamando o poema “Nau Catrineta”. Nota-se que, ocupando o posto de varão da família, ele é bastante mimado pelas parentas: “Tia Regina trazia uma bandeja com o meu café da manhã, e Tia Julieta uma cesta com frutas frescas, colhidas em nosso pomar (FONSECA, 1994, p. 436)”.

Descobrimos que o personagem tem um encargo a cumprir, estabelecido no “Decálogo Secreto”, o conjunto de leis que ditavam os mandamentos da família descendentes de portugueses: “No Decálogo Secreto estava definida a minha missão. Eu era o único varão de uma família, reduzida, além de mim, a quatro mulheres solteironas e implacáveis” (FONSECA, 1994, p.437). E os mandamentos são sagrados, portanto, precisam ser seguidos; o primeiro passo é escolher uma mulher, a fim de cumprir o ritual.

“Minhas tias perguntaram ansiosas se eu já escolhera a moça. Eu respondi que sim” (FONSECA, 1994, p.437). Durante o transcorrer do dia, é mostrada a preparação para o jantar do qual também participaria a escolhida pelo jovem, Ermelinda Balsemão, para a satisfação das velhas. Percebemos que a pompa da cerimônia quando dos preparativos para a comemoração: é uma tradicional família portuguesa.

O clássico poema português “Nau Catrineta” representa muito para eles, pois remonta às origens da família, especificamente, ao ancestral Manuel de Matos, o imediato da embarcação. As velhas contam à moça que o bisavô de José comeu um dos marinheiros com o intuito de salvar os outros, que morreriam vitimados pela fome. Ermê e as tias, contudo, têm uma visão diferente do episódio; para a estudante de Letras, o poema é uma alegoria entre o bem e o mal, já as velhas discordam, a sobrevivência, segundo elas, somente foi possível pelo ato de canibalismo. A revelação da atitude do ancestral dos portugueses traz à tona uma peculiaridade da abastada família: “Todos os primogênitos eram e são obrigatoriamente artistas e carnívoros [...] Em nossa família somos carnívoros conscientes e responsáveis” (FONSECA, 1994, p.438). Ao longo da narrativa, sabemos que o namorado de Ermê possui as duas qualidades: é primogênito e também artista, poeta. Portanto, a missão de José — que já fora cumprida por todos os outros varões primogênitos — consiste em matar uma pessoa e comê-la no seu aniversário de 21 anos: “[...] tu mesmo tens de matá-la; não use eufemismos tolos, tu vais matá-la e depois comê-la [...]” (p.442). Essa é a ordem dada por tia Helena. Ermelinda, é a escolhida para o ritual macabro, ao ingerir o “filtro do amor”, encontra a morte instantânea. As tias e a empregada, após a consumação do ato, afirmam que a moça servirá de alimento, e tudo será aproveitado.



A temática da fisiologização humana, aqui, é abordada através do ato antropofágico que perpassa as gerações de uma família portuguesa. De acordo com Coronel (1999, p.131),

É papel da cultura incorporar os instintos humanos potencialmente destrutivos da sua organização para refuncionalizar em seu interior a ameaça dos gestos que seriam transgressores à sua lógica.

O conto “Nau Catrineta” tematiza esta questão através da incumbência das tias ao narrador, cujo teor de violência é inteiramente assimilado pela família e, inclusive, uma exigência da mesma para que ele se tornasse o chefe.

Somente após a passagem do rito, José se tornou o chefe da família, a simbologia do ato é marcada pela entrega do anel, pertencente ao seu pai, e que como recompensa, agora lhe pertencia. A vida humana, novamente, não tem o mínimo valor; o rapaz precisa cumprir o que lhe foi imposto, a fim de que a linhagem do personagem se perpetue, mesmo que a exigência seja matar e devorar alguém. Estava escrito no Decálogo Secreto: “É obrigação inarredável de todo primogênito de nossa família, acima das leis de circunstância da sociedade, da religião e da ética [...]. (FONSECA, 1994, p.437).

Como mencionamos, a família de descendente de portugueses foge aos padrões existentes na sociedade devido à peculiar composição de seus membros, porém é semelhante aos familiares de “Passeio noturno — parte I”. Os personagens do conto agora mencionado, aparentemente, possuíam uma ordem familiar ajustada, mas como sabemos, isso era apenas uma moldura, tal o comportamento do chefe desta família, que como forma de aliviar as tensões da vida urbana assassinava desconhecidos em passeios noturnos. Petrov (1990, p.55) ressalta que esses indivíduos (grifos no original) “Aos olhos do leitor, a **gente fina e nobre** surge conotada, tal como os marginais, com valores morais e éticos negativos.”

A “Nau Catrineta”, declamada no começo do conto por tia Olímpia (não a versão romanceada por Garrett, rejeitada pela família) representa muito para os descendentes de portugueses, pois marca o início do ritual antropofágico na sua distinta família. Constatamos que essa tradição portuguesa pode ser vista como uma alegoria ao canibalismo dos índios brasileiros, que o praticavam por representar a pior vingança para o inimigo, visto que, segundo acreditavam, absorviam no rito a força, a coragem e a inteligência inimiga. Realizar o ritual, para a família do conto fonsequiano, demonstra também uma forma de perpetuação da espécie — visto que é uma obrigação masculina, e tradicionalmente, na sociedade ocidental, cabe ao homem levar o nome da família para as gerações futuras — caso não seja cumprida a tradição, significa a extinção familiar.

Na concepção dos personagens de “Nau Catrineta”, exceto, evidentemente Ermê, não configura um crime a morte da moça porque, como diz José, na descrição que faz da jovem:

Ermê não tinha nenhuma pintura no rosto, no pescoço, nos braços, mas a sua pele brilhava de saúde. Beijei-a. Sua boca era fresca e calorosa, como vinho maduro.  
[...]  
Seu corpo tinha a solidez e o odor de uma árvore de muitas flores e frutos, e a força de um animal selvagem livre (FONSECA, 1994, p.442).

Para o sobrinho de Olímpia, ela era dotada da “força de um animal selvagem livre”, logo, representava uma caça, cuja carne serviria para fortalecer o caçador, no caso, imortalizar a família portuguesa. Novamente, percebemos que a vida humana não tem o mínimo valor para os habitantes da ficção fonsequiana. “Nau Catrineta” se assemelha a “Passeio noturno — parte I” porque os personagens são pertencentes à elite, no entanto, não possuem pudor ou remorso em tirar a vida de um semelhante, seja por *hobbie*, seja para cumprir rituais familiares seculares; a satisfação pessoal está em primeiro plano, os personagens de ambos os contos mostram que a perversidade humana não tem limites e ultrapassa qualquer classe social.

### 3.9 “INTESTINO GROSSO”

O conto “Intestino grosso”, classificado por Lafetá (2004, p.373), como um “texto interessantíssimo”, que contém passagens de sarcasmo e desprezo, “denotando uma impaciência cheia de fúria”, tem como narrador um jornalista que entrevista o “Autor”, que é o personagem central da narrativa.

Nas primeiras manifestações do escritor, há afirmações polêmicas, tais como: “Adote uma árvore e mate uma criança” (FONSECA, 1994, p.460). O andamento da história leva o leitor a suspeitar que o protagonista seja, na verdade, um alter-ego de Rubem Fonseca. Contudo, Coronel (1999, p.121) observa que,

Talvez a construção do conto o deixe como simples personagem para não comprometer a qualidade ficcional do texto, uma vez que acredita-se que suas ideias são, em grande parte, ainda que expostas de maneira debochada e irônica, as ideias do autor real do livro, Rubem Fonseca.

Algumas semelhanças entre a biografia do personagem e de Fonseca reforçam a suspeita como, por exemplo, a estreia tardia de ambos na literatura:

“Quando foi que você foi publicado pela primeira vez? Demorou muito?”  
 “Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia.”  
 “Quem eram eles?”  
 “Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis.” (FONSECA, 1994, p.461).

A fala do “Autor” denota uma recusa ao cânone brasileiro. Renega a tradição literária: não sabe e não deseja escrever como José de Alencar, Machado de Assis ou Guimarães Rosa. Vivendo numa década de crescente urbanização das cidades, sabe que o papel que lhe cabe é retratar sua época, assim como Rubem Fonseca; inclusive, o estilo fonssequiano não é comparável ao de nenhum outro escritor de seu tempo; sua forma de exprimir as agruras da vida urbana é inconfundível. De acordo com Vidal (2000, p.112),

O ambiente da literatura de Rubem Fonseca é o da grande cidade, a metrópole dos negócios e dos executivos; contudo, em meio ao avanço tecnológico, aparece a reivindicação do corpo, num protesto que aproxima o autor da perspectiva da *geração beat* e de autores afins, em oposição à sociedade consumista, a um tempo selvagem e militarizada.

