

Burianová, Zuzana

O (des)amor nos contos de Rubem Fonseca

Études romanes de Brno. 2006, vol. 36, iss. 1, pp. [137]-145

ISBN 80-210-4078-5

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113497>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZUZANA BURIANOVÁ

O (DES)AMOR NOS CONTOS DE RUBEM FONSECA

A partir do seu livro de estreia, a coleção de contos *Os Prisioneiros* (1963)¹, Rubem Fonseca (nascido em 1925) publicou, até ao presente, outros dez livros de histórias curtas² (além de algumas antologias e uma colectânea de contos reunidos³), duas novelas⁴ e oito romances⁵, tendo-se consagrado como um dos mais lidos e traduzidos escritores brasileiros da actualidade. Durante as quatro décadas da criação, a obra do autor, premiada em 2003 pelo Prémio Camões, passou por uma inevitável evolução da técnica narrativa e pela exploração de uma vasta escala de temas e motivos, predominantemente vinculados à problemática existência do homem urbano moderno. Simultaneamente, porém, a sua ficção tem guardado uma impressionante coerência. Mesmo que as narrativas variassem em tom, desde o moderado até acidamente satírico, levemente humorístico até profundamente trágico, empregassem uma linguagem padrão ou carregada da gíria e do baixo calão carioca, e tocassem assuntos tanto correntes quanto tabus e chocantes, elas manifestaram desde o início uma finalidade definida: sair dos lugares comuns do pensamento e da expressão, abalar as expectativas e ideias estereotipadas sobre o que é literatura, provocar o bom senso burguês.

Rubem Fonseca insere-se, junto com os escritores como Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, João Antônio, Fernando Sabino ou Luiz Vilela, no grupo de contistas brasileiros que, a partir da década de sessenta, começam a explorar

¹ Neste texto abreviado como *PR*.

² *A Coleira do Cão* (*CC*, 1965); *Lúcia McCartney* (*LMC*, 1967); *Feliz Ano Novo* (*FAN*, 1975); *O Cobrador* (*CO*, 1979); *Romance Negro e Outras Histórias* (*RNOH*, 1992); *O Buraco na Parede* (*BP*, 1995); *Histórias de Amor* (*HA*, 1997); *A Confraria dos Espadas* (*CE*, 1998); *Secreções, Excreções e Desatinos* (*SED*, 2001); *Pequenas Criaturas* (*PC*, 2002).

³ *O Homem de Fevereiro ou Março* (1973); *Contos Reunidos* (1994); *64 Contos de Rubem Fonseca* (2004); etc.

⁴ *Do Meio do Mundo Prostituto Só Amores Guardei ao Meu Charuto* (1997); *O Doente Molière* (2000).

⁵ *O Caso Morel* (1973); *A Grande Arte* (1983); *Bufo & Spallanzani* (1985); *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988); *Agosto* (1990); *O Selvagem da Ópera* (1994); *Diário de um Fescenino* (2003); *Mandrake – A Bíblia e a Bengala* (2005).

o drama da vida nas grandes cidades. Reagindo a profundas mudanças pelas quais na época passava a sociedade brasileira, incluindo a industrialização intensiva, a concentração populacional nas zonas urbanas ou a ditadura militar, os autores se dedicam a uma temática diferente das gerações anteriores e buscam formas de expressão adequadas à nova realidade. O protagonista do conto “Intestino grosso” (*FAN*⁶) de Rubem Fonseca, um escritor entrevistado que pode ser considerado um alter-ego do próprio autor, diz a este respeito: “*Eles (os editores) queriam que eu escrevesse igual a Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia. (...) Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida.*” (p. 135-136). “*Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado.*” (p. 143) No que se refere à técnica, o conto volta a certas tendências realistas; opta pelo olhar objectivo, quase documental, e um enredo seguido, de começo, meio e fim, baseado em suspense (frequentemente inspirado no género policial). Rubem Fonseca, que trabalhou durante algum tempo como comissário de polícia e em muitas narrativas partiu do bom conhecimento deste ambiente e dos *bas-fonds* cariocas, pertence aos principais representantes de um novo modo de narrar, por Alfredo Bosi denominado de “o estilo brutalista”⁷ e caracterizado pela exposição directa e desapaixonada dos temas de violência urbana e erotismo aberto, e pela escrita pontiaguda, compulsiva e dissonante. Tal como Dalton Trevisan retratou o ambiente pequeno-burguês de Curitiba, na época uma cidade ainda provinciana, ou João Antônio captou a vida dos marginais paulistas e cariocas, o pano de fundo privilegiado da ficção fONSEQUIANA tornou-se, principalmente, a metrópole do Rio de Janeiro que na segunda metade do século vinte, à semelhança das outras concentrações urbanas no Brasil, passou por um crescimento demográfico abrupto com todos os problemas a isso associados.

