

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS**

EMANUELLA GONÇALVES SANTOS

O PARADOXO FEMININO EM *O CASO MOREL*, DE RUBEM FONSECA

**Porto Alegre
2008**

Emanuella Gonçalves Santos

O PARADOXO FEMININO EM *O CASO MOREL*, DE RUBEM FONSECA

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciada em Letras.

Orientadora: Prof. Dr. Regina Kohlrausch

**Porto Alegre
2008**

Para Anna e Gustavo, por todos os porquês.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Neiginha, pelo apoio de sempre.

Ao meu pai, Ademir, pela presença constante, ainda que geograficamente distante.

À minha orientadora, Regina, pela atenção de sempre, a também interminável paciência e pelos chocolates.

À professora Marisa Smith, pelo exemplo ao longo de todo curso e, sobretudo, pela amizade.

À professora Maria Luíza Rítzel Remédios, que desde o primeiro semestre esteve ao meu lado, ajudando, influenciando, e apoiando-me.

Herrar é umano.
(ditado popular de autoria anônima)

RESUMO

Este trabalho apresenta a análise de quatro personagens do sexo feminino presentes no romance *O caso Morel*, de Rubem Fonseca. Tais personagens são analisadas por serem as mais significativas em relação à narrativa e à evolução da obra, e em dado momento do romance, formarem uma família cuja estrutura não atende às regras morais tradicionais. Todas são de origens sociais diferentes e, de alguma forma, possuem fatores comportamentais particulares que não se adequam aos padrões morais em vigor naquela época. O romance foi escrito em 1973, e a narrativa também transcorre em período semelhante. Assim, tendo o livro sido escrito e passado em um tempo de transições culturais no Brasil e no mundo, este trabalho visa, primeiramente, estudar a condição feminina ao longo da história brasileira, para compreender o contexto histórico no qual a obra se encontra, a fim de, posteriormente, analisar o comportamento dessas mulheres.

Palavras-chaves: Rubem Fonseca. *O Caso Morel*. Comportamento feminino.

RESUME

Ce travail analyse quatre personnages du sexe féminin, présentées dans le roman O caso Morel, de l'écrivain brésilien Rubem Fonseca. Considérées comme les plus significatives pour le récit et pour l'évolution de l'ouvrage, à un moment donné ces femmes composent une famille dont la structure n'obéit pas aux conduites morales traditionnelles. Chacune de ces femmes ont une origine différente ainsi qu'un comportement particulier qui ne convient pas à cette époque-là. Les événements du roman se produisent autour de 1963, une période de transformations culturelles au Brésil et dans le monde. De même ce travail veut étudier en premier la condition des femmes au long de toute l'histoire du Brésil. Ensuite on veut comprendre le contexte de l'ouvrage afin d'analyser plus tard le comportement de ces femmes.

Mots-clefs: Rubem Fonseca. Le cas Morel. Comportement féminin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 A MULHER NO CENÁRIO SÓCIO-HISTÓRICO BRASILEIRO DOS ANOS 1960-1970: UMA SÍNTESE HISTÓRICA	11
1.1 BARREIRAS MORAIS SECULARES: FATOR DETERMINANTE PARA A CONDIÇÃO FEMININA NO BRASIL	12
1.2 O DESEJO DE INDEPENDÊNCIA: OS MOVIMENTOS EMANCIPACIONISTAS E AS ATITUDES DE RUPTURA FEMININAS	17
2 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA LITERATURA PÓS-MODERNA DE RUBEM FONSECA	23
2.1 RUBEM FONSECA E A POÉTICA DA MARGINALIDADE	24
2.2 A LITERATURA NA MULHER E A MULHER NA LITERATURA DE RUBEM FONSECA	30
3 O CASO MOREL: O COMPORTAMENTO DAS MULHERES EM UMA FAMÍLIA NADA CONVENCIONAL	36
3.1 UM MISTIFÓRIO FEMININO	37
3.2 AFINAL, QUE EMANCIPAÇÃO É ESSA? – UM QUESTIONAMENTO SOBRE A LIBERDADE E A INDEPENDÊNCIA DAS MULHERES ESCOLHIDAS	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS	52

INTRODUÇÃO

José Rubem Fonseca nasceu em 1925, na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Exercendo profissões nas mais diversas áreas – desde comissariado de polícia até direção de uma empresa de energia elétrica –, foi a partir dos anos 60 que ele passou a dedicar-se integralmente à produção literária. Sendo considerado um dos representantes mais significativos da literatura brasileira contemporânea, sua obra, que perpassa contos, romances, novelas e até roteiros cinematográficos, é predominantemente caracterizada pela representação objetiva e crua de diversos fatos presentes na rotina da sociedade pós-moderna, o que lhe conferiu o título de hiperrealista.

A motivação para a composição do presente trabalho ocorreu no ano de 2006, quando, em uma aula de Literatura de Língua Portuguesa – políticas e revoluções, a turma fora incumbida a realizar a leitura do livro de contos *Feliz ano novo*. A identificação de minha parte, com os temas tratados, foi instantânea e, a partir de então, passei a ler de forma compulsiva e subseqüente os livros do autor. Por sugestão da professora Maria Tereza Amodeo, li *O caso Morel* e, posteriormente, os romances ulteriores. O que notei ao longo das leituras, sobretudo dos romances, foi um comportamento curioso de uma grande parte das mulheres. As características físicas, bastante adequadas a padrões de beleza, unem-se a uma formação erudita surpreendente. Os comportamentos, não muito convencionais para uma sociedade na qual, sabe-se, o machismo possui um histórico secular e ainda deixa reminiscências, mostram-se constantes e insígnies. Por isso, ao constatar tais características comuns à sua obra, decidi que Rubem Fonseca seria o tema para meu trabalho de conclusão de curso. É por tal motivo que, muito antes das razões que compõem a importância do trabalho a ser feito, o porquê de Rubem Fonseca como o meu escritor escolhido para estudo é especialmente pessoal.

Assim, o objetivo principal deste estudo é o de analisar o comportamento das personagens femininas centrais do romance *O caso Morel*. Nessa obra, o protagonista, Paul Morel, convida algumas mulheres – Joana, Elisa, Carmem e Ismênia – a morarem com ele em sua casa, a fim de que se vivencie uma nova experiência de família. As mulheres, advindas das mais diversas origens, possuem traços peculiares, comportamentos aparentemente transgressores às regras morais impostas principalmente ao sexo feminino no período histórico específico relatado na obra: o começo da década de 70. O que se vê são mulheres

que tentam, a todo o momento, subverter a própria condição a partir de atos que beiram o extremo.

Levando-se em conta o contexto histórico no qual a obra foi não apenas composta, mas representada na narrativa, a relevância do trabalho encontra-se na necessidade de compreender a relação entre o momento vivido pelo país, a condição da mulher brasileira ao longo de sua história e as personagens femininas do romance como reflexo desse momento de efervescência e ruptura culturais.

Para tanto, há três grandes divisões temáticas nas quais o trabalho se compõe.

O primeiro capítulo trata, em sua primeira subseção, do histórico da mulher no Brasil desde a descoberta deste país e a condição que lhe fora imposta, de submissão e inferioridade. Nele, são comentados desde documentos oficiais até periódicos populares de grande influência, que legitimavam a posição de subordinação da mulher em relação ao homem e a de anonimidade do sexo feminino perante a sociedade. Na segunda subseção, são trazidos, também observando o Brasil desde as suas origens, alguns fatores que exemplificaram o desejo intrínseco, sentido pela mulher, de liberdade e de emancipação social e pessoal. Nessa subdivisão analisam-se momentos em que a mulher era desconsiderada socialmente e como tal quadro começou a modificar-se; como a revolução industrial, as grandes guerras, os movimentos emancipatórios e de contracultura foram fatores de grande influência para o passo dado pela mulher a partir do século XX. Neste primeiro capítulo, foram pesquisados historiadores brasileiros que tratassem especificamente sobre condição feminina e relacionamentos no país, bem como estudiosos que trabalhassem com movimentos de emancipação.

Já o segundo capítulo aborda o fenômeno da pós-modernidade direcionado à literatura. No primeiro subitem, fala-se sobre o conceito de pós-modernidade, sua origem, suas características e como ele pode ser aplicado na literatura. São trazidos alguns elementos da obra de Rubem Fonseca que demonstrem como o fenômeno é fortemente tratado pelo escritor. Para tanto, foram estudados teóricos brasileiros e estrangeiros cuja linha de estudo fosse a pós-modernidade não apenas em sua acepção genérica como também a pós-modernidade voltada à literatura, principalmente a brasileira. Na segunda parte, o tema restringe-se à descrição feminina na obra do escritor em questão. Fazendo um breve panorama acerca da descrição da mulher na literatura do século XX, elencam-se alguns excertos de contos e romances em que a mulher aparece idealizada e com as características anteriormente descritas.

O terceiro capítulo, por fim, detém-se no romance *O caso Morel* e na representação das mulheres escolhidas. Aqui, o estudo é estruturado de forma semelhante ao primeiro capítulo, porém com as temáticas invertidas: a primeira divisão apresenta elementos no comportamento feminino que demonstrem uma insatisfação, perante as regras morais ainda impostas, e um desejo de transgressão que muitas vezes era de cunho não apenas moral, mas existencial; a segunda divisão questiona esses comportamentos transgressores, trazendo trechos em que as mulheres mostram-se ainda arraigadas a certos valores morais tradicionais.

A grande surpresa do trabalho foi a conclusão à qual se chegou ao final da análise, que foi imprevista e inesperada. Tendo como proposta inicial apresentar um modelo de mulher independente, ao longo dos estudos, constatou-se como, de forma paradoxal, elas permanecem presas a tendências comportamentais ditadas, e como tais atitudes revelam uma condição, não apenas feminina, mas que subjaz a essência humana em um período conturbado que é o da pós-modernidade.

1 A MULHER NO CENÁRIO SÓCIO-HISTÓRICO BRASILEIRO DOS ANOS 1960-1970: UMA SÍNTESE HISTÓRICA

As décadas de 1960 e 1970 foram palco de significativas transformações culturais no Brasil. O nascimento da nova capital do país, Brasília, trazia para a população perspectivas de futuro e de crescimento econômico, com um grande número de pessoas que migravam da zona rural para centros urbanos, expandindo-os. A década de 60, período pós-guerra, significava uma nova realidade, e nela cresciam os filhos de uma geração de paz.

Com o golpe militar, implantado em 1964, e a censura feroz às diversas manifestações artísticas e políticas, criou-se a necessidade de se elaborarem novos meios de expressão, com mensagens metafóricas, que ludibriassem a proibição ditatorial; tal fato não somente desabrochou o desejo por liberdade vivido pelos jovens da época como também lhes desenvolveu uma sensibilidade artística transgressora. Chico Buarque, Caetano Veloso, Os Mutantes, Gilberto Gil, Tom Zé, Geraldo Vandré representavam a juventude, cantando em festivais musicais e proclamando palavras de liberdade. A música importada também trazia sua mensagem de rebeldia e subversão: Beatles, Bob Dylan, Rolling Stones, Janis Joplin, também jovens, traziam a seu público letras de músicas que falavam sobre amor, sexo, drogas, festas e também sobre inconformidade em relação aos valores morais vigentes. Com a chegada da pílula anticoncepcional e do preservativo, eclodiu aquilo que se pôde chamar de revolução sexual: o sexo apenas pelo prazer, sem preocupações com doenças e gravidez. A Revolução Cubana e a morte de Che Guevara chegaram ao Brasil como o sonho de liberdade concretizado e a dignidade de se morrer por uma causa. A moda apresentava os cabelos compridos dos *hippies*, defensores da sociedade alternativa e símbolo da resistência ao sistema capitalista. A minissaia, por fim, permitia às mulheres um palmo a mais de vaidade. Hélio Oiticica nas artes plásticas, Glauber Rocha no cinema e o *Sol* nas bancas de revista buscavam recriar a identidade brasileira e uni-la às tendências mundiais.

Já no âmbito da literatura, notava-se um certo interesse pelas produções de ou sobre grupos sociais minoritários: mulheres, crianças, negros. A tendência pelo “diferente” e pelas vozes até então ignoradas pelo sistema de valores vigente emerge notoriamente.

Segundo Nelly Novaes Coelho:

Já não há dúvida de que na base das mudanças que dia a dia alteram o mundo herdado do passado está a gravidade e crescente mudança de conceitos que definiam, social, econômica e politicamente, as figuras da mulher, da criança, do jovem e das chamadas raças ‘inferiores’ (as que, escravizadas pelo ‘branco’

progressista, ajudaram na construção desta nossa esplêndida/absurda civilização-do-progresso, agora em plena fase de troca-de-pele...) (1993, p.11).

Nesse cenário de mudanças e revoluções, é possível perceber uma notável participação do gênero feminino, até então pouco presente. A mulher, na sociedade brasileira, passou a exercer um papel diferente em meados da primeira metade do século XX para, a partir da segunda metade, dar um largo passo em direção ao que hoje é possível notar e definir como emancipado.

1.1 BARREIRAS MORAIS SECULARES: FATOR DETERMINANTE PARA A CONDIÇÃO FEMININA NO BRASIL

Na década de 1970, período em que se passa o romance a ser analisado, *O caso Morel*¹, a representação da mulher na sociedade brasileira passava por um momento de transformação. Para compreender um pouco desse processo, é necessário retomar alguns aspectos da história da mulher no Brasil desde a sua fundação como país, contextualizando de forma panorâmica as circunstâncias na qual estava inserida e as causas da condição feminina até então.

O percurso histórico da condição feminina no Brasil nasce da subalternação muito antes de o país ser batizado com esse nome. Segundo Petra Ramalho Souto, à terra recém-descoberta por Portugal e, junto com jesuítas e demais exploradores, chegaram algumas mulheres preparadas para servirem como esposas aos conquistadores, realizando serviços domésticos e satisfazendo-os sexualmente (2005, p.44). Já estabilizada a colônia portuguesa em terras brasis, havia duas espécies de castas, que classificavam os tipos de mulheres: as brancas e abastadas e as “outras”, mestiças, negras ou quaisquer que não descendessem de família nobre ou de alta posição hierárquica na sociedade. Às primeiras, cabia a subordinação ao pai, figura de maior autoridade no ambiente familiar, essencialmente patriarcal. Após a saída de casa, elas também deviam satisfações a um outro homem, agora seu marido, possessor absoluto de poder não apenas sobre a casa, sobre os bens materiais e os escravos como também sobre elas, os filhos e os netos. Como esposa, o papel da mulher consistia basicamente em satisfazer sexualmente o marido, manter-se recatada, dominar as tarefas – as

¹ As posteriores menções ao livro feitas aqui neste trabalho referir-se-ão a: FONSECA, Rubem. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

“prezadas” – incumbidas à mulher e, obviamente, reproduzir o maior número possível e, de preferência, filhos homens, que pudessem dar continuidade aos negócios da família.