“Intestino grosso” representa uma exceção na sua contística porque é repleto de reflexões referentes ao exercício da escrita e, conseqüentemente, sobre o papel do escritor na sociedade. Segundo Petrov (1990, p.57), “É precisamente neste conto-chave, que observamos as posições assumidas pelo alter-ego de R. Fonseca relativamente a vários assuntos.” Assim, a opção por retratar indivíduos, de diferentes classes sociais, englobando todo corpo social é mencionada pelo protagonista-escritor:

“Já ouviu acusarem você de pornográfico. Você é?”  
 “Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes.”  
 [...]
   
 “Mas não escrevo apenas sobre marginais [...] também escrevo sobre gente fina e nobre” (FONSECA, 1994, p.461).

Para ilustrar seu raciocínio, o “Autor” recorre a três livros de sua carreira. O primeiro, *Cartas da duquesa de San Severino* se enquadra na literatura tida alienante, como define seu criador, “É um romance que tem flores, beleza, nobreza e dinheiro. Reconheça que isto é algo

que todos almejamos obter” (p.462), o enredo mostra a insatisfação de uma duquesa no matrimônio, é recheado de clichês românticos, incluindo um triângulo amoroso, “O livro termina com as orquídeas, uma espécie de hino bucólico e panteísta.” (p.462), revela o escritor da obra.

O tom de provocação já aparece na escolha do título do segundo livro mencionado pelo “Autor”, *O anão que era negro, padre, corcunda e míope*. Embora neste caso o “Autor” não resuma o enredo, pelas qualidades do personagem, que provavelmente protagoniza a história, percebemos que a narrativa possui uma estrutura bastante complexa e que o indivíduo detém atributos considerados desprezíveis pela sociedade. Devido à natureza peculiar, o livro não é entendido pela crítica, mas recebe a alcunha de pornográfico.

“Seu livro, *O anão* etc., pode ser considerado pornográfico?”

“A maioria dos livros considerados pornográficos se caracteriza por uma série sucessiva de cenas eróticas cujo objetivo é estimular psicologicamente o leitor — um afrodisíaco retórico. [...] As tramas tendem a ser basicamente idênticas em todos eles, há apenas diferenças de grau na escatologia e na perversão” (FONSECA, 1994, p.465).

Os dois títulos presentes, contudo, no repertório do “Autor” não servem para ilustrar o gênero, todas as conjecturas de uma literatura autenticamente pornográfica estão sistematizadas no terceiro livro mencionado, *Intestino grosso*.

“No meu livro *Intestino grosso* eu digo que, para entender a natureza humana, é preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo, investiguem, da maneira que só nós sabemos fazer, ao contrário dos cientistas, as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações” (FONSECA, 1994, p. 466).

O escritor-protagonista, portanto, sugere que os demais artistas — e não somente ele — realizem uma análise cuidadosa da animalidade humana; o corpo, e sua conseqüente desexcomunicação seriam o contraponto de uma sociedade tecnocrática estabelecida na década de 70. A literatura representa o instrumento capaz de deter a substituição humana em prol de máquinas. De acordo com Turner (1989, 32), “Nossos corpos são um ambiente natural, apesar de serem socialmente constituídos; o desaparecimento deste é também o meu desaparecimento.”<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Minha tradução livre; em espanhol, na edição consultada: “*Nuestros cuerpos son un entorno natural, no obstante estar a su vez socialmente constituídos; la desaparición de este entorno es asimismo mi desaparición.*”

Outro aspecto levantado pelo “Autor” em defesa da pornografia é a sua ligação com os órgãos de reprodução e excreção; no seu entendimento, esses precisam ser revalorizados, pois têm uma importância indispensável à condição humana: a manutenção da vida.

“A pornografia está ligada aos órgãos de excreção e de reprodução, à vida, às funções que caracterizam a resistência à morte — alimentação e amor, e seus exercícios e resultados: excremento, cópula, esperma, gravidez, parto, crescimento. Esta é a nossa velha amiga, a pornografia da vida” (FONSECA, 1994, p.467).

Percebemos no discurso do autor ficcional semelhanças com a obra de Rubem Fonseca; assim como o escritor mineiro, o personagem do conto compactua com características existentes nas narrativas fonsequianas. Nos contos que analisamos, constatamos o sujeito inteiramente voltado para as suas necessidades corpóreas, como uma necessidade para existirem no meio social. “Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” (FONSECA, 1994, p.468). Anteriormente, o personagem-escritor, já havia rechaçado a comparação com os colegas de profissão, tanto aos cânones, bem como aos contemporâneos, “Odeio o Joyce. Odeio todos os meus antecessores e contemporâneos” (p.466). Esse posicionamento demonstra que o “Autor” escreve uma literatura que retrata sua época, renunciando as mudanças advindas do surgimento do capitalismo no Brasil, que acompanhou a urbanização de nosso país: “Não dá mais para Diadorim” (p.468).

“Intestino grosso” é o conto que encerra a obra censurada pela Ditadura Militar, *Feliz ano novo*. Para Silva (1989, p.78), esse conto, juntamente com a narrativa que dá nome ao livro, “[...] delineia-se um projeto literário que vai marcar a ficção de Rubem Fonseca.” Através do alter-ego fonsequiano tem-se os principais temas abordados pelo autor, que antecedem o livro de 1975 e procedem nas suas próximas produções, sempre atentando para a condição do indivíduo contemporâneo. Segundo Coronel (1999, p.161), os contos de *Feliz ano novo*,

[...] problematizam a História de uma forma mediada, através da sua forma impura e de seu conteúdo desagradável. Eles problematizam a História a partir de dentro, no convívio com as formas poluídas e com as situações de desastre humano que os tempos recentes criaram. Eles problematizam a História transmutando-a em linguagem ficcional.

### 3.10 “O COBRADOR”

“O Cobrador”, da obra homônima de 1979, apresenta como protagonista de sua narrativa um sujeito cuja fúria está voltada para toda sociedade, porque, no seu entendimento, todos lhe devem algo. É narrado em primeira pessoa pelo protagonista, que se autodenomina “O Cobrador”: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar! [...] agora eu só cobro!” (FONSECA, 2004, p.273). Ele profere essa frase no consultório do dentista, no momento em que sua indignação diante do preço que considera um valor astronômico, marca uma mudança de posicionamento perante o mundo.

Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito. Abri o blusão, tirei o 38 e perguntei com tanta raiva que uma gota de cuspe bateu na cara dele – que tal enfiar isso no teu cu? Ele ficou branco, recuou (FONSECA, 2004, p.273).

Como percebemos, o preço abusivo do serviço simples realizado pelo dentista desencadeia a ira do personagem. Na rua, o narrador-protagonista continua a pensar que todos estão lhe devendo, cisma que contribui para um ódio crescente, principalmente pelos indivíduos pertencentes à classe alta e, por conseguinte, à própria sociedade capitalista: “Me irritam esses sujeitos de Mercedes. A buzina do carro também me aporrinha” (FONSECA, 2004, p.273). Nessa passagem, podemos traçar um paralelo com o conto “Passeio noturno — parte I”. O potente carro, motivo de orgulho para o executivo, e a arma através da qual relaxava depois um dia estafante, agora, incita a cólera de O Cobrador. Conforme Otsuka (2001, p.17),

No período de 1969-1978, ocorreu intensa e “milagrosa” aceleração no processo de modernização e progresso que não possuía teor progressista. Trata-se de uma modernização conservadora, apoiada em acentuada concentração de renda, que excluía a maior parte da população do acesso aos benefícios que permaneciam restritos à minoria. Juntamente com o crescimento econômico acelerado, houve intensificação das desigualdades econômicas e sociais, aumentando ainda mais a distância que separa ricos e pobres.

Revolta-se contra o veículo, símbolo do poder capitalista. Aqui, os papéis se invertem, ou seja, se o rico domina através do seu poder aquisitivo, O Cobrador utiliza a violência como forma de reação ao domínio: agora é o sujeito excluído que descarrega sua fúria contra o burguês.