A visão da sociedade contemporânea de Fonseca, a quem Malcolm Silvermann chamou de “um idealista que há muito se transformou em cínico”⁸, tem sempre sido profundamente crítica. A existência vazia e desorientada do homem moderno, desprovida de qualquer autoridade espiritual e da tradicional escala de valores, a solidão, o fingimento e a alienação nos contactos interpessoais, o enclausuramento em fobias e problemas interiores por um lado e rígidos esquemas sociais por outro, a estratificação e as regras injustas de funcionamento da sociedade brasileira, as diferenças abismais entre a enorme massa de marginalizados e a elite minoritária e dirigente, a luta de classes, a corrupção e a violência atravessando todas as camadas sociais representam apenas alguns fenómenos para os quais o autor tenta, desde os primeiros livros, chamar a atenção.

⁶ *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

⁷ Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994 (32ª ed.), p. 434-435.

⁸ Silvermann, Malcolm. *Moderna Ficção Brasileira 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / MEC, 1981, p. 275.

O principal instrumento desta crítica e a arma mais forte do estilo fonsequiano é a sátira; a tonalidade satírica manifesta-se tanto na escolha dos assuntos abordados quanto no discurso do narrador e dos personagens (frequentemente aparece um personagem-narrador): “a tendência satírica, bastante pronunciada em toda a temática do ficcionista, é tão profunda quanto extensa, permeando todas as facetas de conteúdo e forma, assim como a trama. Os personagens inclinam a ser céticos, cínicos e (sub)conscientemente misantropos...”⁹ Em relação ao livro *O Cobrador*, Silvermann faz uma observação que pode caracterizar a obra do autor de modo geral: “A sátira flutua entre o trágico e o cômico, com a mesma exagerada dosagem de sangue-frio. Demais, a exploração e violência gratuita resultam tão endêmicas à sociedade urbana contemporânea quanto ao campo de batalha novecentista. A humanidade é rotineiramente alienada, achando a companhia momentânea só no tempo que leva para executar a cópula (forçada), perfídia e outras formas de comportamento misantrópico.”¹⁰

Rubem Fonseca desenvolveu, ao longo dos anos, uma escrita própria e inconfundível, para a qual é típica a recorrência de certas constantes temáticas. Reaparecem os ambientes retratados, os esboços das situações, os conflitos entre pessoas e, em algumas narrativas, até os mesmos personagens (por exemplo, o advogado criminalista Mandrake). Como sublinha Deonísio da Silva, Fonseca se repete, mas nunca da mesma maneira.¹¹ O universo fonsequiano é um circuito fechado, no qual giram sem parar, como em um baile de espectros, diversos tipos psicológicos e sociais, representantes da sociedade brasileira contemporânea. Embora o autor aborde vários temas-chaves, nas páginas seguintes pretendemos apresentar algumas reflexões sobre um deles que, em variações infinitas, perpassa pela sua obra desde o começo: é o amor e as complexas relações interpessoais, principalmente entre homem e mulher.

