

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
DOCTORADO EM LITERATURA COMPARADA

GERARDO ANDRÉS GODOY FAJARDO

EROTISMO MASCULINO NO IMAGINÁRIO DE
RUBEM FONSECA E JOSÉ DONOSO

NITERÓI

2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

GERARDO ANDRES GODOY FAJARDO

**EROTISMO MASCULINO NO IMAGINÁRIO DE
RUBEM FONSECA E JOSÉ DONOSO**

Tese apresentada ao
Curso de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal Fluminense, como
requisito parcial para obtenção do Grau de
Doutor em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Doutor LUIS FILIPE RIBEIRO.

Niterói

2006

GERARDO ANDRES GODOY FAJARDO

**EROTISMO MASCULINO NO IMAGINÁRIO DE
RUBEM FONSECA E JOSÉ DONOSO**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Literatura Comparada.

Aprovada em março de 2006

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luis Filipe Ribeiro – Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Dr^ª. Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Eduardo de Faria Coutinho
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dr^ª. Mary Lucy Murray del Priore.
Universidade do Estado de São Paulo

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte
Universidade Federal de Minas Gerais

Suplentes:

Prof. Dr. Paulo Azevedo Bezerra
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
Universidade Federal de Santa Catarina

Niterói

2006

À minha esposa, Andrea de Andrade Teixeira, pelo seu apoio incondicional, primeira e irrestrita leitora do meu texto, companheira de todo o percurso, parceira do silêncio da leitura e da batida do teclado, pela sua força e determinação em superar etapas.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Luis Felipe Ribeiro e a todos os componentes do grupo do Seminário de Orientação da UFF dirigido por ele, pelas suas críticas e sugestões.

À minha sogra e à minha cunhada pela moradia sem a qual teria sido impossível ter a tranquilidade econômica para fazer o trabalho.

À minha mãe e à minha família no Chile, que sempre procuraram os livros que precisei para minha pesquisa e me deram muita força à distância.

La Pequeña muerte

No nos da risa el amor cuando llega a lo más hondo de su viaje, a lo más alto de su vuelo: en lo más hondo, en lo más alto, nos arranca gemidos y quejidos, voces de dolor, aunque sea jubiloso dolor, lo que pensándolo bien nada tiene de raro, porque nacer es una alegría que duele. *Pequeña muerte*, llaman en Francia a la culminación del abrazo, que rompiéndonos nos junta y perdiéndonos nos encuentra y acabándonos nos empieza. *Pequeña muerte*, la llaman; pero grande, muy grande ha de ser, si matándonos nos nace. (Galeano, 1998, p. 83)

RESUMO

O presente trabalho discute as possibilidades discursivas sobre o erotismo masculino nos universos literários dos escritores ibero-americanos: o brasileiro Rubem Fonseca (+1925) e o chileno José Donoso (+1924-1996). É um estudo comparativo que aproxima dois autores bastante diferentes, mas que, como se tenta demonstrar, compartilham múltiplas perspectivas referentes ao tratamento dado ao erotismo, aqui entendido como um discurso. Em outras palavras: o erotismo é compreendido como um processo em constante construção. Nesse contexto, cada um dos autores, por meio dos seus narradores e personagens, desenvolve um encontro reiterado de vozes que se cruzam e se chocam. Organizar esse caldeirão de olhares em ambos os autores contrapostos, que inventam e recriam uma realidade em processo, é um desafio histórico como leitor e escritor do meu tempo. De fato, cada tema levantado, a partir das obras, é uma revisão de certos tópicos pertencentes ao erotismo masculino, no mundo ocidental. Questões como: donjuanismo, prostituição, sadismo, poder, homossexualismo e amor, que estão presentes nas obras de ambos os autores, são discutidas com base em uma visão pessoal, mergulhada numa análise de discursos de corte bakhtiniano, que dialoga e incorpora outras vozes críticas. Trata-se de uma análise que surge, amparada em uma bibliografia pertinente a cada tema, assim como de uma visão social e histórica do processo de criação literária em que se localiza cada um dos autores em foco. Desta forma, o trabalho em seu conjunto visa estabelecer uma identidade discursiva diante das obras e dos temas focalizados.

ABSTRACT

This study deals with the discursive possibilities of male eroticism in the literary universes of two Iberoamerican writers: the Brazilian Rubem Fonseca (b. 1925) and the Chilean José Donoso (1924-1996). It is a comparative analysis bringing together two fairly dissimilar writers who, nonetheless, as it attempts to show, share multiple perspectives in their treatment of eroticism, understood here as a discourse. In other words, eroticism is understood as a process in constant construction. In this context, each of these two authors, through their narrators and characters, are viewed as producing a continual meeting of voices which intersect and collide with one another. Organizing this hotchpotch of perspectives in these two dissimilar writers, who invent and recreate a reality in the process of formation, is a historic challenge for the contemporary reader and writer. In fact, each topic scrutinized in these works is a revision of certain recurring topics regarding male eroticism in the western world. Questions such as: Donjuanism, prostitution, sadism, power, homosexuality and love, which are present in the works of both writers, are discussed from the starting-point of a personal vision steeped in Bakhtinian discourse analysis that sets up a dialogue with and incorporates other critical voices. What is attempted is an emerging analysis, underpinned by the bibliography pertinent to each theme, as well as a social and historical vision of the process of literary creation in which each of these two writers examined is located. In this way the study as a whole aims at establishing an identity of discourse for the works and topics studied.