A narrativa se desenrola acompanhando os pensamentos desse sujeito perturbado, novamente um personagem de Rubem Fonseca mantido no anonimato, além de se autodenominar “O Cobrador”, se identifica — ou recebe da imprensa — uma série de alcunhas, como por exemplo: Poeta, Bandido Boca Larga, Louco da Magnum, Vingador, Homem-Pênis. De acordo com Silva (1989, p.87), a narrativa em primeira pessoa, na ficção fonsequiana, “[...] seja ele o narrador-personagem ou o personagem-narrador, serve-se de uma estratégia narrativa conhecida: toma o leitor como interlocutor e seu relato toma a forma de uma confidência.”

O narrador-protagonista da história comete sucessivos crimes: assaltos, roubos, assassinatos e estupros, sempre sob a premissa de estar cobrando uma enorme dívida. Um episódio do conto a ser destacado é o estupro cometido por ele. Utilizando um disfarce de bombeiro, infiltra-se num prédio onde mora uma típica família burguesa; o que surpreende no desenlace é a reação da mulher violentada: “Como já não tinha medo de mim, ou porque tinha medo de mim, gozou primeiro do que eu. [...] Vê se não abre mais a porta pro bombeiro, eu disse, antes de ir embora” (FONSECA, 2004, p. 279-280). Para sua surpresa, a mulher sentiu prazer antes dele, quando não deveria nem senti-lo. Ao invés de resgatar a dívida, prestou mais um serviço à classe dominante.

O Cobrador, tanto no embate com o rico, como no estupro da dona de casa, procura constantemente dominar o outro, que, no seu entendimento, são os favorecidos socialmente; e, para vencer seus supostos “adversários”, na verdade a sociedade como um todo, usa da delinquência.

Sabemos que *delinquo* quer dizer: faltar com seus deveres; *linquo* é deixar cair, abandonar. O delinquente estima que se tenha faltado com o dever para com ele. Alguma coisa no dever com relação a ele não foi cumprida e sua ação não faz senão responder a esta falta, esta omissão do Outro (MELMAN, 2000, p.53).

O protagonista desse conto de Rubem Fonseca, na verdade, está travando uma luta consigo mesmo porque, como a narrativa nos sugere, ele provém de uma classe baixa, e não tendo acesso aos objetos almejados, que lhes dê, por consequência, uma identidade no universo contemporâneo, não se sente um sujeito constituído, a total privação dos objetos de consumos da sociedade capitalista faz com que se torne um “cobrador”. Ao longo da história, se mostra um homem contraditório, pois critica constantemente o mundo burguês e os meios de comunicação — a televisão, por exemplo, com seus comerciais que incitam o consumismo,

porém, anseia ser reconhecido como o defensor dos excluídos. De acordo com Bauman (1999, p.94), a sociedade voltada para essa “moda” faz com que,

Todo mundo pode ser *lançado* na moda do consumo: todo mundo pode *desejar* ser um consumidor e aproveitar as oportunidades que esse modo de vida oferece. Mas nem todo mundo *pode* ser um consumidor. Desejar não basta; para tornar o desejo realmente desejável e assim extrair prazer do desejo, deve-se ter uma esperança racional de chegar mais perto do objeto desejado. Essa esperança racionalmente alimentada por alguns, é fútil para muitos outros. Todos nós estamos condenados à vida de opções, mas nem todos temos os meios de ser optantes.

O Cobrador não tem esperança de chegar mais perto do objeto desejado, ou seja, participar do mundo consumista, só resta a ele ser uma espécie de vingador dos desprovidos. Nesse papel simbólico, que ele mesmo se atribui, preenche o prazer que lhe é vedado. Conforme Melman (2000, p.51),

Seguramente o delinquente pretenderia que fosse um ato, isto é, o que lhe daria um estatuto subjetivo, o que enfim o fundaria, o legitimaria em sua subjetividade. Mesmo se por este ato ele devesse de algum modo engendrar-se, fazer-se ele mesmo. O que temos a favor desta ideia de ato é seguramente o clima de gozo, de excitação erótica muito particular no qual se efetua o delito, o crime.

Legitimar-se no mundo, essa é a busca inconsciente do excluído protagonista de “O Cobrador”. Sozinho em sua batalha, paradoxalmente, encontrará uma parceira, Ana, na classe burguesa, o encontro ocorre na praia que, segundo o narrador-protagonista, é onde “somos todos iguais, nós, os fodidos, e eles” (p.280).

“Eu quero aquela mulher branca!”, exclama O Cobrador que, desde a primeira vista, deseja Ana e a descreve fisicamente: “[...] o cabelo dela é fino e tratado, o seu tórax é esbelto, os seios pequenos, as coxas são sólidas e redondas e musculosas e a bunda é feita de dois hemisférios rijos. Corpo de bailarina” (FONSECA, 2004, p.280). As diferenças sociais são explícitas no primeiro encontro, pois ela mora num prédio na praia, “todo de mármore” (p.280).

O relacionamento com Ana não aplaca a fúria do personagem; ao contrário, é a moça que se rebela contra a sua classe social, pois a namorada politizada se torna companheira dele na execução das cobranças, a ponto de inclusive apresentar novas técnicas ao narrador-protagonista: “Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala” (FONSECA, 2004, p.285). A união com a moça rica faz com que a vida de ambos tome um novo paradigma, visto que Ana considerava sua existência sem sentido. O Cobrador constata:



Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. [...] Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei (FONSECA, 2004, p.285).

A passagem da perspectiva mítico-religiosa à perspectiva materialista marca também a adesão inconsciente à fisiologização. Percebe o verdadeiro sentido de ser “O Cobrador”: acredita que suas ações devem ser seguidas por outros tantos, a fim de modificar a sociedade: “E o meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros, só assim mudaremos o mundo. É a síntese do nosso manifesto” (FONSECA, 2004, p.286).

A união do “Vingador” e Ana só é possível porque ambos têm uma existência vazia, por motivos distintos; ela, pertencente a uma família abastada tem tudo o que deseja, porém não tinha nada, já O Cobrador não possuía nada do que desejava. O relacionamento dos personagens revela a desestruturação social brasileira, pois a aliança afetiva deles significa também o enlace de classes sociais distintas. Fazer justiça com as próprias mãos representa um sentido para suas vidas.

Lafetá (2004, p.387), classifica “O Cobrador” como uma obra-prima do conto brasileiro de todos os tempos cujo personagem central é um sujeito miserável que acerta suas contas com a sociedade por meio da violência. Para o referido crítico,

A mola desencadeadora da violência, aquilo que move os personagens, parece estar aquém (ou talvez além) de qualquer busca de sentido: para esses párias da sociedade brasileira o sentido acabou, e o vazio de suas vidas só pode ser preenchido pelo ódio sangrento, que, aliás, de tão rotinizado, parece menos ódio do que frieza psicótica. Deuses negativos, eles matam homens como quem mata moscas — *“for their sport.”*

O narrador-protagonista, ao seu modo, denuncia o crescente processo capitalista brasileiro; voltado para sua individualidade, propõe uma revolução, uma tentativa de o ser humano, habitando um mundo cada vez mais consumista, ser respeitado em suas diferenças, e não se transformar num mero produto no meio urbano onde vive. Os excluídos sociais contarão com o auxílio do “Cobrador”:

“Eu sou uma hecatombe/ Não foi nem Deus nem o Diabo/ Que me fez vingador/ Fui eu mesmo/ Eu sou o Homem-Pênis/Eu sou o cobrador” (FONSECA, 2004, p. 281).

Ironicamente, o personagem destinado a ser o herói do coletivo contra a individualização é retratado, esteticamente, de acordo com a fisiologização que caracteriza o individualismo exacerbado do mundo que ele combate.

### 3.11 “OLHAR”

Após um intervalo de treze anos, Rubem Fonseca, depois de se dedicar ao romance na década de oitenta, retorna ao gênero que lhe deu reconhecimento e do qual é considerado mestre: o conto. *Romance negro e outras histórias*, que é publicado em 1992, contém sete narrativas, dentre elas, “Olhar”.

Segundo Figueiredo (2011, p.16), a temática deste conto recai sobre “as secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente”: “Um olhar pode mudar a vida de um homem? Não falo do olhar do poeta, que depois de contemplar uma urna grega pensou em mudar de vida. Refiro-me a transformações muito mais terríveis” (FONSECA, 2004, p.398).