A existência feminina deste grupo social consistia em um sistema fechado de subordinação e, de acordo com Ronaldo Vainfas, “as mulheres brancas, em pequeno número no acanhado litoral do século XVI, viviam em completa sujeição, primeiro aos pais, os todopoderosos senhores de engenho, depois aos maridos” (2001, p.115). Em um capítulo dedicado ao casamento no período Brasil Colônia, no livro *História do Amor no Brasil*, a historiadora Mary Del Priore afirma:

Não havia à esposa senão estar, segundo um padre confessor, sujeita ao marido, reverenciando-o, querendo-o, cobrindo-o de vontades e, com sua virtude, exemplo e paciência, ganhando-o para Deus. Os afetos conjugais idealizados pela Igreja entreteciam-se em um misto de dependência e sujeição, traduzindo-se em uma vida de confinamento e recato [...] (2005, p.29).

Pode-se dizer ainda que a sujeição ao poder masculino não se reduzia ao marido, visto que, tornando-se viúvas, as mulheres passavam a prestar satisfações aos seus novos senhores: os filhos.

Se de um lado havia as mulheres sob o poder masculino familiar e a prisão das aparências sociais, por outro, existia o grupo de mulheres não-abastadas, que necessitavam trabalhar em espaço público, realizando prestação de serviços e, em muitos casos, prostituindo-se. Seguindo orientações da Igreja Católica, os homens poupavam suas esposas, ideologicamente assexuadas, de carícias mais íntimas e assim eles excediam-se com as escravas, as mestiças e com as demais mulheres que não fossem “de família”. As “de família”, por sua vez, eram educadas a aceitar esses desvios extraconjugais, sob o argumento de se tratar de uma natureza masculina. Assim, é possível estabelecer uma relação dicotômica entre a representação da mulher branca e a da mulher mestiça (ou preta) na sociedade colonial brasileira: as mulheres brancas, de família, eram vistas como *esposáveis*, representando a figura materna, digna de respeito; já as outras eram o objeto sexual dos homens, figura de prazeres, volúpias, mas não *esposáveis*. A essa divisão havia também outra justificativa: devido ao fato de as mulheres brancas casarem-se sempre muito cedo e terem muitos filhos desde o princípio do conúbio, perdiam precocemente seus atributos físicos, tornando-se, além de tudo, pouco atraentes.

Muito embora houvesse a distinção entre as moças de família e as “outras”, sendo a moça branca o símbolo da pureza, o ato matrimonial não representava necessariamente amor. O casamento oficial, realizado entre elites brancas no país, era, antes de tudo, um contrato social. Havia uma preocupação desmedida para que fossem unidas pessoas do mesmo grupo

social, não importando o fato de conhecerem-se ou não. A proposta de casamento – ou sugestão – geralmente era feita pelos pais de um dos jovens ou por algum outro parente. Frequentemente, a moça filha de uma família de posses era utilizada como troca de favores entre o pai e algum senhor seu amigo, muitas vezes um idoso que desejava casar-se. Acreditava-se, na época, que o amor e as manifestações afetivas eram destinados às pessoas pobres ou aos relacionamentos “ilegítimos”, pois apenas no meio desses grupos não havia ambição, inveja ou cobiça que direcionassem as intenções da relação.

Essa condição, imposta à mulher desde a época colonial, perdurou durante muito tempo; praticamente até o fim do século XIX e, com exceção de alguns comportamentos em busca de liberdade, de mulheres dispostas a participarem efetivamente da sociedade – conforme será visto posteriormente –, poder-se-ia dizer que tal fato durou até a primeira metade do século XX. E, comparando-se à situação de países mais desenvolvidos, como os da Europa, o puritanismo feminino brasileiro podia ser considerado um atraso, não mais visto além-mar. Conforme Mary Del Priore, no ano de 1887, um viajante germânico chamado Maurício Lamberg relatou suas impressões a respeito do comportamento feminino no Brasil:

[...] a nenhuma moça é permitido caminhar na rua sem ir acompanhada por um parente muito próximo. Não a pode acompanhar o próprio noivo, que, nos países anglo-saxônicos, o noivado dura às vezes anos, estabelecendo-se entre o rapaz e a rapariga relações que têm por base um amor ideal [...] (LAMBERG apud DEL PRIORE, 2005, p. 160).

O século XIX foi considerado um século hipócrita, em que se ditavam regras à família, mas tudo era liberado em bordéis; era o período no qual não era permitida, às mulheres *casáveis*, nenhuma vaidade ou demonstração de desejo sexual, e os seus maridos, contudo, solviam seus deleites com mulheres consideradas livres. Já a transição para o século XX simbolizou grandes mudanças na política e na economia mundial, que, de certa forma, influenciaram diretamente a transformação no comportamento da sociedade, inclusive a brasileira.

O desenvolvimento industrial, muito forte ao final do século XIX, implicou a expansão urbana das principais capitais brasileiras, multiplicando o número de lugares públicos, como igrejas, teatros e auditórios de rádios, por onde as mulheres podiam transitar e, quiçá, manter contato direto com homens. Aumentando a oportunidade de moças e rapazes se aproximarem, cresciam também as perspectivas de casais estabelecerem laços por si próprios. Às mulheres de classes mais baixas, já atuando no mercado de trabalho, aumentam perspectivas de empregos e de melhoria na qualidade de vida, devido ao processo de industrialização e às novas fábricas. Em meados do século XX, o nível de escolaridade

feminino aumentou devido à concorrência existente no mercado de trabalho. Crescia, da mesma forma, o número de escolas especiais para moças, nas quais eram ensinadas as atividades voltadas a uma futura boa dona de casa: culinária e trabalhos domésticos. Entretanto, as atividades profissionais destinadas às mulheres eram, via de regra, inferiores às dos homens; os ofícios eram reservados às capacidades supostamente características do meio feminino, em que estivessem presentes sensibilidade, submissão, instinto maternal, funções geralmente exercidas na área do magistério ou do secretariado.

De acordo com Nelly Novaes Coelho (1993, p.13), o século XX foi marcado também por uma crise vivida pela mulher. Analisando um ensaio de Julian Marias, a autora disserta sobre o fato de os “novos tempos” imporem às mulheres questionamentos mais frequentes a respeito de si mesmas, de seu papel na sociedade e do significado de *ser mulher*, o que desenvolve a concretização de um “próprio mundo feminino”.

Apesar das modificações na sociedade, que beneficiavam as mulheres em alguns aspectos, a legislação ainda previa para ela um regime de subalternação. O Código Civil de 1916, por exemplo, a respeito do ato matrimonial, impunha, na relação marido/mulher, as mesmas regras as previstas pela sociedade colonial, há tantos séculos: a mulher deveria manter-se em posição de dependência e inferioridade perante o marido. Era necessária autorização para obter um emprego; o Código permitia também a anulação do casamento no caso de o noivo ter sido enganado e casado com uma mulher deflorada por outro.

Até meados da década de 1960, quando a televisão invadiu os lares brasileiros, o entretenimento voltado à mulher era, com maior força, o periódico, especialmente as revistas femininas: “As revistas voltadas ao público feminino (cumprindo o papel que hoje realiza as telenovelas [*sic*]) influenciavam intensamente o comportamento social da mulher da classe média.”(SOUTO, 2005, p.51). Os temas eram variados e tratavam de assuntos que iam desde moda até política, dependendo da revista. Mas em um ponto todas elas convergiam: traziam dicas de comportamentos e boas maneiras para moças de família, dando exemplos de como não se tornarem moças malfaladas: respeitar os pais, manter-se puras até o matrimônio, agir com discrição e mostrarem-se ingênuas e inocentes.

Permanecia ainda, nesse período, a distinção entre as *moças de família*, também conhecidas como *sérias*, e as *moças levianas*, que se permitiam experiências sexuais antes do casamento e não se preocupavam com a consolidação de um compromisso. A virgindade ainda era considerada a garantia de um futuro sólido – ou seja, o casamento –, que, por sua vez, era a garantia de uma moral bem-vista perante a sociedade. Sendo assim, não havia muitas perspectivas para as moças levianas, já que casar e ter filhos era compreendido como o

destino nato da mulher, e aquela que não alcançava tal objetivo era considerada sem valor. Observa-se que, ainda que tenha havido grande mudança acerca do modo de se encararem relacionamentos afetivos e uma significativa liberdade em relação à escolha de seus companheiros, perdura fortemente a questão moral, ditando os atos comportamentais que definem o valor – ou a falta dele – em uma mulher. É sintomático que tais valores digam respeito apenas à mulher, já que, como em todos os períodos vistos, ao homem tudo era permitido.

Além das preocupações circundantes à moça de família até o momento de garantir para si um bom himeneu, as revistas femininas advertiam para o perigo pós-casamento, isto é, o risco de ser abandonada pelo marido:

A mulher ‘descuidada, dominadora ou queixosa’ era uma séria candidata a perder o marido, pois segundo era pregado pelos meios de comunicação, os homens precisam de espaço, de liberdade, e deveriam ser perdoados por seus ‘pequenos deslizes’ (a exemplo da traição), porque afinal ainda era consenso à época que isso fazia parte da natureza masculina (SOUTO, 2005, p.53).

A historiadora Mary Del Priore apresenta, em seu livro sobre a história dos relacionamentos no Brasil, um exemplo de publicações em periódicos voltados ao público feminino, transcrito do *Jornal das Moças*, de 17 de abril de 1952, uma das revistas femininas mais lidas na época e, conseqüentemente, de maior influência:

Teste do Bom Senso

Suponhamos que você venha a saber que seu marido a engana, mas tudo não passa de uma aventura banal, como há tantas na vida dos homens. Que faria você?

1. Uma violenta cena de ciúme.
2. Fingiria ignorar tudo e esmerar-se-ia no cuidado pessoal para atraí-lo.
3. Deixaria a casa imediatamente.

Resposta

A primeira resposta revela um temperamento incontrolado e com isso se arrisca a perder o marido, que após uma dessas infidelidades, volta mais carinhoso e com certo senso de remorso.

A segunda resposta é a mais acertada. Com isso atrairia novamente seu marido e tudo se solucionaria mais inteligentemente.

A terceira é a mais insensata Qual mulher inteligente que deixa o marido só porque sabe de uma infidelidade? O temperamento poligâmico do homem é uma verdade; portanto, é inútil combatê-lo. Trata-se de um fato biológico que para ele não tem importância (2005, p. 284).

Os pressupostos morais contidos nesse teste revelam a condição, praticamente deliberada, de submissão proposta para a mulher, pela própria mulher, a partir do momento em que expressar o sentimento de traição e de preteribilidade é considerado uma tolice. Vê-se o julgamento de “insensata”, a atitude de decidir por sua própria vida sem a presença de um marido.

Se, ao longo do caminho percorrido pela mulher na história do Brasil, mantém-se presente uma relação considerável de subserviência em relação à sociedade, ou seja, ao homem, a chegada da televisão, do cinema e de toda uma cultura norte-americana que carregava consigo a bandeira de liberdade e modernidade, aos poucos foi mudando alguns valores morais, e a mulher passou a ser menos penalizada ao manifestar desejos, sentimentos e prazeres.

Veremos, no próximo tópico deste capítulo, alguns momentos importantes que dizem respeito à vontade de liberdade sentida pela mulher em meio à sociedade masculina opressora aqui descrita, as atitudes de transgressão cometidas por algumas e as circunstâncias de ruptura de valores que contribuíram para uma maior inserção da figura feminina na sociedade. Dessa forma, observando-se esse período de contradições, rupturas e transgressões, será possível compreender melhor as condições sociais nas quais estariam inseridas as personagens femininas a serem analisadas no livro *O caso Morel*.

1.2 O DESEJO DE INDEPENDÊNCIA: OS MOVIMENTOS EMANCIPACIONISTAS E AS ATITUDES DE RUPTURA FEMININAS

A palavra “transgressão” possui origem latina: “transgressus”, que significa “que passou para além; que excedeu; que omitiu”.² O verbo “transgredir”, de mesma origem etimológica, em língua portuguesa possui uma outra acepção: “não cumprir, não observar (ordem, lei, regulamento etc.); infringir, violar” (HOUAISS, 2001, p.2751). Partindo do pressuposto de que para transgredir algo é necessário estar inserido em uma situação injuntiva, e, tomando parte da condição da mulher no Brasil ao longo dos séculos, pode-se especular que, em algum momento, ela tenha sentido desejo pela transgressão, ou seja, pela violação das leis impostas.

Se a condição feminina no Brasil nasceu da subalternação muito antes de o país ser batizado com esse nome que hoje o conhecemos, a transgressão às regras por parte das mulheres possui histórico de igual extensão. Um exemplo de transgressão era o adultério. Vendo-se obrigadas a casar-se com homens pelos quais não sentiam afeto – e, muitas vezes, nem vice-versa – e realizando atividades muitas vezes humilhantes, era nas relações extraconjugais que as mulheres viam a possibilidade de “buscar uma compensação para os

² Dicionário Latim-Português/Português-Latim. Porto: Porto Editora (s.d.).

desejos e sentimentos que não podiam ser manifestados dentro do limite da família patriarcal” (SOUTO, 2005, p.47).

Entretanto, tal ato era bastante arriscado, principalmente pelo fato de a lei permitir ao marido traído o assassinato da mulher e de seu amante. Registros do século XVI descrevem situações em que mulher e amante foram brutalmente assassinados pelo marido, sendo inclusive torturados antes da morte. Alguns maridos de maior compadecimento, ao tomarem conhecimento da infidelidade, enclausuravam suas esposas em asilos religiosos, conhecidos como recolhimentos, ou *apenas* davam uma “boa surra” para que elas aprendessem a lição. Havia também os maridos que as abandonavam, o que, embora pareça uma atitude menos cruel em relação às outras, era a garantia de total exclusão das esposas na sociedade. Em grande número também ocorriam os casos de homossexualismo, ou, como era mais conhecido na época, sodomia. O historiador Emanuel Araújo relata, em um artigo sobre a sexualidade feminina na colônia, que na primeira visita do Santo Ofício da Inquisição ao Brasil, na primeira metade da década de 1590, foram assinaladas “29 mulheres que ou praticavam atos homossexuais esporádicos, ou assumiam a transgressão de modo permanente e sem escondê-la” (ARAÚJO, 2005, p.65). Para esses casos, a legislação civil também previa punição: “o pecado de sodomia por qualquer maneira cometer, seja queimado feito fogo em pó, para que nunca de seu corpo e sepultura possa haver memória, e todos os seus bens sejam confiscados para a Coroa” (ALMEIDA apud ARAÚJO, 2005, p.65).