Existem poucas narrativas de Fonseca que não tivessem por tema alguma das múltiplas possibilidades do relacionamento amoroso do ser humano com o outro. O amor é, porém, fortemente problematizado, aliás tal como qualquer outra convivência do homem urbano moderno. O anonimato do formigueiro da grande cidade tanto oferece uma liberdade ilimitada e oportunidades abundantes de contactos, quanto leva a vínculos superficiais e efêmeros. As histórias do autor captam, frequentemente, as relações entre pessoas em momentos de crise ou as tentativas frustradas de estabelecer laços duradouros. Os motivos do fracasso são diversos: ciúmes (“Especular”, *PC*), discussões banais (“Paixão”, *PC*), a promiscuidade (“Caderninho de nomes”, *PC*), o comportamento insensível e egocêntrico de um dos parceiros (“Véspera”, *LMC*; “Agruras de um jovem escritor”, *FAN*), a falta de compreensão (“Shakespeare”, *PC*), desconfiança (“Sonhos”, *PC*), diferentes expectativas por parte do homem e da mulher (“A força humana”, *CC*; “Relatório

⁹ Idem, p. 263.

¹⁰ Idem, p. 275.

¹¹ Silva, Deonísio da. *Nos Bastidores da Censura: Sexualidade, Literatura e Repressão Pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989, p. 109.

de Carlos”, *CC*; “Lúcia McCartney”, *LMC*; “O encontro e o confronto”, *LMC*), a incapacidade de romper o isolamento da própria existência (“O gravador”, *CC*), inibições e problemas de comunicação (“Homens e mulheres apaixonados”, *SED*), preconceitos e padrões de pensar e agir burgueses (“Zoom”, *LMC*), problemas financeiros (“Botando para quebrar”, *FAN*), diferenças de classes sociais (“Um dia na vida”, *LMC*), a violência (“Entrevista”, *FAN*) ou, em casos extremos, o crime (“Passeio Noturno II”, *FAN*; “Nau Catarineta”, *FAN*).

As relações entre homem e mulher são, assim, na maioria das vezes reduzidas a contactos físicos passageiros. A procura do sexo fácil e rápido é enorme na cidade e o comércio erótico, em que cada parte interessada segue um objectivo definido, tem futuro seguro. Os bordéis da “cidade maravilhosa” estão repletos de meninas adolescentes pobres do Nordeste que, com um ar de vítimas inocentes, cedo aprendem a arte de fingimento e manipulação dos homens ricos, generosos e ingénuos (“O caso de F. A.”, *LMC*). Nas ruas e avenidas da Zona Sul, área de residência da classe média e alta carioca, passeiam, ao lado de turistas e ‘grão-finos’, também prostitutas, homossexuais ou travestis da classe baixa, com as suas estratégias e artimanhas de profissão (“Dia dos namorados”, *FAN*). Meninas e estudantes da classe média melhoram a sua situação financeira como garotas de programa, encontrando-se, discretamente, com clientes de todas as idades em apartamentos privados (“Lúcia McCartney”, *LMC*; “O encontro e o confronto”, *LMC*), homens pobres mas bonitos passam uma vida fácil trocando mulheres solteiras de meia idade, ansiosas por casar (ver, por exemplo, “o ex-apanhador da mulher gorda” em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, *RNOH*). São não apenas pessoas solitárias que procuram os serviços eróticos, mas também pais de família, entediados pela vida rotineira (“Dia dos namorados”, *FAN*), empresários estressados que querem aliviar a tensão acumulada no trabalho e preencher o vazio interior (“Lúcia McCartney”, *LMC*), jovens em busca de diversão (“O encontro e o confronto”, *LMC*), celebridades que camuflam a sua identidade (“Miss Julie”, *PC*), ou até criminosos que, depois do contacto sexual, calmamente meditam se liquidar ou não a parceira (“O Cobrador”, *CO*).