O conto inicia, portanto, renunciando mudanças; já nos parágrafos seguintes, ficamos conhecendo aspectos importantes acerca do protagonista da narrativa:

Eu não gostava de comer, até acontecerem os episódios que relatarei daqui a pouco. Tinha dinheiro para me alimentar com as mais finas iguarias, porém os prazeres da mesa não me atraíam. Por várias razões, nunca entrara num restaurante. Era vegetariano e gostava de dizer que necessitava apenas dos alimentos do espírito — música, livros, teatro. O que era uma estupidez, como o dr. Goldblum me provaria depois.

Minha profissão é escrever, todos sabem. Não preciso dizer o tipo de literatura que faço. Sou um escritor que os professores de letras, numa dessas convenções arbitrárias que impingem aos alunos, chamam de clássico. E isso nunca me incomodou (FONSECA, 2004, p.398).

Sabemos, após essa passagem, que a história terá como protagonista um escritor que se, dizendo vegetariano, afirma não sentir a necessidade fisiológica da alimentação para se manter vivo; necessita apenas de alimentos para o espírito. Para ele, é motivo de orgulho ser classificado como “clássico” já que abomina a cultura do seu tempo:

O cinema é uma arte menor — se é que se pode chamar de arte uma manifestação cultural incapaz de produzir uma obra verdadeiramente clássica. Quanto à ópera, eu a julgo um divertimento de burgueses ascendentes que supõem ser refinada essa mistura primária de drama e canto que, na verdade, ainda em passado recente, satisfazia apenas aos anseios culturais da rafameia (FONSECA, 2004, p.399).

O narrador-protagonista despreza — igualmente — os alimentos do corpo, a arte contemporânea e o gosto estético burguês; sua preferência recai sobre Ariosto, Petrarca, Racine, Bach, Chopin, Mozart; ou seja, os clássicos imortais da literatura e da música. De acordo com Lafetá (2004, p.374), na obra de Rubem Fonseca,

Desde os primeiros livros, seus contos estão cheios de referências explícitas ou de alusões à literatura, à música, à pintura, à filosofia, etc. Em certo sentido, são textos fortemente intelectuais — e este não é um dos seus menores paradoxos porque, por outro lado, ele dá a impressão de estar quase sempre fazendo pouco caso do mundo da cultura. Esta tensão, entre o recolhimento e a orgia, a disciplina e o desregramento, habita seus escritos [...].

Porém, o escritor, depreciador da cultura de massa, “quase um misantropo” (p.399), passará por uma transformação significativa, que será o eixo central de “Olhar”. Durante uma crise de inanição, sofre um delírio durante o qual produz um poema, de estilo moderno, com um vocábulo repleto de termos vulgares e científicos, para o seu espanto: “[...] palavras grosseiras que os clássicos, com algumas exceções (pensei em Gil Vicente, Rabelais), jamais usariam” (p.400). A criação de “Os trabalhadores da morte” representa, para o protagonista, sempre voltado aos anseios do espírito, o primeiro pilar na revelação da existência do corpo, pois os versos do poema fazem aproximações (emoção com cocô na calcinha, mulher com bactérias) que seriam incabíveis na sua lucidez artística. Inclusive, dedica à obra a Mégnin, famoso por formular a teoria de etapas previsíveis, ou sucessão de insetos em cadáveres, capaz de estimar há quanto tempo o indivíduo estaria morto. Seu médico, o dr. Goldblum, compara a criação do paciente aos poemas de Augusto dos Anjos, que, segundo Bosi (2006, p.289), cantavam “as misérias da carne em putrefação”. Para o poeta, o homem é um espectador agonizante de um processo degenerescente, cujo símbolo é o verme.

Depois de aceitar, a contragosto, o convite de Godblum, que tenta convencê-lo a comer, valendo-se do argumento “Arte é fome”, o narrador-protagonista recupera o estímulo para alimentar-se ao olhar uma truta no aquário do restaurante: “Subitamente percebi que uma das trutas me olhava. Nadava de maneira mais elegante do que as outras e possuía um olhar meigo e inteligente. O olhar da truta me deixou encantado” (FONSECA, 2004, p.403). Ao comer o peixe, que o conquista pelo encanto e sedução do olhar, recobra o prazer de saborear uma carne.

Conforme Figueiredo (2011, p.16-17),

A partir desse momento, o intelectual inapetente recupera o prazer de comer, porque o significado da palavra fome se amplia: a fome se torna fome de sentido. Em busca do sentido, reinveste de caráter simbólico o ato de comer, que passa a significar muito mais do que cumprir a rotina de ingerir uma dieta sadia para manter bem azeitada a máquina-corpo.

Desenvolve, então, uma relação diferente com os alimentos. Faz questão de conhecer o animal que será sacrificado para a sua refeição: não se trata, agora, da relação entre sujeito e objeto, mas entre dois sujeitos. Não quer comer cadáveres, “carne com sabor de coisa morta”, quer devorar o “espírito” do animal, espírito que ele capta no olhar da sua presa.

O prazer de devorar o “outro” lhe proporciona um grande contentamento, que até então não conhecia; no entanto, o olhar é o ponto de contato fundamental entre o escritor e o animal a ser devorado, como relata na incursão seguinte à truta saboreada:

Minha decepção foi imensa. O peixe não era igual ao outro que eu degustara com tanta emoção. Não tinha cabeça, nem olhos. Eu lhe dediquei a mesma atenção meticulosa, separando a carne das espinhas e da pele, mas, na hora de comer, o sabor não era parecido com o da carne que provara anteriormente. Era uma carne insípida, sem caráter ou espírito, insossa sem frescura, enfadonha, sem elã, com um sabor de coisa diluída — um calafrio varou meu corpo —, de coisa morta (FONSECA, 2004, p.404).

Ou seja, para se sentir vivo, é necessário se apoderar de um animal que tenha identidade, caráter e espírito. Na sua concepção, tais atributos só podiam ser revelados através do olhar vivo da presa, pois o narrador-protagonista almeja o alimento para o espírito e não para o físico. A fim de alcançar a saciedade da fome intelectual, precisa se tornar um caçador, escolhe um coelho para sua iniciação:

O olhar esquivo do coelho me incomodou um pouco, faltava-lhe a candura, a franqueza do olhar da truta. Mas talvez fosse uma questão de sensibilidade e perspicácia — mas quem, qual, seria mais sensível e/ou inteligente que o outro? [...] Eu nada sabia sobre coelhos. Eram um mistério para mim. Mas sabia, agora, matá-los e cozinhá-los, conforme o cozinheiro do restaurante me havia ensinado (FONSECA, 2004, p.408).

Porém, arrebatá-lo não foi tarefa fácil; os anos que passou alimentado apenas o espírito fizeram com que o escritor tivesse pouca força física. Para ele, o embate não é entre um ser racional e outro irracional, é uma luta de iguais:

O coelho, ao receber o golpe, tremeu e continuou com os olhos abertos, agora exprimindo um vago medo. Não era, todavia, um sentimento irracional, o coelho sabia o que estava acontecendo, que estava à mercê de um ente poderoso, que não poderia fugir e só lhe restava a resignação.  
Encaramos um ao outro — o coelho tremendo sem nenhum pudor, os estóicos olhos arregalados (FONSECA, 2004, p.408).

A euforia invade o narrador-protagonista quando vence o animal pela força superior que detém. Como afirmou no início da narrativa, o homem recluso, apreciador da arte clássica, sofre uma transformação profunda, derivada de sua opção de alimentar apenas a alma, em detrimento da matéria. No decorrer do conto, ele se transforma num caçador implacável, que busca na sua presa um olhar que, além do físico, alimente sua essência. A união entre carne e espírito o remete ao primitivo, aos rituais antropofágicos. Nesse aspecto

podemos fazer uma analogia com o conto “Nau Catrineta”, que retratava uma tradicional família portuguesa cuja perpetuação da espécie passava pela prática do canibalismo realizado pelos varões. Em “Olhar”, há um processo semelhante. Figueiredo (2011, p.17) observa que,

A ampliação semântica do vocábulo fome propicia a diluição das fronteiras entre domínios que a nossa sociedade faz questão de manter separados – o do corpo e o do espírito. Mistura o que é desejável, a ordem do intelecto, com o que é indesejável, o instinto, a ordem fisiológica material. O corpo, a carne, só readquirem sabor, para o personagem, quando investidos de um certo caráter simbólico que nos traz à lembrança os rituais antropofágicos dos povos “primitivos”.