Não era apenas no âmbito da sexualidade, todavia, que as mulheres tentavam transgredir. Houve figuras femininas no século XIX que se destacaram por difundir ideais feministas³, em busca da inclusão social. Já no século XVIII, com a Revolução Francesa, começaram a surgir grupos de mulheres que lutavam pelo direito à cidadania, que não lhes era concedido. Isso também veio a ocorrer no Brasil, embora algum tempo mais tarde. No entanto, poucas eram as mulheres que, no Brasil Colônia, sabiam ler e escrever. Um provérbio português muito popular na época ditava: “Uma mulher já é bastante instruída quando lê corretamente as suas orações e sabe escrever a receita da goiabada. Mais do que isso seria um

³ Ao longo da pesquisa bibliográfica realizada para a composição deste breve histórico dos movimentos emancipatórios da causa feminina, foi possível constatar que existem diversos conceitos de “feminismo”. Alguns autores optam por subdividir o movimento feminista em vertentes, que se distinguem desde a classe social na qual cada grupo estava inserido e o ambiente profissional no qual circulava até as afinidades partidárias encontradas no movimento geral. Algumas feministas também mantinham uma espécie de relação de rivalidade entre si. Enquanto umas defendiam o direito ao voto, outras acusavam-nas de serem restritas e não se preocuparem com causas muito mais abrangentes no que diz respeito à emancipação da mulher. Optou-se, neste trabalho, por não serem consideradas as subdivisões nem os distintos conceitos atribuídos para o que se entende por movimento feminista, sendo levado em conta apenas o ideal em comum encontrado entre as mulheres que lutavam pela incorporação da mulher na sociedade, com seus devidos direitos políticos.

perigo para o lar” (EXPILLY apud DINIZ, 1999, p.39). De cerca de 200 mil habitantes na província, apenas uma média de 27 mil pessoas eram alfabetizadas, dentre as quais pouco mais de 10 mil eram mulheres. Pelo fato de não serem consideradas cidadãs e por estarem alheias à sociedade, geralmente as mulheres instruídas provinham de famílias nobres, com acesso a livros. Tem-se como exemplo de mulheres notáveis Dionísia Gonçalves Pinto, alcunhada por Nísia Floresta Brasileira. Escritora e educadora nascida em 1810, no Rio Grande do Norte, é considerada a precursora de idéias de igualdade e independência da mulher no Brasil e publicou diversos artigos de cunho feminista no jornal recifense *Espelho das brasileiras: jornal dedicado às senhoras pernambucanas*.

A busca pelos direitos políticos no Brasil e pelo reconhecimento na sociedade ocorreu com maior ênfase a partir do século XX. Devido ao processo de industrialização vivido pelo país na virada do século XIX para o XX e ao crescente número de mulheres presentes nas fábricas, a exploração também aumentou. Assim, surgiram denúncias de situações humilhantes, como faz, por exemplo, Patrícia Galvão, a consagrada Pagu, em *Parque industrial*, romance dos anos 30 que descreve as longas jornadas de trabalho que as operárias eram obrigadas a realizar, sendo mal-remuneradas e submetidas a constante assédio sexual. Jornais da época também denunciavam de modo enfático os abusos sofridos e começavam a surgir greves e mobilizações em prol de melhorias nas condições de trabalho feminino. As feministas não defendiam o ócio, mas a não-exploração no ambiente de trabalho, apontando para os benefícios do trabalho fora do lar e pregando que “uma mulher profissionalmente ativa e politicamente participante, comprometida com os problemas da pátria, que debatia questões nacionais, certamente teria melhores condições de desenvolver seu lado materno” (RAGO, 2005, p.590).

Fora do ambiente industrial, havia também o grupo de mulheres abastadas que lutavam por suas causas, embora mais elitizadas. As de melhor condição social que encontraram oportunidades de realizar seus estudos e graduar-se no ensino superior – o que já simbolizava a superação de um obstáculo –, enfrentavam dificuldade de ingressar no mercado de trabalho e realizar atividades controladas majoritariamente por homens, em áreas como a Engenharia e a Medicina.

Na discussão da Constituinte republicana de 1891, a questão do voto feminino já havia sido levantada, porém sem sucesso. A composição da Constituição, inclusive, não proibiu explicitamente o voto das mulheres. O artigo 70 previa: “São eleitores os cidadãos maiores de 21 anos, que se alistarem na forma da lei”. Excluíam-se a tal direito:

1º Os mendigos;

2º Os analfabetos;

3º As praças de pré, excetuados os alunos das escolas militares de ensino superior e os religiosos de ordem monásticas, companhias, congregações, ou comunidades de qualquer denominação, sujeitas a voto de obediência, regras, ou estatuto que importe a renúncia da liberdade individual.⁴

A exclusão da mulher no texto constitucional não aconteceu apenas por mero esquecimento, mas simplesmente porque até então ela não era considerada como um cidadão munido de direitos. Porém, devido ao fato de serem considerados eleitores os “cidadãos”, sem exclusão explícita à mulher, a palavra no plural não impedia que as mulheres ali também fossem inseridas. Com base nesse argumento, muitas mulheres requereram alistamento enquanto a Constituição vigia. Em 1932, com o novo Código Eleitoral, a mulher conquistou oficialmente o direito de votar e de se eleger e a partir de então uma grande quantidade de antigas reivindicações passaram a ser incluídas na lei.

O movimento feminista no Brasil surgiu tendo como foco principal dois objetivos: um deles era a discussão, dentro de sindicatos e comitês no mundo industrializado, de condições de trabalho, bem como habitações coletivas, higiene nas fábricas, acidentes de trabalho etc; o outro dizia respeito ao direito à cidadania, ao reconhecimento social e político, ao direito ao voto e à participação efetiva na sociedade. Isso não significa que os objetivos fossem sempre segregados ou que houvesse invariavelmente um grupo distinto para cada interesse político. Geralmente as reuniões promovidas por mulheres socialistas e comunistas tinham os dois objetivos em pauta.

Após a Segunda Guerra Mundial, eclodiram expectativas quanto ao futuro do país. A industrialização e a urbanização cresceram de forma significativa, aumentando ainda mais as oportunidades profissionais e educacionais nas cidades. O *boom* da cultura norte-americana trouxe o novo modelo de juventude, com adolescentes rebeldes e modernos, que assustavam as posições morais dos mais tradicionais. As moças apareciam ousadas nas telas, com iniciativas e respostas insolentes; não viam problemas em ficar sozinhas, seja no carro ou no apartamento, com seus namoradinhos.

No mesmo período surgiu a *Geração Beat*, com os escandalosos Jack Kerouac, Neal Cassady, Allen Ginsberg vivendo em uma sociedade na qual homossexualismo e troca de pares era algo comum. Na década de 60, a Jovem Guarda acompanhava a tendência mundial do fenômeno Iê-iê-iê, cantando letras que exaltavam a liberdade, na qual também estava

⁴ Retirada do livro: PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003. p.16.

incluída a mulher, como se exemplifica com a letra da música “É papo firme”, de Roberto Carlos:

Essa garota é papo firme
 É papo firme, é papo firme
 Ela é mesmo avançada
 E só dirige em disparada
 Gosta de tudo que eu falo
 Gosta de gíria
 E muito embalo
 Ela adora uma praia
 E só anda de minissaia
 Está por dentro de tudo
 E só namora
 Se o cara é cabeludo
 Se alguém diz que ela está errada
 Ela dá bronca
 Fica zangada
 Manda tudo pro inferno
 E diz que hoje
 Isso é moderno ⁵

Representando o que havia de mais novo no cenário musical e cantado por e para jovens, a música “É papo firme” idealiza um novo paradigma de comportamento feminino. Interpretada por Roberto Carlos, galã da época, torna-se aqui claro o que um jovem rapaz esperava de uma verdadeira “garota papo firme”: avançada, moderna, informada e independente. Manter-se recatada, ingênua e submissa não estava mais na moda. Dirigir em disparada pressupõe o fato de ter um carro e, mais do que isso, significa decidir por conduzi-lo, estar no controle e superar limites através da velocidade. A garota que gosta de gírias transgride a norma culta da língua; é ousada e, por isso, “manda tudo pro inferno”, alegando se tratar de algo moderno e dando-se o direito de participar do fenômeno. Participar e expressar-se: ter suas opiniões consideradas e ficar, inclusive, aborrecida caso seja contrariada. Atitudes de independência mostram-se na escolha por “caras” cabeludos, revelando não apenas a rebeldia manifestada através do gosto pelo padrão de beleza peculiar, mas a opção de escolha por qual pretendente será o namorado eleito.

As guerras e os conflitos raciais mundo afora geraram manifestações de uma geração que buscava subverter valores canônicos, como os *hippies* ou os *beats*, enquanto Simone de Beauvoir escandalizava a sociedade com seu comportamento arrojado e punha em discussão *O segundo sexo*. Foi nesse cenário mundial de rupturas políticas e efervescência cultural que o Brasil infelizmente vivenciou um dos períodos mais conturbados de sua história: o golpe

⁵ Essa música foi composta por Eduardo Araújo, um dos integrantes da banda Golden Boys, muito popular na época. Porém, a canção consagrou-se com Roberto Carlos, no álbum *Roberto Carlos*, de 1966, lançado pela gravadora CBS.

militar, marcado por censura, cassação de direitos políticos, tortura, mortes, prisões arbitrárias, desaparecimentos e fugas. O movimento feminista perdurava e seguia, mas as mulheres passaram a unir-se não mais em prol dos seus direitos, individualmente, mas em nome da liberdade geral. As militantes do feminismo nesse período que continuaram lutando pela causa do reconhecimento da mulher foram severamente criticadas por estarem inseridas em uma luta específica, a das relações de gênero, enquanto o país imergia em fome, miséria, desigualdade social. Segundo Céli Regina Jardim Pinto, os movimentos em que havia mulheres perseguindo melhorias gerais na sociedade, “não podem ser considerados feministas em sua formação ou mesmo em seus propósitos, na medida em que as mulheres neles envolvidas não lutavam pela mudança dos papéis a elas atribuídos pela sociedade” (2003, p.44).

Assim como se pode inferir que a situação de imposição à qual a mulher foi submetida durante tantos séculos foi um grande motivo para o desejo de liberdade e de transgressão, o Brasil, na época da ditadura militar, viveu também esse desejo de liberdade. As músicas passaram a bradar refrões politizados; o cinema nacional fazia denúncias e a juventude lutava pela liberdade de todos, igualmente, e pela democracia no país. Ao contextualizar o panorama no qual estavam inseridos os jovens da época – entre os quais as mulheres –, Heloneida Studart diz:

“Ipanema lia Marcuse e afirmava, pelos bares, que era proibido proibir. Uma grande quantidade de moças, quase sempre bonitas e inteligentes, acreditou que tinha chegado sua vez e hora e era a ocasião de considerar o amor tão simples como uma coca-cola” (1990, p.32).

Constata-se que a mulher, nesse período, já transgride de forma bastante expressiva seu papel na sociedade. Embora se tenha tentado mostrar como o desejo de transgressão sempre esteve presente na vida da mulher ao longo da história brasileira, é possível afirmar que nas primeiras décadas da segunda metade do século a transgressão se torna “permitida”, e à mulher podem caber outras preocupações de cunho muito mais abrangente do que a pergunta apenas pela sua própria existência. Nesse momento, pode-se reconhecer que a mulher já faz parte da sociedade.

2 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA LITERATURA PÓS-MODERNA DE RUBEM FONSECA

Do mesmo modo como diversas manifestações artísticas – como as artes plásticas, a música, o cinema, a moda, o teatro etc – vivenciaram um período de ruptura a partir da segunda metade do século XX, a literatura também alcançou expressão, com temáticas até então pouco tratadas; enveredou-se por novas tendências estéticas, repensou e representou condições sociais pouco consideradas e exerceu papéis mais abrangentes na sociedade.

A partir da década de 50 até o final da de 80, o Brasil viveu uma situação política delicada e mobilizadora. Segundo Domício Proença Filho, em todo o país persistiram a preponderância da crise e a “neurose da sobrevivência” que, com maior ou menor intensidade, manifestaram-se na área cultural e nas produções literárias concomitantes. Tais fatos são de muita relevância para a criação artística, pois, segundo o autor, “embora não determinem nem expliquem a ação criadora, atuam como elementos condicionadores que podem ajudar a compreender a significação cultural das manifestações literárias a esse tempo tornadas realidade do Brasil”(PROENÇA FILHO, 1988, p.50).

Foi a partir da referida década que se consolidaram no país movimentos literários como o Concretismo e a Instauração-práxis, que visavam objetividade poética e rompiam com valores de discursividade, com a sintaxe e com a semântica. O movimento tropicalista surgiu em meados da década de 60 unindo as raízes brasileiras à importação cultural, despindo-se de preconceitos estéticos e criando uma cultura genuinamente brasileira e ao mesmo tempo universal. Com as portas abertas pelo Tropicalismo, emergiu a Poesia Marginal, que proporcionava a liberdade de criação e de palavras. Em uma atitude de protesto contra os cânones estabelecidos por editoras e livrarias, o movimento contava com publicações caseiras, feitas em grupos, que eram comercializadas em ambientes alternativos como cinemas, bares e teatros. Esses poetas tratavam de temas baseados no contexto político, narravam singularidades do cotidiano e de pequenos instantes e tendiam notadamente ao erotismo.

No que diz respeito à prosa, como assinala Domício Proença Filho em *Pós-modernismo e Literatura* (1988, p.42-3), existem algumas características marcantes à época que, analisadas sob a perspectiva da literatura brasileira, conferiram a suas obras traços específicos, peculiares, como a “utilização deliberada da intertextualidade”, o “maior destaque para o exercício da metalinguagem”, a “figuração alegoria de tipo hiperreal e metonímico” e o “ecletismo estilístico”. Pode-se deduzir que, da tendência ao “hiperrealismo”, no qual é feita

uma representação da sociedade através de elementos que realmente comprovem – ou denunciem – características de uma determinada realidade, surge a literatura que considera e na qual participam indivíduos socialmente minoritários, dentre os quais a figura da mulher. Nelly Novaes Coelho, mais uma vez, aponta: “Assim, nada mais natural que agora também esteja sendo o espaço por excelência, onde o ‘novo’ se está forjando em meio a desencontros, perplexidades, acertos e desconcertos” (1993, p.13).

O romance *O caso Morel*, escrito por Rubem Fonseca e publicado no ano de 1973, surge nesse período sinalizado como de ruptura cultural, apresentando algumas características pertencentes a tal momento. Veremos adiante alguns conceitos que tentem ilustrar o que se entende por fenômeno da pós-modernidade, como as características se aplicam à literatura brasileira, de que modo isso pode ser analisado na produção literária de Rubem Fonseca e como a representação da mulher é feita sob essa perspectiva.

