

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS

ALANA VIZENTIN

**RUBEM FONSECA E A PÓS-MODERNIDADE:
UMA HISTÓRIA DE CONTOS E DE AMORES**

Porto Alegre

2009

ALANA VIZENTIN

**RUBEM FONSECA E A PÓS-MODERNIDADE:
UMA HISTÓRIA DE CONTOS E DE AMORES**

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 obtenção do grau de licenciada em Letras.

Orientadora: Prof. Dr. Maria Tereza Amodeo

Porto Alegre

2009

ALANA VIZENTIN

**RUBEM FONSECA E A PÓS-MODERNIDADE:
UMA HISTÓRIA DE CONTOS E DE AMORES**

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 obtenção do grau de licenciada em Letras.

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Maria Tereza Amodeo

Prof. Dr. Ricardo Araujo Barberena

Prof. Dr. Regina Kohlrausch

Para Denis, pelo nosso amor sólido.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, ao meu marido e ao meu irmão pelo apoio, compreensão e carinho incondicionais, e principalmente pela paciência infinita.

À minha orientadora, Maria Tereza Amodeo, pela atenção e dedicação com meu trabalho, pelo exemplo ao longo do curso e, principalmente, pela amizade.

As minhas amigas Leila e Bárbara que me apoiaram incansavelmente desde o primeiro semestre.

“O problema do nosso tempo é que o futuro não é aquilo que costumava ser.”

Paul Valéry (1894-1945)

RESUMO

A produção literária de Rubem Fonseca é reconhecida pela crítica por retratar temas que abordam a temática marginal, relacionada frequentemente à violência, à sexualidade e à vida nas grandes cidades cosmopolitas. Porém, o objeto de estudo deste trabalho configura-se por trazer um tema inusitado para este autor. Trata-se da temática amorosa representada no livro de contos *Histórias de amor*, lançado em 1997. Os contos escolhidos constituem-se em uma representação literária das relações afetivas na contemporaneidade. A pesquisa analisa a narrativa de Rubem Fonseca inserida no contexto pós-moderno.

Palavra-chaves: Rubem Fonseca. Histórias de Amor. Pós-modernidade. Relações amorosas.

ABSTRACT

The literary production of Rubem Fonseca is recognized by the critics for exposing themes which approach the marginal thematic frequently related to the violence, sexuality and the life at the cosmopolitans cities. However the object of study on this paper configures itself by bringing an unusual theme to this author. It shows a romantic thematic represented on the book of short stories "*Histórias de amor*" that was published in 1997. The short stories chosen constitute in a literal representation of the possible affectives relations in the context of post-modernity. The research realized relates the narrative production by Rubem Fonseca inserted in the contemporary cultural context.

Key words: Rubem Fonseca. "*Histórias de Amor*". Post-modernism, Affectives.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 RUBEM FONSECA: UM ESCRITOR A SEU TEMPO	11
3 A PÓS-MODERNIDADE: O TEMPO DE RUBEM FONSECA	21
4 O AMOR EM RUBEM FONSECA E AS OUTRAS FORMAS DE AMOR.....	28
4.1 UMA BREVE HISTÓRIA DO AMOR	29
4.2 AS HISTÓRIAS DE AMOR DE RUBEM FONSECA	33
4.2.1 A Solidão e o Deslocamento do Amor	33
4.2.2 O Ciúme Doentio e Suas Consequências	36
4.2.3 A Desestabilização Familiar e o Amor Homossexual	38
4.2.4 O Amor Maternal e os Marginais	40
4.2.5 A Impossibilidade da Realização Amorosa Através o Mito do Amor Romântico...	42
4.2.6 O Fanatismo e o Amor Religioso.....	45
4.2.7 O Amor Virtual e a Fragmentação do Sujeito.....	48
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
REFERÊNCIAS	55

1 INTRODUÇÃO

A Pós-modernidade caracteriza uma nova condição econômica, social, cultural e estética do capitalismo contemporâneo; ela assinala um novo modo de entendimento e de vivências no mundo atual. Neste cenário, as formas de expressão artística também se modificaram e refletem este novo momento histórico.

Rubem Fonseca é um autor contemporâneo, inserido neste contexto. Sua obra é reconhecida pela crítica pelo retrato que constrói da realidade social brasileira. Seus textos focalizam principalmente os cenários urbanos e as personagens que emergem desse contexto de vivências contemporâneas. São evidenciados, em suas narrativas, temas relacionados à marginalidade, à violência e à sexualidade.

A primeira leitura realizada pela autora deste trabalho dos contos deste escritor aconteceu no ano de 1999, através de um presente que recebeu do seu irmão: a obra *Coleira do cão*. Dentro da percepção possível de uma jovem de apenas 15 anos de idade, a leitura desse livro se configurou como uma descoberta chocante, de um mundo até então desconhecido. Já na faculdade, em uma aula de Literatura de Língua Portuguesa, a professora Maria Tereza Amodeo solicitou a leitura do conto “Passeio Noturno – parte 1”. Novamente Rubem Fonseca reapareceu como uma leitura impactante, só que, dessa vez carregada de mais significados. Desde então a obra literária do escritor passou a fazer parte da lista dos favoritos da autora deste trabalho. A imediata identificação com os temas transgressores e com o estilo narrativo de Fonseca aumentou o desejo de buscar, cada vez mais, leituras deste escritor surpreendente.

No início deste ano, a leitura de *Histórias de Amor* lançado em 1997, mais uma vez, revelou-se inusitada. Ler Rubem Fonseca falando de amor, de formas tão originais, foi surpreendente, tendo em vista os temas presentes nas suas outras obras. O apreço pela obra do autor ampliou-se e motivou a realização do presente trabalho.

As histórias de amor representadas nos contos reunidos neste livro caracterizam-se pelo estranhamento: são narrativas transgressoras e nada convencionais. Pelas mãos de Fonseca o tema, geralmente representado com bastante sentimentalismo, ganha uma dimensão hiperrealista, cruel e inédita. A temática amorosa sempre esteve presente na obra do escritor, porém sempre em segundo plano. Neste livro ela configura-se como eixo temático central, como já aponta o título.

Entendendo a narrativa de Fonseca como um discurso elaborado sobre o mundo, este trabalho analisa as formas de representação do amor na pós-modernidade. Para tal, o primeiro capítulo apresenta um estudo a respeito da obra geral do escritor no que se refere ao gênero conto, destacando aspectos que dizem respeito a biografia, linguagem e temáticas com o objetivo de evidenciar seu diálogo com a pós-modernidade. Neste capítulo o foco é a narrativa do escritor inserida em uma época de transformações culturais e sociais. Seus contos reproduzem através de uma ótica bastante realista as conturbações, desejos, aflições e angústias do sujeito contemporâneo.

O objetivo do segundo capítulo deste trabalho é compreender os aspectos que caracterizam o contexto cultural pós-moderno. Parte-se do estudo das formulações teóricas a respeito das grandes mudanças ocorridas no sistema global, considerando-se aspectos econômicos, sociais e culturais e descrevendo as principais mudanças que aconteceram a partir da segunda metade do século XX. O capítulo reúne considerações sobre assuntos que se dizem respeito à pós-modernidade, especialmente focalizando as novas manifestações culturais que emergem nesse cenário contemporâneo. Para tanto, foram consultadas as obras de vários teóricos, tais como: Zigmunt Bauman; Marshal Berman; Homi K. Bhaba; Octávio Ianni; Fredric Jameson, entre outros.

Ao focalizar o tema do amor nos contos de Rubem Fonseca da publicação de 1997, o terceiro capítulo apresenta, inicialmente, um breve panorama histórico sobre o tema, recorrendo aos mitos românticos presentes desde os primórdios e que ganham nova dimensão na contemporaneidade. A seguir, o trabalho focaliza o estudo da obra *Histórias de Amor* de Rubem Fonseca, no contexto pós-moderno, tendo em vista as formas como são representadas as relações afetivas amorosas no cenário de globalização econômica e cultural, em que a afetividade parece diluída ou, pelo menos, transformada.

O último capítulo relaciona as teorias apresentadas até aqui, com o livro de contos de Rubem Fonseca, com o objetivo de perceber nesta obra quais foram estas transformações culturais e sociais sofridas pela sociedade, e de que forma estas modificaram nosso entendimento do amor. Além disso, as considerações pretendem apontar como o amor aparece na representação literária de Rubem Fonseca, de que forma este autor aborda o assunto, e que facetas e formas ele assume na literatura deste escritor contemporâneo.

2 RUBEM FONSECA: UM ESCRITOR A SEU TEMPO

Foi em 1963 que surgiu, no cenário literário nacional, a primeira obra do escritor Rubem Fonseca: um pequeno volume de contos intitulado *Os prisioneiros*. Desde então, sua produção, vasta e singular, não foi mais interrompida. Mineiro, natural da cidade de Juiz de Fora, José Rubem Fonseca nasceu em 11 de maio de 1925; formado em direito, exerceu diversas profissões ao longo da vida – somente na polícia foi comissário e relações públicas –; também estudou administração de empresas na New York University e foi diretor de uma empresa de energia elétrica. Foi somente na década de 60 que passou a dedicar-se exclusivamente à produção literária. Iniciou a carreira como contista, mas atualmente sua produção inclui também romances, novelas e até mesmo roteiros cinematográficos, sendo reconhecido como um grande representante da literatura brasileira contemporânea.

Polêmico desde o início, em 1975 Rubem Fonseca teve sua coletânea de contos reunidos na obra *Feliz ano novo* censurada pelo então Ministro da Justiça do Governo Geisel. A obra, segundo os censores, apresentava linguagem “pornográfica”, constituía-se como uma afronta à moral e aos bons costumes e fazia a apologia ao crime.

A censura à obra não impediu que Rubem Fonseca gozasse de prestígio como escritor; a crítica, à época, já apoiava seu projeto literário, reconhecendo em seu trabalho a representação verossímil do submundo carioca, da realidade social brasileira. A linguagem crua, chocante, corrosiva, sem rodeios de Fonseca, como pode ser observada no trecho, a seguir, do conto “Feliz Ano Novo”¹, que dá título ao livro, evidencia a razão da reação dos órgãos governamentais responsáveis pela censura à obra.

Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra que ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado. Além de fudida, mal paga. Limpei as jóias. A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas. Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o ano novo, mas já tava mais pra lá do que pra cá. Acho que morreu de susto. Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. (FONSECA, 1994, p.369)

¹ FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*: São Paulo: Cia. das Letras, 1994. (Daqui por diante todas as citações de obras do autor presentes neste capítulo, são originárias desta publicação. Considerando-se que este livro enfeixa os dez contos de "Prisioneiros", os oito de "A Coleira do Cão", os 19 de "Lucia McCartney", os 15 de "Feliz Ano Novo", os dez de "O Cobrador", os sete de "Romance Negro", e mais dois contos inéditos, "O Anão" e "Placebo").

Desde 1963, ano da publicação de seu primeiro livro, até os dias de hoje, a obra do escritor vem sendo constantemente analisada pela crítica. Como contista, Fonseca faz parte de uma nova geração de escritores que utiliza os pequenos fatos da vida cotidiana para narrar a problemática do indivíduo que nela transita.

O escritor surpreende e choca principalmente por utilizar-se de uma linguagem “escrachada”, recorrendo a expressões típicas do universo marginal, muito próximas da oralidade. A propósito disso, Massaud Moisés afirma: “os contos de Rubem Fonseca, e mesmo seus romances, identificam-se, acima de tudo, pelo seu realismo, um realismo feroz, cruel, violento que não teme recorrer ao palavrão mais contundente, ao baixo calão, para se exprimir.” (MOISES, 2004, p.376-377). Para os puristas da linguagem, pode resultar incômodo que as personagens e também narradores falem e pensem por meio de tal tipo de linguagem, contudo, para um leitor à procura de verossimilhança é intrigante ver um mundo tão próximo e, ao mesmo tempo distante, representado de forma tão convincente.

Oliveira (1991) afirma que um dos recursos estilísticos amplamente utilizados pelo escritor para criar esta forte impressão de realidade é a escrita semelhante às técnicas cinematográficas, renovando com este estilo a forma de criação do conto. Na verdade, ele monta diversos segmentos dramáticos, colocando-os em conflito e permitindo que o leitor atue como co-autor ao reconstruir estes enredos produzidos em fragmentos.

Frequentemente, os contos e os romances de Rubem Fonseca são classificados como “policiais”, contudo a complexidade que os envolve vai além do mistério da resolução de crimes, pois sua narrativa elabora um discurso sobre o mundo, que reflete a condição do homem na contemporaneidade. Sua obra, portanto, pode, inclusive, ser vista como uma paródia do gênero policial, visto que os crimes e mistérios presentes atuam apenas como um disfarce de suas críticas a uma sociedade opressora do indivíduo; o que pode ser observado, por exemplo, no trecho do conto “Mandrake”, em que se percebe uma reflexão sobre os motivos que geram a violência:

O crime se configura, em princípio, como um crime passional, disse o Guedes, pouco interessado em minha conversa com Raul. Artur Rocha não tem capacidade de se apaixonar ou matar por paixão, ou dinheiro, ou outra coisa qualquer. Mas tenho a impressão que ele está mentindo. O que você acha?
Quando investigo um crime até minha mãe é suspeita, disse Raul.
Guedes continuava me olhando, esperando uma resposta.
As pessoas matam quando sentem medo, tergiversei, quando odeiam, quando invejam. (FONSECA, 1994, p. 534)

Proença Filho (1988) destaca que, no final do século XX, as sociedades avançadas e emergentes passaram por um avanço tecnológico no que tange à comunicação, meios de transporte e condições sócio-econômicas. Essas mudanças refletiram diretamente no modo de se pensar a sociedade e suas instituições: a pós-modernidade revela um momento em que o consumismo exacerbado e a busca por uma vida solidificada tornaram-se leis primordiais. Diante desse novo quadro em que se configura a pós-modernidade, a literatura também se transformou, respondendo às mudanças no comportamento do homem e da condição humana. O modo de perceber o mundo, o relacionamento com o outro, a moralidade e a ética, até mesmo a própria existência traduzem-se também em arte literária.

Rubem Fonseca reproduz as mudanças de comportamento na vida social cosmopolita. Nos cenários urbanos, principalmente a cidade do Rio de Janeiro, o autor consegue reunir personagens pertencentes às diversas classes sociais, não raro inserindo-as no mesmo espaço físico, que percorre desde mansões em avenidas da zona nobre a barracos nos subúrbios das grandes cidades, representando estes espaços de forma cruel e contundente. Esta maneira peculiar de narrar conferiu-lhe o título de escritor hiperrealista, considerando sua capacidade de apreender o real com grande fidelidade.