O universo do sexo, semelhantemente ao do crime, é uma encruzilhada pela qual passam todas as camadas da sociedade carioca que, de resto, andam por caminhos rigidamente separados, é um ponto de encontro desde os indivíduos mais poderosos até aos mais humildes. O destaque e o modo de representação, que o sexo recebe na ficção fonsequiana, reflectem a sua importância e posição no mundo actual. Na vida esvaziada de uma significação superior e de relacionamentos mais profundos, mortificada pela rotina do dia-a-dia, marcada tanto pela tensão da corrida pelo dinheiro e sucesso quanto pelo desespero de estar completamente fora de todos os privilégios sociais, o sexo torna-se um dos poucos modos que restam ao homem de relaxar, esquecer, realizar-se; em breve – de se sentir ainda vivo, pois, em palavras do protagonista do conto “Placebo” (*BP*), “*nascimento, cópula e morte, é tudo o que há...*”. Como exemplo desta “filosofia” podem servir as palavras finais do “poema em verso livre” intitulado “Um dia na vida de dois pactários” (*CE*), que capta um encontro apaixonado de dois

amantes num apartamento: “*Era um pacto de incêndio, / Contra esse espaço de rotina cinzenta entre / O nascimento e a morte que chamam / vida.*”

O contacto sexual representa amiúde a única maneira de comunicação com o outro, da qual o homem moderno é capaz – se ainda é capaz disso, como mostram os contos “À maneira de Godard” (*CE*), que satiriza o discurso pseudo-intelectual e a atitude estéril e cerebral perante o real físico, associada a neuroses sexuais; “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (*RNOH*), cujo protagonista, que já perdeu a fé, esperança e desejo, apanha nas ruas prostitutas só para as ensinar a ler com o seu método infalível; ou “Vida” (*SED*), onde o único prazer que um homem de meia-idade ainda sente, para desespero da mulher, é no culto da sua flatulência. Não só a impotência, mas também sexualidades indefinidas ou tidas como ilegítimas e doentias pela sociedade burguesa aparecem frequentemente nas narrativas do autor: a homossexualidade masculina, relações lésbicas, bissexualidade, comportamentos travestis, tendências para a pedofilia, práticas sádicas ou o incesto, não contando casos em que complexos psíquicos ou impedimentos de carácter físico impossibilitam os personagens de levar uma vida amorosa satisfatória.

Malcolm Silvermann caracteriza os vínculos pessoais, apresentados nas histórias de Fonseca, como “temporários, carnais e baseados em motivos dissimulados.”¹² Os relacionamentos são marcados pela manipulação (ver, por exemplo, o suicídio das três mulheres, vítimas da filosofia perversa do protagonista em “Livre-arbítrio”, *CE*; ou o jovem ingénuo de “O buraco na parede”, *BP*, levado pela moça amada ao assassinio), e em muitos casos representam um jogo em que cada participante é movido por interesses próprios, raramente coincidentes. Como símbolo deste jogo surge a máscara, usada pela mulher no conto “Teoria do consumo conspícuo”, *PR*). A jovem traz a máscara durante toda a última noite do carnaval tirando-a só no apartamento do narrador, onde finalmente se revelam as intenções diferentes dos dois: o homem quer cumprir o ritual de ter uma nova mulher em cada carnaval, a jovem busca alguém que lhe pague a operação do seu nariz supostamente feio. Segue-se um final imprevisto: vendo as suas expectativas frustradas, o homem dá à jovem o dinheiro preciso (apesar de ficar assim na miséria) e vai dormir colocando e depois tirando a máscara dela. As relações marcadas pelo disfarce são descritas também no conto “Coincidências” (*SED*), onde uma série de encontros aparentemente casuais dum homem importante com uma jovem misteriosa é programada para levar à liquidação deste. Em vez do desenvolvimento de uma relação amorosa, que o início parece indicar, o relato termina no assassinio da mulher pelo homem, desde o início desconfiante das intenções dela.