2.1 RUBEM FONSECA E A POÉTICA DA MARGINALIDADE

Desde o começo de sua carreira como escritor, em 1963, Rubem Fonseca é alvo de polêmicas não apenas no mundo acadêmico como na mídia e na política; foi censurado em 1975, com a coletânea de contos *Feliz ano novo*, considerado apologético à violência, e até os dias de hoje sua vasta obra vem sendo intensamente estudada pela crítica literária. Seus romances, cujo fio-condutor apóia-se basicamente em um crime a ser desvendado, são corriqueiramente classificados como “romances policiais”. Entretanto, a complexidade na composição de sua obra, seja na descrição psicológica e intelectual das personagens ou na representação implacável feita da sociedade contemporânea brasileira, vai muito mais além do que o simples mistério, e esse, na maioria das vezes, acaba por tornar-se secundário na leitura. Muito embora haja divergências a respeito da classificação da obra rubemfonsequiana, em um aspecto há consenso geral: Rubem Fonseca é um dos representantes brasileiros mais significativos da literatura pós-moderna.

O pós-modernismo, da mesma forma, dificilmente é passível de convenção acerca de seu verdadeiro conceito. Em um estudo sobre a poética do pós-modernismo, Hutcheon, apresenta, assim, o fenômeno:

Em vista de toda a confusão e de toda a imprecisão associadas ao próprio termo (ver Paterson 1986), gostaria de iniciar afirmando que, em minha opinião, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia (1988, p.19-20).

Assim como há os desacordos presentes na classificação da obra de Rubem Fonseca e, ao mesmo tempo, o consenso encontrado no fato de sua obra ser pós-moderna, o conceito de pós-modernidade também encontra-se cercado de diversas opiniões que acordam a partir de um ponto: o de que está assentado em novos questionamentos acerca do pensamento sobre a modernidade e na tentativa de subverter valores já instaurados.

Mas, para discorrer sobre o pós-modernismo, pensemos rapidamente no conceito que sucede o prefixo “pós”. A noção de modernidade é diretamente associada à modernização econômica da sociedade, que ocorreu visivelmente a partir da Revolução Industrial e se caracterizou por eventos como a explosão demográfica e o crescimento urbano, as descobertas científicas e a expansão do mercado capitalista, que conferiam à sociedade em geral a idéia de progresso e renovação. Segundo Rejane Pivetta de Oliveira (1991, p.15), Marshall Berman, em um estudo que visava compreender o período de abrangência da modernidade, dividiu o fenômeno em três fases: uma primeira, que se iniciou no século XVI e seguiu até o fim do XVIII; uma segunda, que começou na Revolução Francesa, contemplando o século XIX, e, enfim, a modernidade do século XX. Para ela, a divisão de Berman possibilita a constatação da presença da modernidade em movimentos como o Iluminismo e o Humanismo, que se caracterizavam por questionar seu tempo e o processo de renovação veiculado na sociedade. Já a noção de progresso, qualidade essencialmente moderna, enquanto estava, de um lado, relacionada às mudanças objetivas, ocorridas na sociedade, com o crescimento do mercado capitalista, por outro dizia respeito às transformações subjetivas que ocorriam individualmente na vida das pessoas, “geradas pelo impulso da sociedade moderna, que amplia a experiência humana e as possibilidades de sua realização” (OLIVEIRA, 1991, p.16).

O fenômeno da modernidade, todavia, passou a sofrer uma crise no século XX, a partir do momento em que se constatou o paradoxo gerado pelo capitalismo. Os avanços do capitalismo moderno, ligados, por exemplo, à produção em série, passaram a gerar alienação e destruição dos valores culturais e políticos que ele mesmo havia tornado possíveis. Disse Marx, sobre as contradições da modernidade: “Todas as nossas invenções e progresso parecem dotar de vida intelectual às forças materiais, estupidificando a vida humana ao nível da forma material” (MARX apud OLIVEIRA, 1991, p.17). Dessa forma, foi a partir da crise vivida pela modernidade que começou a surgir na sociedade uma tendência à desintegração de todas as tendências anteriores. O fenômeno surgido após o modernismo, portanto, veio a

chamar-se *pós-modernismo*. Pensar a identidade do sujeito pós-moderno é contradizer o conceito de unidade marcado pelos períodos anteriores: aqui, a identidade é fragmentada; vive em constante transformação, sendo continuamente definida em relação às formas pelas quais se é representado nos sistemas culturais que os rodeiam (HALL, [1988], p.13).

Ainda conforme Rejane Pivetta de Oliveira (1991, p.7-8), a teoria crítica pós-estruturalista francesa é responsável pela introdução de tais questionamentos, e um dos pilares responsáveis por essa teoria é a filosofia niilista de Nietzsche, na qual se vê fortemente a “crítica aos valores absolutos e a valorização da subjetividade” com a queda de conceitos de unidade, de verdade e de fim. Para ele, não há algo a ser alcançado, o universal não existe e a única realidade possível é a do “vir-a-ser”. O pós-modernismo, assim, define-se basicamente como a desconstrução e a dispersão, e como um modo de repudiar “as formas de totalização” e “tudo o que não considere a fragmentação e a diversidade”. Outro nome importante para a formação do pensamento sobre o pós-modernismo é Jean Baudrillard, que defende a existência da “morte do social e a emergência das massas, negando as idéias de sujeito e de emancipação histórica” (OLIVEIRA, 1991, p.28).

No âmbito das artes em geral, o pós-modernismo vive uma espécie de situação irônica: ao mesmo tempo em que o passado é negado, é na perspectiva do passado que ele vive. Não se trata de um retorno ao passado nem de uma perspectiva nostálgica, mas de uma constante reavaliação crítica do passado da arte na sociedade, em que as formas estéticas e as formações sociais são problematizadas e repensadas para darem forma a uma nova manifestação. Na literatura, a exemplo desse passado presente no fenômeno pós-moderno, pode-se perceber um romance em que “ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1988, p.21): a metaficção historiográfica. De acordo com Hutcheon, a metaficção historiográfica incorpora os três domínios de narrativa principais na atenção dos estudos sobre o pós-modernismo, que são a literatura, a história e a teoria. A união entre a autoconsciência historiográfica sobre a história e a ficção como criações humanas é fundamental para repensar e reelaborar formas e conteúdos do passado.

A partir da década de 1930, a sociedade brasileira sofreu um abalo em decorrência de alguns fatores como a crise cafeeira, a Revolução de 30 e o declínio do Nordeste, representados na literatura brasileira pelos escritores que deram início ao que se entende por “realismo social”. A partir de então, o romance brasileiro passou a repensar a história, procurando atribuir maior sentido ao enredo e às suas personagens, e buscando uma “visão crítica das relações sociais” (BOSI, 1980, p. 438). Após a segunda metade do século XX, com

as mudanças nas áreas políticas, econômicas e, principalmente, tecnológicas, a sociedade passou a viver uma invasão das tecnologias e dos meios de comunicação de massa, como a TV, o computador e a internet, o telefone celular e, em proporcional desenvolvimento, cresceu também a sociedade de consumo. A literatura, acompanhando essa tendência, trabalhou com a intertextualidade oriunda dessa mistura dos meios de comunicação, captando cenas do cotidiano contemporâneo e eliminando as fronteiras entre o erudito e o popular.

Em *O caso Morel*, por exemplo, Paul Morel – ou Paulo Moraes –, o protagonista, é um importante artista, vencedor de prêmio da Bienal, que convence algumas das mulheres com quem mantém relações sexuais a morarem com ele, em sua mansão, para vivenciarem uma nova experiência de família. Em relação à estrutura do romance, nota-se uma peculiaridade: há, na verdade, dois livros dentro de um. A obra começa com uma narração onisciente, que descreve o encontro do delegado Matos, do ex-policial e então famoso escritor Vilela com o detento Paul Morel, na cela em que esse vive. Nessa narrativa, preliminarmente poucas informações são dadas a respeito do porquê de Morel estar preso e até mesmo de quem se trata o detido. Ao longo dos encontros, Vilela recebe manuscritos do que deverá ser o próximo livro da autoria de Morel e percebe que se trata de um romance autobiográfico. Esse pretenso romance, fragmentado, escrito em primeira pessoa e repleto de citações em várias línguas, de autores universalmente consagrados ou não, aparece intercalando a primeira narrativa, oferecendo de modo progressivo a compreensão de uma história que inicialmente se mostra confusa. Aqui, já é possível observar a característica particular de uma literatura pós-moderna, sendo que, durante as investigações realizadas por Vilela para a apuração do crime supostamente cometido por Morel, são consultados filmes, fotografias, pinturas, relatórios policiais, autos de exames cadavéricos; diversas produções compondo um romance que, na verdade, encontra-se dentro de outro.

Os romances de Rubem Fonseca, embora estejam inseridos na maioria das vezes em um contexto brasileiro, bastante distante dos avanços tecnológicos, econômicos e sociais da realidade de países de Primeiro Mundo, trabalham sobre esse novo fenômeno social, no qual há a presença de uma sociedade de massa consumista, movida pelo sistema industrial do capitalismo avançado. Sua obra pode ser considerada inscrita na linha de escritores urbanos, que descrevem o dia-a-dia das grandes metrópoles, tipo de narrativa que surgiu, em nossa literatura, com o Modernismo de Mário e Oswald de Andrade, exaltando o tumulto e o desvario da Paulicéia na década de 20. Dando continuidade a um romance que retratava a impessoalidade das relações, a solidão e a perda da identidade em uma sociedade cosmopolita, Rubem Fonseca reproduz a mudança de comportamento na vida social,

percorrendo mansões, barracos, avenidas da zona nobre e dos subúrbios de diversas cidades brasileiras, especialmente a do Rio de Janeiro, e, muitas vezes, inserindo em um mesmo espaço físico figuras pertencentes às diversas classes sociais. Em sua obra, é constante a presença de uma marginalização, consciente ou não, das personagens. Essa marginalização não é apenas a das classes socialmente marginalizadas – da população explorada em regiões periféricas de grandes cidades –, mas também a marginalidade da classe média ou de grandes elites econômicas, que “mesmo que levem uma vida que se poderia chamar de rotineira, de uma forma ou de outra buscam transgredi-la” (VIDAL, 2000, p.17).

As temáticas trabalhadas na obra rubenfonsequiana via de regra encontram-se sob a perspectiva da marginalidade. O erotismo é sempre uma forma de romper com a instituição, com a rotina ou com qualquer interdição ao prazer, e a busca pela plena satisfação sexual é levada às últimas conseqüências, mesclando-se ou confundindo-se muitas vezes com a violência. É, a propósito, inserido nessa mesma relação de extremos que Jesus Antônio Durigan afirma:

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

Fazem-se também inúmeras menções, por personagens, em romances e contos, da célebre frase proferida por Tomas S. Eliot: “nascimento, cópula e morte: é tudo o que há”, em uma perseguição quase obsessiva pelas vias do sexo, da violência e da morte. As relações canônicas, como o casamento, são ridicularizadas e postas em questionamento, e é notável a ausência de relações familiares estáveis. Em “Pierrô da caverna”, conto de abertura de *O cobrador*, de 1979, o narrador afirma:

Três mulheres repartiam o meu corpo, a minha casa verdadeira, três mulheres exigiam que eu fosse um bom hospedeiro atento aos seus desejos. Ordem e Progresso. Nunca tive um filho e não quero esse tipo de escravidão.

Em *O caso Morel*, uma das amantes de Paul confessa em seu diário:

O casamento institucionaliza a ideologia burguesa da segurança, corrompe a vida emocional das pessoas. Não conheço um casal feliz, um sequer. Conheço os hipócritas, construtores de fachadas-do-que-fica-bem, infelizes que à noite se deitam juntos como velhos companheiros de uma miserável hospedaria, ignorando, ou indiferentes, aos tormentos que afligem o parceiro.⁶

⁶ *O caso Morel*, p.159.

É nesse contexto que Ariovaldo José Vidal propõe a existência de uma “poética da marginalidade”, fator determinante sobre os temas tratados na obra de Rubem Fonseca. Segundo ele, trata-se de uma opção para viver a contradição de opostos distantes. E essa contradição é sempre marcada por duplos – com personagens duplas ou com situações de contrastes extremos. Muito comum na obra romanesca de Rubem Fonseca é, por exemplo, a presença de personagens intelectuais e abastadas que procuram por alguma forma de transgressão manifestada pela busca desenfreada de prazer, como Paul Morel de *O caso Morel* ou como o também escritor Gustavo Flávio, de *Bufo & Spalanzani* e *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. Justificando essa transgressão, Célia de Moraes Rego Pedrosa afirma: “personagens cultos, saturados de informação; cultura e informação estas que funcionam como repressão excessiva, provocando uma explosão desnorteada do instinto.” (PEDROSA apud VIDAL, 2000, p.150). Para contrastar com aquela personagem em busca do prazer sem limite, aparece a figura que anula a obsessão do prazer e representa a ordem, o altruísmo e a interdição que, nos mesmos romances acima citados, aparecem para contrabalançar os extremos sexuais de Morel e Gustavo Flávio: os comissários de polícia Vilela e Guedes. E, se de um lado aparecem personagens contrastantes, o duplo também é representado dentro de uma mesma personagem, no ato de afeto e de ética manifestado por um cruel assassino, no sentimento de solidão vivido por uma alta figura da sociedade, rodeada de amigos. Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, o narrador, um cineasta famoso, respeitado e intelectualizado, de prestígio internacional, em determinado momento, narra uma espécie de desabafo:

Voltei a ler. Mas a todo momento o sujeito me lançava olhares furtivos. Irritado, encarei-o de forma acintosa. O homem, também de maneira desafiadora, respondeu ao meu olhar.

Então notei que o sujeito parecia meu pai, em seus últimos dias no leito do hospital, os ossos aparecendo na face cinzenta agonizante. Senti, inesperadamente, uma dor tão grande que meus olhos se encheram de lágrimas. Percebendo que o sujeito da mesa ao lado testemunhava meu sofrimento, perguntei-lhe com brutalidade:

“Quer falar comigo?”

Parei no meio na pergunta, e ele também, enquanto nossos olhos se cruzavam surpresos. Naquele restaurante com as paredes cobertas de espelhos, eu não olhava sujeito algum numa mesa próxima: olhava-me, a mim mesmo, refletido (FONSECA, 1988, p.11).

Solidão e tristeza convivem no indivíduo bem-sucedido que, absorto em pensamentos caóticos – lembranças de passado, perspectivas de futuro – não consegue identificar-se a si mesmo e, condoendo-se de sua própria causa, sem saber que compadecia e ao mesmo tempo era compadecido, manifesta a necessidade de simplesmente conversar com um estranho: ele próprio.