Os temas da obra fonsequeana são sua marca mais peculiar como escritor: ele explora frequentemente a violência, a marginalidade e o erotismo. Para as suas personagens, a marginalidade é o eixo transgressor; elas utilizam a violência com o intuito de romper, denunciar, revelar as mazelas sociais. Segundo o crítico Ariovaldo José Vidal, “Há no escritor, portanto, uma poética da marginalidade, e a marginalidade decide sobre os temas e seu tratamento (...)” (VIDAL, 1998 p.19). Esse caráter marginal presente nas obras de Fonseca mostram a transparência do mal com o intuito de abrir espaço para pensar nas diferenças sociais uma vez que a maldade percorre todas as classes sociais. No conto “Passeio Noturno - Parte 1” a personagem pertence a uma classe social abastada, no entanto também comete crimes como um lazer. Nesse caso, a violência deliberada configura-se como uma fuga e uma transgressão à vida rotineira:

Motor bom, o meu ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima do muro desses baixinhos de casa de subúrbio.
Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelo pára-lamas, os pára-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas.
A família estava vendo televisão. Deu sua voltinha, agora está mais calmo?, perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia.
(FONSECA, 1994, p. 397)

A violência e a maldade presentes nas obras de Rubem Fonseca não aparecem como algo imoral ou fora da normalidade; este comportamento encontra-se banalizado em seus contos e romances, destaca Oliveira (1991). Desse modo, verifica-se que a transgressão através da violência se encontra fora de um sistema de causas e efeitos. É assim que se evidencia a perda do aspecto trágico da crueldade, visto que ela passa a fazer parte do cotidiano. O que inquieta é justamente que este mundo marginal, aparentemente distante, aos poucos se revela como sendo o nosso mundo, onde os desvios caracterizam-se cada vez mais como norma. A violência representada em suas obras é evidenciada como parte natural do sistema e do homem, configurando-se em evento banal. Fica evidente esta característica se analisarmos o trecho que segue extraído do conto “A Coleira do Cão”:

Vilela chegou perto do corpo caído. Na testa negra havia um orifício avermelhado; a parte de trás da cabeça tinha desaparecido, em seu lugar havia um buraco onde se viam restos de miolos, lascas de osso misturado com cabelos coágulos de sangue escuro cheios de moscas. Sangue empapava a camisa no peito e nas costas. Washington se aproximou segurando uma mulher pelo braço.
 “Ninguém viu nada. O senhor sabe como é” Riu, balançando a cabeça; o seu peito chiava. “Esta aqui é a mulher dele.” (FONSECA, 1994, p. 200)

Ao lado do tema da violência, verifica-se como recorrentes os temas ligados a sexo. Neste sentido, o autor explora os impulsos ligados à satisfação dos desejos físicos. É possível notar que a perversão sexual é vivenciada como atitudes comuns das personagens. Este impulso para a vivência da sexualidade de forma violenta e perversa evidencia a natureza instintiva humana. No conto “Os Graus”, é possível notar a combinação de sexo e violência como um instinto natural do homem.

(...) tão infernal que me dava vontade de lhe dar cabeçadas no corpo, já que não podia mordê-la. E eu dava cabeçadas no ventre rijo dela, curvado como um touro que quisesse voltar para o verde útero bovino de sua mãe, um útero que fosse Deus e o Nada. E ela segurava minha cabeça dirigindo seus arremessos – como os de um arfete que fosse transpassá-la rompendo as portas de sua carne – e ria até que nos embolávamos suados e eu sentia o gosto do suor dela na minha boca. (FONSECA, 1994, p. 197)

As relações sexuais são narradas, detalhadamente com todo o vigor violento que carregam, e o que choca, nestas narrativas é o fato de os criminosos não expressarem qualquer traço de remorso ou culpa: são efetivamente perversos, frios e brutais. Em “O Cobrador”, nos mínimos detalhes, é narrado o estupro de uma mulher:

Dei-lhe um murro na cabeça. Ela caiu na cama, uma marca vermelha na cara. Não tiro. Arranquei a camisola, a calcinha. Ela estava sem sutiã. Abri-lhe as pernas. Coloquei os meus joelhos sobre suas coxas. Ela tinha uma pentelheira basta e negra. Ficou quieta, com os olhos fechados. Entrar naquela floresta escura não foi fácil, a buceta era apertada e seca. Curvei-me, abria a vagina e cuspi lá dentro, grossas cusparadas. Mesmo assim não foi fácil, sentia meu pau esfolando. Deu um gemido quando enfiei o cacete com toda a força até o fim. Enquanto enfiava e tirava o pau eu lambia os peitos dela, a orelha, o pescoço e passava o dedo de leve no seu cu, alisava sua bunda. Meu pau começou a ficar lubrificado pelos sucos da sua vagina, agora morna e viscosa. (FONSECA, 1994, p. 498)

Por outro lado, muitas personagens fonsequeanas utilizam o corpo com o intuito de buscar a satisfação imediata dos desejos físicos e também como meio de sobrevivência, vistos em sua dimensão biológica ou erótica. São objetos de posse postos à venda, reduzidos ao erotismo banal, por meio da prostituição, do jogo de prazeres desmedidos e do culto à beleza física. A personagem halterofilista do conto “Fevereiro ou Março” acredita que a única maneira de sair da miséria é através da exploração do próprio corpo, investindo sistematicamente em exercícios físicos realizados na academia. A personagem Lúcia McCartney do conto homônimo vende o corpo e encontra nele seu meio de subsistência: seu corpo passa a ser um produto, objeto de desejo, sem identidade que está à venda a qualquer interessado.

A idealização pela boa forma física é um ideal a ser conquistado, o que fica bastante evidente neste trecho do conto “Mandrake”, no qual a personagem se orgulha das formas físicas como um triunfo: “Só um pouquinho, disse a loura, levantando-se. Ela era da minha altura, um corpo esguio, de seios pequenos, toda sólida. Você também faz ginástica? Eu não, este corpo foi Deus que me deu (...)” (Fonseca, 1994, p. 535). A adequação da forma física configura-se como uma exigência no mundo contemporâneo, em que a percebe-se um alto valor dado as aparências.

Os livros de Rubem Fonseca estão povoados de personagens anti-heróis, de seres anônimos, seres “coisificados”, assim como são os homens contemporâneos. Fábio Lucas, no ano de 1970 publicou um artigo no jornal *O Estadão*², chamado “Rubem Fonseca: O conto em questão”, e concluiu a respeito do assunto: “Cada conto de Rubem Fonseca reflete mais do que a crise da sociedade: traz a crise do *eu* na sociedade. Daí, tanta caricatura unidimensional, tantos caracteres cindidos, tanta esperança esmagada.” Aparecem frequentemente prostitutas,

² Disponível em:

http://literal.terra.com.br/rubem_fonseca/Novidades_Rufo/1969-70/Estadao_21_fev_1970.pdf.

Acessado em: 30/10/2009 às 02:52.

delegados, marginais, travestis, madames, empresários, favelados: uma gama de personagens que perambulam pelas ruas da cidade, perdidos na sua própria existência.

As criaturas de Fonseca geralmente apresentam-se como compulsivos e obsessivos; o lado mais irracional do homem, que se mostra como vítima de seus instintos é retratado. Também é importante observar que os protagonistas de Fonseca revelam um certo desconforto em relação ao passado; aparecem como seres extremamente amargurados em relação à sua história existencial. É frequente a referência ao passado como forma de pesadelo, fazendo com que vivam num constante presente. Não há quaisquer perspectivas futuras, mostrando uma supervalorização do tempo presente, vivido em sua intensa banalidade, o que se relaciona com a afirmação de Frederic Jameson (2007) sobre a experiência pós-moderna. “Se somos incapazes de unificar o passado, presente e o futuro da sentença, então somos também incapazes de unificar o passado, presente e o futuro de nossa própria existência biográfica, ou de nossa vida psíquica.” (JAMESON, 2007, p. 53).

O conto intitulado “O Inimigo” exemplifica esta sensação de desaparecimento da história, que Jameson, entende por “esquizofrenia”, já que, pouco a pouco, descartamos o passado e não o consideramos como explicação para o sentido da existência.

Coisas tão bestas, mas não sei se eram verdadeiras. Seriam sonhos? Mas quem sonha dorme. O sujeito sonha para poder dormir. Não há sono sem sonho. Quem me dera poder dormir. Estarei ficando - não, não. O que sempre quis saber é se as pessoas, e os fatos, são verdadeiros. Não me importa saber se as pessoas existem ou existiram, se os fatos existem ou existiram, mas se eles são ou não verdadeiros. (FONSECA, 1994, p. 65)

Os contos de Fonseca apresentam uma forte verossimilhança em sua narrativa. Nesse sentido, a produção literária de Rubem Fonseca configura-se como uma possibilidade de representação do homem deste período de grandes transformações e rupturas em todos os planos. As personagens que circulam nas narrativas movem-se num cenário urbano em que impera o modelo econômico da globalização, caracterizado pelo gigantismo do sistema industrial. Em meio à massa, o indivíduo torna-se anônimo, é mais um entre tantos outros iguais. O conto “Curriculum Vitae” evidencia a dificuldade do sujeito de enquadrar-se às normas do sistema de trabalho.

Colocou o único terno que tinha, botou uma gravata, e saiu com vários recortes de jornal no bolso. O senhor tem prática comprovada para controle contábil de materiais em kardex? Perguntaram-lhe no primeiro lugar em que chegou. No outro, se tinha idoneidade moral, capacidade de chefia, conhecimentos de prevenção contra incêndio e alto nível de vigilância. E ainda vários lugares, se sabia inglês,

datilografia, contabilidade, topografia, relações humanas, cálculos de importação, racionalização de métodos e sistemas. Todos pediam o seu curriculum vitae. Ele não tinha um curriculum vitae (...) (FONSECA, 1994, p. 36)

Como um sujeito pós-moderno, a personagem tem acesso ao mundo através de fragmentos, recortes, evidenciando a realidade como experiência do simulacro. Tem-se a imagem do labirinto como a expressão máxima do homem contemporâneo. Estando perdido frente a diversos caminhos, percebe que a liberdade de escolha agora configura-se como problemática. As personagens de Fonseca vivem confusas, são fluidas, tentando manter-se desesperadamente neste caos de escolhas.

Nesse cenário caótico, os contos de Fonseca revelam o homem que vive nos grandes centros urbanos, marcados, sobretudo, pela perda da identidade e pelo dilaceramento da vida. A personagem José, do conto “O Agente”, já possui um nome reconhecidamente comum de milhares de pessoas anônimas perdidas na solidão da cidade. A personagem é abordada por um agente do censo, a quem revela que pretende cometer suicídio; o agente, por sua vez, não expressa nem um sentimento em relação a esta declaração: é a pura expressão de um mundo em que não existe espaço para a solidariedade.

Isso é uma loucura. “Eu não posso ficar aqui até amanhã, a vida inteira, procurando convencê-lo de sua insensatez”. “Não posso perder meu tempo”, continuou, agora ainda com mais vigor, “também preciso viver; cada dez minutos do meu tempo corresponde a um questionário; cada questionário corresponde a cento e setenta cruzeiros e cinquenta centavos.(FONSECA, 1994, p. 50)

Segundo Oliveira (1991), a sensação de isolamento e dilaceramento que estão presentes no interior das personagens é levada a extremos. Porém, estes estranhamento e isolamento são possíveis de ser verificados em todos os lugares de uma cidade, já que o espaço citadino revela uma multidão de pessoas anônimas, que mais se parecem com amontoado de mortos vivos, que circulam pelas ruas. Nem a casa configura-se como um espaço privado onde o indivíduo pode se refugiar, mas é caracterizada como uma prisão; e a cidade é um espaço em que se anunciam outros seres, outros sujeitos e os mais diversos estilos de vida, todos misturados. “(...) a cidade alienada é, acima de tudo, um espaço em que as pessoas são incapazes de mapear (em suas mentes) sua própria posição ou a totalidade urbana na qual se encontram.” (JAMESON, 1997, p. 76). Por configurar-se em um lugar estranho, evidencia-se a indiferença, a solidão e sensação vazia e angustiante de andar sem destino pelas ruas, reforçando o estranhamento. Este aspecto de andarilho, que busca

encontrar seu lugar no mundo, pode ser identificado em Augusto, personagem do conto “A Arte de Andar nas Ruas do Rio de Janeiro”:

Augusto, o andarilho, cujo nome verdadeiro é Epifânio, mora num sobrado em cima de uma chapalaria feminina, na Rua Sete de Setembro, no centro da cidade, e anda nas ruas o dia inteiro e parte da noite. Acredita que ao caminhar pensa melhor encontra soluções para os problemas; solvitur ambulando, diz para seus botões. (FONSECA, 1994, p. 593)

A grande característica de sucesso da contemporaneidade segundo Bauman (1997) é medida, pelo poder de consumo: é este poder de consumir, de ter, que confere ao sujeito a condição necessária para a felicidade, no entanto é justamente o poder dos que podem e dos que não podem consumir que gera um paradoxo. “Todavia, simultaneamente, mais amplo e mais profundo é o hiato entre os que desejam e os que podem satisfazer seus desejos” (BAUMAN, 1997, p. 55).

Aqueles que não podem pertencer ao jogo do consumismo são marginalizados e excluídos da sociedade. É com essa sensação de não pertencer à sociedade que a personagem do conto “O Cobrador” sai para recuperar o que lhe devem e sentencia: “Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, boceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo.” (FONSECA, 1994, p. 492). Aqui o sentimento que a personagem expressa é de rejeição à sociedade capitalista; representa toda uma classe de excluídos sociais que, privados da possibilidade de consumir, se manifesta: “Na praia somos todos iguais, nós os fodidos e eles. Até que somos melhores, pois não temos aquela barriga grande e a bunda mole dos parasitas.” (FONSECA, 1994, p. 499). A representação desta personagem é muito significativa: deixa claras as diferenças entre os que definem os padrões da sociedade e os que vivem à margem dela: “A mão dele era branca, lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes, meu corpo todo tem cicatrizes, até meu pau está cheio de cicatrizes.” (FONSECA, 1994, p. 493).

A linguagem de Fonseca é sintética e veloz; aproxima-se muito do discurso jornalístico. O uso recorrente de diálogos configura-se como um componente estrutural muito importante na obra de Fonseca, o que contribui para conferir a sensação de realidade, imprimindo dinamismo à narrativa e permitindo a revelação da experiência do outro.