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.	13
1.1. O tema	13
1.2. O por que Rubem Fonseca e José Donoso?	19
1.3. As obras em foco	27
1.4. Bases para uma teoria discursiva	29
1.5. A organização dos capítulos	33
2. O DONJUANISMO EM OBRAS DE RUBEM FONSECA E DE JOSÉ DONOSO	36
2.1. Versões do Don Juan	36
2.2. O don Juan nas obras de Rubem Fonseca	41
2.2.1. <i>Mandrake</i>	42
2.2.2. O personagem e o narrador <i>Mandrake</i> no romance <i>A grande arte</i>	48
2.2.3. Outros dons juans nas obras de Rubem Fonseca	60
2.3. O don Juan na obra de José Donoso	63
2.3.1. Primeiros relatos	64
2.3.2. O don Juan em <i>Coronación</i>	66
2.3.3. O don Juan em outros relatos de José Donoso	74
2.4. Comparações e conclusões sob suspeita	80
3. PROSTITUTAS E O IMAGINÁRIO MASCULINO EM RUBEM FONSECA E JOSÉ DONOSO	84
3.1. Vozes sobre a prostituição em Rubem Fonseca	86

3.1.1. O mundo da prostituição em <i>A grande arte</i>	100
3.2. Um bordel na Patagônia de Donoso	120
3.2.1. Prostitutas em <i>Coronación?</i>	126
3.2.2. O bordel como morada no imaginário donosiano	130
3.3. Comparações de um mundo prostituído	134
4. EROTISMO, VIOLÊNCIA E PODER NO IMAGINÁRIO DE RUBEM FONSECA E JOSÉ DONOSO	137
4.1.1 Sadismo em <i>Feliz ano novo</i> e outros relatos curtos de Rubem Fonseca	138
4.1.2. Sadismo em <i>A grande arte</i> e outros relatos de Rubem Fonseca	156
4.2.1 Cumplicidade erótica no conto Veraneo de José Donoso	163
4.2.2. Poder e erotismo na narrativa de José Donoso	169
4.3. Comparações	183
5. HOMOSSEXUALISMO NAS OBRAS DE RUBEM FONSECA E JOSÉ DONOSO	186
5.1. Tratamento do homossexualismo nas obras de Rubem Fonseca	189
5.2. Homossexualismo em <i>El lugar sin límites</i> de José Donoso	213
5.3. Comparações	228
6. O AMOR NAS OBRAS DE RUBEM FONSECA E JOSÉ DONOSO	231
6.1. Erotismo e amor nas obras de Rubem Fonseca	234
6.2. Amor e erotismo nas obras de José Donoso	244
6.3 Comparações finais	252
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	257

1. APRESENTAÇÃO

1.1. O tema

O erotismo é um tema sem fim e inatingível, uma vez que por mais que se possa desenvolver uma aproximação, ele se distancia de uma compressão totalizadora. Talvez essa seja a primeira lição de todo trabalho que envolva estudos culturais: de que não existem verdades absolutas ou panorâmicas. Trata-se de um princípio básico do qual custa se desprender, pois o censo comum (ou o dogmatismo) nos leva a buscar verdades totalizadoras que sirvam como paradigmas.

No final dos anos oitenta, quando cheguei ao Brasil, uma das coisas que mais me chamou a atenção foram as características de expressões de um erotismo bastante diferente do que deixara no Chile. Atualmente, quando viajo ao Chile surpreende-me constatar as novas variantes que, por sua vez, têm surgido no país. Talvez essa seja a segunda lição: de que as culturas são tão dinâmicas que, quando tentamos entendê-las, elas já mudaram.

Diante desse quadro de múltiplas realidades e em constante transformação, o vasto mundo do erotismo parece realmente inalcançável e por isso mesmo eternamente atraente. Pelo fato de viver e de morrer em volta dele, o instinto pela sobrevivência, que em princípio nos leva ao encontro sexual, é transformado em uma realidade discursiva pelo ser humano, haja vista que este talvez seja o único ser vivo capaz de procurar (e inibir), muitas vezes com insistência, um prazer que vai além das suas necessidades básicas de subsistência. Quando tentamos entender como se articula esse

complexo mosaico que é o erotismo lemos e interpretamos uma sociedade determinada em algum momento particular.

Desta forma, o erotismo é um tema que circunda nossas vidas, já que, antes que possamos distinguir qualquer discurso, outros pensam nossa sexualidade por nós, vez que aprendemos a ser homens ou mulheres mesmo antes de nascer, pois o ambiente decorativo que os pais recriam para seu filho (ou filha) que virá ao mundo é organizado pelo sexo da criança. Nos dias atuais, os pais com recursos médicos podem verificar o sexo do feto através de modernos exames e a partir de então muitos pais começam a recriar um entorno feminino ou masculino para o bebê que ainda nem nasceu. Em outras latitudes e épocas essa expectativa pelo sexo do filho poderia implicar até na morte da criança.

Embora haja em todo ser humano uma realidade corporal que distingue os sexos, assim como um impulso que aproxima os corpos, existem, por cima disso, processos culturais que orientam, delimitam e reprimem a natureza. Como observamos no exemplo acima, o garoto deverá ser homem e a garota mulher, contudo essa construção da identidade sexual dependerá de cada cultura dentro dos seus complexos processos históricos.

Assim sendo, cada cultura na sua luta pela sobrevivência, tanto como espécie quanto como identidade, busca estabelecer códigos para entender e viver o erotismo. Cada indivíduo busca interagir dentro do seu contexto erótico; analisa, observa e participa de corpo e mente da sua cultura. Adapta-se por necessidade e muitas vezes até se sente feliz, mas em outras sofre sem entender como e o porquê de tanta dor. Os mais inquietos procuram outras respostas a novas perguntas, entretanto a maioria conforma-se ou tenta se adequar.

Na atualidade discutir o erotismo está em alta no ocidente, os diálogos sobre sexo e amor percorrem todos os ambientes sociais e são cada vez existem

menos lugares nos quais estão vedadas as palavras que evocam nossos instintos e nossa forma de conduzi-los. Outrora proibido, o tema hoje faz parte de múltiplos currículos acadêmicos e da não menos importante “escola da vida”, que sempre soube driblar e parodiar os discursos oficiais sobre o as práticas eróticas. Desta forma, é angustiante e prazeroso trabalhar o tema do erotismo, pois, se por um lado, não conseguimos elaborar um conceito em termos da ciência exata, por outro, existe um imensurável privilégio de nos aproximarmos de questões tão fundamentais para todo ser humano.

Cada indivíduo busca obter conhecimento sobre esse importante tema que ele vive, muitas vezes, mesmo sem saber dizer uma palavra a seu respeito. O tabu religioso sobre o erotismo encobriu, durante séculos, qualquer discussão que pudesse melhorar a vivência erótica das pessoas. As informações existentes pertenciam a um discurso totalizador e não poderia haver outro olhar. Entretanto, tudo nos faz acreditar que, em todas as épocas, sempre houve múltiplas formas de desenvolver discursos paralelos às idéias oficiais. A literatura, em tal contexto, é uma fonte multiplicadora de sentidos que tanto pode ser útil para um discurso totalizador quanto libertador. Nessa perspectiva, o erotismo é uns dos seus temas privilegiados, por isso não podemos nele pensar sem recorrer ao discurso literário. Muitos assuntos que hoje parecem exclusividade da psicologia surgiram de obras literárias; conceitos como sadismo e complexo de Édipo são dois exemplos da força da literatura para discutir temas pontuais.