É com base em algumas características inerentes à pós-modernidade vistas aqui que, a partir de agora, será feito um breve apanhado de alguns atributos e atitudes que caracterizam um determinado grupo de mulheres na obra rubenfonsequiana. No segundo subitem deste capítulo, serão enumeradas descrições de algumas mulheres em alguns livros, para posteriormente tais qualidades serem analisadas especificamente nas quatro personagens femininas principais de *O caso Morel*.

2.2 A LITERATURA NA MULHER E A MULHER NA LITERATURA DE RUBEM FONSECA

Muito se tem falado acerca de uma literatura essencialmente feminina que aflorou no Brasil em meados do século XIX, tendo maior ênfase a partir do século passado. Nelly Novaes Coelho analisa o estudo do filósofo Julian Marías, sobre a crise da mulher no século XX, e salienta o fato de a palavra “crise” possuir a mesma origem que a palavra “crítica”. Segundo ela, a crise vivida pela mulher a partir do século passado está intimamente ligada a um repensar sobre sua existência, sua condição e seu significado, o que interfere diretamente na produção literária feminina, seja ela temática ou não, a respeito de tais questionamentos. A partir das características já vistas na literatura da pós-modernidade, é possível afirmar uma nova tendência em relação à representação de diversos elementos presentes na sociedade contemporânea, dentre os quais se encontra a mulher. Dessa forma, se de um lado existe a ligação entre literatura feminina e produção feminina, de outro, pode-se defender também uma nova perspectiva de representação feminina, independentemente do sexo de quem a descreve.

Compreendendo os dois vieses de análise naquilo que, em sua obra, é denominado como “crítica literária feminista”, Maria Luíza Ritzel Remédios aponta Virgínia Woolf como a precursora da discussão a respeito da representação da mulher na literatura e da revisão da história da crítica feminista, sendo ela a responsável pelos primeiros questionamentos sobre o modo como é traçado um perfil feminino a partir da visão masculina. Contradizendo a afirmação de Vera Queiroz, para Woolf, a personagem mulher na ficção de autoria masculina nada mais é do que a representação do próprio homem, porém com o dobro de seu tamanho natural. Assim, a mulher, enquanto representação literária, era muito importante, dominadora, conquistadora; a da vida real, todavia, era insignificante, submissa e dependente (REMÉDIOS,

2000). Já em *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, outro livro de tamanha importância para o estudo sobre a representação da mulher na literatura e na sociedade, defende-se que a mulher é definida como um “Outro”, que é dependente e funciona como uma lacuna vazia em relação ao “Sujeito” detentor de poder – o homem. Dessa forma, cria-se a mitificação da figura feminina, e ela se torna um espaço de idealizações, sonhos e reflexos do universo masculino de modo que, “definindo a mulher, cada escritor define sua ética geral e a idéia singular que faz de si mesmo.” (BEAUVOIR apud REMÉDIOS, 2000, p.9).

Ao partir dos princípios introduzidos por Woolf e Beauvoir, estudados e desenvolvidos pela crítica literária até os dias de hoje, já é possível tentar uma análise, preliminar, de como tal processo ocorre em uma grande parte das personagens femininas nas obras de Rubem Fonseca. Esses elementos são visíveis não só em seus romances como também em seus contos, porém, com maior ênfase naqueles, talvez pela oportunidade de melhor aprofundar-se na elaboração de traços psicológicos e de descrições que melhor caracterizam a vida e o comportamento das personagens. É necessário salientar, contudo, que a obra de Rubem Fonseca, além de ser extensa em quantidade de textos publicados, possui uma variedade imensurável no que diz respeito à presença de grupos sociais, gêneros, idades etc. Este estudo priorizará a compreensão da representação de mulheres cujo comportamento se destaca em relação à maioria das mulheres inseridas no seu contexto histórico e cultural, basicamente.

Um dos primeiros aspectos que podem ser observados na literatura rubenfonsequiana é a presença de um narrador, de sexo masculino. Quase sempre dominado por conflitos internos, das mais diversas proveniências, é o narrador, via de regra, que expõe os acontecimentos através de seu próprio olhar; é ele que se manifesta fazendo juízos de valor, relacionando-os com impressões vivenciadas no passado e mostrando os fatos sob a sua perspectiva pessoal. Tal fato é de tamanha importância para se perceber como a representação da figura feminina na obra, sob essa perspectiva, é realizada. Carregando consigo as marcas de dualidade expostas por Ariovaldo Vidal, uma das características principais dessas personagens masculinas é a instabilidade em relacionamentos afetivos, marcada por lembranças pautadas em experiências nada agradáveis. As personagens, porém, possuem um número relativamente significativo de mulheres com quem mantêm relacionamentos não-oficiais, não precisando, na maioria dos casos, esforçar-se para conquistá-las. O advogado Mandrake, um dos personagens mais recorrentes nos contos e nos romances, pauta: “E adolescente comecei a dedicar minha vida a comer as mulheres. Como as filhas dos amigos, as mulheres dos amigos, as conhecidas e desconhecidas, como todo mundo, só não comi a

minha mãe.” (FONSECA, 2004, p.324). Em *A grande arte*, o mesmo personagem ainda se questiona: “Depois diziam que eu era mulherengo. Ficava quieto e as mulheres me provocavam. As caras que Lilibeth fazia. Que diabo, eu tinha uma aparência tão disponível assim?” (FONSECA, 1985, p.34). Essa característica faz-se presente em grande parte de sua obra, porém, ao contrário do que se espera de um homem “mulherengo”, as personagens masculinas bem-sucedidas entre as mulheres fogem aos padrões de beleza, geralmente vivem em ambientes caóticos, desorganizados, e vivenciam perturbações oriundas de diversas origens, desde inconsistência em relacionamentos afetivos, ausência de estrutura e laços familiares até experiências passadas que aparecem em pensamentos perturbadores.

Contrastando com os traços comumente masculinos presentes em grande parte da obra de Rubem Fonseca, as personagens femininas que são objeto de desejo e de consumo apresentam características tais quais aquelas manifestadas por Virginia Woolf em *Um teto todo seu*: “ela [a personagem feminina de ficção] é da mais alta importância [...] domina vidas de reis e conquistadores” (WOOLF apud REMÉDIOS, 2000, p.8). O corpo, segundo as minuciosas descrições dos narradores, sempre é marcado pelo frescor da juventude, rigidez, saúde, ausência de quaisquer elementos que comprometam sua perfeição estética – seios rijos, nádegas firmes, pele homogênea, cabelos perfumados, pernas musculosas etc. Em *A grande arte*, Mandrake narra a primeira vez em que avistou Alda, uma das mulheres com quem posteriormente vai relacionar-se: “Na academia várias mulheres corriam em fila, ao som de música que não se ouvia da calçada. À frente, de malha preta, uma mulher alta e magra, de pernas longas e fortes, o pescoço meio curvado, movimentava-se sem esforço” (FONSECA, 1990, p.15). A idealização da forma física feminina se mostra bastante clara na fala de uma personagem do conto “O encontro e o confronto”, do livro *Lucia McCartney*. No conto, dois amigos, Roberto e Chico, recebem em seu apartamento uma dupla de prostitutas. Para convencer o amigo sobre a sua boa escolha, Roberto fala para Chico:

Ela é grande mas é enxuta. O que importa são os quarenta centímetros que vão – na frente: da ponta da costela ao púbis; e atrás: da beira dos dois hemisférios do bumbum até a sexta vértebra. Aí é que não pode haver gordura. Abaixo a gordura! (FONSECA, 1970, p.125).

A adequação às características citadas, em grande parte das obras, aparece quase como uma exigência que, se não obedecida, torna-se motivo de decepção, desânimo, desprezo ou até mesmo, em alguns momentos, pena. Caberia aqui o questionamento sobre até que ponto a perfeição estética feminina descrita pelos narradores, a harmonia carnal e a simetria corpórea

não poderiam ser uma forma de suprir a lacuna existente na imperfeição deles, quase sempre magros demais ou gordos demais, desarrumados, desajeitados e confusos.

Porém, muito embora a beleza pareça ser, em princípio, uma condição elementar feita por um homem para a aprovação de uma mulher, geralmente a mulher desprovida de uma formação cultural mais sofisticada é alvo de críticas e também de um visível desapontamento por parte do homem. No próprio conto “O encontro e o confronto”, Roberto e Chico fazem uma porção de questionamentos sobre escritores clássicos, célebres frases da literatura universal, para averiguar o nível intelectual das moças:

Kátia tira a roupa.

“La chair est triste, hélas, et j’ai lu tous les livres”, diz Chico.

“O que foi que você disse?”

“O meu epitáfio. O que seria o meu epitáfio, se o Mallarmé não tivesse escrito essa merda antes. Também, o cara nasceu cem anos na frente. Você não sabe francês não, sua analfabeta?”

“Me ensina”, diz Kátia se debruçando sobre o corpo nu de Chico (FONSECA, 1970, p.129).

Após a constatação da falta de erudição das prostitutas, os dois amigos lamentam o fato de não serem homossexuais, pois só os dois estão à altura um do outro. Nesse caso, não se pode estabelecer a relação de contraste entre as formações culturais do homem e da mulher, visto que as mulheres admiradas, respeitadas e desejadas eram inteligentes, e os homens também. Escritores, cineastas, artistas plásticos ou profissionais de outras áreas com vasto conhecimento nas áreas literárias, musicais, cinematográficas e pictóricas, os narradores masculinos possuem quase sempre uma companhia feminina (ou várias) que lhe servem não apenas para satisfazê-los nos prazeres sexuais com suas beleza, saúde e esbeltez, mas também para compartilhar com eles opiniões acerca de arte, filosofia, história e política. Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, conta-se a história de um renomado cineasta brasileiro – cujo nome não é revelado ao longo do romance –, que é convidado para produzir um filme na Alemanha. No Brasil, ele mantém um relacionamento amoroso com uma menina chamada Liliana, de vinte anos. Além de possuir os atributos físicos já descritos para uma mulher satisfatória aos olhos do homem, Liliana também possui uma inteligência ousada, que o desafia através de arguições baseadas em sentenças proferidas por grandes escritores e críticos de arte, ou ainda mesmo contradizendo-os, valendo-se de fatos históricos. Segundo o narrador, os méritos para a formação erudita de Liliana devem-se a ele mesmo:

Eu havia contado a Liliana aquela história do Orson Welles, que ela agora usava contra mim [...]. Quando conheci Liliana ela era uma menina de quinze anos sem nenhuma erudição. Agora, com vinte anos, me dava lições (FONSECA, 1988, p.33).

Esta atitude arrojada, de desafiar e argumentar intelectualmente, causa uma espécie de relação de “amor e ódio” por parte do narrador, já que, ao mesmo tempo em que ele afirma não querer vê-la e sentir-se culpado por tê-la encontrado em determinada situação, também sente necessidade e puro regozijo de tê-la como confidente. Ainda em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, ao chegar à Alemanha, onde filmará um conto de Isaak Bábel, o narrador descobre que trabalhará com a companhia de Veronika Hempel, uma roteirista alemã. Em princípio, existe uma sensação de desconforto em relação à constante presença da mulher, que, de uma beleza e elegância extremas e inteligência idem, também faz colocações atrevidas ao dar palpites acerca da produção do filme. A irritação dele dá-se principalmente pelo fato de Veronika possuir um conhecimento cultural à altura do dele, e seus argumentos serem irrefutáveis ou admiravelmente bem fundamentados. Entretanto, ao longo do tempo em que os dois trabalham juntos, descobre-se uma atração mútua que resulta em, claro, um *affaire*.

Perpassando pelo conceito de marginalidade e pela opção à descrição de atitudes muitas vezes não recomendadas pelos padrões morais, é notável igualmente a atitude marginalizada, ou de certa forma transgressora, de algumas personagens femininas. Em *Bufo & Spallanzani* (1995), o escritor Gustavo Flávio tem como companheira constante Minolta, uma hippie que conheceu sentada na escadaria da Biblioteca Nacional, quando ela tinha dezesseis anos e opcionalmente não tinha destino fixo. No mesmo dia Minolta passa a viver junto com Gustavo Flávio, em uma relação de companheirismo e cumplicidade, na qual o sexo fazia-se presente, porém, sem quaisquer pretensões de laços amorosos além da sincera amizade. Da mesma forma, o modo como o narrador de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* conheceu a ousada e jovem Liliana também se dá de forma inusitada. Liliana era namorada de uma bailarina chamada Ruth quando o famoso cineasta realizou um trabalho com esta, e os dois acabaram apaixonando-se e indo morar juntos. As duas continuaram amantes, embora o narrador também vivesse um caso, escondido, com Liliana, até o dia em que Ruth morre em um acidente. Tais descrições servem para exemplificar um sem-número de comportamentos insólitos apresentados por diversas mulheres em várias obras. Mulheres as quais, geralmente, tentam subverter, através de atitudes contrárias ao esperado, a sua “natureza” e não têm vergonha de fazê-lo.

A relação de subserviência entre o homem e a mulher e entre a mulher e o homem é bastante mútua. Ainda que sejam intelectualmente independentes e comportem-se de maneira ousada, as mulheres via de regra mostram-se à disposição, quase completa, de um determinado homem que, como dito anteriormente, pouco se esforça para conquistá-las. Estão

dispostas a ajudar a qualquer momento, vivem em constante presença, seja em visitas assíduas ou telefonemas freqüentes, obedecem às necessidades sexuais do homem etc. Porém, muito embora o homem encontre-se em uma posição praticamente passiva acerca da conquista, constata-se de forma significativa a necessidade do homem, em um ato quase altruísta, de proporcionar total prazer para a mulher com quem estiver se relacionando no momento e a visão engrandecida da figura feminina:

Tenho que saciá-la, pensei, fazê-la gozar repetidas vezes, usar minha capacidade de ficar com o pênis ereto um tempo infindável sem gozar, meu prazer é secundário. A velha dúvida me assaltou – generosidade ou exibicionismo? – apenas por alguns instantes (FONSECA, 1988, p.152).

O mesmo personagem se questiona, posteriormente: “Seria isto uma impostura? Uma maneira astuta de enfrentar a superioridade feminina?” (FONSECA, 1988, p.211). Fazendo uma breve análise do papel masculino diante da mulher, Gustavo Flávio sentencia:

Nós homens não podemos dar outra coisa ao mundo senão um pênis duro. Mas vocês mulheres criaram tudo, o fogo, a roda, a cerâmica, a agricultura, a cidade, o museu, a astronomia, a moda, a culinária, o prazer, a arte (ver Mumford). A única coisa que os homens têm é o pau duro (FONSECA, 1995, p.233).