Em verdade, trata-se de uma visão impiedosa, quase de crônica policial escrita no calor dos acontecimentos, do homem fluminense contemporâneo, seja ele da Zona Sul, seja da favela, acossado pelo medo, pela agressão, carente de solidariedade e de sentido pela vida, que transforma todo gesto de amor, ou de sexo numa agressão desordenada, suicida, ou, ao menos sem consequência. (MOISÉS, 2004, p.377).

Ainda no que diz respeito à linguagem, verifica-se nos textos de Fonseca a citação de diversos outros textos, evidenciando a intertextualidade. Proença Filho (1988) afirma que esta utilização intensa e deliberada da intertextualidade é comum na arte que vem sendo produzida na pós-modernidade. Neste trecho pertencente ao conto “Relatório de Carlos”, a personagem utiliza fragmentos do livro *Arte de Amar* do poeta Ovídio como um intertexto de sua própria fala: “É essencial em primeiro lugar que o sedutor tenha confiança em si mesmo. Em segundo lugar que seja paciente e atencioso. E que seja cuidadoso com o seu corpo e com o seu espírito.” (FONSECA, 1994, p. 132)

Segundo Oliveira (1991), a ironia que encontramos na narrativa de Rubem Fonseca é própria do universo pluralista e heterogêneo em que vivemos. Como faltam paradigmas e orientação, a regra está em jogar, ironizar. Esta técnica atesta o repúdio à autoridade e à canonização dos valores sociais e culturais. Ainda segundo a autora, Fonseca se utiliza do clichê, da linguagem estereotipada do discurso do político, do advogado, da pieguice das cartas de amor e as acentua transformando, seu discurso um protesto irônico, fortemente ligado a uma crítica ideológica. Percebe-se, no conto “Duzentos e Vinte e Cinco Gramas”, por exemplo, que o texto assume uma modalidade praticamente técnica, pois insere na escrita elementos específicos da Medicina Legal, instaurando uma unidade metalinguística no discurso do narrador: “Agora estamos preparados”, disse o legista ‘Começaremos pela cabeça, como manda a boa técnica’ Com um serrote, o enfermeiro começou a serrar o crânio.” (FONSECA, 1994, p. 23)

Neste trecho a violência parece aflorar, até mesmo contra o corpo já inerte, pois a descrição desta autópsia é narrada de maneira fria, configurando-se também como uma crítica à violência institucionalizada que não respeita qualquer sacralidade do corpo, transformando-o em material de trabalho. “Se juntam pesquisas de técnicas de expressão, humor, atitude anárquica, em relação aos valores da burguesia; presentificam-se também o sarcasmo, a ironia, o espírito de paródia e o cosmopolitismo estilístico.” (PROENÇA, 1988, p.60).

Quanto ao narrador, é frequente o narrador-personagem, que em primeira pessoa relata suas experiências, porém não de maneira introspectiva; ele se distancia para tornar-se um observador quase repórter. Chamando a atenção para a degradante condição de vida nas grandes cidades, revela o interesse e a solidariedade pelo outro:

O narrador pós-moderno não tem nada a ensinar a partir de suas vivências, até porque considera a palavra um meio insuficiente para exprimir uma experiência original. Impõe-se, assim, uma atitude jornalística ao narrador, já que não ocupa a

narrativa para falar das ações da sua experiência e sim para registrar seres, fatos e incidentes que estão ao seu redor. (OLIVEIRA, 1991, p.150).

Segundo Jameson (1996), uma das categorias estéticas básicas da pós-modernidade é o pastiche; é possível verificar o uso desse recurso na narrativa de Fonseca, principalmente por utilizar-se de técnicas que não são propriamente literárias, mas que são peculiares de outras artes. Ainda segundo o autor, há na atualidade uma fragmentação e particularização da literatura moderna, uma enorme gama de estilos e maneirismos distintos e particulares. Cada grupo desenvolveu uma linguagem particular, cada profissão, e cada indivíduo possui uma diversidade linguística só sua. Nesse momento, surge o pastiche, pois a paródia já não é possível. Porém, o pastiche configura-se como uma prática neutra sem o impulso satírico existente na paródia, buscando apenas imitar um estilo, uma máscara estilística.

A tradução estética do mundo através do pastiche mostra a impossibilidade de compreender a realidade como unidade. Nos contos de Rubem Fonseca, verifica-se o uso do pastiche quando o seu texto apresenta outros caminhos para compreendermos a realidade, nos mostrando, por exemplo, a imagem, a cor, o som, o movimento.

Diante do panorama apresentado sobre os contos de Rubem Fonseca, é possível perceber que o autor produz uma estética muito particular na representação da contemporaneidade que é tão controversa, porque se organiza em torno de imanências muito particulares e, seguidamente, desconcertantes. Para compreender toda a dimensão da capacidade de representação da obra de Rubem Fonseca, impõe-se a definição dos parâmetros em torno dos quais se organiza a cultura pós-moderna.

3 A PÓS-MODERNIDADE: O TEMPO DE RUBEM FONSECA

Antes de pensarmos mais profundamente nas características da pós-modernidade, é necessário traçar um breve panorama a respeito da própria modernidade, em seus principais aspectos, rupturas e transformações. Pensar sobre a modernidade implica necessariamente associá-la ao avanço da modernização econômica ocorrido na sociedade a partir da revolução industrial. Nesse período, é possível notar um grande progresso nas áreas científicas e industriais, e também uma explosão demográfica que trouxe consigo um expressivo crescimento.

Marshall Berman dividiu em três fases os períodos de abrangência da modernidade: a primeira fase compreendeu o século XVI e seguiu até o fim do XVIII; a segunda, começou na Revolução Francesa, contemplando o século XIX; a terceira, que compreende certo período do século XX. Podemos perceber modernidade em movimentos como o Iluminismo e o Humanismo, que se caracterizam, principalmente, por questionar seu tempo e o processo de renovação veiculado na sociedade.

Característica básica da modernidade é o progresso, resultante do desenvolvimento do capitalismo que perceptível não somente pelo crescimento do mercado, mas também pelas mudanças subjetivas que ocorriam na vida das pessoas: “Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano” (BERMAN, 1986, p. 18). Paralelo ao progresso técnico, sustentado pela nova experiência moderna, temos também um processo de emancipação do indivíduo.

A partir da nova ordem econômica capitalista, a sociedade passou a vivenciar um paradoxo causado pelo avanço do desenvolvimento econômico, que foi gerador de exploração e alienação e também responsável pela destruição dos valores culturais e políticos que a própria modernidade havia tornado possível. Berman (1986) afirma que ser moderno consiste em viver a vida de paradoxo e contradição:

É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista a qual tantas aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz (BERMAN, 1986, p. 14).

Este impasse entre os modos de produção e os valores sociais geraram a crise da modernidade ocorrida no século XX. Proença Filho (1988) destaca que o progresso material e as riquezas resultantes da modernização não trouxeram a tranquilidade esperada pelo homem; ao contrário, acabaram por transformá-lo em um ser cada vez mais individualizado e fragmentado. “Se muito ganhou em melhoria de condições materiais da existência, isso muito lhe tem custado em termos de perda de identidade e de satisfação pessoal.” (PROENÇA, 1988, p.21).

Foi a partir dessa crise que a modernidade sofreu que começaram a surgir na sociedade movimentos que lutavam pela desintegração de todas as tendências sustentadas anteriormente. Na busca de reconstituir a ordem, o projeto moderno prometeu libertar o indivíduo da identidade herdada, e este, por sua vez, transformou a identidade em uma questão de realização. Dessa forma, a responsabilidade sobre ela recaía sobre o indivíduo, não mais sobre o estado. É neste momento que se inicia o período de transição entre o fim da era moderna e o início do que hoje conhecemos por pós-modernidade.

Ianni (2007) entende a nova era da globalização, como um momento de expansão do capitalismo, e os novos modos de produção. Este movimento envolve nações e nacionalidades, regimes políticos, classes sociais, economias e culturas, enfim envolve todos os segmentos de uma sociedade com uma totalidade complexa e contraditória. Este processo de globalização econômica e social não se desenvolveu em uma sequência linear, mas sim em um fluxo desconhecido que apresenta uma ausência de unidade e de coerência. “Mais uma vez, no final do século XX, o mundo se dá conta de que o fluxo da história não se resume no fluxo das continuidades, sequências e recorrências, mas que envolve também tensões, rupturas e terremotos.” (IANNI, 2007, p.13).

Ainda segundo o autor, a sensação causada pela globalização, é que de repente, embaralhou-se o mapa do mundo. A partir de então, culturas heterogêneas são inseridas em locais que compreendem o mundo inteiro, unindo coisas que na modernidade eram mantidas separadas. Ianni (2007) chama a atenção para a forma como a ruptura histórica promovida pelo globalismo abalou os quadros sociais e mentais de referência que a sociedade moderna possuía, modificando os significados e as conotações do entendimento do tempo e do espaço, da geografia e da história, do passado e do presente, da biografia e da memória, determinando novos comportamentos que configuram um novo tempo.

Não há um consenso teórico a respeito do que caracteriza o período pós-moderno, mas são inegáveis as novas condições da sociedade contemporânea. Essa dificuldade existe, pois, segundo Jameson (1997), alguns teóricos não consideram a pós-modernidade como um novo

estágio histórico, e sim como um momento de culminação do auge da modernidade, para ele: “(...) o pós-modernismo é um pouco mais do que mais um estágio do próprio modernismo, de fato, é possível admitir que todas as características do pós-modernismo podem ser detectadas, já plenamente desenvolvidas no alto modernismo que o precedeu” (JAMESON, 1997, p.30).

Este entendimento da pós-modernidade sugere que ela é, em sua essência, um conjunto de reflexos da modernidade, mas Jameson acrescenta e enfatiza a limitação desta visão, pois o pós-modernismo possui características próprias que, com certeza, se diferenciam substancialmente das características encontradas na era moderna: “da obscuridade e do material sexual explícito, à esqualidez psicológica e claras expressões de desafios sociais e políticos, que transcendem qualquer coisa que pudesse ser imaginada nos momentos mais extremados do alto modernismo” (JAMESON, 1997, p.30).

Ainda segundo o autor, as divergências a respeito do conceito de pós-modernidade geram resistência e dificuldade de compreensão, justamente porque estamos inseridos neste período, vivenciando esta experiência, por isso torna-se difícil repudiar ou celebrar este movimento. “É possível pensar que o julgamento ideológico sobre o pós-modernismo hoje implica, necessariamente, um julgamento de nós mesmos (...)” (JAMESON, 1997, p.58).

Segundo Bauman (1998), a pós-modernidade não reinventou uma nova moral, um novo código, uma nova ciência, uma nova economia; apenas conquistou a tão desejada liberdade proclamada no modernismo, e a conquistamos de tal forma, que isto culminou num cenário pós-moderno, no qual o indivíduo se encontra repleto de incertezas. O sujeito pós-moderno perdeu a suposta estabilidade das estruturas modernas, perdeu também a referência a respeito da nova configuração do mundo e a maneira correta de se viver nele. Sendo assim, não há mais parâmetros a serem utilizados para julgar erros e acertos, tudo se apresenta como *líquido* disforme, fluido, impossível de constância. Daí o termo, *modernidade líquida* utilizado por Bauman (1998) em contraposição à *modernidade sólida* do período moderno, onde o mundo era criado conforme uma ordem bem estabelecida.

Jameson (2006) afirma que as grandes mudanças de ordem social ocorridas podem ser mais claramente notadas a partir dos anos 60, década em que é possível perceber um crescente processo de desintegração do sistema como um todo. E este processo criou diversos eixos problemáticos, como a luta pela sobrevivência material e mental do homem, o consumo de massa, que gera uma sensação de desorientação do sujeito. Como o indivíduo encontra-se saturado de informações e serviços, cada vez mais ele se distancia das questões que envolvem a esfera pública e os problemas sociais e humanos, instaurando no indivíduo uma espécie de conformismo, passividade e desesperança.

A descrença no sistema político corrobora a atitude de distanciamento social do sujeito. Desiludido com o sistema público, ele passa a ignorar as grandes causas e fechar-se cada vez mais em seu individualismo, afirma Bauman (1998). Paradoxalmente a esse cenário, nunca a vida individual foi tão pública; as provas estão no elevado número de pessoas que atualmente se expõem em sites de relacionamento como Orkut, “twitter”, blogs, etc. No entanto, esta exposição configura-se como uma postura narcisista; há uma ambivalência do espetáculo e da simulação, que constituem jogos de signos. É pelo amor exacerbado pela imagem e a dessubstancialização, pela falta de identidade, pela grande sensação de vazio que pode ser caracterizado o sujeito pós-moderno. Se na modernidade, o homem possuía uma identidade estável, na qual, havia classes sociais e estruturas bem definidas, na pós-modernidade, emergem e se misturam as mais variadas culturas.

Esse é um universo de diversidades, desigualdades, tensões e antagonismos, simultaneamente as articulações, associações e articulações regionais, transnacionais e globais. Trata-se de uma realidade nova, que integra, subsume, e recria singularidades, particularidades, idiosincrasias, nacionalismos, provincianismos, etnocentrismos, identidades ou fundamentalismos. Ao mesmo tempo que se constitui e movimenta, a sociedade global subsume e tenciona uns e outros: indivíduos, famílias, grupos e classes, nações e nacionalidades, religiões e línguas, etnias e raças. As identidades reais e ilusórias baralham-se, afirmam-se ou recriam-se. (IANNI, 2007, p. 27-28).

No meio deste multiculturalismo, o sujeito não possui apenas uma identidade, mas várias, fragmentadas e compostas de todos estes antagonismos e hibridismos culturais. Jameson (2006) entende este estágio histórico em que vive o homem contemporâneo como sendo o período da “morte do sujeito”, isto é, não existe mais um estilo singular único, o homem não possui mais uma subjetividade própria:

Contudo, hoje, a partir de inúmeras perspectivas distintas, os teóricos sociais, os psicanalistas e mesmo os linguistas - para não falar daqueles que trabalham na área da cultura e da transformação cultural formal - estão explorando a noção que este tipo de individualismo e essa identidade pessoal são coisas do passado, que o velho sujeito individual e individualista está “morto”, e que pode se chegar até a descrever o conceito de indivíduo singular e a base histórica do individualismo como ideológicos. (JAMESON, 2006, p. 24).