Entretanto, analisar o erotismo através do discurso literário abre um mundo mais complexo ainda, pois trata-se de criação de uma só pessoa (o autor), que desdobra os acontecimentos, que cria vozes discursivas, que inventa fatos e que brinca com a realidade e, mais ainda, que pode mudar de posição de uma obra para outra durante o percurso da sua criação. Como poderia, então, o discurso literário ser fonte de conhecimento?

Exatamente, por essa diversidade de possibilidades que a palavra escrita traz, ele se torna fonte primeira de conhecimento para uma discussão aberta sobre o erotismo. Pois se ele constitui uma problemática inatingível por uma abordagem dogmática, a melhor forma de estudá-lo é por meio de um olhar sem fronteiras. Contudo, cabe ressaltar que a visão aberta do discurso literário, que nunca é único, é uma desmistificação que sempre existiu, mas que no último século ganhou valor acadêmico. Tanto a criação quanto a leitura estavam orientadas por discursos homogêneos; a verdade do texto era também a verdade da vida erótica que deveria ser iguais para todos. Discursos periféricos eram condenados drasticamente com a censura, o castigo corporal, a prisão ou até a morte, dependendo da época e do contexto histórico do insurreto.

Com isso, sempre houve a mútua coexistência entre os discursos aferrados ao poder e aqueles que souberam questionar os ícones estabelecidos. Em geral os discursos que contestaram os valores totalizadores foram rejeitados no seu momento, mas com leituras posteriores chegaram a estabelecer novos paradigmas, como o genial *Dom Quixote* (1505) de Cervantes. Contudo, velhos tópicos sempre continuaram a co-existir com múltiplos valores, que foram enfrentadas pelas grandes obras, pois os processos culturais são fenômenos tão complexos que chegam a ser impossíveis de controlar e de medir com gráficos, datas ou nomeações categóricas. Por exemplo, na Faculdade de Letras, os alunos, em sua grande maioria mulheres, aprendem que *As flores do mal* (1857) de Charles Baudelaire inauguram a Modernidade, pois sua obra, entre outros fatores, destrói o símbolo máximo do Romantismo: a flor. Essa informação talvez elas anotem com um organizado gráfico de estudo de época no seu caderno que está, muitas vezes, desenhado com florzinhas no canto.

Desta forma, uma obra literária é mais um discurso sobre a realidade da qual ninguém consegue dar conta, pois ela é múltipla e mutável por essência. Cada escritor e cada obra podem ser por si mesmos uma criação que reforce ou questione um

determinado tópico. De fato, um texto pode tratar de bons costumes ou de um ataque ao pudor, coroar um ideal amoroso ou destroná-lo, pode estar ao serviço dos modelos estabelecidos ou ser seu grande inimigo.

Verifica-se, contudo, que o escritor está inserido na sua época, no seu ambiente intelectual, nas linhas ideológicas que convivem com o poder estabelecido ou que tentam estabelecer novos conceitos. Com isso, por mais genial que seja, ele trabalha com aquilo que vive e que consegue recriar pelas suas vivências pessoais e literárias. Assim, por exemplo, Julio Verne (+1828-1905) conseguiu criar sua genial literatura de ficção científica, porque viveu o início da Revolução Industrial.

Na minha Dissertação de Mestrado *O erotismo na obra de Isabel Allende* (1998), na UFRJ, constatei que o discurso da autora chilena só é possível porque ela pertence ao século da revolução feminina. No seu romance *A casa dos espíritos* (1982) a autora trabalha a saga de três gerações de mulheres de uma mesma família de classe alta que luta pela queda do patriarca. Trata-se de um romance que traz para a narração um discurso que procura a emancipação da mulher em um país da América do Sul. As primeiras gerações se adaptam ao patriarcado, mas a neta, que nos anos setenta tem vinte e poucos anos, desafia seu avô e consegue romper seus esquemas. É uma história com glamour e com vários clichês, mas que tem seu valor literário e histórico.

Esse romance dificilmente teria sido escrito no século anterior, pois não havia contexto para que houvesse uma escritora que trabalhasse essas questões de uma ótica feminina. É provável que existissem mulheres que, mesmo no âmbito rural de um país extremadamente rústico como era o Chile no século XIX, desenvolvessem um discurso libertador, mas a história oficial as ignora. Desta maneira, Isabel Allende é uma escritora do seu tempo e por isso mesmo, entre outros fatores, se deve seu êxito editorial.

Nesse sentido, o presente estudo sobre o erotismo masculino na literatura de dois autores está inserido nas leituras mais atualizadas sobre o tema. Com isso, não me refiro somente a questões bibliográficas, mas também a posições a serem defendidas de uma ótica que atualiza as visões sobre o erotismo nos autores pesquisados.

Por isso a possibilidade de ler o erotismo masculino na literatura de dois autores faz-se a partir do tempo presente e de uma visão particular. Como dito acima, os estudos sobre o erotismo cada dia ampliam suas fronteiras; o erotismo feminino, por exemplo, nas universidades e até nas mídias, tem seu reconhecimento adquirido. No presente estudo retomam-se os discursos que há sobre o erotismo masculino, mas também se incorporam novas vozes que contribuem nas discussões sobre a identidade masculina focalizada nos autores a serem abordados.

Um dos fatores mais interessantes ao estudar o tema do erotismo é o fato de que, na verdade, estamos analisando fenômenos culturais que atingem diretamente às sociedades em jogo. Tais fenômenos encontram expressão a partir dos olhares próprios das suas literaturas, assim como dos pensadores que reflexionam sobre a temática e que servem como suporte discursivo no presente trabalho, haja vista que o universo do erotismo é inerente aos seres humanos e dessa forma a todas suas organizações sociais e culturais. De fato, a própria negação do erotismo é uma das muitas formas de apresentar e direcionar um discurso erótico e talvez uma das melhores formas de abordar o tema. O silêncio, às vezes, é mais sedutor que a palavra, assim como o proibido pode ser a melhor forma de provocar a curiosidade.