O desfecho do conto mostra um ser diferente do que iniciou a narrativa; o narrador-protagonista, de espírito bastante elevado, sucumbe aos instintos mais primitivos, se revela tão irracional quanto os animais que devora: “Quem fora mesmo que me dissera que os cabritos tinham um olhar ao mesmo tempo meigo e perverso, uma mistura de pureza e devassidão? E o olhar dos seres humanos?” (FONSECA, 2004, p.409).

O longo intervalo entre a publicação de *O Cobrador* e *Romance negro e outras histórias* não mudou a ordem do mundo habitado pelos personagens fonsequianos. Ou melhor, “Olhar” nos mostra que o ser humano, com o passar dos anos, está tendendo mais ainda aos instintos básicos; por conseguinte, está mais fisiologizado. E nesse mundo impera a lei do mais forte, que abocanha a presa frágil. De acordo com Martínez (2004, p.10),

Os personagens de Fonseca habitavam — e continuam a habitar — um mundo anterior a Deus, ou no qual Deus é indiferente, ou quem sabe um mundo em que Deus é desnecessário. Sem pecado, nem culpa, nem nada além de um incessante Mal inocente. Que mal pode fazer o Mal quando não passa de mais uma vibração da natureza, como a água, o ar e o impulso sexual?

Esse é um questionamento vital na contística de Rubem Fonseca, porém, de difícil elucidação.

### 3.12 “COPROMANCIA”

“Copromancia” é o conto que abre *Secreções, excreções e desatinos*, obra composta de quatorze narrativas, na qual, segundo Galvão (2001), “[...] o conteúdo faz jus ao título [...].”

O conto tem como personagem central um escritor, que também desempenha o papel de narrador; ele descreve aos leitores sua iniciação e, por conseguinte, seu crescente interesse pela copromancia. E nos indagamos: o que é copromancia?

Tanto *Copro* como *Mancia* são radicais gregos; o primeiro significa “fezes”, o segundo denota “adivinhação”. Portanto, Copromancia, consiste em adivinhar através das fezes. Porém, de acordo com Galvão (2001), o protagonista, “Faz questão de ressaltar que a palavra copromancia é um neologismo de sua lavra, enquanto recita a composição química das fezes”.

A descoberta desta “ciência” acontece num momento de reflexão espiritual, no qual pensava em suas fezes.

Por que Deus, o criador de tudo o que existe no Universo, ao dar existência ao ser humano, ao tirá-lo do Nada, destinou-o a defecar? Teria Deus, ao atribuir-nos essa irrevogável função de transformar em merda tudo o que comemos, revelado sua incapacidade de criar um ser perfeito? Ou sua vontade era essa, fazer-nos assim toscos? *Ergo*, a merda? (FONSECA, 2004, p.728).

O narrador-protagonista vai revelando, durante o transcorrer da história, seu complexo sistema de análise do excreto: “Eu parecia um enólogo descrevendo a fragrância de um vinho [...]” (p.729); consistia, primeiramente, em fotografar o “bolo fecal”, já que a visão a olho nu se mostrou insuficiente para a análise precisa do material. O último processo era pesar o dejetos:

Comprei uma balança de precisão e, após pesar durante um mês o produto dos dois movimentos diários dos meus intestinos, concluí que eliminava, num período de vinte e quatro horas, entre duzentos e oitenta e trezentos gramas de matéria fecal. Que coisa fantástica é o sistema digestivo, sua anatomia, os processos mecânicos e químicos da digestão, que começam na boca, passam pelo peristaltismo e sofrem os efeitos químicos das reações catalíticas e metabólicas (FONSECA, 2004, p.730).

Aqui, podemos fazer uma analogia com um dos contos iniciais de Rubem Fonseca: “Duzentos e vinte cinco gramas” que revelava o prazer sádico do legista em realizar uma autópsia. Na contemporaneidade, início do novo milênio, o júbilo vem de analisar e pesar fezes, o próprio excremento produzido, não se precisando mais do “material de outrem”. Ou seja, o indivíduo se mostra muito mais fisiologizado do que o era na década de sessenta.

Contudo, o passatempo do protagonista de “Copromancia” mostrará ter uma finalidade; lembrando um artigo escrito por ele, no qual abordava as mais díspares práticas adivinhatórias — dentre as quais, relata o encontro com um velho arúspice que, através das vísceras de um cabrito sacrificado, profetizou a morte da mãe do narrador.

Agora, decide, ao procurar na leitura dos próprios excrementos, sinais proféticos. Para Figueiredo (2011, p.18), o narrador-protagonista acredita que, “[...] criará um método para decifrar a mensagem oculta nos excrementos e atingir a verdade final.”

Os poderes espirituais — que incluíam métodos específicos, aspectos semânticos e hermenêuticos — levaram algum tempo para serem adquiridos, precisamente, setecentos e cinquenta dias. Mas, após a assimilação,

Consegui prever, através desse tipo de indagação específica, o sucesso de um dos meus livros e o fracasso de outro. [...] Pude ler, nas minhas fezes, o presságio da morte de um governante; a previsão do desabamento de um prédio de apartamentos com inúmeras vítimas; o augúrio de uma guerra étnica. Mas não comentava o assunto com ninguém, pois certamente diriam que eu era um louco (FONSECA, 2004, p.732).

O exercício da vidência é realizado, portanto, solitariamente; o segredo só será revelado a Anita, uma vizinha a quem conhece durante um imprevisto e com a qual inicia uma amizade, que, posteriormente se torna um romance. Inclusive, a leitura dos “bolos fecais” revela para o escritor a importância que ela terá em sua vida: “Durante dez dias, antes de lhe declarar o meu amor, interpretei os sinais e decifrei as respostas que as minhas fezes davam à pergunta que fazia: se aquela seria a mulher da minha vida. A resposta era sempre afirmativa” (FONSECA, 2004, p.733).

Inicialmente, o narrador-protagonista hesita em revelar a Anita os segredos da copromancia, visto que ela descobrirá o Álbum de fezes, por acaso; mas ao contrário do que previa, a namorada que, para ele, tinha a feição de uma “Princesa numa história de era-uma-vez” (p.734), não o rejeita, e sim, quer admirar as fezes do parceiro. Depois que o narrador-protagonista discorre acerca da nova ciência, os dois amantes discutem a sua fenomenologia, e Anita finalmente aceita mostrar seus excretos ao namorado: “Um dia, estávamos na casa de Anita e ela me chamou para ver suas fezes no vaso sanitário. Confesso que fiquei emocionado, senti o nosso amor fortalecido, a confiança entre os amantes tem esse efeito” (FONSECA, 2004, p.734).

A análise do “bolo fecal” de Anita, porém, prenuncia um acontecimento terrível no destino do casal de namorados:

No dia seguinte, Anita defecou no meu banheiro. Suas fezes eram de uma extraordinária riqueza, várias peças em formas de bengalas ou báculos, simetricamente dispostas, lado a lado. Eu nunca vira fezes com desenho tão instigante. Então notei, horrorizado, que um dos bastonetes estava todo retorcido, formando o número oito igual ao que vira nas entranhas do cabrito sacrificado pelo arúspice, o augúrio da morte da minha mãe (FONSECA, 2004, p.735).

Ou seja, assim como na previsão pela aruspicação, que mostrou a morte de alguém próximo do protagonista — no caso, a mãe dele, agora o número oito prediz a sua própria morte. Acreditando piamente na copromancia, só resta ao casal esperar o dia marcado pelo oráculo fecal. Conforme Figueiredo (2011, p.18-19), pode-se interpretar o conto,

[...] como uma sátira da pretensão do ser humano de escapar da casualidade, de criar métodos que lhe permitam reconstituir o passado e controlar o futuro. No conto, problematiza-se, com bastante humor, o impasse epistemológico dos campos de saber mais ligados à experiência cotidiana do homem, já que, neles não se pode trabalhar com regras preexistentes, nem com a experimentação ou a aplicação de leis gerais: os fatos concretos são lidos como pistas que permitem construir, através de abstratos mecanismos mentais, uma interpretação totalizante. Assim, as dificuldades vividas pelo personagem no seu afã de entender a mensagem inscrita na aparência das fezes, seu esforço para depreender do contínuo do bolo fecal as unidades que lhe permitiriam decifrar um código enigmático, apontam para a natureza ilusória do conhecimento que se propõe à descoberta de um sentido para a trajetória do homem [...].