Ainda há outro fator importante que contribui para reforçar a falta de identidade do homem contemporâneo. Trata-se da mudança em relação à noção de tempo e de história. Para Jameson (2006), houve um esmaecimento do sentido da história tanto no que se refere à esfera pública quanto à privada. O sujeito perdeu a capacidade de organizar o passado e o futuro de maneira coerente, por isso é fragmentado e heterogêneo. Segundo Bauman (1998),

na pós-modernidade o próprio espaço e tempo não têm uma estrutura definida, parecem estar entrelaçados. “Não sabemos, com toda certeza (e não sabemos como estar certos de o saber), onde é ‘para frente’ e onde ‘para trás’, e desse modo não podemos dizer com absoluta convicção que movimento é ‘progressivo’ e qual é ‘regressivo’”. (BAUMAN, 1998, p.122).

Dessa forma, é possível perceber uma clara valorização do tempo presente, sendo o passado algo distante, quase desaparecido. A sociedade vive limitada de horizontes, estando condenada a viver em um presente recorrente. O homem pós-moderno acaba fixando-se nas pequenas práticas cotidianas, pois limita as perspectivas à simples sobrevivência. O tempo instantâneo e ausente de substância é um tempo em que o que sujeito procura a realização imediata.

De acordo com o crítico indiano Homi K. Bhabha, o homem contemporâneo sente-se desorientado ao transitar num *entre-lugar* (incerto, duvidoso), por isso configura sua existência como sendo “marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do ‘presente’, para as quais não parece haver nome próprio”. (BHABHA, 1998, p.19).

Oliveira (1991) entende que o fragmento caracteriza os tempos difíceis de sobrevivência; resta aos homens apenas recolher-se e assistir ao espetáculo passivamente:

Apenas contemplam a dura realidade e dela evadem-se para o mundo privado de suas próprias preocupações. Ao assumirem a condição de vítimas, sentem-se impotentes para agir sobre o mundo e transformá-lo, adotando, assim, uma postura de aceitação irrefutável daquilo que é. (OLIVEIRA, 1991, p. 53).

Ainda segundo a autora, a estética da fragmentação gera muitas outras ambigüidades. A apreensão do real não acontece de maneira plena e sim através de fragmentos. Dessa forma, ela afirma que “a realidade só existe enquanto discurso, enquanto relacionamento dos signos e suas diferenças e não como origem ou referência pura.” (OLIVEIRA, 1991, p. 127). O processo de construção do sentido não remete a um modelo original e também não pode ser entendido como cópia do real, já que este não existe, mas é compreendido, antes de mais nada, como signo, de onde advém o conceito de simulacro. A verdade nunca é encontrada em estado puro, mas mediada por uma representação. Dessa forma, o simulacro elimina a oposição entre a aparência e a essência, modelo e cópia. “Em vez de refletir a vida, a arte contemporânea se soma aos seus conteúdos. As imagens não representam, mas simulam - e a simulação se refere ao mundo sem referência, de que toda referência desapareceu.” (BAUMAN, 1998, p.135).

O espaço urbano das grandes cidades é o espaço que caracteriza o ambiente em que vive o homem contemporâneo. As metrópoles superpovoadas, com seus prédios, viadutos, poluição, violência configura-se como um lugar de grandes tensões. É nesse cenário que estão inseridas as mais diversas culturas, tipos sociais, uma gama de habitantes que circulam nos grandes centros. A quantidade de pessoas que atualmente moram nas cidades cresce consideravelmente a cada ano. Segundo estatísticas do IBGE³, relativo ao ano de 2009, no Brasil, 86,12% da população vive em áreas urbanas. Naturalmente, este crescimento demográfico gera problemas estruturais, como desemprego, falta de moradia e as precárias condições de saúde, exclusão social, e marginalidade. A cidade fornece o palco e o cenário para deslanchar atos de violência, que acontecem em quase todos os grandes centros urbanos do mundo contemporâneo.

Para Jameson (1996), a reflexão sobre o espaço é crucial para entendermos as grandes contradições do capitalismo. Na contemporaneidade, a sociedade é regida pelo capitalismo e pelo consumo de massa. Nos olhos dos habitantes das cidades são refletidas uma enorme quantidade de imagens e mensagens; somos bombardeados pelos apelos midiáticos, logo, vivemos um ambiente complexo, onde a percepção é multifacetada. A quantidade de códigos comunicativos que surgem a todo instante exigem um indivíduo mais preparado para filtrar estas informações, pois é enorme a quantidade de anúncios apelativos a que o homem contemporâneo é submetido. Tendo em vista, segundo Bauman, que o homem não possui mais uma identidade sólida, ele se torna escravo do consumismo exacerbado e uma potencial vítima da mídia. Consequência disso, ainda segundo o autor, é que a mídia não cria apenas desejos e fantasias, mas principalmente suscita medos, inseguranças, ansiedades, e angústias.

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

Todos estes fatores viram assunto para a produção artística e literária, principalmente na contemporaneidade em que o real serve de inspiração e palco para o ficcional, então a literatura utiliza-se dos problemas e temas do cotidiano para discutir os temas emergentes deste novo tipo de configuração social. Dessa forma, a relação entre literatura e cidade assume um caráter de denúncia dos problemas sociais.

³ <http://www.ibge.gov.br/paisesat/main.php> Acessado em 27/10/09 às 21:47min.

A literatura é motivada por elementos extra-literários, sendo um produto da (ao mesmo tempo que produz) cultura, nasce da imaginação e da habilidade dos homens; como não tem existência fora deles, ela também sofre o impacto das novas técnicas, dos novos costumes, dos novos valores morais que emergem com as transformações. Por esse motivo, as narrativas pós-modernas que recebem o adjetivo de fragmentadas, velozes estão em diálogo com uma sociedade que merece os mesmos adjetivos.

Assim, para Jameson é na esfera cultural que ocorre a representação dos conflitos pós-modernos, das novas formas de organização social, dessa que é chamada atualmente de sociedade pós-industrial. Assim, “qualquer ponto de vista a respeito do pós-modernismo na cultura é ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias”. (JAMESON, 1997, p.29).

A estética pós-moderna apresenta diferenças fundamentais em relação a tudo o que veio antes dela, incluindo todas as vanguardas modernistas. A ausência do princípio da originalidade configura-se como uma das principais marcas da arte pós-moderna: não há ruptura, a repetição de formas passadas não é apenas tolerada, mas encorajada.

O pós-modernismo vivencia uma situação irônica: de um lado o passado é negado, mas é na perspectiva do passado que ela vive. Não podemos considerar como um retorno ao passado, numa perspectiva nostálgica, mas sim de uma reavaliação crítica constante em relação ao passado, da arte na sociedade, em que são problematizadas as formas estéticas e as formações sociais, para fazer emergir uma nova manifestação.

No contexto brasileiro, encontramos produções culturais que falam a partir desta nova ordem econômica/cultural/social global. Rubem Fonseca retrata essa diversidade desde o início de sua carreira como escritor e, em 1997, surpreende seus leitores falando de amor, na coletânea *Histórias de amor*.

4 O AMOR EM RUBEM FONSECA E AS OUTRAS FORMAS DE AMOR

Amor é um livro.
 Sexo é esporte; sexo é escolha;
 Amor é sorte..., amor é pensamento. Teorema.
 Amor é novela. Sexo é cinema..
 Sexo é imaginação. Fantasia
 Amor é prosa, sexo é poesia...
 amor nos torna patéticos
 Sexo é uma selva, de epiléticos...
 Amor é cristão, sexo é pagão
 Amor é latifúndio, sexo é invasão
 Amor é divino, sexo é animal
 Amor é bossa nova, sexo é carnaval
 Amor é para sempre. Sexo também
 Sexo é do bom, amor é do bem...
 Amor sem sexo, é amizade
 Sexo sem amor, é vontade...
 Amor é um, sexo é dois
 Sexo antes, amor depois...
 Sexo vem dos outros, e vai embora
 Amor vem de nós, e demora...

Rita Lee, Roberto de Carvalho e Arnaldo Jabor

Embora também presente em outras narrativas do autor, o tema do amor é, em *Histórias de amor*, o foco. Diferentemente dos seus contos, recheados de violência, erotismo e perversidade, o tema em questão desdobra-se, nesta coletânea, em múltiplas possibilidades, sintonizando-se com o contexto plural da contemporaneidade.

O amor configura-se como um tema universal, presente em todos os períodos da humanidade. O interesse pelas relações humanas em especial pelo amor, sempre despertou curiosidade, inquietação e interesse no homem. Cada época constitui uma imagem mental do amor e a arte trouxe em sua representação as formas e conceitos que o amor assumiu ao longo dos tempos.

Presente na literatura desde a mitologia até a atualidade, o amor é Eros, a força motriz, gerador da vida. Na mitologia, Eros é apresentado como uma das três entidades primordiais que preexistem à formação do universo, juntamente com o Abismo (Caos), depois a Terra (Gaia), e o Amor (Eros).

Na atualidade, as grandes transformações sociais, que afetaram os costumes e a própria vida privada, não deixam dúvidas de que as formas de vivenciar as relações afetivas mudaram muito.

O ineditismo do tratamento do tema no contexto da própria obra de Rubem Fonseca e no contexto da pós-modernidade ganha destaque se recuperadas as formas como a literatura vem representando o tema ao longo dos tempos.

4.1 UMA BREVE HISTÓRIA DO AMOR

Pensemos primeiramente no amor cortês surgido no final da Idade Média, que foi o grande motivador para que houvesse uma aproximação entre homens e mulheres, e perdurou como ideal nos séculos seguintes, transformando-se em paradigma no século XX. Durante um grande período da Idade Média, o amor não se constituía como parte da vida das pessoas. É muito delicado estabelecer o momento em que surgiu o amor da forma como é entendido no ocidente, porém o legado histórico nos permite pensar na lenda de Tristão e Isolda como uma das primeiras lendas em que aparece o “amor-paixão”.

Tristão e Isolda, um romance cavaleiresco, reconhecidamente um clássico da literatura ocidental, foi a primeira obra em que aparece a representação do amor cortês datada na Idade Média. O texto traz a idéia da fatalidade do amor que se eleva acima de todas as leis. Tristão e Isolda, ligados desde o início por um vínculo indissolúvel e misterioso, são arrebatados por todas as tormentas e infortúnios. Mas, apesar de todos os sacrifícios sofridos por estes dois amantes, ainda assim o destino trágico no final afunda no desastre e no sofrimento, configurando-se num símbolo do amor perfeito, mas impossível de ser vivenciado. Esse amor tão intenso e sublime transforma-se no mito romântico.

Segundo Del Priore (2005) “Na Idade Média, contudo, ela era apenas um tema literário com as marcas de sua época. Ao tratar do tema, o trovador costumava iniciar a promessa de uma felicidade futura. Nele, o amor é sempre ‘amor de longe’. Ele é impossível.” (DEL PRIORE, 1995, p. 71). A tensão entre a busca pelo amor e a impossibilidade de vivenciá-lo foi o grande tema da poesia amorosa medieval.

O mito amoroso de Tristão e Isolda influenciou, pois, a constituição do imaginário do amor no ocidente marcada pela impossibilidade da realização no plano terreno. Assim se configura o mito do amor eterno, perpetuado no imaginário ocidental, juntamente com a idéia de amor impossível. Ainda segundo Del Priore, o momento da expansão da poesia trovadoresca coincide com a legislação do matrimônio em 1439, que define o fim da poligamia. A monogamia atendia os interesses de transmissão de patrimônio e de conservação

das linhagens familiares, contribuindo para a conservação de poder. Ainda segundo a autora, no passado, os objetos e estímulos eram diferentes dos nossos, assim como a conduta amorosa. “O status do amor no passado era bem mais complexo do que hoje. Havia quem cantasse o amor platônico e quem cantasse, o carnal: coisas diferentes e separadas.” (DEL PRIORE, 1995, p.74).

Logo em seguida com o surgimento da reforma católica, que conferiu maiores poderes à igreja, essa se tornou mais vigilante sobre a moral dos cidadãos. A inquisição perseguia além de heresias, crimes relacionados a práticas sexuais, tais como: a sodomia, o homossexualismo e as posições do coito consideradas pecaminosas. A nova concepção cristã de casamento estava preocupada em eliminar o amor-paixão do casamento e impor a repressão a mulher, que devia obediência ao marido. Ainda de acordo com Del Priore, nesse período a idéia do amor passa a ter espaço de representação na literatura:

O paradoxo da reforma católica foi o de coincidir, na Europa aristocrática, com o desenvolvimento da civilização renascentista. Misticismo e pecado, normas e desregramento coabitavam na prática e nas representações. Sermões tenebrosos sobre o Juízo Final conviviam com uma literatura erótica cuja especialidade era o gênero pastoral, caro às cortes que se deliciavam em ouvir ou ler sobre amores de pastores e pastoras. (DEL PRIORE, 2005, p.81)

Na Idade da Razão (1700-1800), a sociedade se distancia da moral pregada pela igreja católica, contudo continua preservando a imagem da mulher submissa - forte legado do patriarcado, que deixou suas marcas por séculos em nossa sociedade, e até hoje se perpetua em algumas famílias e relações.

É nessa época que surge a personagem Don Juan na literatura, que reduz o amor à arte da sedução. A história deste libertino também imprimiu sua marca na cultura, a de sedutor insaciável, colecionador de mulheres, que buscava somente caça do objeto desejado, sem envolvimento sentimental duradouro. O mito de Don Juan está fortemente ligado às relações amorosas vividas na contemporaneidade como veremos adiante.

No período que compreende 1800 a 1900, o amor encontra-se institucionalizado no casamento, o prazer sexual novamente é banido. A mulher, neste período, é obrigada a representar claramente seu papel de dona de casa, esposa e mãe exemplar.

Com o surgimento do capitalismo, o amor erótico e a liberação sexual ganham novo espaço: as prostitutas se espalham em diversas áreas das cidades ocidentais, ficando no papel delas o cumprimento dos desejos sexuais do homem, já que as mulheres de “boa conduta” deveriam reprimir seus instintos sexuais. O século XIX foi marcado por essa hipocrisia, as

mulheres deveriam obedecer às regras sociais impostas e serem recatadas, no entanto aos homens tudo era permitido.

Finalmente no século XX, devido às grandes mudanças na política e na economia, e conseqüentemente, nas relações sociais, o amor ganha um novo estatuto. Nesse período da modernidade, abre-se um espaço maior para a participação da mulher, dando mais igualdade a ela em relação ao homem. A mulher passa, aos poucos, a participar ativamente do mercado de trabalho (mesmo os cargos ocupados sendo inferiores aos ocupados por homens). Com esta abertura do mercado para as mulheres elas passam a reformular seu papel na sociedade, havendo a possibilidade de não apenas casar-se por amor, como também poder se separar quando este acaba.