O poder da literatura está exatamente nesse caráter lúdico de brincar na fronteira do permitido, do normal ou do aceitável. Nesse desdobramento do que se entende por realidade, a literatura pode reforçar o existente, a norma e o dado como normal, mas neste caso ela perde brilho e não vigora no tempo. Verifica-se que muitos dos que hoje

são clássicos outrora foram rejeitados, condenados ou perseguidos pela censura, pela ignorância ou pela intolerância, mas que hoje são fundamentais para abrir as fronteiras do conhecimento sobre múltiplos temas entre os quais destaco o erotismo.

1.2. O porquê de Rubem Fonseca e de José Donoso

O interesse desta pesquisa é, em princípio, o erotismo tal e como se manifesta no Chile e no Brasil. Contudo as possibilidades de discursos sobre essas realidades são tão amplas que fazem com que seja inevitável um recorte com o qual se possa chegar a algumas observações convincentes e conclusivas. O problema então começa exatamente pelo objeto da pesquisa, ou seja, pelo material privilegiado que entra na análise.

No mundo acadêmico vive-se uma dupla fase de privilégio e de desmerecimento, pois, se meio século atrás havia um restrito campo para análise, hoje existem múltiplas possibilidades, mas também se vive um desmerecimento da atividade docente e intelectual. Outrora os conceitos da literatura canônica e dos próprios temas restringiam o saber e o dinamismo cultural, mas, por outro lado, os doutores em literatura, assim como a própria categoria docente, tinham um merecido respeito diante da sociedade, que pode ser até invejável nos dias atuais. Em diferentes épocas e momentos históricos, tanto a criação literária quanto a atividade crítica sofreram as limitações da censura e, muitas vezes, até perseguição política, uma vez que os sistemas dominantes se sentiam ameaçados por discursos que não estivessem de acordo com seus interesses. De fato, não havia muita opção: ou se seguia os modelos estabelecidos ou ficava-se marginalizado. Na atualidade no ocidente, abrem-se múltiplas possibilidades de pesquisas literárias entre as quais ganham destaque as literaturas que não pertenciam aos cânones ocidentais da época, como no caso dos discursos das mulheres, dos negros, dos indígenas e das minorias sexuais.

Dentro da ideologia do padrão literário orientado pelos moldes europeus, o olhar para um país vizinho não tinha vez no contexto sul-americano, principalmente entre um país de língua espanhola e o Brasil. Durante um longo, período os escritores e críticos locais perseguiram os modelos vindos da matriz ibérica para posteriormente se entregar as influências francesas. Quando o poder mundial passou a ser do domínio anglo-saxão, as produções inglesas e norte-americanas passaram a dividir a orientação da criação e da crítica literária com os europeus. Embora no mundo hispano-americano sempre houvesse uma mútua comunicação, comparável à existente no Brasil dentro das suas fronteiras, o importante estava na Espanha, na França, na Inglaterra ou nos Estados Unidos e raramente no país vizinho ou inclusive no próprio país. Trata-se de uma mentalidade que historicamente caracterizou o fazer cultural nos países de ibero-américa, porém na atualidade desenvolve-se uma constante revisão dessas idéias fora de lugar, embora dentro dos restritos campus universitários, pois não apenas no âmbito econômico quanto na indústria cultural continuamos sendo nações satélites, que vendemos matéria prima e compramos uma enorme produção cultural de pouca utilidade para nossa região.

Nesse contexto, o presente trabalho busca um diálogo cultural que contribua com os estudos comparativos entre o Chile e o Brasil, que ainda precisam de múltiplas aproximações. Para tanto, desenvolvo um encontro entre dois autores a respeito dos quais desenvolvi diversos trabalhos acadêmicos, que buscavam apresentar um diálogo entre duas literaturas distantes, embora haja uma curta distância geográfica entre ambos os países. No âmbito acadêmico, há no Brasil um sem número de faculdades que trabalham com o ensino da língua espanhola e com as literaturas tanto da Espanha quanto das Américas; os escritores chilenos entram nesse vasto universo. Entretanto, no Chile ainda não existe, até onde pude pesquisar, nada sobre o Brasil. Nenhuma das duas questões no âmbito acadêmico, já que tanto a aprendizagem da língua quanto os estudos da literatura brasileira encontram-se

restritos ao Centro Cultural Brasileiro, dependente da Embaixada Brasileira em Santiago do Chile.

Apesar disso, existe no Chile um interesse generalizado pela cultura brasileira, que se acentua no âmbito da música e das mídias televisivas, mas que se desenvolve de forma tímida na literatura, uma vez que há poucas traduções de autores brasileiros nas livrarias e nas revistas especializadas; uma exceção é o caso de Rubem Fonseca (+1925) foco da presente análise. De forma paralela, no Brasil, fora do âmbito acadêmico, parece não existir muito interesse pelos países vizinhos nem por outros que não estejam no eixo do poder mundial. De fato, a presença da literatura chilena nas livrarias e nos jornais do Brasil, fora dos espaços universitários, se restringe ao poeta Pablo Neruda que sempre ganha alguma nova edição, bem como à escritora Isabel Allende. O romancista José Donoso (+1924-1996), também foco desta tese, é pouco conhecido inclusive dentro do âmbito acadêmico.

No Chile, entrei em contato com a literatura de José Donoso ainda no segundo grau, através do conto *El charleston* que estava no meu livro de castelhano feito pelo Ministério de Educação na época da ditadura, que além do relato de Donoso trazia textos de Tolstói, Wilde, Cortázar e Guillermo Blanco, bem como poemas e trechos de teatro de autores principalmente chilenos, espanhóis e hispano-americanos. O conto de Donoso, publicado em 1960, me chamou a atenção pela amizade dos personagens em torno do futebol e da farra, que eles faziam bebendo vinho e tentando, sem muito sucesso, conquistar as garotas. Senti uma cumplicidade com o jovem personagem e narrador que falava do nosso jeito, nada de contorções idiomáticas ou de falas esquisitas dos outros textos que havia naquele livro escolar. Apesar disso, o conto de Donoso tinha, como nos outros textos desse livro colegial, uma complexidade de clássico, ou seja, um inteligente jogo de vozes em

conflito, como nos melhores textos literários estudados por Bakhtin, onde se cruzam várias ideologias num jogo incessante de sentidos.