Na opinião de Fábio Lucas, Fonseca “monta os diversos segmentos dramáticos, coloca-os em conflitos, explora as contradições... Quase nunca resolvem-se numa função catártica, antes produzem uma sensação e vazio e náusea...”¹³ Um

¹² Silvermann, Malcolm. Op. cit., p. 271.

¹³ Fábio, Lucas. *Fronteiras Imaginárias*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1971, p. 116. Apud Silvermann, M. Op. cit., p. 262.

final feliz é raríssimo; apesar de ser esperado em várias narrativas, as expectativas do leitor são constantemente frustradas: as relações, cuja felicidade completa parecia ser impedida por um obstáculo, rompem ou perdem na intensidade depois de este ser superado (“Encontros e desencontros”, *SED*); os amantes, que ficam muito tempo juntos, se separam (“Gazela”, *PR*) ou vivem aborrecidos (“Aroma cactáceo”, *SED*); uma paixão finalmente consumada em breve esvaece (“O estuprador”, *SED*); as mulheres conquistadas são logo abandonadas (“A natureza em oposição à graça”, *SED*; “O Corcunda e a Vênus de Botticelli”, *SED*); etc. A efemeridade e a insegurança do amor, tema eterno na literatura, recebe assim na mão de Rubem Fonseca uma faceta fortemente irónica.

A tendência do homem moderno para o relacionamento puramente carnal parece ser parodiada por meio de hipérbole no conto “Nau Catrineta” (*FAN*) que gira ao redor do tema da antropofagia. Capta a primeira visita de uma jovem na casa do seu namorado, descendente de uma família nobre portuguesa, durante a qual a mulher é, depois do acto amoroso, morta e comida pelo amante e pelas suas tias num jantar ritual. Também em outras narrativas a obsessão pela carne e pelo sangue animal degenera em inclinações ou práticas directas do canibalismo (ver, por exemplo, “A natureza em oposição à graça”, *SED*, onde um jovem complexo mata um rival em amor e bebe o seu sangue; ou “Olhar”, *RNOH*, que relata a mudança de um artista e vegetariano num consumidor apaixonado da carne dos animais mortos por ele próprio, sugerindo no final o seu possível interesse por provar a carne humana). Referências ao canibalismo encontramos-las também em “Intestino grosso” (*FAN*), mas lá, evidentemente, com fins de chocar e provocar o leitor burguês (e protagonista crítica o grande desperdício da proteína e sugere comer os mortos incluindo os parentes). No mundo actual, assim, não há muito mais além da matéria; a carne é tudo que interessa durante o grande espectáculo da vida e tudo que resta depois de ele terminar (ver a autópsia em “Duzentos e vinte e cinco gramas”, *PR*; ou a descrição dos cadáveres – obstáculos que devem ser retirados – em “Henri”, *PR*; “Idiotas que falam outra língua”, *BP*; ou “74 graus”, *FAN*). Se entra o espiritual nas histórias do autor, costuma adquirir uma forma deformada ou ridícula: como exemplos podemos mencionar a deturpação da filosofia pascaliana que leva o protagonista em “Henri” a uma série de assassinios; a caridade ingénua de Maria de Lourdes em “Virtudes teológicas” (*PC*), ou a atitude pragmática da Igreja evangélica e a fé histórica do seu pastor em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (*RNOH*).

No universo do amor passageiro também não há muito espaço para a fidelidade. Permanecer fiel surge não só praticamente irrealizável se o indivíduo não quer morrer asfiziado numa relação esvaziada e rotineira, mas também deixa de pertencer ao estilo de vida da sociedade burguesa. O casamento ainda faz parte dela mas é quase sempre visto como uma instituição obsoleta e antinatural, mantida por convenções e motivos materiais (ver, por exemplo, o conde e a condessa em “Fevereiro ou Março”, *PR*). Em muito breve deixa de funcionar como uma relação espiritual e fisicamente enriquecedora (ver, por exemplo, os recém-casados a bordo do navio em “Encontro no Amazonas”, *CO*), trazendo apenas desgosto

e tédio. Os defensores do *carpe diem*, aos quais pertence também o cínico advogado Mandrake, directamente proclamam que, depois de dez anos de casamento, “o melhor é chutar a mulher para alto e ficar livre” (“Dia dos namorados”, *FAN*).