O protagonista, durante suas reflexões filosóficas, questiona, mais de uma vez, o porquê da excreção; ao desenlace final podemos concluir que investigar as fezes — e até mesmo criar um método de adivinhação utilizando-as — tenha sido a maneira do sujeito solitário, vivendo uma rotina esvaziada de sentido, sem viço, burocrática, que só consegue encontrar companhia para sua “ciência” num ser igualmente só, Anita, destinar um sentido para sua vida; procurando no que há de mais desprezível no ser humano — suas próprias fezes — uma possibilidade de existência.

### 3.13 “BEIJINHOS NO ROSTO”

Assim como “Copromancia”, “Beijinhos no rosto”, compõe *Secreções, excreções e desatinos*. Essas narrativas, como as demais do livro, têm como semelhança desvelarem os aspectos fisiológicos e anatômicos dos indivíduos, de maneira que resgatem a constituição primária de animal do ser humano. De acordo com Figueiredo (2011, p.20), muitas das narrativas apresentadas, como, por exemplo, “Beijinhos no rosto”, revelam que,

[...] o drama dos personagens está ligado à dificuldade de aceitação do próprio corpo ou da doença que o estigmatiza. A interação dos personagens com o mundo é definida pela obesidade ou, ao contrário, pela magreza, pela menstruação desregulada ou por um tumor.



O conto que analisaremos é protagonizado por um sujeito angustiado após o veredito do médico - amigo Roberto:

A sua bexiga terá que ser removida inteiramente, disse Roberto. E nesses casos prepara-se um lugar para a urina ser armazenada, antes de ser excretada. Uma parte do seu intestino será convertida num pequeno saco, ligado aos ureteres. A urina desse receptáculo será direcionada para uma bolsa colocada em uma abertura na sua parede abdominal [...] Essa bolsa será oculta pelas suas roupas e terá que ser esvaziada periodicamente (FONSECA, 2004, p.736).

O narrador-protagonista só deseja sair o quanto antes do consultório do amigo, por dois motivos: fumar um cigarro — a provável causa do seu tumor na bexiga — e encontrar alguém que lhe arranjasse um revólver. A procura pela arma de fogo é porque, diante do quadro apresentado por Roberto, o protagonista decide se suicidar. Para ele, remover a bexiga e ter que utilizar uma bolsa para armazenar a urina que será excretada é a morte em vida. Aliás, os sintomas denunciados pelo corpo doente já o incomodam profundamente:

Telefonei para a minha namorada. Senti vontade de ir ao banheiro, mas sabia que ia ver sinais de sangue na urina, o que sempre me dava calafrios. Isso podia atrapalhar o meu encontro. Urinei de olhos fechados e também de olhos fechados acionei a válvula de descarga várias vezes. Enquanto esperava minha namorada, fiquei pensando no futuro, fumando e tomando uísque. Eu não ia ficar a vida inteira enchendo com xixi uma bolsa colada no corpo, que depois tinha que ser esvaziada, sei lá de que maneira. Como eu poderia ir à praia? Como poderia fazer amor com uma mulher? Imaginei o horror que ela sentiria ao ver aquela coisa (FONSECA, 2004, p.738).

O personagem concluiu que sua vida sexual estava destinada ao fim, depois da cirurgia a qual seria submetido. Indaga como mostraria seu corpo na praia; e o maior dilema: qual mulher desejaria ficar ao lado de um homem ostomizado? A partir de então, a experimentação corporal, para o narrador-protagonista do conto, estará para sempre limitada, pela sua nova condição.

O celibato começa antes do procedimento. No último encontro que tem com a namorada não há consumação do ato sexual:

Minha namorada chegou e fomos para a cama.  
 Você está preocupado com alguma coisa, ela disse, depois de algum tempo.  
 Não estou me sentido bem.  
 Não se preocupe querido, podemos ficar apenas conversando, adoro conversar com você.  
 Essa é uma das piores frases que um homem pode ouvir quando está nu com uma mulher nua na cama.  
 Levantamos e nos vestimos sem olhar um para o outro. Fomos para a sala.  
 Conversamos um pouco. Minha namorada olhou para o relógio, disse tenho que ir,

querido, me deu uns beijinhos no rosto, foi embora e eu dei um tiro no peito (FONSECA, 2004, p.738-739).

No entanto, a tentativa de suicídio é mal sucedida, e o sujeito sobrevive; já a cirurgia de bexiga é realizada logo após, com êxito. O personagem parece que acaba por resignar-se com seu destino: revela que não tem mais namorada; seu passatempo agora são as palavras cruzadas. O mar, também é coisa do passado: só o visitou, a fim de atirar a arma em suas águas.

“Beijinhos no rosto” é uma narrativa que, como havia observado Figueiredo (2011), tem sua drama desenvolvida a partir das angústias do seu narrador-protagonista, cuja interação com o mundo é definida pelo seu problema de saúde. O personagem desiste da vida quando percebe que será atingido em sua masculinidade, algo muito caro para a grande maioria dos homens. Por conseguinte, a relação sexual é vital para a sua existência; não se satisfaz apenas com “beijinhos no rosto”. Conforme Foucault (1988, p.169), o sexo representa, “[...] o elemento mais especulativo, mais ideal e igualmente mais interior, num dispositivo de sexualidade que o poder organiza em suas captações dos corpos, de sua materialidade, de suas forças, suas energias, suas sensações, seus prazeres.” Ainda podemos afirmar que, se ao protagonista lhe fosse dada a possibilidade de um “Pacto faustiano”, que nas palavras de Foucault (1988, p.170), significa “[...] trocar a vida inteira pelo próprio sexo, pela verdade e a soberania do sexo. O sexo vale a morte”; prontamente o personagem fonsequiano aceitaria realizar o acordo.

Mais do que dar prazer a uma mulher, o ato sexual representa para o personagem sua existência no mundo. A bolsa a ser utilizado igualmente representa um estigma a ser enfrentado, pois se preocupa com a opinião alheia, visto a indagação de como conseguirá ir à praia. Nesse sentido, é importante destacar a narrativa em primeira pessoa que intensifica a importância dada na observação do próprio corpo.

“Beijinhos no rosto” e “Copromancia” são contos que guardam semelhanças porque a existência dos personagens centrais das narrativas passa pelos seus excrementos: a urina e as fezes, respectivamente. Porém, apresentam percepções diferentes. Se, para o escritor de “Copromancia”, a leitura dos “bolos fecais” representa um sentido para a sua vida inócua; para o sujeito de “Beijinhos no rosto”, o problema urinário marca o fim de sua existência como homem ativo sexualmente.

Segundo Figueiredo (2011, p.17),

[...] os quatorze contos de *Secreções, excreções e desatinos* vão abordar o corpo pelo viés que a cultura ocidental recalçou com seu culto ao espírito. Não se trata, então, do corpo estetizado, codificado em sua exterioridade ou submetido à leitura fria da ciência, mas da relação do indivíduo com seu próprio corpo e com o corpo do outro, diante daqueles aspectos fisiológicos que o homem ocidental aprendeu a ocultar, porque lembram o que nele é natureza, matéria percívvel que não o distingue dos outros animais e o distancia de Deus. É com este corpo que os personagens de *Secreções, excreções e desatinos* vão dialogar, tentando resolver seus impasses – afetivos, filosóficos e religiosos.

No universo fonsequiano, a condição para existir sempre passa pelo corpo; a trajetória percorrida pela sua ficção ao longo das décadas ressalta gradativamente que a vida é condicionada pela fisiologização dos seres humanos, porque numa sociedade contemporânea consumista, que visa às aparências, só resta a alternativa do isolamento corpóreo, por consequência, nas suas próprias excreções e secreções.

## 4 CONCLUSÃO

Esta dissertação teve como objetivo analisar o processo de fisiologização humana que se sucedeu gradativamente na literatura brasileira. Para isso, focamos nossa análise na obra contística de Rubem Fonseca. Ao final do nosso estudo, percebemos que os contos analisados têm muitos aspectos semelhantes, mesmo que sejam de épocas díspares, pois quase quatro décadas separam “Duzentos e vinte e cinco gramas” de “Beijinhos no rosto”, respectivamente, a primeira e última narrativa examinada.