Paralelamente, existe em *Charlestón* um tom triste e um tanto moralizante que me incomodava naquela época, pois havia uma relativa repreensão ao uso do álcool e às farras dos jovens personagens, mas no final da história há uma alegria que resgata o gosto pela vida além de qualquer moralidade. Isso marcou minha primeira e juvenil leitura do consagrado escritor chileno, que, desde o início dos anos oitenta, tem seu lugar reconhecido nas letras nacionais como um dos principais romancistas do país. Reconhecimento obtido por um sem número de prêmios entre os quais se destaca o Prêmio Nacional de Literatura pelo conjunto da sua obra.

Durante o segundo grau, eu não gostava da figura de José Donoso, uma vez que se comentava que não era nem a favor nem contra a ditadura, que para nós jovens que combatíamos o regime, muitas vezes com risco de morte, parecia uma afronta ideológica. Hoje, à luz dos estudos, entendo que o escritor estava além dessas questões contingentes, mesmo que fosse imperdoável não assumir um papel de oposição ao estado de opressão. Se por um lado ele pertencia à aristocracia chilena, por outro na sua literatura ele a critica com maestria e inteligência, apesar de não assumir um discurso engajado. Na época do golpe, Donoso encontrava-se fora do país e assim continuou até os últimos anos do regime quando retornou. Nas suas memórias *História personal del “boom”* (1987) e na publicação póstuma *Artículos de incierta necesidad* (1998), o escritor critica todos os regimes autoritários e questiona o engajamento dos escritores da sua geração, mas também reconhece a pressão e a necessidade de viver no sofrido e complicado Chile daquelas décadas.

No final dos anos oitenta, Donoso retorna ao país após uma longa experiência como professor de literatura nos Estados Unidos e na Espanha e depois de ter desenvolvido grande parte dos seus trabalhos no estrangeiro. Analisando várias das suas

criações, distinguimos que esse fato marcou bastante a sua identidade como escritor, observando que ele estudou durante todo o período escolar em um colégio britânico em Santiago do Chile. Ele mesmo reconhece que sente dificuldade em encontrar uma linguagem autêntica, um sotaque mais chileno, uma vez que alguns dos seus romances, a partir do nosso ponto de vista, às vezes, parecem obras de um escritor espanhol ou de um falante hispânico sem identidade definida.

O escritor chileno pertence, segundo sua própria análise, à geração do chamado “boom” da literatura hispano-americana, que nos anos sessenta teve uma inusitada expansão em nível mundial com autores como Gabriel García Márquez, Julio Cortazar, Mario Vargas Llosa e Carlos Fuentes. Em especial, a literatura de Donoso se caracteriza pela experimentação de situações, personagens e vozes discursivas que tornam sua criação um tanto hermética mas não no campo lingüístico, pois trabalha com um vocabulário e uma sintaxe tradicional sem complicações ou inventos que dificultem a leitura.

As obras do escritor chileno são variadas e trazem para o leitor uma riqueza inesgotável para a análise, pois a cada obra parece existir um novo Donoso a ser descoberto, que dialoga com uma voz profunda que o caracteriza, mas que se veste e que fala diferente em cada apresentação. Nesse sentido, em algumas de suas obras, há preocupação pelo tema da terceira idade, em outras pelas crianças ou por indivíduos desajustados ou insólitos. Nos seus trabalhos, encontramos contextos e personagens populares, mas na grande maioria dos relatos a preocupação maior é pelas tramas que envolvem a elite chilena dentro de um cenário de decadência e, em muitos casos, de sofrimento existencial. Trata-se de conflitos que angustiam, mas a que, muitas vezes, o narrador procura dar soluções, nunca como uma receita, mas sim como uma necessidade de sobrevivência. Dentro desse panorama o erotismo que encontramos nas obras de Donoso, aqui

pesquisadas, se torna um excelente material para a análise, pois são os conflitos que melhor alimentam os discursos.

Por outro lado, passei a conhecer o escritor brasileiro Rubem Fonseca através de uma tradução feita pela editora espanhola Bruguera de três relatos curtos publicados na revista chilena *Apsi* (26/06/1988), que fazia resistência cultural e informativa ao regime militar durante a década de oitenta. Nas páginas centrais, a revista trazia leituras literárias de autores do porte e do estilo de Julio Cortazar e Allen Ginsberg. O escritor carioca, que trabalha o que há de mais sórdido na sociedade, se destacava nessa publicação que tinha um perfil de denúncia. Embora sua narrativa não tivesse o caráter utópico da revista, seu texto trazia uma boa possibilidade de discutir o fenômeno da violência. Os relatos selecionados pertenciam ao livro de contos *O cobrador* publicado em 1975. O primeiro texto é *Livro de ocorrências* no qual o narrador fala, em primeira pessoa, com uma visão de delegado de polícia, profissão que Fonseca exerceu durante sua vida profissional. A narrativa parece um relatório policial no qual o delegado é co-autor de uma sociedade doentia e, aparentemente, sem solução. O que mais me impressionou nessa primeira leitura de Fonseca foi uma técnica cinematográfica de narração na qual cada quadro vai prendendo o leitor numa seqüência alucinante de imagens. Desta maneira, Fonseca transforma o leitor em uma espécie de câmera de estudo cinematográfico; ler seus textos é como assistir um filme de fácil compreensão, mas que surpreende pelas situações esdrúxulas vividas pelos personagens. A cidade do Rio de Janeiro, nesse conto, deixava de ser maravilhosa no meu imaginário.

Outro relato, que havia nessa pequena mostra da obra de Rubem Fonseca, era *Almoço na serra no domingo de carnaval* no qual o personagem, que também é narrador, no caminho para a casa da namorada, vê uma jovem de mini-saia e resolve dar-lhe uma carona, mas quando observa que tal jovem, na verdade, é um travesti, foge, acelerando o carro e, chegando à casa da namorada, tem uma relação sexual violenta

com ela. Sem entender muito bem o porquê de tal atitude o narrador fica um pouco confuso com seu comportamento, porém jamais arrependido, pois como veremos na literatura de Fonseca os dogmas morais não são nem questionados nem muito menos enaltecidos pelos personagens. Inclusive a transgressão, como violentar a namorada, muitas vezes faz parte da normalidade; e o que poderíamos considerar como correto na verdade é errado.