Portanto, ter um ou uma amante (ou até mais se a situação o exige como vemos no conto “Artes e ofícios”, *BP*, onde um novo-rico, por razões práticas, faz amante da *ghostwriter* que escreve livros por ele) é tão natural como ter o marido ou a mulher, e muito mais agradável e vantajoso, pois o vínculo pode ser desfeito a qualquer momento sem graves perdas financeiras. Paradoxalmente, porém, a relação entre amantes se parece, muitas vezes, com a do casamento porque sobretudo na classe alta se baseia nas regras estabelecidas de compra e venda: uma vida de luxo pelo sexo e companhia. Como nos ensina o narrador do relato acima mencionado, um bom amante deve ser rico (ou melhor, um novo-rico que costuma ser mais generoso) e uma boa amante deve possuir uma série de qualidades físicas e morais definidas (descritas em quase meia página). Às regras mais importantes pertence que a amante não se deve ver todos os dias para não ficar chata, igualmente à própria mulher e, segundo, nunca se a deve levar muito a sério, como previne o fim tragicómico do protagonista de “Relatório de Carlos” (*CC*). Não só homens poderosos precisam de amantes, as quais eles geralmente escolhem na classe mais baixa. O esquema contrário apresenta-se muito parecido: uma mulher (rica e casada) busca no amante (pobre e solteiro) distração e fuga momentânea ao tédio da sua relação conjugal que ela, porém, nunca desfaz para manter o estatuto social, (“O anão”, *BP*; “Soma zero”, *PC*). Se isso acontece, como se vê no conto “O pior dos venenos” (*PC*), o resultado é igualmente frustrante: equivale ao fim de ilusões prepotentes sobre si, à falta de oportunidades e à solidão da mulher. Por outro lado, a promiscuidade nas narrativas fonsequianas pode também partir da rejeição dos valores pequeno-burgueses, como o mostram, por exemplo, Mandrake, capaz de morrer pelo amor enquanto o amor durar, ou alguns indivíduos que se movimentam no mundo da contracultura – no espaço do samba, do carnaval, da liberdade da rua.

A valorização do sexo, patente em várias histórias do autor, pode chegar até extremos tragicómicos, como vemos no caso da incurável “doença” – de conquistar todas as mulheres – que impossibilita o famoso advogado em “O Garoto Maravilha” (*PC*) de exercer a sua profissão; ou em “A confraria dos espadas”, conto que deu nome à colectânea publicada em 1998. Aqui os experimentos com o orgasmo sem ejaculação, praticados pelos membros de uma sociedade secreta, levam à verificação espantosa de que a finalidade atingida significa o fim da felicidade nas relações amorosas. Não é este o único conto que parece mostrar o perigo que a humanidade enfrentará caso se desvie demais da via da naturalidade. Uma visão simultaneamente grotesca e macabra do homem futuro é oferecida no conto “O campeonato” (*FAN*), que descreve a última competição da conjunção carnal, organizada secretamente antes de este “desporto”, já então limitado apenas a profissionais, deixar de ser praticado, embora o último campeão proclame depois da vitória: “Não podemos deixar de ser um animal! O amor está

acabando, porque o amor só existe por sermos animais de sangue quente. E hoje estamos finalmente representando o último poético circo da alegria de foder, que tenta opor as vibrações do corpo à ordem e ao progresso, aos coadjuvantes psicoquímicos e aos eletrodomésticos.” Uma imagem desalentadora dos contactos sexuais da sociedade futura, avassalada pela violência e pelo sadismo, é apresentada também no conto “O quarto sêlo” (LMC).