O amor na pós-modernidade é vivenciado de acordo com as novas revoluções tecnológicas políticas e sociais que ocorreram na sociedade, contudo ele não deixa de trazer as marcas dos mitos amorosos que o precederam.

O mito do amor-romântico de Tristão e Isolda ainda se encontra presente na atualidade, muito mais no imaginário idealizado das pessoas do que na sua realização efetiva. Como se viu, no mundo pós-moderno impera o consumismo exacerbado de mercadorias e o culto à imagem.

Buscando seduzir o consumidor, as técnicas publicitárias seduzem os consumidores envolvendo no produto a idéia de sofisticação e de beleza, vendendo não somente o objeto, mas também a idéia de requinte e poder. “O mundo real como que se desmaterializa, converte-se em signo; em simulacro. O consumidor compra a imagem do produto e não o produto em si.” (PROENÇA, 1988, p.36). Estende-se essa reflexão para as relações afetivas do sujeito contemporâneo. Ainda tendo por mito o amor romântico, o sujeito sai à procura da parceira idealizada, perfeita e constrói em sua mente uma figura imaginária que corresponde às suas expectativas românticas. Porém, o amor romântico se corrompe quando o sujeito idealizado passa a ser real. Quando não atende mais às expectativas do parceiro, ele é descartado; retomando a busca por outro parceiro, que atenda a seus anseios amorosos- sendo esses sempre momentâneos- já que o amor agora é visto como uma mercadoria, que pode ser descartada quando perde sua utilidade:

E assim é numa cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro. A promessa de aprender a arte de amar é a oferta (falsa, enganosa, mas que deseja ardentemente que seja verdadeira) de construir a “experiência amorosa” `a semelhança de outras mercadorias, que fascinam, seduzem exibindo todas essas

características e prometem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultados sem esforço. (BAUMAN, 2004, p. 21-22).

A modernidade instaurou a crise no sujeito, que se perdeu no mundo globalizado do progresso; o amor agora vive em função da sexualidade, da aparência, apontando os descaminhos que envolvem a relação amorosa, devido à falta de clareza interna do sujeito. Ele busca o amor no relacionamento com o outro, mas se perde no encontro, já que não possui mais a capacidade de estabelecer relações duradouras e sinceras, porque seus amores são voltados para si mesmos, num narcisismo exacerbado.

Na busca do prazer, enveredam para os caminhos do poder, do sexo e da aventura. “Hoje o sexo é a própria síntese, talvez o silencioso/secreto arquétipo daquele ‘relacionamento puro’” (BAUMAN, 2004, p. 62). A sexualidade é vista pelo homem contemporâneo como um ideal de liberdade conquistado; os sujeitos temem prender-se à alguém pelo medo de perderem sua liberdade e desejam vivenciar todas as experiências que possíveis, portanto não há justificativa que os prendam a um único amor duradouro: “(...)se a primeira revolução relacionava a sexualidade com a confissão e preservação das obrigações, a segunda transferiu-a para o reino da coleção de experiências”(BAUMAN, 2004, p. 184).

A possibilidade de viver vários encontros amorosos relaciona-se ao mito amoroso do incansável conquistador Don Juan. Os Dons Juans pós-modernos assumem um tipo de conduta que tem a liberdade sexual explícita, interessando o instante do prazer imediato. Vivemos em função do desejo e o confundimos com amor, assim como Don Juan. O amor pós-moderno é, pois, plural, multifacetado; na contemporaneidade abrigam-se os mais variados tipos de práticas amorosas: amor-paixão, amor-matrimonial, amor extra-conjugal, amor estritamente sexual, amor-egoísta, amor-feliz, amor homossexual.

Se no passado, as pessoas se perguntavam se o seu amor seria igual ao de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare (1820), ou de *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner (1859). Atualmente as pessoas perguntam o que aconteceu com estes ideais. Eles não atendem mais aos padrões atuais: foram ultrapassados, engolidos pela frenética e veloz vida contemporânea. O paradoxo do amor está no modo de encará-lo. Houve efetivamente um enfraquecimento do ideal de amor romântico. O homem vive uma crise de contradição e desajuste, porque busca um amor idealizado, pensando em felicidade eterna, porém não aceita deixar de lado a cultura do prazer e das paixões descartáveis que a sociedade contemporânea proporciona.

4.2 AS HISTÓRIAS DE AMOR DE RUBEM FONSECA

Nos sete contos que compõem a obra *Histórias de Amor* do escritor Rubem Fonseca, é possível perceber a representação das relações afetivas que estão sendo vivenciadas na pós-modernidade, seus paradoxos e impossibilidades, sempre ambientadas na realidade urbana das grandes cidades. O autor aborda as relações amorosas no contexto da pós-modernidade, renovando um tema explorado pela arte desde os primórdios. São histórias que exploram o tema do amor e as formas que ele assume em situações em que ele parece não existir.

A linguagem enxuta, direta, com composições em diálogos e descrições realistas, características do estilo de Rubem Fonseca se mantêm, principalmente no que se refere ao seu vigor verbal. Nas mãos do escritor a temática do amor aparece por várias facetas.

4.2.1 A Solidão e o Deslocamento do Amor

“Betsy” é o conto que inicia o livro, sendo o mais curto dos sete, porém não menos intenso. Esta narrativa apresenta como personagem principal um sujeito solitário que acompanha os últimos e sofridos instantes de vida daquela que fez parte de sua vida por dezoito anos: Betsy.

Logo nas primeiras frases, o conto apresenta ao leitor o frágil e delicado estado de saúde de Betsy. Ela aguarda a volta do seu companheiro para morrer. Quando o homem retorna, o narrador expõe a devoção, o afeto e a cumplicidade existentes entre os dois: O homem está angustiado e acompanha fielmente os últimos momentos de vida de sua companheira, numa posição de amparo exemplar, revelando o carinho e amor que sente por ela:

A noite inteira o homem passou acordado ao lado de Betsy, afagando-a de leve, em silêncio, sem saber o que dizer. Eles haviam vivido juntos dezoito anos. De manhã, ele a deixou na cama e foi até a cozinha e preparou um café puro. Foi tomar o café na sala. A casa nunca estivera tão triste e vazia. (FONSECA, 1997, p. 10).

A narrativa se apresenta ao leitor numa situação de distanciamento, como em um filme, através do olhar de um narrador heterodiegético. O enredo do conto mantém a forma

tradicional de linearidade, apresentando início, meio e fim. Quanto à linguagem, Fonseca explora muito a subjetividade, revelando os pensamentos e sentimentos do homem, porém sem perder seu caráter forte, marcante, bastante preciso e realista quanto à descrição do sofrimento de Betsy, “Com o intervalo de alguns segundos ela exalou nove suspiros iguais, a língua para fora, pendendo para um lado da boca. Logo ela começou a golpear a barriga com os dois pés juntos, como fazia ocasionalmente, apenas com mais violência. Em seguida, ficou imóvel.” (FONSECA, 1997, p. 10). A forma econômica de seleção vocabular conferem um tom de tragicidade à narrativa, já que a morte se revela iminente.

Esta conto, aparentemente trivial, ganha uma dimensão afetiva muito grande no seu final, fortemente marcado por uma sensação de estranhamento. O leitor sabe que se trata de uma personagem feminina e de outra masculina e que entre elas existe uma forte relação afetiva. Pode ser um casal, mas, somente, no final, o leitor é surpreendido ao ficar sabendo que não se trata de uma pessoa, mas sim de um animal de estimação:

Felizmente o homem não jogara fora a caixa de papelão do liquidificador. Voltou para o quarto. Cuidadosamente colocou o corpo de Betsy dentro da caixa. Com a caixa debaixo do braço caminhou até a porta. Antes de abri-la enxugou os olhos. Não queria que o vissem assim (FONSECA, 1997, p. 10).

É possível perceber que a personagem vive só, e tem como companheira há dezoito anos, que não é uma pessoa, mas um animal de estimação, no qual devota todo o seu carinho e dedicação. A solidão do homem contemporâneo, que se apóia no afeto de um animal é o tema deste conto.

De acordo com análises do IBGE⁴, o crescimento da proporção de pessoas que vivem sozinhas representa 11,1% da população no Brasil. Esta é uma tendência que vem sendo verificada nos últimos anos no mundo inteiro. Dentro deste cenário apresentado, foi verificado também que, cerca de 64% dos lares brasileiros têm um animal de estimação. Estas pesquisas revelam o grande número de pessoas na sociedade que preferem conviver com animais. Este forte apego ao animal de estimação é um fenômeno causado pela carência e solidão do homem contemporâneo. É possível perceber nos cenários urbanos, com bastante frequência, pessoas que tratam seus “pets” como seres humanos caracterizando a humanização do animal.

⁴ Dados colhidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE.

Fonte: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/nupcialidade_fecundidade/censo2000_fecundidade.pdf.

Esta situação é claramente verificada na relação estabelecida no conto de Fonseca, já que, até o final o leitor acredita que a personagem Betsy é uma pessoa. A procura pelo animal de estimação revela a busca pela garantia de lealdade e autenticidade nos relacionamentos, aspectos difíceis de conseguir de forma satisfatória nas relações entre pessoas na contemporaneidade. Este é apenas um dos motivos que justificam a relação afetiva deslocada do homem para o animal, representado nesta narrativa de Fonseca. O bicho de estimação também representa uma aproximação menos ameaçadora para o ser humano: Diante deste panorama em que não existem laços duradouros Bauman (2004) reflete:

Enquanto vive, o amor paira a beira do malogro. Dissolve seu passado à medida que prossegue. Não deixa trincheiras onde possa buscar abrigo em caso de emergência. E não sabe o que está pela frente e o que o futuro pode trazer. Nunca terá confiança suficiente para dispersar as nuvens e abafar a ansiedade. O amor é uma hipoteca baseada num futuro incerto e inescrutável. (BAUMAN, 2004, p.23)

Este é o único conto do livro em que é possível notar uma confiança mútua entre as personagens, geralmente, as relações afetivas nos contos de Fonseca aparecem mediadas por uma sensação de desconfiança. Não existe integridade humana entre os humanos, por isso Fonseca representa através deste conto, fortemente irônico, que só é possível haver este tipo de laço afetivo de confiança e de cumplicidade entre o homem e seu animal.

Ainda neste conto é possível notar outra característica da sociedade pós-moderna, à respeito da ausência de lugar para o afeto, nesta nova configuração social marcada pelo consumismo global, pela competitividade e insegurança: “Com a caixa debaixo do braço caminhou até a porta. Antes de abri-la enxugou os olhos. Não queria que o vissem assim”. (FONSECA, 1997, p. 10). A personagem ao sair à rua precisa esconder que chorou, não podendo revelar sua dor, pois não deve demonstrar fraqueza, já que, no mundo globalizado, impera a lei do mais forte. Não há espaço para sentimentalismos e compaixão, a cidade lá fora é povoada de estranhos e competidores, por isso o homem contemporâneo não tem com quem compartilhar seus sentimentos, portanto torna-se necessário mascará-los: “Nesse processo os valores intrínsecos como seres humanos (e assim também a preocupação com eles por si mesmos, e por essa singularidade) estão quase desaparecendo de vista. A solidariedade humana é a primeira baixa causada pelo triunfo do mercado consumidor.” (BAUMAN, 2004, p. 96)

O conto “Betsy” representa a impossibilidade de se viver um amor verdadeiro na contemporaneidade, a não ser por animais. É por representar tão fielmente estas características, facilmente encontradas nos cenários contemporâneos, que Rubem Fonseca

alcança a verossimilhança, pois retrata, antes de tudo, o homem cosmopolita inserido na solidão das grandes cidades que busca o afeto no animal de estimação para suprir sua carência afetiva.

4.2.2 O Ciúme Doentio e Suas Consequências

A violência retorna com todo o seu vigor e brutalidade no conto “Cidade de Deus”. Nesta narrativa temos um narrador em terceira pessoa, que nos apresenta as personagens Soraia e Zinho. Através da protagonista Soraia o leitor perceberá como o ciúme e o amor desmedido pode adquirir proporções trágicas e brutais. A dor sofrida pelo amor perdido é levada às últimas consequências pela personagem Soraia, movida pelo desejo de vingança.

A protagonista deste conto é a personagem Soraia, moradora de um condomínio numa zona pertencente à classe média alta; ela vive com João Romeiro, apelidado de Zinho, pelos seus conhecidos da favela. Somente depois de dois meses de convivência, ela descobre a verdadeira profissão do seu companheiro: comandante do tráfico de drogas numa favela de Jacarepaguá. Na descrição do conto fica claro que a personagem não se importa com isso, ao contrário usará a coragem e a falta de escrúpulos do seu parceiro para tornar possível seu plano de vingança. Apesar do conto trazer um narrador em terceira pessoa, no decorrer da história é possível verificar uma mudança do foco narrativo, Fonseca empresta a voz do narrador às personagens através dos diálogos, que revelam os sentimentos e motivações que os levam a agir.

Soraia é descrita no início deste conto, como “uma mulher dócil e calada” (FONSECA, 1997, p. 11), porém ela esconde uma personalidade ambígua, que será revelada através dos diálogos com seu parceiro. Nestes é possível notar um caráter vingativo, demonstrando ser uma mulher de sentimentos confusos, fria e calculista capaz de extremas brutalidades:

“Antes de dormir posso te perguntar uma coisa?”

“Pergunta logo, estou cansado e quero dormir, amorzinho.”

“Você seria capaz de matar uma pessoa por mim?”

“Amorzinho, eu mato um cara porque ele me roubou cinco gramas, não vou matar um sujeito que você pediu?” (FONSECA, 1997, p. 12)

Este conto deixa claro a falta de escrúpulos e de moral desse casal, pois revela que a violência é banalizada em suas vidas. O que choca o leitor é a maneira como essa essência violenta aparece, destituída de sentido e de sentimentos. Porém, Fonseca, surpreende novamente seus leitores como revela o texto que segue:

“O que foi que ele te fez?”

“Nada. Ele é um menino de sete anos. Você já matou um menino de sete anos?”

“Já mandei furar a bala as palmas das mãos de dois merdinhas que sumiram com uns papalotes, pra servir de exemplo, mas acho que eles tinham dez anos. Porque você quer matar um menino de sete anos? ’

“Para fazer a mãe dele sofrer. Ela me humilhou. Tirou o meu namorado, fez pouco de mim, dizia para todo mundo que eu era burra. Depois casou com ele. Ela é loura, tem olhos azuis e se acha o máximo.” (FONSECA, 1997, p. 12)

O assassinato de um menino de sete anos parece se justificar por um motivo torpe: ciúmes pela perda do namorado. A violência é vista com um ato comum, inerente às personagens, que têm um furor destrutivo e agem de acordo com a lei do meio. A mãe do menino deve pagar com todo o sofrimento a mesma dor sofrida por Soraia.