E assim, percebe-se como a figura da mulher, de um lado transgressora e de outro servil, é vista pelo homem. A partir do momento em que a mulher passa a demonstrar autonomia intelectual e a impor-se diante do homem, ela se torna não apenas um objeto de prazer, mas uma *pessoa* com quem o homem sente uma necessidade de competir, para se sentir existente, capaz. Rubem Fonseca, em seu recente livro de crônicas, reflete sobre as mulheres e afirma:

Parece que é uma verdade incontestável o fato de que as mulheres ficarão cada vez mais independentes, livres da tutela repressiva dos homens. Com o fim dessa sujeição, em pouco tempo vai se instalar no universo o matriarcado pleno e irrestrito. Mas os machos não precisam se desesperar, pois quando as mulheres assumirem o poder, eles, como os zangões do mundo entomológico, também não serão totalmente descartados (FONSECA, 2007, p.135-6).

Seria coincidência?

No próximo capítulo, será possível analisar como as características vistas, em uma parte das mulheres presentes na obra de Rubem Fonseca, aparecem especialmente no romance *O caso Morel*.

3 O CASO MOREL: O COMPORTAMENTO DAS MULHERES EM UMA FAMÍLIA NADA CONVENCIONAL

A estréia de Rubem Fonseca na produção romanesca deu-se com *O caso Morel*. Em 1973, ano de lançamento da obra, Rubem Fonseca já era um autor consagrado, tendo publicado quatro livros de contos: *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967) e *O homem de fevereiro ou março* (1973), sendo o último uma coletânea. A literatura de Rubem Fonseca pode ser considerada uma das mais significativas no que diz respeito à tendência, encontrada nos anos 60 e 70, de renovação em diversos âmbitos da arte. A incorporação de outros tipos de linguagem e de gêneros narrativos, como documentos, jornais, cinema, televisão, faz-se bastante presente em sua obra, tendo visibilidade maior em *Lúcia McCartney* e continuidade em *O caso Morel*. Além de se constatar esse experimentalismo na estrutura de sua narrativa, pode-se afirmar, segundo Edu Teruki Otsuka (2001, p.55), que a novidade de Rubem Fonseca encontra-se inclusive no novo modo de tratar temas como a violência urbana, narrando de forma ágil, seca, precisa e, por vezes, obscena. Segundo Deonísio da Silva:

O autor de *Feliz Ano Novo* estreou desafiando os poderes sensórios ao trazer para a prosa de ficção um modo violento de narrar, aliterário, talvez (no sentido de *gauche* em face de certas normas que a tradição literária consagrou), que fixa e recupera temas como as sexualidades tidas por ilegítimas, o recurso à luta armada como forma mais à mão para a resolução dos conflitos e, sobretudo, os problemas sociais e psicológicos gerados em nossas grandes concentrações urbanas (1989, p.19).

Pela presença dessa suposta obscenidade, *Feliz Ano Novo*, livro de contos publicado em 1975, foi censurado no Brasil sob o pretexto de conter pornografia de muito baixo nível, além de não trabalhar a língua em nome da comunidade, devido ao excesso de palavrões. *O caso Morel* não sofreu censura alguma, muito embora, defenda Deonísio da Silva, seja um livro muito mais ousado no tratamento que dá à sexualidade. As cenas das relações sexuais ocorridas são narradas com explicitação, sem dispensar a menção de detalhes, com secreções e excreções; o mesmo tratamento possui a descrição dos corpos, com suas partes “proibidas” minuciosamente retratadas.

O caso Morel trata de forma ousada a sexualidade, mas a ousadia do romance não se faz presente apenas nesse aspecto. Repleta de intertextualidades, caótica, inovadora e extravagante, a obra também é uma ousadia literária por si só.

3.1 UM MISTIFÓRIO FEMININO

O romance tem como protagonista Paul Morel, renomado artista plástico e fotógrafo que se encontra preso, acusado de cometer um crime do qual o leitor não tem conhecimento em princípio. Vilela, um ex-policial e então bem-sucedido escritor, é procurado, por um amigo delegado, Matos, para acompanhar Morel no processo de criação daquele que deverá ser um livro deste. Vilela, ao passo que vai lendo os manuscritos escritos e entregues paulatinamente por Morel, percebe que se trata de um romance autobiográfico, e a partir de então começa a fazer investigações para contribuir com a apuração do caso, o caso Morel.

Composto por duas narrativas que se complementam, a obra é como um livro dentro de outro. A primeira possui um narrador em terceira pessoa, que descreve os encontros e os diálogos entre Morel e Vilela, Vilela e Matos, Matos e Morel ou os três juntos. Até certo ponto do livro, essa narração em terceira pessoa limita-se à descrição dos encontros dos personagens, na cela de Morel. Porém, a partir de um certo momento – mais especificamente a partir do capítulo quinze –, a narrativa se expande, compreendendo também um espaço fora da cadeia, na qual há diálogos entre Matos e Vilela, a apresentação da conturbada vida pessoal dos dois amigos e todo o caminho percorrido pelos dois em busca de pistas que esclareçam o crime. Todo o percurso dos personagens que ocorre após a prisão de Morel é contado sob a perspectiva dessa primeira narrativa. A segunda narrativa, “o livro dentro do livro”, é feita em primeira pessoa, sob o foco de Paul Morel.

Embora a primeira narrativa seja linear e descreva todo o percurso desde o encontro de Vilela com Morel e a entrega do primeiro manuscrito, a história torna-se confusa devido ao fato de ela ser intercalada pela narrativa de Morel, que corresponde à leitura feita por Vilela. Essa segunda narrativa, por sua vez, é fragmentada, não possui uma cronologia regular e mistura fatos recentes com memórias de infância e citações de origens, línguas e temas variados. Ao longo de seu relato autobiográfico, aparece um sem-número de mulheres que passam pela vida do protagonista desde a sua infância, e seria possível afirmar que todas elas são abordadas sob o ponto de vista da sexualidade, a começar pela lembrança de seus primeiros contatos sexuais – Sílvia, vizinha que lhe deu o primeiro beijo e Yara, colega de colégio que lhe deu o segundo. Até mesmo Hilda, a datilógrafa contratada por Vilela para transcrever à máquina os manuscritos de Morel, torna-se objeto de imaginação e desejo sexuais do encarcerado:

“Arranjei uma datilógrafa para bater as páginas que você me dá.”
 “Ela é bonita?”
 “Mais ou menos.”
 “Descreve ela pra mim.”
 “Ela é morena. Inteligente.”
 “Você já comeu?”⁷

Por entre as experiências sexuais vividas com mulheres oriundas das mais diversas proveniências – prostitutas, modelos, artistas – após o fracasso de um casamento de dez anos, Morel conhece Joana (na autobiografia ela se chama Joana, porém posteriormente descobre-se que na realidade a personagem corresponde a Heloísa Wiedecker), por quem se apaixona. O relacionamento entre os dois possui alguma regularidade, visto que se encontram com frequência e possuem um afeto recíproco. Embora haja essa relativa estabilidade entre os dois, Morel relaciona-se também com outras mulheres. Após uma temporada na França, Joana retorna ao Brasil e decide viver na casa de Morel, uma mansão antiga no bairro de Santa Tereza, Rio de Janeiro. Em princípio, ele não se mostra favorável à decisão da menina e argumenta que não suportaria viver com uma mulher, apenas. Joana, assim, sugere que ele traga outras mulheres para a sua casa, para que viva “como se fosse um harém”. Morel aceita, entusiasma-se e parte para a busca das outras que irão compor a sua nova “família”: Ismênia (Aracy), uma pintora naïve; Carmem (Lilian), modelo fotográfico e prostituta *part time* e, por fim, a *socialite* Elisa Gonçalves (Marta Cunha).⁸

Em contraste à aparência física penosa de Morel, descrito como “um homem magro, pálido, cabelos escuros, grisalhos nas têmporas” cujas “rugas fundas cortam seu rosto.”⁹, as mulheres que com ele constroem uma família são jovens e esbeltas, e mesmo que, de acordo com algumas descrições, não obedeçam às rigorosas exigências de beleza feitas, encontram-se distantes do que se poderia compreender como fealdade.

Todavia, além da beleza que inicialmente é o atrativo delas, o grande destaque para as mulheres citadas é o comportamento pouco convencional para os padrões morais da época do romance, já vistos anteriormente. Com Ismênia, a pintora naïve, Morel teve seu primeiro contato quando ainda tinha quatorze anos e vivia com a família em um sobrado no centro da cidade do Rio de Janeiro. Seus pais alugavam um dos dormitórios para complementação de renda e, após a morte de um locatário português, Ismênia foi morar lá. A moça era protagonista de grandes fantasias do jovem, principalmente pelo fato de ela receber em seu quarto uma amiga declamadora com quem passava horas trancada sem emitir som algum.

⁷ *O caso Morel*. p.18

⁸ Ao longo da análise, as mulheres serão tratadas pelos seus nomes “fictícios”, adotados na narrativa produzida por Morel.

⁹ *O caso Morel*. p. 5

Tempos depois, ele relata a ela um dos momentos de ousadia e provocação que ficaram em sua memória:

“Um dia você perguntou: ‘Você gosta de me ver escovar os dentes?’. Eu respondi: ‘Gosto’. Então você disse: ‘Por que você não chega perto para ver’, e aproximou o rosto do meu, a boca bem aberta, os dentes aparecendo envoltos em espuma rança. Eu ouvia o barulho da escova.. [...] Depois você encheu a boca de água, riu para mim, o queixo molhado, me deu um beijo rápido, pegando apenas um dos lados da minha boca e se afastou rindo.”¹⁰

Passados vários anos, Morel descobre Ismênia em uma revista e decide procurá-la. Ela é então uma artista bem-sucedida, solteira e financeiramente independente; revela ter vivido uma experiência homossexual com a amiga declamadora. Na primeira tentativa de contato sexual, Morel sofre uma impotência originada na decepção de ver que Ismênia não possuía uma bunda como ele idealizara, homogênea e firme. O pano de fundo em que os dois se encontram consiste, mais do que em cenas de sexo, em calorosas discussões acerca da arte e sua função, visto que Morel a considera uma pintora primitiva e superficial; Ismênia o taxa de artista frustrado, assim como são, segundo ela, todos os artistas de vanguarda. Tal divergência opinativa entre os dois personagens cria diálogos ricos e complexos que envolvem a eloquência desenvolvida por cada um para argumentar sua posição.

Carmem, a modelo e prostituta, Morel encontra quando realiza um trabalho publicitário, em que precisa fotografar uma mulher para um comercial de cerveja. Até a produção da propaganda, Morel a conhece apenas como modelo e, após convidá-la para jantar, recebe o preço do programa, descobrindo então sua segunda profissão. O jantar torna-se uma conversa em tom de desabafo, pois Carmem conta, tristemente, que possui um filho. O programa encerra-se naquele momento, devido ao desconforto causado pelo tema da conversa. Mais tarde, descobre-se que o filho de Carmem é fruto de um estupro, cometido em Minas Gerais, pelo seu cunhado, marido de sua irmã. Sem créditos da família, tendo sido agredida pelo cunhado, Carmem muda-se para o Rio de Janeiro a convite de um advogado conhecido seu, para trabalhar como empregada doméstica. Pouco tempo depois, passa a trabalhar, com o mesmo ofício, na casa de uma vizinha que precisa muito de companhia por ser esposa de um banqueiro que a proíbe de sair de casa. O banqueiro violenta Carmem, e ela, não conseguindo convencer a patroa de que se tratava de um assédio, é expulsa da casa e levada, pelo próprio banqueiro, para trabalhar em um bordel. Dos dezessete anos até os vinte e um, ela trabalha exclusivamente no local e, depois, divide-se na profissão de modelo fotográfica.

¹⁰ *O caso Morel*. p.34

Joana, a menina por quem ele é apaixonado, é uma moça de vinte anos, filha de pai embaixador; jovem abastada, porém entediada com a rotina da elite carioca. Não existem menções ao fato de ela estudar ou trabalhar, mas se constata que vive de forma confortável, provavelmente com a renda dos pais. De todas as mulheres com quem Morel se relaciona, ela é a de maior importância afetiva e fonte de satisfação, não só sexual como intelectual. Talvez seja esse um dos fatores mais significativos para Joana ser, das quatro mulheres escolhidas por ele, a personagem de maior destaque. Dona de uma personalidade peculiar, bipolar, de comportamentos incomuns e opiniões polêmicas, é ao redor dela que o mistério do crime cometido por Morel se desencadeia. A figura de Joana é ornamentada por atitudes e gostos extravagantes, como o masoquismo, manifestado em diversos momentos. Em uma passagem escrita em seu diário, ela declara:

Ele me bate e abre para mim o cofre fechado dos meus tormentos. Meu corpo começou a ficar marcado de roxo, meus lábios estão inchados, eu estou muito cansada e ele me perguntou, com a respiração ofegante (coitadinho, ele também está exausto), se eu queria que ele batesse mais e eu respondi que sim e ele continuou me dando socos [...]. [...] levantei, fui olhar meu rosto no banheiro, minha boca inchada sangrava, apertei bem os lábios, para que o sangue esguichasse bem em cima do ferimento [...]¹¹

Como uma espécie de expiação, a personagem obtém prazer nos atos de violência cometidos contra ela, mas também parece sentir uma espécie de purificação ao afirmar que o procedimento executado pelo seu parceiro abria “o cofre fechado” dos seus “tormentos”, também representado em outro trecho do diário em que ela revela: “Gosto de ser degradada por ele, sentir que Paul me pune, me possui, me sacrifica.”¹² Nas palavras de seu companheiro, as agressões tornaram-se “uma liturgia, uma cerimônia eucarística, a crucificação, recriada com as suas bênçãos...”.¹³ Em outro encontro com Morel, após fugirem de uma festa da alta sociedade carioca em que Joana afirma sentir-se sufocada e enojada, ela implora para apanhar:

“Bate com a mão mesmo”, Joana pediu.
Apoiado na mão direita, dei um tapa com a esquerda no rosto de Joana. Joana fechou os olhos, o rosto crispado, não emitiu um som sequer. Dei outro tapa, agora com a mão direita, com mais força.
“Bate, bate!”
Bati com violência. Joana deu um gemido lancinante. Continuei batendo sem parar.
“Me chama de puta...”
“Sua puta!”
“Mais, mais!...”¹⁴

¹¹ *O caso Morel*. p.142.

¹² *O caso Morel*. p.118-9.

¹³ *O caso Morel*. p.153.

¹⁴ *O caso Morel*. p.16.