A abertura com a qual o autor aborda a sexualidade e a linguagem utilizada, correspondente ao tema e caracterizadora das classes sociais descritas, estiveram na base da fúria censória dirigida contra o livro *Feliz Ano Novo* (1975) durante o Governo Geisel¹⁴. Os censores até pediram a Afrânio Coutinho, renomado escritor, para elaborar um parecer em que constatasse se o livro poderia ser considerado pornográfico (o escritor chegou à conclusão que não¹⁵). Em 1976, o livro foi proibido e retirado das livrarias, depois de ter figurado, durante semanas, na lista dos dez livros mais vendidos no Brasil, sendo oficialmente censurado pela “inusitada violência aureolada por uma sugestão de impunidade”¹⁶. Como observa Deonísio da Silva, é justamente “o modo violento de narrar”¹⁷ e a linguagem controvertida do autor que perturbou e continua a perturbar o leitor comum mais do que os próprios temas.

O livro em questão contém o já mencionado conto “Intestino Grosso” em que encontramos, apesar do seu tom jocoso, opiniões interessantes sobre a literatura e a pornografia. Em um dado momento o escritor entrevistado (ou seja, o personagem-autor) fala sobre a sua preferência pelo estilo directo e antimetafórico: “*A metáfora surgiu por isso, para os nossos avós não terem de dizer – ‘foder’. Eles ‘dormiam com’, ‘faziam amor’ (às vezes em francês), ‘praticavam relações’, ‘congresso sexual’, ‘conjunção carnal’, ‘coito’, ‘cópula’, faziam tudo, só não ‘fodiam’.*” (p. 138) Ao ser perguntado se é ou não um escritor pornográfico, responde o seguinte: “*Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes.*” (p. 136) É a pobreza material e espiritual em que vivem milhares de brasileiros marginalizados que é suja, ofensiva e escandalosa. (Não é por acaso que em muitas narrativas de Fonseca são mencionados os dentes das pessoas, pois o seu estado é um indicador infalível do estatuto social do indivíduo.) Aquilo que é pelos defensores dos bons costumes acusado de pornográfico está vinculado às funções sexuais ou excretoras e, no fundo, exprime a resistência à morte e a celebração da vida. A “Pornografia da Vida”, como a chama, começa a opor-se, hoje em dia, a uma nova pornografia, “Pornografia da Morte”. Esta, associada à morte civil, não violenta, aparece cada vez mais escondida e obscena, ao contrário da morte violenta, que faz parte do nosso dia-a-dia. Há várias estórias que descrevem a atitude do homem para com a morte natural, súbita ou resultante da velhice e

14 Ver Silva, Deonísio da. Op. cit.

15 Coutinho, Afrânio. *O Erotismo na Literatura: O Caso Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

16 Silva, Deonísio da. Op. cit., p. 34.

17 Idem, p. 19.

doença (ver, por exemplo, o abandono dos velhos e doentes em “Onze de Maio”, *CO*; ou em “O livro de panegíricos”, *RNOH*). Elucidativo a este respeito é também “A festa” (*SED*), conto que descreve a reacção das pessoas presentes numa festa opulenta perante a morte repentina de um dos convidados. A sugestão dos anfitriões de homenagear o falecido por uma ainda maior diversão e alegria no fundo esconde a sua única preocupação – não estragar a festa que custou uma fortuna e que lhes deve dar ainda maior brilho e prestígio nas colunas sociais.

Como mostram as últimas obras do autor, o *enfant terrible* das letras brasileiras continua, apesar de ter mais de oitenta anos, a perturbar os leitores não apenas no Brasil. A fidelidade ao tema da alienação da humanidade nas suas manifestações particulares, como são a violência presente em todos os sectores da sociedade, a hipocrisia e relações desapaixonadas entre pessoas, sexualidades heréticas ou comportamentos imorais, tal como a lealdade ao tom irreverente da sua denúncia, comprovam a tese de que Rubem Fonseca não apenas pretende provocar a estreita óptica e moral pequeno-burguesa, mas que também ele próprio é um escritor moralista, comparável, na sua atitude crítica, aos grandes realistas do século dezanove.