O primeiro ponto a ser destacado é a preferência pela narração em primeira pessoa; salvo algumas exceções, como por exemplo, “Relato de ocorrência”, abandona-se o uso de um narrador em terceira pessoa, neutro, em prol, do livre arbítrio discursivo do narrador-protagonista. Observamos que na ficção fonsequiana, devido a essa inclinação pelo narrador-protagonista, nem tudo que é descrito corresponde à realidade, porque como o personagem participa ativamente do enredo — inclusive é o protagonista— ele possui uma visão subjetiva dos acontecimentos: expressa apenas o que vê, observa e sente, ou seja, os fatos passam pelo filtro de sua emoção e percepção.

“O desempenho” é significativo desse aspecto. O narrador-protagonista, na disputa de uma luta de vale-tudo, na qual está em desvantagem na grande maioria do tempo, acusa o público de estar torcendo para o rival, e isso causa a sua cólera, visto que passa a enfrentar também a plateia; no entanto, essa é a sua ótica: não necessariamente corresponde à realidade dos fatos.

A escolha da narrativa em primeira pessoa se mostra essencial na obra de Rubem Fonseca; como afirmamos, os seus personagens apresentam um estado de fisiologização: encontram-se tão encerrados em si próprios que as narrativas só podem focar acontecimentos nas quais são o centro e que, por conseguinte, retratem suas vivências. Comum às narrativas apresentadas nesse trabalho, percebemos que a predileção por narradores-protagonistas evidencia que eles somente podem se revelar ao leitor através do seu ponto de vista solitário e egocêntrico. Compreendemos que o universo fonsequiano inclui seres extremamente envolvidos na sua interioridade, a ponto de ser pouco provável que um narrador imparcial conseguisse desvelar com maior riqueza de detalhes o mundo psicológico dos personagens que não os próprios.

Outro fator a ser destacado, em relação aos personagens de Rubem Fonseca, tão centrados na sua individualidade, é sua falta de identidade. Poucos são os indivíduos que

habitam os contos que não estão no anonimato. A preferência pela obscuridade suscita hipóteses: reflete uma característica de tempos urbanos, em que todos os seres humanos são massificados. Perde-se, portanto, a identidade própria, o que demonstra o esvaziamento do ser e sua conseqüente falta de humanidade, em favor de uma aparente homogeneização na sociedade urbana/contemporânea: todos os seres têm e não têm valor algum. Significa a transformação do indivíduo em “homens-coisas”, como observou Lucas (1971), a respeito dos personagens da obra *Lúcia McCartney*, mas que se aplica a todo o universo do contista mineiro. “Relato de ocorrência”, presente no livro mencionado, expressa essa característica. No conto, ironicamente, os personagens são nomeados, no entanto, se comportam como animais irracionais, disputam acirradamente a carne de uma vaca, visam, somente o instinto de sobrevivência. O sentimento de solidariedade não existe nos personagens. Em nenhum momento, a atenção deles é voltada para a tragédia na estrada que ceifou várias vidas; somente há a preocupação com o destino dos restos mortais do animal morto no mesmo acidente.

“O campeonato” que retrata uma competição de conjunção carnal ilegal, paradoxalmente, revela a identidade dos seus personagens; aliás, notamos que o nome dos indivíduos mostra muito da essência deles. Outros contos adotam alcunhas: o protagonista de “Intestino grosso” é identificado, todo o tempo, como o “Autor”. Têm os que se auto-identificam, como o protagonista de “O Cobrador”, que assim se nomeia porque cobra a dívida da sociedade burguesa; mas o ápice da fisiologização desse personagem é quando assume a *persona* de “Homem-Pênis”.

Depreendemos que o anonimato dos personagens fonsequianos reflete uma das características do ser humano fisiologizado; suas ações são voltadas exclusivamente para si mesmos, o que revela uma subjetividade em conflito com o mundo externo. A identidade não se mostra necessária para esses indivíduos se inserirem na sociedade, já que a consciência que têm de si mesmo não é adquirida por um nome, mas sim através do corpo. Nesse caso, a fisiologia é decisiva para a representação do ser.

Todos os contos examinados nessa dissertação apresentam os aspectos fisiológicos como decisivos para a existência humana. Essa é, aliás, uma característica presente desde *Os prisioneiros*; e que se acentua nos livros posteriores de Fonseca.

A ficção fonsequiana alude ao baixo mundo, do qual todos os indivíduos fazem parte. O escritor não distingue ricos de pobres. “Passeio noturno — parte I” e “Nau Catrineta”, de *Feliz ano novo*, revelam a opção por retratar também as patologias dos indivíduos pertencentes à classe alta. Os contos mostram toda a perversidade de que são dotadas essas

pessoas; vide o executivo bem-sucedido que não encontra prazer ao lado da esposa. Sua forma de satisfação é assassinar anônimos, utilizando o potente veículo; e agindo impunemente, protegido pela escuridão da noite. O carro, para o protagonista da narrativa, sem dúvida alguma, representa mais do que qualquer vida humana. O mesmo podemos dizer com relação à “Nau Catrineta”; neste conto, o que está em jogo é a perpetuação da família de descendentes de portugueses. O varão da família não hesita em praticar o canibalismo a fim de perpetuar as tradições da família.

“Olhar”, conto fonsequiano da década de noventa do século XX, apresenta semelhanças com “Nau Catrineta”, pois, no centro da narrativa do conto presente em *Romance negro e outras histórias*, assim como na história da década de setenta, está a necessidade de devorar o outro. Agora, não mais para cumprir tradições de família. O escritor-protagonista de “Olhar” encontra alimento não só para o corpo debilitado, mas também para a alma, se tornando um predador; e é através do olhar de suas presas que sacia sua fome.

Como afirmamos anteriormente, a questão corpórea sempre esteve na gênese da obra de Rubem Fonseca. “Teoria do consumo conspícuo” tem sua trama delineada nos percalços que um nariz pode representar numa relação. O protagonista é um folião que não consegue cumprir o seu ritual de ir para cama com uma mulher diferente em cada carnaval. A escolhida para manter o rito se recusa a tirar a máscara porque julga seu nariz feio. O anseio do macho emperra na recusa da fêmea, incomodada por um detalhe da sua fisionomia.

Já “Duzentos e vinte e cinco gramas” — presente assim como “Teoria do consumo conspícuo” no primeiro e elogiado livro de estreia de Fonseca — enfoca qual é a importância da vida humana, que nesse conto, é reduzido à matéria exposta numa mesa de necropsia. Observamos na trajetória do contista uma involução humana. A primeira narrativa analisada nesse trabalho mostra a dissecação de um cadáver; gradativamente, há um rebaixamento contínuo dos seres humanos, que é refletido nos contos de *Secreções, excreções e desatinos*. Em “Copromancia” e “Beijinhos no rosto” os excrementos são determinantes para os protagonistas das histórias. Se as fezes enchem de sentido a vida do personagem-escritor de “Copromancia”, o mesmo não se pode afirmar sobre o protagonista de “Beijinhos no rosto”: se tornar um ostomizado é crucial para o fim de sua virilidade. Sua vida passa pelo sexo. Inclusive, nas narrativas de Rubem Fonseca, o sexo nunca é dotado de valores sentimentais. Vejamos a relação sexual descrita em “A força humana”: o protagonista, um halterofilista, parece estar envolvido num embate do que num momento afetivo com sua namorada. O sexo chega inclusive a ser reduzido a uma atividade mecânica, como no caso de “O campeonato”, que tem sua ação transcorrida numa época futurística, onde o coito é reduzido a poucos.

Indivíduos reduzidos à matéria, excreções, canibalismo, sexo, preocupação excessiva com a aparência física, instintos animais. Ao longo de sua contística, Rubem Fonseca revelou que os seres humanos têm e são corpos, fato óbvio, mas notável da condição humana. Constatamos nas suas narrativas um rebaixamento dos indivíduos, em prol do que é próprio do corpo, da matéria. A ficção fonsequiana está intimamente ligada com o conceito-chave do Naturalismo:

“[...] o homem é um animal, presa de forças fatais e superiores e impulsionado pela fisiologia em igualdade de proporções que pelo espírito ou a razão” (COUTINHO, 1988, p.189).