Entretanto, não foram somente esses elementos que me levaram a procurar conhecer melhor esse grande narrador, mas também sua linguagem direta e, muitas vezes, grosseira, pouco comum na palavra escrita. Para os puristas da linguagem, pode resultar incômodo que os personagens e também narradores falem e pensem com palavrões, contudo, para um leitor à procura de verossimilhança é excitante esse desdobramento narrativo. Naquela primeira leitura, feita com uma tradução da Espanha, não se percebe o uso excessivo do coloquial na obra de Fonseca, mas ao ler em português e ainda morando na cidade do Rio de Janeiro sua literatura parece bastante atrativa. De fato, estamos diante de um dos mestres da narrativa contemporânea do Brasil, principalmente no quesito policial que é por onde a literatura de Fonseca melhor se situa. O erotismo presente nas obras e personagens de Fonseca, embora mais satisfeito que o de Donoso, também está inundado de conflitos que abrem um leque de possibilidades discursivas.

Desta forma, estamos diante de dois grandes criadores separados por uma década no momento em que surgem na cena literária, tanto da Santiago dos anos cinquenta quanto do Rio de Janeiro dos anos sessenta, apesar dessa contemporaneidade há mais distanciamentos do que semelhanças. Verifica-se que enquanto o narrador chileno desenvolve uma narrativa experimental, que resultou em obras de um hermetismo de difícil acesso para o leitor, o brasileiro faz uma literatura policial de fácil fruição, que inclusive poderíamos situar como mais comercial. Contudo, o discurso erótico através de uma ótica masculina está presente em ambos os autores, resultando em uma ótima

possibilidade para aproximar dois narradores que realmente parecem não saber da existência do outro, mas que não deixam de ter pontos em comum.

Cabe ressaltar que o mútuo desconhecimento desses autores é um bom exemplo de como andam nossos diálogos literários na região. Embora o Brasil seja o maior país do continente, é impressionante como no Chile pouco se conhece sobre sua literatura. O próprio Donoso em entrevista à professora Bella Josef (1996) declara seu respeito por Machado de Assis, mas não cita nenhum outro autor e tenta se desculpar por sua falta de conhecimento. Anteriormente, em *História personal del “boom”* (1987), o escritor chileno demonstra desinteresse por Jorge Amado que, do seu ponto de vista, trabalhava a cultura como um fenômeno exótico, visão que, segundo Donoso, os escritores vizinhos combatiam. O escritor baiano é o único brasileiro citado no seu ensaio bibliográfico que traz uma ampla lista analítica de autores hispano-americanos e da cultura ocidental. Paralelamente, Rubem Fonseca parece ignorar completamente a literatura hispano-americana, pois nas suas obras aparecem citados, dentro dos relatos, múltiplos autores de várias literaturas, desde os clássicos gregos até os autores mais contemporâneos, dando ênfase às literaturas européias. De forma lamentável, Fonseca não gosta de dar entrevistas nem de escrever ensaios, assim não podemos saber se desconhece ou simplesmente ignora a literatura chilena.

Paralelamente cabe ressaltar que o escritor carioca é uma pessoa arisca que não gosta somente de dar entrevistas, como também evita ao máximo ser fotografado. Diferente do escritor chileno que era uma pessoa pública que lecionava, dava entrevistas e deixou um importante aporte como crítico literário; tendo, inclusive, sido mestre de vários escritores jovens, que tiveram a oportunidade de frequentar, no final dos anos oitenta, uma oficina de criação literária dirigida por ele. Entretanto, ambos os autores deixam, cada um no seu estilo, um conjunto de obras que possibilitam múltiplas leituras.

1.3. As obras em foco

Ambos os autores possuem uma vasta obra literária (e crítica no caso de José Donoso); o escritor brasileiro desenvolve o conto mais do que o escritor chileno, visto que a editora Companhia das Letras, que publica todas suas obras, a cada certo tempo lança um volumoso compêndio que ultrapassa os setenta relatos e que a cada edição traz as mais recentes criações junto a antigos contos que lhe deram fama e prestígio ao escritor carioca.

O escritor santiaguino, no início da sua carreira, também desenvolveu o relato curto, que o conglomerado editorial Afaguara organizou em um único volume, totalizando quatorze contos. Os seus romances totalizam treze relatos, alguns com pouco mais de quinhentas páginas. Desta maneira, percebe-se que José Donoso é muito mais romancista que contista, uma vez que sua força criativa está mais desenvolvida no relato longo. Contudo, Rubem Fonseca também, além de um grande contista, é um grande romancista, pois tem uma criação abundante de trabalhos longos que já somam mais de dez criações entre novelas e romances, que junto a roteiros cinematográficos, lhe dão fama, fortuna e reconhecimento. Ademais, cabe ressaltar que ambos os autores escreveram roteiros que foram levados para o cinema.

De forma ambiciosa, busca-se descobrir o imaginário masculino nesses vastos universos literários, que possuem uma raiz no relato curto, que poderíamos considerar como uma identidade inicial, que se detalha e se aprofunda no relato longo, mas que mantêm uma essência condensada no conto. Por isso, o relato curto é o primeiro passo para conhecer, dialogar e discutir com os discursos desses produtivos narradores. A seleção dos relatos vem dos ecos das análises e antologias que antecedem o presente trabalho, inclusive seguindo o gosto do próprio autor, que tende a dar o nome do seu

conto principal à coletânea. Por exemplo, no volume *Feliz ano novo* (1975), de Rubem Fonseca, tem como narrativa em destaque um conto com o mesmo nome e que, por sua vez, é uma das suas criações mais comentadas pela crítica especializada. Desta maneira, parece evidente que essa narrativa entre no presente estudo, ganhando seu espaço porque é representativa para discutir o imaginário do erotismo masculino. Em outras palavras, as múltiplas vozes, que de forma indireta orientaram a seleção dos textos a serem discutidos, são levadas em conta na medida em que esses textos contribuam com a discussão do tema em foco.