Dessa forma a crueldade perde seu caráter de culpabilidade: a violência se dilui nesse contexto, está sem parâmetros. Segundo Bauman (2004), há também uma clara aproximação entre o amor e a morte estando estes intrinsecamente ligados. “e não há senão uma tênue fronteira, à qual facilmente se fecham os olhos, entre a carícia suave e gentil e a garra que aperta, implacável.” (BAUMAN, 2004, p. 22-23)

Nesse conto o sentimento do amor é usado como justificativa para a crueldade, torna-se um jogo, e como em qualquer jogo, o amor desmedido se revela como gerador de sentimentos compulsivos e obsessivos. As vozes e as experiências das personagens confundem-se numa trama amorosa multifacetada e fragmentária, em que até mesmo o amor encontra ancoragem na violência e na morte. A descrição do assassinato do menino consegue revelar ainda com mais força a crueldade e a frieza dos assassinos que agem naturalmente.

Mandei meu pessoal pegar o menino quando ele ia para o colégio e levar para a Cidade de Deus. De madrugada quebraram os braços e as pernas do moleque, estrangularam, cortaram ele todo, e depois jogaram ele na porta da casa da mãe. Esquece essa merda, não quero mais ouvir falar nesse assunto (FONSECA, 1997, p. 13)

A linguagem apresenta um discurso hiperrealista, próprio das representações pós-modernas, o mundo real aparece representado como em uma radiografia, cujo olhar esmiúça as instâncias deste universo marginal pela força da palavra. É neste aspecto que Fonseca

alcança mais uma vez a verossimilhança, já que desnuda a sociedade revelando com frieza as suas mazelas e deficiências. Muitas vezes estas narrativas são criticadas por possuir uma violência exagerada, porém quantas vezes, assistindo aos telejornais brasileiros sentimos quanto inverossímil pode ser a realidade.

4.2.3 A Desestabilização Familiar e o Amor Homossexual

No conto “Família”, é possível perceber a representação de pelos menos dois eixos em torno dos quais se estabelecem as relações amorosas: a família e amor homossexual. O conto traz novamente um narrador terceira pessoa, é ele que apresenta a composição familiar de Ernestino e Dora, pais da personagem principal, também chamada Dora. Este conto, assim como os demais, possui uma linearidade tradicional no que se refere à sua evolução narrativa.

A desestruturação dos laços familiares aparece no momento em que a mãe de Dora morre destruindo os sonhos românticos do casal, pois após a morte da esposa, mesmo Ernestino sendo um homem atraente, ele não se casa novamente: “Mas Ernestino não se interessava por nenhuma delas, e o tempo foi passando até que os amigos, percebendo que Ernestino jamais se casaria novamente, desistiram dos propósitos casamenteiros.” (FONSECA, 1997, p. 15).

O que esta passagem revela, através da personagem que decide não se casar mais, em relação à afetividade, é uma impossibilidade de felicidade amorosa após a morte da mãe de Dora. O fato de a filha receber o mesmo nome da mãe falecida reforça a destituição dos sonhos amorosos, já que, através do seu nome, ela perpetua na família a lembrança da mãe morta.

Após este episódio, o pai de Dora, preocupado com a falta de referência feminina na vida da filha e também sobrecarregado pelo trabalho, decide mandá-la estudar em um internato regido por freiras. O fato de o pai de Dora “livrar-se” dela representa a fragilidade com que são conduzidas as relações familiares; o declínio dos afetos aparece mais ofensivo na figura do pai. Nesse caso, um empresário de sucesso, ele é o provedor das necessidades materiais da filha. Na passagem que descreve a despedida, fica clara a sensação de abandono, que Dora sente:

Em seguida, o pai, depois de abraçá-la com tanta força que a deixou sem fôlego, disse que ia comprar mais balas, foi embora e não voltou. Era um domingo e Dora só o veria novamente no domingo seguinte. Os primeiros dias foram terríveis. Dora se sentia abandonada e chorava sem parar. (FONSECA, 1997, p. 16).

O narrador descreve um pai egoísta, que está envolvido demais com seu trabalho e interesses pessoais para tomar conta da filha e, por isso, a entrega para um colégio interno, transferindo suas responsabilidades para terceiros. Fonseca reforça a atitude narcisística típica da pós-modernidade, na qual o sujeito, envolvido demais com o trabalho e seu próprio bem-estar, acaba isentando-se de compromissos que possam retirar-lhe a liberdade. Para Bauman (2004), os homens e mulheres contemporâneos vivem nas relações a busca por seus prazeres individuais e os filhos constituem apenas a memória dessas buscas.

Dora receberá uma educação recatada protegida, pelas freiras do internato num regime disciplinar e de vigilância constante: “As alunas tomavam banho em boxes abertos, vestidas com uma camisola de algodão sem mangas e sem gola. Quando terminavam, uma freira colocava uma toalha aberta na frente do boxe para a aluna poder tirar a camisola e se enxugar sem que sua nudez fosse vista” (FONSECA, 1997, p.18). Apesar de toda esta vigilância Dora se adapta à rotina e chega a gostar desse cuidado excessivo: “Dora que fora criada sem qualquer disciplina, por um pai ausente e babás displicentes, apreciava os cerimoniais do colégio.” (FONSECA, 1997, p. 17).

Longe do pai, na escola, a personagem forma uma nova família quando conhece a colega Eunice, também órfã como ela. Dora encontra em Eunice uma amizade que irá durar a vida toda. “Vieram a se encontrar na faculdade de direito, anos depois, e reataram com o mesmo vigor a amizade de antes. Abriram um escritório e advogavam juntas causas pertinentes ao direito de família.” (FONSECA, 1997, p. 19)

O sonho do pai de Dora é, antes de morrer, ver a filha casada, pois seu estado de saúde já é muito precário no final da história. Dora cuida zelosamente do pai, nos últimos dias de sua vida. Após a narração do pedido do pai, no qual expressa o desejo de vê-la casada, aparece a primeira cena em que a opção sexual de Dora é revelada. Ela mantém um relacionamento amoroso com a amiga Eunice: “Vestidas apenas com essas calças, que apesar de toscas, ou talvez por isso, tornavam ainda mais atraentes seus corpos delgados, as duas fizeram amor com um ardor muito intenso. Isso sim, é bêtise, disse Eunice, e as duas riram muito” (FONSECA, 1997, p. 20).

Na realização amorosa a personagem sente-se liberta, é o seu momento de transgressão percebe-se no trecho supracitado que elas riem do termo bêtise, frequentemente empregado pelas freiras, revelando no conto seu caráter irônico e debochado.

No que tange à caracterização psicológica da personagem Dora, é possível notar um paradoxo, pois ela apresenta durante todo o conto um comportamento resignado e recatado, contudo nos momentos em que aparece ao lado de Eunice ela parece libertar-se das muitas máscaras que tem que representar socialmente. Com Eunice Dora é feliz: não precisa fingir.

Esses indivíduos mascarados, fragmentados que escondem a verdadeira identidade, agem dessa forma para se adequarem ao jogo das aparências que a sociedade produz. O sujeito homossexual com “visibilidade do estigma” consiste no diferente, logo ele é visto como uma ameaça: “Os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo moral ou estético do mundo” (BAUMAN, 1997, p. 27)

Neste conto, sexo está associado ao amor, o amor homossexual, sem perversões ou violências por meio do lirismo amoroso. Sem moralismos, Fonseca amplia o ângulo do olhar para o tema, no que o situa na tendência do seu tempo, pois, conforme Bhaba:

O afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual - que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. (BHABA, 1998, p. 19-20)

É por estes e outros motivos que a literatura de Rubem Fonseca pode ser entendida como uma narrativa crível e sintonizada com seu tempo, no que diz respeito à representação destes novos modelos de relações que emergem deste cenário contemporâneo.

4.2.4 O Amor Maternal e os Marginais

Um outro paradigma amoroso pode ser encontrado no texto “O Anjo da Guarda”, desta vez Rubem Fonseca representa o desdobramento da afetividade através do amor maternal, nascido em uma circunstância adversa, aqui representado por uma personagem sem nome, chamada apenas de mulher, e a outra personagem denominada apenas Anjo da Guarda. Neste conto Fonseca retoma uma personagem já conhecida dos seus leitores. Trata-se do guardião de idosos do conto “A Matéria do Sonho” do livro *Lúcia Mc Cartney* que retorna no

conto “O Livro dos Panegíricos” também como guardião de um velho senhor, este em *Romance Negro*. O Anjo da Guarda que aparece no livro *Histórias de Amor* é a mesma personagem dos contos anteriores como revela o trecho:

Quando era jovem passei uns dois anos empurrando a cadeira de rodas de um velho.
Foi a melhor época da minha vida, (...)
Depois tomei conta de outro velho.
Ele era doente mental?
Não. Uma doença da velhice. (O sujeito se matou, com a minha ajuda, mas isso eu não diria a ela.) (FONSECA, 1997, p. 27)

Desta vez a personagem não é mais um homem que cuida de idosos, ela reaparece marginalizada, pois tem como missão matar uma senhora que vive em um sítio. A mulher acredita que ele está ali para protegê-la de barulhos que escuta à noite. Os mandantes do crime são personagens também conhecidas, trata-se da enfermeira que juntamente com o Anjo da Guarda cuidou do velho no conto “O Livro dos Panegíricos” e do filho deste mesmo velho: “Eu o reconheci logo, se você quer ficar vivo neste mundo de merda não pode esquecer nem a cara nem a voz de ninguém. Era o filho do velho Baglioni que eu ajudara a ir para outro mundo. Fingi que não o reconheceria”. (FONSECA, 1997, p. 30).

Neste trecho fica evidente a dificuldade que a personagem possui em confiar nos outros, pois já que para viver neste “mundo de merda” ele deve estar atentos a tudo e não pode nunca se descuidar, ratificando o cenário de desconfiança em que vivemos.

O narrador deste conto é um narrador intruso e subjetivo. À medida que revela as ações das personagens, revela também os sentimentos nutridos por elas. Novamente Fonseca utiliza os diálogos das personagens para deslocar o foco narrativo.

Logo na segunda página do conto, fica evidente que O anjo da Guarda simpatiza-se por sua vítima, pois ela remete à lembrança de sua mãe: “Ela vestia um penhoar e uma mulher de penhoar sempre lembra minha mãe. Aliás, a única coisa que lembra minha mãe é o penhoar.” (FONSECA, 1997, p. 24)

No decorrer deste conto a personagem Anjo da Guarda deixa transparecer que a nutre um sentimento de compaixão e carinho por sua vítima: “A mulher na cama parecia um cachorro morto em quem era fácil dar pontapés. Não faço perguntas, quando me pedem um serviço. Mas neste caso gostaria saber quem queria que ela desse um tiro na cabeça” (FONSECA, 1997, p. 28)

A simpatia entre ambos é mútua: “O homem perguntou se eu era o novo caseiro a mulher respondeu que eu era um amigo” (FONSECA, 1997, p. 29) a partir daí, o Anjo da

Guarda realmente assume o papel de protetor da senhora. Desistindo do plano de matá-la, volta atrás e vinga-se dos mandantes do crime, assassinando-os friamente. O anjo da guarda e a senhora desenvolvem uma relação de amor, que é a representação do afeto existente entre mãe e filho: ele até a chama de mãe. Sem estereótipos, ele, um frio assassino é capaz de amar.

O velho era um homem rijo que trabalhava o dia inteiro no jardim, ele e a minha mãe. Estou brincando, mas gostaria que ela fosse minha mãe. Eu gostava dela. Se eu tivesse uma mãe assim eu seria um homem diferente, meu destino ia ser outro e eu tomaria conta dela, ia ter alguém para amar. (FONSECA, 1997, p. 33)

Esta passagem do conto é muito significativa, pois ela demonstra a crise afetiva vivida pelo homem contemporâneo, já que ele gostaria de ter alguém para amar, neste sentido a personagem reflete sobre sua condição marginalizada como uma consequência da falta de afeto. A personagem se transforma em produto deste mundo destituído de amor, no qual é vítima social. É um sujeito frustrado e carente que vê sua condição determinada pelo meio e pelas condições em que foi criado. Segundo Oliveira (1991): “A luta pela sobrevivência torna as personagens insensíveis, pois, para resistirem ao sistema avassalador, é preciso munirem-se de defesas emocionais.” (OLIVEIRA, 1991, p. 52) e complementa que, ao assumirem o papel de vítimas, as personagens são tomadas por uma forte sensação de impotência para agir sobre o mundo que vivem e transformá-lo.

4.2.5 A Impossibilidade da Realização Amorosa Através o Mito do Amor Romântico

No conto “Viagem de Núpcias” é representada a história de amor de um casal heterossexual. Duas famílias amigas, de classe alta, os filhos dos casais convivem durante toda a infância e adolescência. São filhos únicos de abastados empresários. Fonseca traz na caracterização das personagens o estereótipo do “rico mimado” farrista, e da “patricinha” intelectual e virgem; ele, formado em economia; ela, estudante de filosofia: “Os dois moravam na casa dos pais. Adriana ainda era virgem - a virgindade estava na moda -, porém Maurício tinha uma vida sexual agitada, para um corretor da bolsa, e era proprietário de um apartamento na cidade, onde realizava seus encontros galantes.” (FONSECA, 1997, p. 35). Maurício deve dar continuidade aos negócios do pai; ele pode ter o maior número de parceiras

possíveis, revelando o machismo ainda presente na sociedade. Adriana corresponde ao modelo de mulher apaixonada, recatada, a chamada “moça de família”, feita para casar:

Um dia, não se sabe bem o que causou essa reviravolta, os dois informaram que estavam noivos e iam se casar dentro de seis meses. Era fácil entender a motivação da apaixonada Adriana; quanto a Maurício, aquela inesperada decisão talvez resultasse do fato de ele acreditar no que lhe diziam, que cedo ou tarde um homem tem que se casar, e de ele ter certeza que jamais iria encontrar outra mulher tão decente e digna como Adriana para ser sua esposa. (FONSECA, 1997, p. 36)

As famílias ficaram satisfeitas com a decisão dos dois, afinal uma das grandes preocupações deles era a “infiltração” de outras pessoas que não pertencessem ao mesmo nível social: “(...) quem sabe um astuto caçador de dotes ou uma dessas rastaqueras deslumbradas que frequentam as colunas sociais.” (FONSECA, 1997, p. 36)

A caracterização destas personagens corresponde a um modelo bastante típico encontrado na modernidade, no qual os sujeitos possuíam uma identidade estável, e um ambiente econômico seguro, as classes sociais e o papel que cada um deveria desempenhar no cenário moderno eram bem definidos, contudo no período pós-moderno todos estes aspectos estáveis encontram-se diluídos e fragmentados. Agora, o sujeito “sonha desesperadamente com algo sólido a que possa se apegar, mas, ‘eu vejo apenas fantasmas que rondam meus olhos e desaparecem assim que os tento agarrar’”. (BERMAN, 1995, p. 18).