Ou seja, a mesma patologia presente no cerne do Naturalismo ainda apresenta resquícios na contemporaneidade. A obra de Rubem Fonseca subverte padrões morais convencionais; mostra que o ser humano, habitante de grandes metrópoles, recheadas de patologias e medos, está condicionado aos instintos e aos sentidos mais primitivos da existência. Sua ficção é impregnada das impurezas do corpo; o escritor mineiro nos leva a pensar o mundo através da matéria, em detrimento de qualquer espiritualidade. Os personagens do universo do prosador mineiro nos explicitam que o corpo abriga os reais motivos que nos levam a agir.

Rubem Fonseca escreveu seu nome como um dos nossos maiores contistas devido a sua enorme contribuição para as letras brasileiras, visto que sua obra é umas das participantes da renovação da narrativa em nosso país nas décadas de sessenta e setenta. A contribuição de Fonseca foi crucial para moldar a literatura urbana na forma como a conhecemos nos dias de hoje. A contística fonsequiana enfoca a posição do homem, inserido e globalizado dentro de uma sociedade capitalista, revelando a solidão dos indivíduos nas grandes cidades, a mecanização da vida, as relações tensas entre vida pessoal e regras sociais, as desigualdades econômicas; e todas essas circunstâncias se tornaram mais agudas ao longo dos anos. Os personagens de suas histórias revelam para o leitor os sofrimentos do ser humano contemporâneo: solitário e invisível, cuja dimensão corpórea é a única saída para marcar sua existência no mundo.

## REFERÊNCIAS

ALMINO, João. “De Machado a Clarice: a força da literatura”. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000) — A grande transição*. São Paulo: Senac, 2000.

ASSUNÇÃO, Sheila; CORDÁS, Táki; ARAÚJO, Luiz Armando. *Atividade física e transtornos alimentares*. Revista de Psiquiatria Clínica. Disponível em: <<http://www.hcnet.usp.br/ipq/revista/vol29/n1/4.html>>. Acesso em 02 de Out. de 2011.

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

\_\_\_\_\_. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BOSI, Alfredo. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: \_\_\_\_\_. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAYNER, Sonia. “O conto de Machado de Assis”. In: \_\_\_\_\_. *O conto de Machado de Assis: antologia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”; “Os olhos, a barca e o espelho”. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARONE, Modesto. “Anotações sobre o conto”. In: \_\_\_\_\_. *Boa companhia: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CORONEL, Luciana Paiva. *Instinto e asfalto: os contos impuros de Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca. Dissertação de Mestrado: UFRGS, 1999.



\_\_\_\_\_. “Contos iniciais de Rubem Fonseca: um universo de solidão e de incertezas”. In: *Ciências & Letras*. Momentos do conto brasileiro. nº34. Porto Alegre, 2003.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.

\_\_\_\_\_. “O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca”. In: SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *O corpo e as tiranias do espírito na ficção contemporânea*. Disponível em: <[http://www.gelbc.com.br/pdf\\_revista/3301.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3301.pdf)>. Acesso em 26 de Dez. de 2011.

FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges — e outros ensaios sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo. Companhia das Letras, 2004.

FOSTER, Thomas C. *How to Read Literature like a Professor*. Burford/UK: Quill Books, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Realismo feroz”. *Folha Online*: 09/06/2001. Disponível em: <<http://www.biblioteca.folha.com.br/1/07/2001060901.html>>. Acesso em: 06 de Jan. de 2012.

GONZAGA, Pedro. *A poética da minificação: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?*. Dissertação de Mestrado: UFRGS, 2007.

GOTLIB, Nádia. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1998.

GUIDIN, Márcia Lúcia. *Roteiro de leitura: A hora da estrela*, de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KURZ, Robert. *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

LAFETÁ, João Luiz. “Rubem Fonseca, do lirismo à violência”. In: \_\_\_\_\_. *A dimensão da noite e outros ensaios*. 34 ed. São Paulo: Duas cidades, 2004.

LAJOLO, Marisa. “O regionalismo lobatiano na contramão do Modernismo”. In: *Remate de males* - Nº 7, 1987.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. “O conto urbano no Brasil”. In: *Letras de hoje* — nº 18, 1974.

LINS, Álvaro. “Valores e misérias das vidas secas”. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LUCAS, Fábio. “Os anti-heróis de Rubem Fonseca”. In: \_\_\_\_\_. *Fronteiras imaginárias: crítica*. Rio de Janeiro: Catedra, 1971.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. “Origem e natureza do Conto”. In: *Letras de hoje* — nº 18, 1974.

MARCHI, Diana. “Dalton Trevisan — Ah, é?”. In: *Ciências & Letras* — Momentos do conto brasileiro — nº34. Porto Alegre, 2003.

MARQUES, José Carlos. *A linguagem do corpo, o corpo da linguagem* — o vale-tudo no conto “Desempenho”, de Rubem Fonseca. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno04-02.html>>. Acesso em 28 de Dez. de 2011.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. “A sinfonia do Mal”. In: FONSECA, Rubem. *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. “Contos de Clarice Lispector: projeções para além do narrado”. In: *Ciências & Letras — Momentos do conto brasileiro — nº34*. Porto Alegre, 2003.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “Caminhos do conto brasileiro”. In: *Ciências & Letras — Momentos do conto brasileiro — nº 34*. Porto alegre, 2003.

MELLO, Marco Túlio de. et al. *O exercício físico e os aspectos psicobiológicos*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbme/v11n3/a10v11n3.pdf>>. Acesso em 01 de Out. de 2011.

MELMAN, Charles. “Observações sobre a delinquência”. In: \_\_\_\_\_. *Alcoolismo, delinquência e toxicomania: uma outra forma de gozar*. São Paulo: Escuta, 2000.

\_\_\_\_\_. *Novas formas clínicas no início do terceiro milênio*. Porto Alegre: CMC, 2003.

MILLIDGE, Judith. *Aves de rapina — Guia prático*. São Paulo: Nobel, 1999.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira — Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1996.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORICONI, Italo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

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

OVIEDO, José Miguel. “El mundo vertiginoso de Rubem Fonseca”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid — nº512, 1993.

PETROV, Petar Dimitrov. “A denúncia social em *Feliz ano novo* de Rubem Fonseca”. In: *Letras de hoje — nº79*, 1990.

PRADO, Antônio Arnoni. *Lima Barreto*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

RIBEIRO, Joana Darc. *Vozes em ruínas: experiência urbana e narrativa curta em João Antônio e Rubem Fonseca*. Tese de Doutorado: UNESP, 2007. Disponível em: <[http://www.assis.unesp.br/.../JOANA%20DARC%20RIBEIRO%20\(D\).pdf](http://www.assis.unesp.br/.../JOANA%20DARC%20RIBEIRO%20(D).pdf)>. Acesso em: 15 de Dez. de 2011.

RIBEIRO, Luis Filipe. Machado, um contista desconhecido. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.net/download/Machado-umcontistadesconhecido.pdf>>. Acesso em: 28/11/2011.

RÓNAI, Paulo. “Os vastos espaços”. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SAVIO, Lígia. “Contos de Caio Fernando Abreu: uma experiência de mergulho”. In: *Ciências & Letras* — Momentos do conto brasileiro — nº34. Porto Alegre, 2003.

SCHÜLLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SENRA, Flávio Pereira. A herança naturalista em Rubem Fonseca. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/iv/completos/comunicacoes/Flavio%20Pereira%20Senra.pdf>>. Acesso em 29 de Dez. de 2011.

SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

TURNER, Bryan. *El cuerpo y la sociedad : exploraciones en teoria social*. México: Fondo de Cultura Economica, 1989.

VENTURA, Zuenir. *O cotidiano na arte. Visão: 10/11/1975*. Disponível em: <[http://www.portalliteral.terra.com.br/rubem\\_fonseca/biobiblio/sobreele/sobreele\\_imprensa\\_ocotidiano.shtml?biobiblio3](http://www.portalliteral.terra.com.br/rubem_fonseca/biobiblio/sobreele/sobreele_imprensa_ocotidiano.shtml?biobiblio3)>. Acesso em: 22 de Dez. de 2011.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador – Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

ZILBERMAN, Regina. “Brasil: Cultura e literatura nos anos 80”. In: *Organon* - nº17, 1991.

\_\_\_\_\_. “Monteiro Lobato e suas fases”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea* - nº36, 2010.