Aqui, torna-se bastante notável não apenas seu desejo pela agressão física durante o ato sexual como também a vontade de transgredir sua própria existência e a realidade na qual vive, a partir do momento em que pede para ser chamada de “puta”, categoria que, aos olhos da sociedade, é marginalizada e suja. Diversas passagens contribuem para a construção de um perfil que parece sentir ojeriza às classes média e alta, à arte canônica, ao comportamento considerado comum e a quaisquer outros fatos que seguissem algum padrão social instaurados. Edu Teruki Otsuka reforça:

Joana-Heloísa apresenta uma atitude inconformista, o desejo de vivência plena, que não se ajusta aos padrões estabelecidos: sua recusa em percorrer os caminhos definidos de antemão evidencia a vontade de escapar aos padrões e estereótipos (2001, p.95).

Otsuka cita uma passagem do diário de Joana e comenta que ela rejeita a posição “comum” das mulheres de sua classe social. O fragmento descreve o momento em que ela rompe o relacionamento com Chico, depois de conhecer de Morel: “Eu disse que ele [Chico] devia casar com uma burguesinha tradicional, uma dessas cadelinhas discretas e respeitáveis, que protegem a imagem (e as posses) do casal com unhas e dentes, pensando nos filhos e na velhice.”¹⁵

Uma personagem que configura o oposto extremo à personalidade de Joana é Elisa Gonçalves. Ao ser convidado para um coquetel no apartamento de um amigo ilustre, Morel conhece a *socialite*, grande circundante de colunas sociais. Seu interesse sexual preliminar inicia-se pela aparência elegante da mulher, mas o desejo aumenta após o momento em que ele é desprezado em público por ela, pois, segundo Otsuka, “Morel faz sexo com as mulheres burocraticamente, mais pela honra de macho do que pelo prazer” (2001, p.91). Em uma relação de desejo e desprezo, a fixação em conquistar Elisa residia mais na vontade de vencer o obstáculo – que se auto-intitulava “muito difícil de ser comida”¹⁶ – do que de fato tê-la. O próprio Morel admite: “Eu queria levar Elisa Gonçalves para a cama por ela ser uma mulher rica e famosa.”¹⁷ Ao conhecê-la e ser descartado após a primeira abordagem, Morel não desiste e, ao contrário, sente-se mais motivado para conquistar seu novo objetivo sexual. Apostando que “cem palavras numa carta valem mais do que mil sopradas no ouvido” e que “todo mundo gosta de ouvir falar de si, e a astrologia é o melhor de todos os pretextos”¹⁸, ele escreve uma carta endereçada a Elisa, após informar-se a respeito da data de seu aniversário,

¹⁵ *O caso Morel*. p.133.

¹⁶ *O caso Morel*. p.110.

¹⁷ *O caso Morel*. p.57.

¹⁸ *O caso Morel*. p.35.

falando sobre a característica dos seus respectivos signos e deixando uma mensagem metafórica que dá a entender sua atração por ela. Na carta, é citado um astrólogo chamado Professor Khaiub, grande revelador de destinos, que na verdade não passava de uma personagem criada por Morel para atrair Elisa. A presa cai na armadilha. Elisa entra em contato, interessada em uma consulta com o suposto astrólogo, porém, durante a consulta, constata a farsa presente nas mensagens indiretas e clichês que ornaram o discurso e na deixa de Khaiub, que termina a consulta anunciando o aparecimento de um novo homem, ela se retira. A vitória de Morel, ainda parcial, ocorre apenas no terceiro encontro, na residência do casal, quando ela tem a iniciativa de cumprimentá-lo, estando visivelmente entorpecida. E é então que ele a convida para viver em sua casa, junto com o novo projeto de família que criava. Elisa não aceita, porém, passa a freqüentar a casa, de forma descompromissada.

Em relação ao comportamento de Elisa, é possível considerá-la, preliminarmente, uma mulher comum para os padrões conhecidos sobre uma dama da alta sociedade. É casada com Ricardo Gonçalves, homem rico, e, junto com ele, é dona de um grande patrimônio, como apartamentos na Europa, iate, casas de praia e a mansão na qual vive, com grande aparato de serviços à disposição. Ao fim dos seus trinta anos, ela é, de acordo com a descrição da rebelde Joana, “uma velhota deslumbrada que todo ano corta as próprias execráveis pelancas.”¹⁹ Esnobe, requisitada e popular, freqüenta festas de pessoas ilustres e é anfitriã de reuniões com a mesma importância. No entanto, durante o jantar em que os dois mantêm um contato maior – o mesmo em que ela é convidada a participar da família –, Elisa revela a Morel que é traída pelo marido e que possui o hábito de igualmente enganá-lo. Tal característica poderia indicar um traço de insegurança em relação ao seu casamento, e as traições freqüentes um modo de esquecer a humilhação pela qual também passa ao ser preterida. Durante a festa, Elisa leva Morel para uma sala onde há cinco pessoas, todas fazendo uso de cigarros de maconha, ato que, segundo Elisa, é um “rito secreto” no qual “só entra gente jovem”.²⁰ A futilidade, a superficialidade na vida dessa mulher, em um determinado momento é resumida pelo narrador da primeira narrativa (a narrativa principal), quando ela afirma estar angustiada com a prisão de Morel:

Na verdade a sua amargura é por ter mais de quarenta anos; existir apenas indiferença entre ela e o marido; acabar sempre a paixão pelos novos amantes em chatice ou desprezo; precisar cada vez mais dieta, ginástica e cirurgia para manter o corpo atraente.²¹

¹⁹ *O caso Morel*. p.12.

²⁰ *O caso Morel*. p.109.

²¹ *O caso Morel*. p.165.

É observada a obsessão pela juventude e pelo prestígio manifestada por Elisa. Obedecendo às características descritas por Joana, de burguesa acomodada em uma vida de aparências, Elisa tenta, em pequenos atos de ilicitude, transgredir a sua realidade e buscar algum tipo de prazer que fuja às camadas superficiais dos jantares e das conversas de conveniência.

Na família viviam juntas, então, Carmem, Joana e Ismênia, com seguidas visitas de Elisa. A rotina da casa parecia ser harmônica: a família costumava brincar de teatro, produzir pequenos filmes, entoar músicas, todos juntos. As tarefas domésticas eram organizadas em rodízio. A concepção de sexo era muito liberal, sendo que o relacionamento sexual não ocorria apenas entre Morel e cada mulher de forma individual. Ismênia e Carmem dormiam juntas, sozinhas ou com Morel. Joana optava por dormir sempre só, mas embora não mantivesse contato sexual com as outras mulheres da família, gostava de realizar encontros a três com Morel e garotas de programa. Nas visitas, Elisa também participava das brincadeiras e tinha aulas de pintura com Ismênia. O ciúme em ter um homem sendo compartilhado com outras mulheres não era fator que prejudicasse o equilíbrio na família. No depoimento de Carmem, ela afirma:

No princípio aquilo me perturbava um pouco, mas nas nossas conversas esse assunto era sempre discutido, até no teatrinho nós representamos a nossa situação. Eu acabei vendo que aquilo não tinha nada de mais. Nós éramos uma família. [...] Ninguém mandava, apenas a casa era dele. Ele queria ter várias mulheres e nós estávamos cansadas de homens, um chegava para nós. Eu tive muitos e enchi.²²

A experiência da nova família tem fim com a morte de Joana. Em uma das caminhadas diárias na praia com Morel, ela pede para receber alguns pontapés e, em uma narração confusa, que apresenta duas versões imprecisas e não define o que ocorreu exatamente no momento, ele a chuta até perceber que ela está muito ensangüentada e desmaiada, e então foge. É a partir de tal situação que as investigações de Vilela passam a fazer parte da narrativa principal e, assim, o leitor tem acesso aos diversos registros como vídeos, laudos, cartas etc.

As mulheres, escolhidas por Morel para comporem um novo modelo de família, possuem, cada uma, um aspecto notável, no qual se faz presente alguma característica que demonstre um comportamento distinto em relação às mulheres *esposáveis*, descritas no primeiro capítulo – com exceção de Elisa. Elas transgrediam as regras morais impostas pela sociedade e eram objeto de desejo de um homem, que com elas quis constituir família e afirmava sentir-se pleno, feliz, sem ter mais desejo algum por outras.

²² *O caso Morel*. p.139-40.

3.2 AFINAL, QUE EMANCIPAÇÃO É ESSA? – UM QUESTIONAMENTO SOBRE A LIBERDADE E A INDEPENDÊNCIA DAS MULHERES ESCOLHIDAS

Viu-se no subitem anterior uma quantidade de características que conferiam às mulheres um traço peculiar. As atitudes adotadas por Carmem, Joana, Ismênia e Elisa, se analisadas sob o recorte histórico que o primeiro capítulo deste trabalho apresentou, podem ser consideradas, de certa forma, transgressoras, visto que tais mulheres optaram por um modo de vida que fugia às regras morais impostas. Quando esse comportamento não se manifestava através do estilo de vida escolhido, ocorria por meio de escolhas enrustidas, de desejos saciados secretamente, atos que proporcionavam a sensação de se estar subvertendo as injunções sociais.

Ao longo do romance, contudo, é possível observar nas personagens algumas atitudes que criam uma espécie de paradoxo em relação à emancipação que elas admiravelmente demonstram ter. Se não paradoxos, questionamentos a respeito de até que ponto a mulher realmente se emancipou, ou até mesmo sobre o que seria uma efetiva emancipação feminina.

Carmem, a modelo e prostituta *part time*, possui um histórico de abandono e sofrimento. Ao contar a sua vida para Morel, vê-se que é uma mulher que superou diversos obstáculos na vida para adquirir independência. Ao longo do romance, todavia, poucas são as referências à personagem que conotem alguma espécie de felicidade ou de satisfação com a vida. Carmem vivia sob a proteção da família até ser violentada pelo cunhado, passando algum tempo sujeitando-se às violências praticadas por ele. Engravidada e não consegue convencer a irmã de sua inocência. A irmã, aliás, permanece com o marido, que também a agride fisicamente. Carmem, à procura de melhoria na vida e de perspectivas para o futuro com o seu filho, muda-se para o Rio de Janeiro e trabalha como empregada doméstica. Uma porção de fatores, na qual inclui-se outro abuso sexual acompanhado de passividade por parte dela, contribui para que se torne prostituta, contra a sua vontade.

Caberia a afirmação de que Carmem adquirira independência financeira. Com uma rotina de intenso trabalho e possuindo os atributos necessários para o sucesso das respectivas profissões, Carmem, embora não goze de uma vida luxuosa – ao contrário, vive em um apartamento conjugado que, de acordo com a descrição do narrador, mal cabe uma cama –, possui o suficiente para viver de forma independente. Porém, continua a realizar a profissão da qual não gosta, cujo início deu-se apenas por necessidade. Vive longe de seu filho, uma das coisas mais importantes para ela, e, segundo Morel, possui um ar triste. A mulher, embora

tenha a oportunidade de continuar trabalhando após aceitar o convite de constituir o novo modelo de família proposto, não esconde a sua interminável prestabilidade ao “marido”, oriunda de um misto de dependência (encontrar as condições de poder viver com o seu filho) e de enorme admiração pelo dono da casa. Esse sentimento nutrido por Morel, é inclusive gerador de ciúmes e mais sofrimentos:

“[...] eu praticamente me ajoelhei aos pés dele, eu queria saber o que tinha acontecido, eu era a melhor amiga dele, mas ele não confiou em mim, eu sofri muito, se você soubesse o que eu aturei – os dois sentados de mãos dadas horas a fio conversando sobre arte e livros, falando em inglês coisas que eu não entendia.”²³

Sentindo-se preterida e enciumada, é Carmem quem entrega o diário de Joana à polícia, mas se arrepende posteriormente. Pergunta a Vilela: “Você acha que ele me perdoará, se eu ajoelhar aos seus pés e lamber o chão?”²⁴ Observa-se também o sentimento de inferioridade, ao estar excluída de um ambiente no qual se discutem assuntos dos quais ela não possui conhecimento. O “instinto” de ser uma mulher enquadrada nos padrões morais instaurados para a mulher brasileira, manifesta-se em um filme gravado pela família, chamado *Apresentação da família*, em que cada um dá um depoimento sobre si mesmo:

LILIAN: Meu nome é Lílian. Eu era puta... O que? (Lílian chega o corpo para a frente, para ouvir melhor. Off: palavras são identificadas.) Não sou mais não, tá? Fui salva por esta família. Depoimento para a posteridade: ser puta é muito chato, é muito melhor ser mulher de família... Tenho dito.²⁵

Das quatro personagens principais, Carmem é a única sem afinidades nem com Morel nem com as outras mulheres. Os diálogos não são permeados por intertextualidades literárias e não alcançam discussões de cunho artístico ou filosófico. De auto-estima baixa e pertencente a uma classe social distinta das demais, Carmem não é, no entanto, a única a manifestar traços de subordinação.

Joana, a notável preferida de Morel, é também a que possui as idéias mais consistentes a respeito de valores de família, de relacionamento, e a com a posição mais crítica em relação a tais regras. São constantes as passagens em que a moça disserta sobre como despreza o funcionamento da sociedade e as aparências nas quais a maioria das pessoas dessa sociedade se esconde. Joana é filha de embaixador e mãe *hostess*; embora não existam referências ao fato de ela trabalhar, pode-se inferir a sua condição de ócio, visto que realiza viagens à hora que quer e, quando está no Rio, passa os dias vivendo do modo como lhe convém: ora passeia na praia, ora lê, some de casa durante dias e, ao ir morar na casa de Morel, dedica-se

²³ *O caso Morel*. p.170-1.

²⁴ *O caso Morel*. p.171.

²⁵ *O caso Morel*. p.148.

exclusivamente à participação das brincadeiras, já descritas. Tal estado de mândria, no entanto, não impede que Joana deixe de usufruir de uma vida confortável e até mesmo luxuosa, pois realiza os desejos de forma imediata e, da mesma forma, adquire bens, sem quaisquer dificuldades. Em um dado momento, Morel descreve um dos encontros entre os dois, em que Joana pede que ele a leve ao cinema: “Assim, Joana me disse, permito que você me leve ao cinema, ver o velho filme de Godard [...] Pegamos um avião até o lugar onde passava o filme... Hotel... A farda dos porteiros...”²⁶

A facilidade com a qual o casal pega um avião e hospeda-se em um hotel, simplesmente para realizar o desejo da menina de ir a um cinema em que esteja em cartaz algum filme do diretor francês, denota um determinado abastamento por parte deles. Joana, não trabalhando, vive, necessariamente às custas de alguém que o faça. Se tal dependência financeira não provém do fácil acesso ao dinheiro dos pais, há grande probabilidade de que se origine do trabalho de Morel. Joana não precisa dar satisfações acerca das atividades que realiza e tem dinheiro à sua disposição, porém tal autonomia é bastante limitada, pois o acesso ao dinheiro que ela tem depende restritamente do trabalho alheio.