Fonseca neste conto consegue representar com grande fidelidade o paradoxo existente entre os ideais modernos e pós-modernos, que geraram a ruptura e a separação destes modelos sociais. Ele revela nesta narrativa a impossibilidade de viver sob as normas dos antigos valores amorosos e familiares.

Maurício aproveita muito bem seus últimos meses de solteiro levando, durante os dias de semana, para seu apartamento diversas mulheres. Os sábados eram destinados aos encontros com a noiva Adriana, sempre se despedindo cedo, Maurício pode sair para encontrar-se com outras mulheres.

Foi uma grande festa de casamento, mas devido aos compromissos de negócios do Maurício, a viagem de núpcias para Paris teve que ser adiada em três meses. Na noite de núpcias do casal é revelado ao leitor, através de uma narrativa fria e distanciada, a primeira relação sexual que tiveram. Esta é descrita por Fonseca como uma relação extremamente mecanizada, sem paixão e cheia de pudores: “‘Deita meu bem’, ele disse. ‘Apaga a luz’ pediu Adriana timidamente. ‘Tira a roupa, meu amor, enquanto vou apanhar os copos na sala.’ Ele pegou os copos, deixou a luz da sala acesa e voltou. Ela estava deitada imóvel na cama (...)”

(FONSECA, 1997, p. 38). A personagem Maurício não sente desejo por Adriana e tem dificuldade de ter ereção com a esposa. Para resolver este problema ele pensa em outras mulheres e com muito esforço cumpre o seu dever de homem, sem se importar com os gritos e gemidos de dor de sua mulher.

Os dias que se seguiram, não foram diferentes, as relações sexuais, sempre precárias e frustradas. Na tentativa de mudar esta realidade, decidem viajar para um lugar onde pudessem ter um contato maior com a natureza. Oliveira (1991) afirma que é tendência de Fonseca enfatizar a ligação do homem com a natureza, que se configura como um ambiente que oferece paz e tranquilidade. Ainda segundo a autora, isto traz à tona a questão do homem precisar retornar às suas origens primitivas. “Disse que a comunhão com a natureza devia fazê-los mais felizes.” (FONSECA, 1997, p.47).

Neste local, longe das tecnologias que a vida cosmopolita oferece Maurício tenta novamente fazer sexo com Adriana, frustrado por não sentir desejo pela esposa: “Como é que ele não conseguia se excitar com Adriana, uma pessoa que adorava e que possuía um corpo e um rosto mais bonitos do que o de qualquer outra mulher que conhecesse.” (FONSECA, 1997, p. 45)

Eles estavam em uma reserva florestal e, por isso, havia muito cuidado com os dejetos. Todos deveriam usar um banheiro comunitário no meio do mato, que, obviamente, não possuía descarga. Maurício, que até então não havia conseguido usar as dependências sanitárias disponíveis no acampamento, por sentir nojo, sente que não poderá mais esperar. Ao dirigir-se ao local destinado para as necessidades fisiológicas, ele percebe que está sendo ocupado pela sua esposa. E se surpreende quando vê que era sua linda, delicada e burguesa esposa que estava utilizando um vaso que não possuía descarga. Mauricio sente um nojo profundo quando vê, boiando num líquido azul, os excrementos da sua mulher, mas, superado o mal estar, defeca no mesmo banheiro. Contudo, a narrativa surpreende, após o episódio:

“Naquela noite Maurício entrou na barraca antes de Adriana. Ela ficou do lado de fora, olhando as estrelas. Maurício enfiou a cabeça para fora e perguntou, “você não vem deitar?”

Adriana entrou na barraca. “Maurício tirou a roupa dela delicadamente, depois se desnudou também, feliz com sua virilidade latejante.” (FONSECA, 1997, p. 55)

Tanto Maurício quanto Adriana são personagens típicas de um cenário romântico que imperava no século passado, logo estão deslocadas do ambiente pós-moderno em que vivem. Adriana é uma figura de mulher idealizada, portanto não há possibilidade de amá-la desta forma, somente quando Maurício a vê como um ser humano normal é que há o resgate do

amor. Atualmente, neste cenário contemporâneo que vivemos não é possível viver amando um ser irreal, idealizado, por isso a personagem Maurício sente-se frustrado por fazer sexo com diversas mulheres e não sentir atração por sua esposa “perfeita”. Mas é justamente aí que está o problema: o homem contemporâneo foi destituído de sua perfeição, ele agora é um ser real, representado na obra de Rubem Fonseca sob uma ótica extremamente verossímil. O amor só pode existir entre seres humanos, não entre figuras criadas na imaginação.

A emergência do mundo global que vivemos não abre espaço para fantasias, a crise do sistema obriga os indivíduos a viverem em um mundo em que a identidade está liberta dos preconceitos herdados. O mundo está configurado na obra de Fonseca pela sua dimensão hiperreal, por isso a impossibilidade de suas personagens viverem um romance em que os parceiros são pessoas idealizadas. É o fantasma do mito do amor romântico que aparece neste conto, impossível de ser vivenciado.

4.2.6 O Fanatismo e o Amor Religioso

“Uma menina de doze anos de idade foi encontrada morta por excursionista na floresta da Tijuca” (FONSECA, 1997, p. 1997). Esse é o início do conto “O Amor de Jesus no Coração”. Uma investigação policial será conduzida a fim de descobrir o assassino. Ao contrário do que parece não se trata de um conto com uma temática policial. Aqui Rubem Fonseca mostra através de sua narrativa as consequências que o fanatismo religioso pode trazer.

O conto aparece com um narrador-personagem, em primeira pessoa que participa da história; através da voz do policial Guedes e os diálogos com seu companheiro. A linguagem é veloz e dinâmica, com o predomínio dos diálogos num discurso indireto livre. Através destas conversas o leitor é convidado a investigar juntamente com os policiais o culpado dos assassinatos, mas esta atmosfera trivial esconde uma trama muito instigante

Fonseca carrega este conto de ironia e sarcasmo, uma crítica ao bitolamento religioso, ele apenas usará a investigação policial como pano de fundo para refletir sobre a sociedade contemporânea, seus excessos, obsessões que irá revelar ao leitor um final surpreendente.

Na literatura produzida por Rubem Fonseca, as questões vinculadas à religiosidade são frequentemente representadas em um tom de descrença e de absurdo, que desacredita do

poder da fé. O fanatismo católico será levado aos extremos pelo policial Leitão. Parceiro do policial Guedes, ambos são os responsáveis pela investigação dos assassinatos.

Fonseca caracteriza de forma bastante irônica o policial Leitão, subalterno de Guedes, mostrando-o como um ignorante e destituído de razão, tendo de ser constantemente vigiado pelo colega. O próprio nome da personagem Leitão é uma clara alusão ao termo “porco”.

“Nós ainda vamos conversar com você, ouviu?”, ameaçou Leitão.
 “Vai embora, porra”, disse Guedes empurrando Eleutério. O entregador saiu, olhando assustado para o tira.
 “Você não pode ir descartando os suspeitos dessa maneira.”
 “Não se meta na minha maneira de trabalhar se não está satisfeito vá se queixar ao delegado.”
 “Nós estamos juntos nisso, Guedes. O delegado colocou nós dois no caso. Está me chutando para corner?” (FONSECA, 1997, p. 61)

Foram dois assassinatos ocorridos nas proximidades de um internato católico regido por freiras e que abriga crianças órfãs. O da jovem de doze anos chamada de Maria de Lurdes, e, na semana seguinte, o da jovem Celma Rego de treze anos. Ambos os crimes apresentam as mesmas características, vestígios de esperma, porém sem sinal de estupro, e também o roubo da calcinha e de uma medalha de São Bento que todas as meninas que ali estudam, carregam no pescoço. É com estas pistas que os policiais trabalham para solucionar os crimes.

Logo no início da investigação Leitão dá claros indícios de fanatismo e intolerância religiosa, o que se percebe nos trechos da primeira entrevista com um provável suspeito:

“Mais um católico macumbeiro”, disse Leitão. “Ouça, cidadão, católico não vai à macumba.”
 “Leitão você está confundindo o cara.”
 “Você achava as meninas do colégio bonitinhas?”
 “Sim senhor.”
 “Leitão você está me irritando.”
 “Você é outro, Guedes, que se diz católico e não vai à igreja.” (FONSECA, 1997, p. 60)

A investigação prossegue e ambos chegam a uma casa próxima ao internato, onde mora Gumercindo. Ele possui um orquidário e fornece flores para as meninas do colégio. Nesta passagem Leitão, que aparece sempre com uma caracterização impulsiva e apressada arromba a casa do homem, que não se encontra no local. Ao vasculhar a residência, Leitão encontra a imagem de um orixá de barro, figura pertencente à religião afro-brasileira, o que para ele basta para incriminar o até então suspeito:

“Sabe o que é isto? Sabe o que é isto, Guedes?”

“Não.”

“Exu. Exu é o demônio, Guedes”

“Isso não interessa, Leitão.”

“O diabo existe, Guedes, Deus existe e o Diabo existe. Este indivíduo cultua o Diabo.” (FONSECA, 1997, p. 74)

Eles continuam a vasculhar a casa e encontram dentro do armário uma medalha de São Bento, daquelas que as meninas usavam no internato. Guedes, astuto e perspicaz deduz que uma das meninas deu a medalha para Gumercindo em troca das orquídeas que ele fornece. Guedes, sempre ponderado, sem tirar conclusões precipitadas, ordena que Leitão fique ali no local e aguarde o suspeito retornar, enquanto ele vai até o convento para confirmar sua hipótese antes de julgar o suspeito como assassino.

Ao retornar à casa, tendo confirmado que Gumercindo era inocente, encontra o fanático católico do lado de fora aparentando tranqüilidade, Guedes entra na casa e vê que Gumercindo foi assassinado friamente pelo policial Leitão. O assassino Leitão desculpou-se de seu crime, acusando Gumercindo de resistência. Mesmo quando descobre que foi precipitado, Leitão não demonstra remorso, pois argumenta que agiu desta forma “por possuir Jesus no coração”, e de, acordo com as leis divinas, estava cumprindo seu dever cristão:

“Reagiu merda nenhuma!”

“Bem aventurados os que têm fome e sede de justiça.”

“Você é um fanático Leitão.”

“Eu estou de bem com a minha consciência. Estou de bem com Deus. Tenho o amor de Jesus no coração.” (FONSECA, 1997, p. 78)

A grande problemática abordada neste conto carregado de ironia e de sarcasmo é o amor fanático por uma religião, que, levado às últimas consequências justifica todas as ações. Ele utiliza o nome de Deus e de sua fé para isentar-se de sua culpa e da violência deliberada e covarde. É uma violência tão excessiva que abarca tudo, mas não se vê.

Bauman (1997) identifica na contemporaneidade uma quantidade enorme de aconselhamentos de todas as formas, e inclui a crença e a fé religiosa que surgem em função da insegurança existencial vivenciada pelo sujeito contemporâneo. A religião propõe-se neste cenário pós-moderno como um guia infalível para restabelecer os relacionamentos saudáveis e apresentam-se como infalíveis para restituir a estabilidade do sujeito. O homem contemporâneo, destituído de sua identidade, desesperado, fragmentado, desgarrado de seu grupo social, encontra na religião um “amparo sólido”. Quando se sente acolhido, recebe mensagens e promessas de conforto afetivo: “nós amamos você”, “Jesus te ama”, “Você tem

uma missão designada por um ser maior". O sentimento de ser amado pelo homem carente de afetividade é o que valida toda e qualquer ação.

O fascínio do fundamentalismo provém de sua promessa de emancipar os convertidos das agonias da escolha. Ai a pessoa encontra, finalmente, a autoridade indubitavelmente *suprema*, uma autoridade para acabar com todas as outras autoridades. A pessoa sabe para onde olhar quando as decisões da vida devem ser tomadas, nas questões grandes e pequenas, e sabe que, olhando para ali, ela faz a coisa certa, sendo evitado, desse modo o pavor de correr risco. (BAUMAN, 1997. p. 228)

Leitão perde seu senso racional e tudo se justifica em nome do amor à Deus. Para ele, sua religião é mais legítima que as outras, tornando-se preconceituoso em relação a qualquer outra crença religiosa. O amor neste conto perde seu significado e incorpora outro, o do ódio, há neste a inversão dos signos que sustentam sua crença. O amor representado por Fonseca assume seu caráter intolerante e revela a subversão dos papéis, Eros e Thanatos, aqui estão intrinsecamente ligados e confundidos.

4.2.7 O Amor Virtual e a Fragmentação do Sujeito

O último conto do livro chama-se “Carpe Diem” que, traduzido do latim, significa aproveitar o presente. Trata-se da história de amor entre dois amantes que desenvolvem uma paixão clandestina alucinante. Aparecem representados, neste conto de Fonseca, quase uma caricatura das personagens, pois elas são ridicularizadas tratadas como endinheirados frívolos e fúteis. As personagens deixam a impressão de estarem numa caçada destituída de sentido buscando a realização da satisfação sexual a qualquer preço. Mas o contexto em que as personagens vivenciam esta relação acaba por transformá-la em eventos repetitivos, por isso preferem pensar em si mesmos como se estivessem em um filme

As personagens são casadas, sem filhos e provêm de uma classe alta; seus cônjuges os sustentam com recursos milionários. O conto inicia-se numa festa de ano novo, nessa as personagens encontram-se pela primeira vez. Eles ainda são anônimos ao leitor, logo a primeira vista eles se sentem atraídos um pelo outro e combinam de se reverem em Paris. A partir deste segundo encontro, inicia-se a história de amor das personagens. Num primeiro momento, ambos mentem seus verdadeiros nomes: ela diz que se chama Sabrina e ele Robert, e prometem que não falarão nada sobre suas nobre e ricas famílias.