Paralelamente, a seleção depende também de um gosto pessoal no qual deve haver uma cumplicidade com o texto a ser analisado. Nessa perspectiva é importante que exista uma intimidade que permita fruir com o corpo a ser discutido. Contudo, isso não implica em uma admiração irrestrita pelas obras a serem abordadas, mas um gosto estético que é cúmplice crítico do seu objeto. Nesse ponto me refiro tanto às narrativas curtas quanto às longas; as primeiras estão dentro de um particular jogo de imagens recortadas, como fotografias; as segundas são como filmes de longa duração, nos quais a fotografia se move, fala e discute com um tempo muito especial, próprio de uma estrutura que constrói múltiplas possibilidades discursivas.

Em ambos os autores o leque de possibilidades é maior do que o tempo e os recursos disponíveis para uma análise totalizadora que, por sua vez, é inatingível pela própria amplitude do tema. Como vimos, o erotismo está em constante movimento e possui uma bibliografia imensurável, por isso os recortes tanto das obras literárias quanto do suporte teórico são conseqüências de um desafio que tem data marcada para seu término. Por isso existem, no início do percurso, duas obras centrais: *A grade arte* (1983) de Fonseca e *Coronación* (1968) de Donoso, que junto aos contos selecionados, foram

verificando alguns tópicos reiterados ao desdobramento do erotismo masculino presente nos textos.

Na medida em que ampliava as leituras, foram confirmando-se duas linhas discursivas que por vezes se distanciavam, mas também se aproximavam até compartilhar, por alguns momentos, de uma mesma identidade masculina. Embora tenha mantido essas obras como eixo da análise, recorri a diversos romances de ambos os autores, assim como a diversos contos, que foram dando luz a uma vasta discussão sobre a temática em foco. Refiro-me a romances como *O caso Morel* (1973), e *Agosto* (1990), de Fonseca e *Este domingo* (1966) e *El lugar sin límites* (1966), de Donoso, que no caso do escritor brasileiro foram confirmando a cada leitura um estilo bastante característico, mas em Donoso tornavam-se um desafio, pois, além do seu experimentalismo narrativo, o escritor chileno ampliava suas temáticas.

1.4. Bases para uma teoria discursiva

A leitura e a crítica literária não se remetem de forma exclusiva à palavra escrita, mas também a múltiplas vivências do escritor, que envolvem experiências pessoais marcadas pelos contextos geográficos e históricos. De fato, o presente estudo nasce do fato de o seu autor viver no Brasil e de ser chileno; o interesse pelos autores em foco está dentro desse contexto pessoal. As formas de entender esses narradores também estão dentro dessa experiência pessoal, pois a vivência literária com o Chile, além da longa vida acadêmica no Brasil, são vozes que marcam um discurso crítico e uma identidade que transita por uma fronteira imaginária entre ambas as nações.

A abordagem do discurso literário, assim como de outros discursos que fazem parte da experiência cultural, está marcada por uma sensibilidade pessoal que articula as vozes que cercam e ajudam a construir nosso próprio discurso crítico. É nesse sentido que entendo que minha voz (que neste momento pensa e escreve em português) está marcada por uma identidade crítica iniciada no Chile e aprimorada no Brasil. As correntes teóricas adquiridas durante toda uma vida de leituras, muitas vezes esquecidas no momento de pontuar a citação acadêmica, chegam como um fluxo inspirador que já pertencem a uma identidade discursiva.

Nesse processo, as pessoas e as vivências históricas são tão importantes quanto a bibliografia, pois são elas que lêem junto a nós o mundo que vivemos, visto que muitas vezes um comentário oral sobre um escritor, que estamos estudando, pode ser tão fundamental quanto um livro específico sobre o mesmo autor. Da mesma forma um filme ou um seriado de televisão, que entram na bibliografia, são de suma importância para discutir as possibilidades que existem na interpretação. Em outras palavras: somos aglutinadores de discursos, através dos quais estabelecemos um discurso e uma identidade determinada em que expressamos nossa análise.

Ninguém começa a ler do zero, mesmo a criança que é alfabetizada já tem uma infinidade de formas de entender o mundo, por isso que nessa introdução sobre as bases teóricas ressalto que o descrito a seguir faz parte de um processo que está em constante construção; que tem seu objeto definido no presente trabalho, mas que mantém uma essência de ensaio literário.

Em toda discussão sobre literatura, a primeira fonte é a própria obra do autor (ou autores). Esse é nosso objeto, motivo e fim, mas também coexiste um interesse paralelo por um suporte teórico de dupla consistência, que se divide na teoria

discursiva específica para a análise literária e em uma sólida identidade ideológica que tome posse do tema a ser abordado.

No primeiro quesito, devo destacar um aprimoramento nos estudos desenvolvidos durante um longo percurso nas disciplinas sobre teoria literária, assim como nos estudos sobre literatura comparada e na abordagem de diversas literaturas. No presente trabalho, essas práticas de análises discursivas adquirem uma personalidade mais madura sob as orientações do Professor Doutor Luis Felipe Ribeiro e do Professor Doutor Paulo Bezerra, que juntos desenvolvem na Universidade Federal Fluminense um singular trabalho de análise literária sob os ensinamentos desenvolvidos pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (+1895-1975).

Os conceitos do teórico russo são fundamentais para a produção da presente tese, pois suas idéias, lidas e discutidas durante os seminários de orientação do professor Doutor Luis Felipe Ribeiro, constituem o alicerce do presente ensaio. Nessa perspectiva, já nessa introdução incorporo conceitos desenvolvidos por Bakhtin, tais como *discurso* e *visão histórica*. No decorrer da análise outros pensamentos desenvolvidos pelo teórico russo fazem parte da discussão sobre o erotismo masculino nos autores em foco; idéias como: *carnavalização*, *polifonia*, *filosofia da linguagem*, *personagem* participam da nossa matriz conceitual.

Apesar das teorias desenvolvidas por Bakhtin, há uma necessidade de desenvolver uma análise própria às problemáticas vividas no contexto ibero-americano e para isso é imprescindível incorporar determinados discursos sobre nossa América. Entre os quais destaco os textos do escritor uruguaio Eduardo Galeano, que faz alguns anos acompanho com especial apreço, pois suas obras são como a prática discursiva das teorias de Bakhtin dentro dos nossos contextos. Entre os brasileiros as obras de Antonio

Candido também me influenciam bastante, assim como um seletivo grupo de estudiosos que atravessam a construção do pensamento crítico aqui desenvolvido.