No tocante à concepção de família, Joana é radical:

A gente quer se libertar da tradição, substituindo-a por receitas de revistas coloridas vendidas nas bancas da Av. N. S. de Copacabana? É assim a nossa família moderna – uma fórmula de como adaptar antigas convenções aos novos tempos.²⁷

Aqui, observa-se a inconformidade, tão bem descrita por Otsuka no subitem anterior, de Joana. Há a repulsa pela tradição e por imposições de morais. Curiosamente, a referência feita às “fórmulas prontas” impostas pela sociedade é a referência a revistas, elementos de grande influência, como já visto na seção 1.1. Ao que parece, se, antes, o papel do periódico feminino era de modelar o comportamento das mulheres, orientando-as a comportarem-se de modo que se tornassem moças *esposáveis*, a tendência, à época de Joana, era a de que os veículos de formação de opinião oferecessem fórmulas para que novos parâmetros de valores fossem instaurados. Basicamente, houve a troca de um conteúdo em uma modelagem de opiniões que permaneceu exercendo seu mesmo papel de décadas anteriores, porém de nova roupagem.

Ainda que Joana manifeste repúdio pelas prescrições sociais e mantenha uma crítica bastante ferrenha às mulheres submissas, principalmente as burguesas, seu estado de dependência a Morel é considerável, devido ao desmedido sentimento que ela sente por ele.

²⁶ *O caso Morel*. p.169.

²⁷ *O caso Morel*. p.160.

Ao se convidar a morar com Morel e não obter uma resposta muito satisfatória, ela propõe que ele traga outras mulheres também para sua casa, argumentando: “Não precisa ser uma única mulher. Você pode viver com quantas mulheres quiser, desde que eu seja uma delas”.²⁸ Morel entusiasma-se com a idéia; ela, porém mostra-se enciumada e desdenhosa ao comentário feito por Morel sobre a constituição de uma família. Joana não aprova o modelo não-convencional de família – nem o tradicional –, não se satisfaz em conviver com outras mulheres que com ela compartilham o homem amado; Joana não se sente satisfeita, mas aceita e se submete à situação, para não deixar de viver um relacionamento amoroso com Morel.

Ismênia, a pintora naïve, entre Carmem e Joana, parece ser a que mais conquistou alguma espécie de independência, seja ela financeira, moral ou pessoal. Saída muito jovem do Norte, sozinha no Rio de Janeiro, Ismênia aluga um quarto na casa da família de Morel, atitude bastante corajosa para uma mulher sozinha, jovem e solteira naquela época (o romance foi escrito no começo da década de 70, e a experiência de juventude das personagens é bastante anterior ao tempo da narrativa, ainda que a ficção seja concomitante à época em que a obra literária é produzida. Considerando tais fatos, pode-se considerar que o contexto no qual os personagens estavam inseridos era bastante rígido em relação a uma mulher que não agisse de maneira compatível com as atitudes esperadas). Ao se reencontrarem anos depois, descobre-se que é uma artista bem-sucedida, reconhecida e prestigiada, cujo trabalho é divulgado e consumido em abundância na Europa. Ismênia mora sozinha, sente-se feliz com o trabalho realizado, também não é dominada por valores moralistas, pois se relaciona sexualmente com Morel sem inquietações ou culpabilidades de ordem moral. Ao longo de seu relacionamento com Morel, antes e depois de ir morar com ele, refere-se à relação como “amizade”, em uma atitude muito liberal que discerne sexo de cumplicidade. Em um dos filmes gravados pela família, posteriormente assistidos por Vilela, Ismênia apresenta-se:

ARACY: Meu nome é Aracy Batista, mas sou conhecida apenas como Aracy, só. Sou pintora, ingênua, primitiva, naïve, o que quiserem. [...] Me sinto protegida pela família. Família é necessário. Espero que a gente fique para sempre juntos. Amém.²⁹

Na afirmação de que “família é necessário”, Ismênia acaba por sugerir que, ao longo de toda a vida que passou no Rio de Janeiro, distante da família, alguma coisa faltava, já que família se trata de uma necessidade. Se a família é necessária e ela ali se sente protegida, pode-se deduzir que, sem família, ela se sentia desprotegida. Aqui, é notório o apego a valores

²⁸ *O caso Morel*. p.70.

²⁹ *O caso Morel*. p.148-9.

tradicionais, mesmo que desprovidos de moralismos. Ismênia, mulher emancipada, carrega consigo princípios secularmente propagados.

Já Elisa Gonçalves, a “grã-fina”, apresenta uma contradição em relação às outras mulheres. Todas as outras possuíam determinada independência financeira e assumiam de forma descomprometida suas ações, mas se encontravam em estado de total disponibilidade no que dizia respeito aos desejos sexuais masculinos. Enquanto elas, de um lado, mostravam-se emancipadas e, de outro, servis, Elisa aparece com o avesso das atitudes. Esposa de um homem rico, ela é infeliz no casamento e, em dado momento, confessa a Morel que tem conhecimento das traições que o marido comete e, para sentir-se compensada, o trai também com os próprios amigos. Vive em um mundo de aparências e futilidades, mas, às escondidas, realiza “ritos” em que se usam drogas, em um momento de fuga à realidade. Para satisfazer Morel, porém, Elisa demora, fazendo um jogo de rejeição: “[...] não o rejeitei. Apenas, sabendo que tipo de homem ele era, resolvi ter paciência e esperar. Deixar ele ficar na dúvida, sofrer... sou uma mulher terrível.”³⁰ Pertencente a uma sociedade caracterizada pelo uso constante de máscaras, Elisa age menos por “instinto”, sendo calculista e criando a estratégia perfeita para aumentar o interesse de Morel por ela:

“[...] os outros eram elegantes, preocupados com a própria imagem, Paul era verdadeiro... [...] A coisa que eu mais gostava era de namorar os amigos do meu marido... Depois de Paul, não achei mais graça nisso... eu...”
Pausa.³¹

O que inicialmente poderia ser apenas mais um adultério banal torna-se uma relação cujo sentimento eminente é inesperado.

As “esposas” de Morel, como foi possível observar, possuíam um desacordo, uma contradição, no que diz respeito aos seus comportamentos. Vivenciando um período de transição moral, as mulheres, da mesma forma, encontravam-se possuindo e manifestando tanto as características de uma geração de rupturas quanto as marcas tradicionais, ainda inerentes à sociedade. Independência e insegurança, desejo por liberdade e necessidade de acolhimento, perversão e romantismo, subversão e conservação; sentimentos oriundos das mais diversas procedências misturam-se como reflexo de uma sociedade pós-moderna: fragmentada, confusa e solitária.

³⁰ *O caso Morel*. p.164-5.

³¹ *O caso Morel*. p.165.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste presente trabalho, foi possível observar como, ao longo de toda a história percorrida pela mulher no Brasil, desde o descobrimento desse país, opressão e repressão eram elementos indiscutivelmente presentes à condição feminina. Fatores das mais diversas procedências, dentre os quais se encontrava a visão da mulher como apenas um ser reprodutor e provedor de prazer ao sexo masculino, garantiram-lhe muitos séculos de exclusão e de ilegitimidade perante a sociedade. Somente na virada do século passado começaram a surgir pequenos movimentos que tinham como objetivo a busca de algum reconhecimento por parte da sociedade, e, a partir de então, pode-se considerar que a mulher vivenciou um caminho rumo ao progresso e às conquistas de direitos, os quais durante tantos séculos lhe foram negados.

Após o reconhecimento da mulher como uma cidadã, efetivamente participante como tal na sociedade, depois do descerramento de certos valores morais, que então lhe permitiam a liberdade de escolher seus companheiros, e com os adventos da ciência, que proporcionavam sexo seguro, feito por opção e com prazer, o que se viu foi uma profusão de sentimentos, atitudes e desejos. Um sem-número de comportamentos, oprimidos por mais de quatrocentos anos pareciam querer manifestar-se todos juntos, de uma só vez; como se quisessem, em intensidade, verter à mesma proporção tudo o que fora suprimido.

No romance *O caso Morel*, foram analisadas quatro personagens que podem ser consideradas as mais significativas para a obra: Joana, Ismênia, Elisa e Carmem. Mulheres convidadas pelo protagonista, Morel, a morar todas juntas em uma mansão e vivenciar uma nova experiência de família. Certas passagens, de diálogos, de excertos de diário ou simplesmente de descrições feitas por um dos narradores, fazem constatar uma certa diferenciação dessas mulheres em relação às imposições morais na sociedade brasileira, que ainda possuía vestígios e impunha barreiras àquelas mulheres que as transgredissem, e permitem a verificação de uma adequação das personagens em relação às novas tendências modernas de feminismo e emancipação que se encontravam em iminência.

As mulheres, como foi visto, possuíam traços de independência, ora financeira, ora moral, ou tentavam transgredir, através de pequenos atos, a realidade na qual estavam inseridas, em uma atitude de inconformidade com o mundo em que viviam. Todavia, muito embora algumas delas negassem energicamente tradições, princípios e doutrinas morais, todas encontravam-se dotadas de determinados apegos a valores familiares, teoricamente não-

compatíveis com os ideais que pregavam rupturas de valores. Sendo a década de 70 um período de transição, em diversos âmbitos culturais, pode-se afirmar que essas mulheres encontravam-se no “olho do furacão”, bem no centro de todo o cenário de mudanças.

Conforme aponta Heloneida Studart, ao fim dos anos 60, com a importação de valores revolucionários de diversos cunhos, inclusive o da revolução sexual, o ajustamento às novas tendências passou a ser quase uma exigência, e o que se propunha ser libertador passou a ser mais uma forma de imposição, na qual principalmente as mulheres sentiam-se coagidas a agir de tal forma para não se sentirem excluídas de todo o movimento. Devido à propagação do “casamento aberto” – um símbolo de modernidade e de liberdade individual –, em que eram oficialmente permitidas as relações extraconjugais,

casais, casados de “papel passado”, anunciavam que tinham uma ligação aberta e enquanto o marido repetia o comportamento dos seus antepassados e tratava de conquistar as amigas à vista, as mulheres se empenhavam em ir para a cama com os amigos próximos – freqüentemente sem vontade e sem motivação. Um clima confuso de insegurança negada e de ciúme sufocado surgia por todos os lados. Porque a dor de ser substituído, preterido, desvalorizado em qualquer nível – mesmo por algumas horas – continuava doendo. Lágrimas eram sufocadas como coisa *careta* (STUDART, 1990, p.32).

A exemplo desses novos paradigmas de liberdade sexual e a aparente insatisfação da mulher em relação ao novo padrão estabelecido, tem-se o trecho em que Joana se convida a viver com Morel, aceitando a presença de outras mulheres:

Fiquei imaginando: eu vivendo, na mesma casa, com várias mulheres. Quanto mais eu pensava, mais a idéia me agradava.
 “Como se fosse uma família”, eu disse.
 “Como se fosse um harém.” Joana não parecia tão entusiasmada com a idéia quanto eu.
 “Não”, insisti. “uma família.”
 “Está bem. Uma família.”³²

Após libertar-se de mais de quatro séculos de imposições e limitações que lhes restringiam o direito de expressar-se, é possível o questionamento sobre se a mulher, a partir do século passado, sob a justificativa de um novo padrão de vida conquistado, não adentrou uma nova imposição moral, que lhe determinava um comportamento ousado demais, liberal demais, permissivo demais. Até que ponto não é possível a afirmação de que houve uma alteração de pólos, na qual a condição feminina trocou sua posição, indo de um extremo a outro?

E, mesmo nessa relação de extremos, ainda é constatável a dicotomia existente entre a mulher remanescente dos séculos passados e a mulher moderna. Para sustentar tal idéia, a

³² *O caso Morel*. p.70-1.

jornalista Lucy Dias apresenta, em seu livro *Enquanto corria a barca*, o depoimento de uma escritora feminista:

“Eu sou o protótipo dessa mulher liberada e emancipada que carregou uma dona Maria dentro. Nunca dependi economicamente de um homem, sempre cuidei da minha vida e das minhas coisas, mas dependo afetivamente de família. Então eu acho que o grande avanço da mulher, na verdade, só ocorre se ela conseguir trabalhar essa dona Maria, essa maldita patroa que está dentro dela e que vem dos nossos pais. Por quê? *Porque nós somos a primeira geração que está mudando isso.* À medida que pôde viver sua sexualidade de um modo mais pleno e mais confortável [...], não teve mais jeito.” (DIAS, 2003, p.204-5) [grifo meu]

Ou ainda, no depoimento de uma atriz: “A gente queria trepar com todo mundo, mas queria também um namorado que nos adorasse e também sofria quando ele era infiel.” (DIAS, 2003, p.241). Aqui, nota-se o paradoxo vivido por mulheres advindas de uma geração que carregava consigo valores considerados tradicionais e, ao mesmo tempo, valores modernos de subversão aos antigos.

Joana, Ismênia, Elisa e Carmem, as esposas de Morel, fazem parte desse período. São da geração que cresceu em um misto de valores, sentimentos e regras. Advindas de uma sociedade pós-moderna, em que solidão, fragmentação e ruptura são elementos constantes, é possível afirmar que não existe o afirmável: eis a essência.

REFERÊNCIAS

- RAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.
- DIAS, Lucy. *Enquanto corria a barca: anos de chumbo, piração e amor*. São Paulo: Senac, 2003.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. 7.ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1999.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.
- FONSECA, Rubem. *Lucia McCartney*. 3.ed.. Rio de Janeiro: Olivé, 1970.
- _____. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- _____. *A grande arte*. 12.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- _____. *Bufo & Spallanzani*. 24.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- _____. Mandrake. In: _____. *64 contos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- _____. *O romance morreu*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2.ed. Rio de Janeiro: DP&A, [1998].

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Traduzido por. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. *O romance de Rubem Fonseca e a pós-modernidade*. Porto Alegre: PUCRS, 1991.

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

PEDROSA, Célia Moraes Rego. *O discurso hiperrealista: Rubem Fonseca e André Gide*. Rio de Janeiro: PUC, 1977.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (org.). *O despertar de Eva: gênero e identidade na ficção de língua portuguesa*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

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

SOUTO, Petra Ramanho. *As mulheres de Nelson – representações sociais das mulheres em Os sete gatinhos de Nelson Rodrigues*. João Pessoa: Idéia, 2005.

STUDART, Heloneida. *Mulher, a quem pertence teu corpo?: uma reflexão sobre a sexualidade feminina*. Petrópolis: Vozes, 1990.

VAINFAS, Ronaldo. Homoerotismo feminino e o santo ofício. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.