Os dois adoram cinema: inserem em suas falas um diálogos paralelos à narração, na verdade trata-se de um jogo literário, no qual as personagens tomam emprestadas as falas de filmes famosos e inserem nas suas. É a própria configuração do pastiche como afirma Jameson, característica básica da arte contemporânea. Trata-se de um texto longo em que se misturam a ficção e a realidade com senso de humor irônico e transgressor. Os comentários das personagens sobre o cinema não estão deslocados de suas falas, ao contrário, quando incorporados ao discurso, se mostram ajustados, pois imprimem leveza, bom humor sem perder a agilidade da narrativa:

Pensei *nela*. Acho que vai ser mais fácil.
 E você deve ter conexões com o baixo mundo, afinal seu irmão foi assassinado por um bandido.
 Uma sobremesa sem queijos é igual uma bela mulher sem um olho.
 O que isso tem a ver?
 Nada.
 É de algum filme?
 É do Brillat- Savarin. Não sei como surgiu. (FONSECA, 1997, p.94)

Trata-se de uma narrativa cuja linguagem é entrecortada por falas de clichês de discursos fílmicos. Esses procedimentos de colagem e fragmentação de vários discursos nos levam a entendê-los como uma subversão do gênero literário, no qual as linguagens não se opõem, elas se fundem com os procedimentos artísticos-formais utilizados pela linguagem cinematográfica contemporânea. Devemos compreender as múltiplas linguagens incorporadas neste conto como elementos que reconstroem a imagem da palavra permitindo que várias vozes e vários discursos se materializem de forma diferente.

A história é contada pelas próprias personagens através de seus diálogos, cartas e telefonemas, aliás esta é outra característica que o texto possui, o discurso das personagens é intermediado por outros suportes, tais como, a carta, e o telefone:

CARTA DE ÉGUA ÁRDEGA, VULGO SABRINA
 Meu querido Pamonha,
 Estou parecendo uma idiota entusiasmada (copiei a frase daquele filme nojento que assistimos de mãos dadas) e não compreendo como você foi capaz de fazer isso comigo, me deixar sozinha esses dias todos. (...)
 CARTA DO FODEDOR, VULGO ROBERT
 Branca como um lírio, uma folha de papel, branca como o sol. Os cabelos tão finos se jogados para o ar nunca mais caem no chão; olhar de égua árdega besta arisca corta meu coração. (...) (FONSECA, 1997, p. 85).

O mundo pós-moderno que vivemos possibilita o surgimento deste tipo de personagens, pois faz emergir o drama de sujeitos que, privados de existência legítima, são

inseridos num contexto global por uma lógica de existência virtual marcada pelo diálogo surreal das personagens. Esse carácter virtual da comunicação marca um traço paradoxal da arte contemporânea: trata-se da presença que se faz ausência, pois, privados da presença física do outro, o homem recria relações virtuais na tentativa de preencher o vazio da existência na busca da alteridade. Sobre estas redes de comunicação virtual, Bauman reflete:

Elas são “relações virtuais”. Ao contrário dos relacionamentos antiquados (para não falar daqueles com compromisso, muito menos os compromissos a longo prazo), elas parecem feitas sob medida para o líquido cenário da vida moderna, em que se espera e se deseja que as “possibilidades românticas” (e não apenas românticas) surjam e desapareçam numa velocidade crescente e volume cada vez maior, aniquilando-se mutuamente e tentando impor aos gritos a promessa de “ser a mais satisfatória e a mais completa.” (BAUMAN, 2004, p. 12)

As personagens passam um longo tempo sem saber quem são realmente. “Três meses se passam e ele ainda não sabe o nome verdadeiro dela, nem ela o dele. E nada sobre as respectivas famílias.” (FONSECA, 1997, p. 84).

É através das cartas e telefonemas que eles simulam serem outras pessoas, “Escrevem um para o outro e nas cartas dizem coisas que não tem coragem de pronunciar frente a frente.” (FONSECA, 1997, p.84). Há nestas personagens múltiplas identidades, todas elas fragmentadas, nenhuma pode ser considerada real ou verdadeira. A mulher aparece primeiramente sem nome, depois assume o apelido de “égua árdega”, logo em seguida, Sabrina, e só na metade do conto ela revela seu verdadeiro nome: Paula. Com a personagem masculina acontece o mesmo, ele aparece anônimo, assume o vulgo “fodedor” ou Robert e somente na metade da narrativa revela o nome: Roberto. Ambos também incorporam nas suas falas e atitudes personagens do cinema, Roberto adora imitar os artistas: “Falei cuspiendo as palavras e fazendo caretas. Minha melhor interpretação de gângster. Você vai ser enterrado com marcas horríveis.” (FONSECA, 1997, p. 127)

Este tipo de relação que o casal vivencia faz parte da cultura fragmentada característica da sociedade pós-moderna na qual os sujeitos possuem diversas identidades e ao mesmo tempo de nenhuma, e reitera a liquidez do sujeito contemporâneo. São seres desprovidos de rostos e nomes, cuja identidade foi massificada e multifacetada.

Outra característica deste conto é a repetição de falas: A personagem Paula repete a mesma frase e as mesmas atitudes o tempo todo na narrativa, o leitor sente como se estivesse vendo um filme que repete diversas vezes a mesma cena. “Então na hora que ele ficou por cima dela, ela disse, casa comigo de verdade” (FONSECA, 1997, p. 97). Esta passagem é narrada exatamente igual diversas vezes no texto, o que lhe confere um carácter irônico.

Esse conto também possui como pano de fundo uma trama policial, pois os amantes planejam matar um dos esposos, mas acabam sendo atacados pelo marido dela que também planejava matá-la.

A relação dos amantes é totalmente baseada em sexo, uma paixão associada à obsessão, arrebatamento e cólera. Eles não se interessam por sentimentos profundos verdadeiros, e sim pela satisfação sexual imediata, um amor centrado num sexo insaciável.

Enquanto o casal de amantes planeja o assassinato de seus parceiros, o marido de Paula simultaneamente, planeja seu assassinato, e chega a contratar um matador profissional para executar o serviço. No entanto, no final da narração, o casal de amantes consegue fraudar o marido de Paula que queria matá-la por questões econômicas e continua fazendo sexo de forma insaciável “e ela olha para o relógio e diz que estão fodendo há mais de uma hora.” (FONSECA, 1997, p.135). No final do relato a personagem Roberto ainda afirma: “Parece um filme” (FONSECA, 1997, p.135).

A respeito deste conto Rubem Fonseca reproduz na narrativa, carregada por um tom cômico, um modelo de relação que vem sendo vivenciado na contemporaneidade, Bauman (1998) estudou como as relações amorosas e a sexualidade está sendo vivenciada pelo homem pós-moderno, levando-se em conta este sujeito fragmentado, desajustado, destituído de historicidade e inserido numa era extremamente globalizada e tecnológica. O autor revela que as relações afetivas também passaram por uma nova revolução que consiste na quebra de tudo que havia sido postulado até aqui. “A liberação sexual contribuiu para haver uma maior valorização do sexo, pois ocorreu uma clara ruptura entre “envolvimento romântico e o amor erótico e que lhe desnuda a substância sexual.” (BAUMAN, 1997, p. 183).

É possível perceber que as relações vividas neste cenário pós-moderno estão muito mais voltadas para a imediata satisfação do impulso e do desejo, e pelo prazer de viver sem compromisso com ninguém. As personagens de Fonseca criam uma teia amorosa e se tornam prisioneiras da situação por eles mesmos criadas. Vivendo sem rumo definido, esperam que um acidente, uma ocasião que defina os seus destinos. Contudo, nem eles sabem responder para onde querem ir.

Se, no curso da primeira revolução sexual, o sexo converte-se num maior material de construção das estruturas sociais duráveis e das extensões capilares do sistema global de construção da ordem, hoje o sexo serve, antes e acima de tudo, ao processo de automização em andamento, se a primeira revolução relacionava a sexualidade com a confissão e preservação das obrigações, a segunda transferiu-a para o reino da coleção de experiências; se a primeira revolução dispunha a atividade sexual como medida de conformidade com as normas socialmente promovidas, a segunda

redispunha como critério de adequação individual e aptidão corporal” (BAUMAN, 1998, p.184).

As práticas sexuais, que agora estão muito mais ligadas ao prazer e não somente ao dever, saíram do domínio da casa local para a rua. Ainda segundo Bauman (2006) hoje o sexo é mais um fator que vem a desagregar a família em todas as suas dimensões. A superficialidade aparece também nas relações, assinalando uma busca pelo prazer físico imediato, havendo uma supervalorização do sexo e uma subestimação do amor sem aprofundamento, pois na pós-modernidade toda a relação de dependência é rejeitada.

O livro de contos *Histórias de Amor* consegue abarcar de forma plural e diversificada todas estas diferentes relações afetivas, expondo e explorando as crises e contradições do sujeito contemporâneo. Rubem expõe sem moralizar ou criticar, apenas demonstra a crise afetiva que os sujeitos contemporâneos vivenciam na pós-modernidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Histórias de Amor*, publicada em 1997, surpreende os leitores de Rubem Fonseca acostumados a encontrar em sua narrativa temas ligados a realidade urbana das grandes cidades, sempre retratados sob a ótica da violência, da marginalidade e do erotismo, num estilo corrosivo, trágico e chocante. Porém, a leitura deste livro de contos se revela diferenciada pela sua temática: a representação do amor. De forma inusitada, o autor dá o seu tom e estilo a um tema intrigante nos tempos pós-modernos.

O entendimento do amor se modificou ao longo da história ocidental. É possível notar que a compreensão do tema foi se adaptando a diferentes realidades e contextos. O amor vivenciado na pós-modernidade é constituído por rupturas e paradoxos, causados pelo gigantismo global que vivemos. No cenário que se apresenta na atualidade, emergem diferentes formas de entender e vivenciar o amor.

Rubem Fonseca tematiza, neste livro, de uma maneira peculiar e original, estas possibilidades contemporâneas de entendimento do amor, sem abandonar o seu estilo marcante, intenso e perturbador. O tema em questão é explorado em sua narrativa de forma bastante intrigante, associando o lírico e ao grotesco.

Os sete contos que compõem a obra são a clara representação das vivências do homem contemporâneo. O escritor não teme expor em seus contos os embaraços sexuais, o amor desmedido, o narcisismo, intimidades higiênicas, tudo o que os sujeitos vivem, mas dificilmente admitem. Para Fonseca tudo se torna material para produzir suas narrativas.

Aparecem, nestes contos, diversas facetas amorosas, abrigando de forma democrática os mais variados tipos de afetividade, formalizando uma pluralidade de representação. Imprimindo sua a marca no desenvolvimento desse tema, Fonseca analisa o próprio homem contemporâneo. Nos contos transitam personagens solitárias obsessivas, carentes, fragmentadas e deslocadas. Retratando os tempos difíceis do nosso líquido mundo pós-moderno.

Os conflitos que o amor tem de enfrentar na atualidade configuram-se sempre pelas impossibilidades e pela busca desesperada pela felicidade, mas, como Bauman questiona: “Estão mesmo procurando relacionamentos duradouros, como dizem, ou seu maior desejo é que eles sejam leves e frouxos (...)” (BAUMAN, 2004, p. 11). Se pensarmos nas personagens de Fonseca, talvez seja possível entender como estão perdidos e confusos estes sujeitos que transitam no cenário contemporâneo, pois o comportamento das personagens frente às

relações afetivas demonstra a precariedade do sistema contemporâneo em que vivemos já que, transformam todo ato ou gesto amoroso numa embaraçosa experiência.

A análise literária demonstrou de forma bastante realista estas experiências embaraçosas, fluidas e fragmentadas: desde a solidão da personagem do conto “Betsy” à obsessão ciumenta de Soraia, o amor lírico romântico de Dora e Eunice, até o nascimento de um amor materno entre o assassino e sua vítima do conto “Cidade de Deus”, ou ainda, o despertar do amor de forma inusitada de Maurício por Adriana, e, de maneira mais irônica, a violência e a crueldade pautadas pelo amor religioso do fanático Leitão ou, ainda, a paixão louca e fragmentada dos amantes do conto “Carpe Diem.” Em geral, estas personagens procuram o amor, mas quando o encontram não sabem lidar com ele, acabando por afastá-lo.

Recuperando todos esses elementos, é possível afirmar que *Histórias de Amor* configura-se como uma análise pertinente a respeito dos conflitos e paradoxos que a pós-modernidade apresenta, recriados de maneira bastante realista pelas mãos de Rubem Fonseca. Esta coletânea de contos não vislumbra o mundo sob uma névoa de ilusão, é uma obra comprometida com a realidade, que inquieta, perturba e causa estranhamento. O leitor, ao percorrer os caminhos desse amor contemporâneo encontra uma narrativa fria, objetiva, cruel sem melodramas, mas que deixa transparecer um lirismo latente.

Sem a intenção de moralizar nem criticar, Fonseca literalmente transforma a realidade em arte, escancara as diversas práticas e formas de amar da contemporaneidade, sem acionar nenhum discurso político ou ideológico, mas os lugares do amor em tempos tão pouco amorosos.

Espera-se que este trabalho possibilite outras leituras e aproximações da narrativa ficcional de Rubem Fonseca à medida que indica alguns caminhos e pistas de interpretação do conjunto da obra do escritor, relacionada ao contexto atual pós-moderno. A leitura deste livro de contos permitiu pensar que a narrativa de Fonseca pode ser lida e interpretada a partir de outras perspectivas, pois abarca todas as temáticas que emergem no nosso cenário contemporâneo, inclusive o amor, não se restringindo apenas àquelas já conhecidas

A interpretação do amor na contemporaneidade aqui analisada constitui-se numa visão restrita tendo em vista todo o significado ideológico e cultural da sociedade pós-moderna. Longe de configurar-se em um desfecho totalizante, este trabalho pretende propor uma abertura para que outras leituras sobre o amor na literatura, a partir de outros mirantes, possa promover novos estudos.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zigmunt. *Amor líquido-Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Miriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BRUNEL, Pierre. (Org). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: UNB/José Olympio Ed, 2000.
- DEL PRIORE, Mary. *A história do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.
- FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. (Org. Bóris Schnaiderman). São Paulo: Companhia Das Letras, 1994.
- FONSECA, Rubem. *Histórias de Amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- IANNI, Octávio. *A Era do Globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em <http://www.ibge.gov.br/paisesat/main.php>. Acessado em 27/10/09.
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Censo Demográfico*. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/população/censo2000/nupcialidade_fecundidade/censo2000_fecundidade.pdf. Acessado em 10/11/2009.
- JAMESON, Frederic. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.