Dentro desse panorama, que busca entender nossas múltiplas realidades a partir de um discurso próprio, procuro estabelecer uma abordagem sobre o erotismo de Rubem Fonseca e de José Donoso. Embora seja necessário entender os discursos sobre o erotismo com base em múltiplas leituras ocidentais, procuro desenvolver um olhar próprio, baseado em um presente histórico mais local. Tarefa difícil, já que as teorias sobre o erotismo circulam por autores tão diversos como Platão, Freud e Bataille, mas que encontram correspondência em uma teoria que abre diversas possibilidades para um fenômeno que não podemos interpretar como uma estrutura única. Visto que, à luz de outros autores, as possibilidades de leituras sobre o erotismo tendem a se abrir cada vez mais, como acontece com teóricos como o italiano Alberoni e o francês Foucault, que questionam e completam os pensadores anteriores.

Dentro dessa discussão, durante minha Dissertação de Mestrado sobre o erotismo feminino na obra da autora chilena Isabel Allende, procurei vozes para uma teoria feminina incorporando as idéias de pensadoras como a francesa Simone Beauvoir e as brasileiras Marilena Chauí e Regina Lins. Tratava-se de uma necessária descentralização do discurso patriarcal, que essas autoras combatem com muita lucidez. Seguindo esse caminho, sempre à procura de estabelecer uma discussão dentro do vasto mundo ibero-americano, trabalho com as análises do poeta e filósofo mexicano Octavio Paz, assim como de outros autores da região que me ajudam a estabelecer idéias mais próprias do lugar em que falo.

Por último, discuto uma teoria paralela para os temas reiterados no campo do erotismo nas obras dos autores em foco, que junto às múltiplas vozes, acima citadas, me ajudam estabelecer uma crítica que espero seja convincente, agradável e

inovadora. Temas como donjuanismo, prostituição, sadismo, poder sexual e homossexualismo necessitam, nessa perspectiva, de uma bibliografia própria e em constante renovação. Contudo, muitas vezes, ela resulta insuficiente para discutir o imaginário masculino nas criações de ambos os autores, tornando-se necessário recorrer, mais uma vez, ao discurso literário. Ou seja, a outros contos, novelas, romances e peças de teatro que ajudam a desenvolver, estabelecer e recriar um discurso próprio de crítica literária. Nesse contexto, autores como o colombiano García Márquez, o francês Marquês de Sade e espanhol Zorrilla enriquecem o presente estudo, que tem como sua melhor morada o inesgotável universo que chamamos de literatura.

1.5. A organização dos capítulos

A organização dos itens é decorrente dos temas eróticos mais desenvolvidos nas obras pesquisadas, tanto de Rubem Fonseca quanto de José Donoso, haja vista que a análise surge da matéria-prima: a obra literária. Entretanto, o interesse pelo tema faz com que sejam privilegiados determinados trabalhos dos autores a partir dos seus próprios tópicos mais reiterados.

Desta forma, o primeiro item está dedicado ao donjuanismo que é um dos temas mais presentes nas obras de Rubem Fonseca e que também aparece, de forma mais tímida, nos relatos de José Donoso. Nesse sentido, próximo, em certa medida, o desdobramento do don Juan nas narrativas de Donoso às realizadas por Fonseca para desenvolver um diálogo entre ambos os autores.

Um outro tema erótico que é bastante reiterado nos dois autores, talvez na mesma medida, é o da prostituição. Trata-se de um imaginário que aproxima bastante os autores, pois os dois têm um especial interesse em retratar esse universo

erótico. Contudo, o desdobramento do fenômeno da prostituição também os distancia, pois cada um tem sua peculiar forma de desenvolver o tema.

Uma das coisas que separa os narradores é que um trabalha o erotismo através de uma perspectiva sádica e o outro pela ótica do poder. O primeiro caso refere-se à literatura do brasileiro, que traz para as narrações um especial gosto em retratar situações que envolvem violência, erotismo e prazer. Na segunda parte do capítulo, abordam-se as relações de poder e erotismo que existem nas obras de Donoso. Embora cada autor, nesse capítulo, esteja no seu próprio universo erótico, existe um imaginário masculino que os une no momento de desdobrar essas temáticas. Ou seja, além de um diálogo intrínseco que existe entre sadismo e poder, há uma cumplicidade entre ambos os narradores com relação aos variados aspectos do imaginário masculino que eles desenvolvem quando trabalham essas temáticas.

Um outro tema do imaginário erótico, mais desenvolvido por Fonseca que por Donoso, é o do homossexualismo. No caso do escritor brasileiro, ele encontra-se distribuído em vários momentos dos seus romances, assim como em alguns dos seus contos, já no escritor chileno esse tema se concentra em uma das obras pesquisadas. Como nos capítulos anteriores, Rubem Fonseca acaba “roubando” mais páginas desse trabalho, pois trata com mais ênfases as temáticas abordadas.

No último e conclusivo capítulo, discutimos o tema do amor nas obras pesquisadas. Diferente dos anteriores, nos quais havia um ou mais contos que tratavam dos temas de uma forma preliminar, assim como dois romances tomados como eixos para a análise, nesta última abordagem há um trabalho aglutinador e de fechamento. Embora o tema do amor esteja bastante excluído em ambos os autores, ele parece rondar todas as temáticas anteriores, como se fosse uma possibilidade latente, mas que, por vezes, é rejeitada

e, em outras, é dada como impossível pelos personagens principais e até secundários desses dois importantes criadores.

2. O DONJUANISMO EM OBRAS DE RUBEM FONSECA E JOSÉ DONOSO

2.1. Versões do Dom Juan

Um dos personagens mais conhecidos do imaginário masculino (e feminino) é o lendário don Juan Tenório, que nasce como personagem principal na peça de teatro do espanhol Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, no distante ano de 1622. Contudo, como distingue Mercedes Saénz-Alonso, no seu enciclopédico ensaio *Don Juan y el donjuanismo* (1969), o caráter deste personagem ronda a humanidade desde épocas pré-históricas. Embora selvagem e pouco sedutor, o primitivo don Juan, segundo a autora espanhola, teria o princípio básico de pegar a fêmea, fazer sexo e deixá-la de lado como quem devora seu melhor bocado e parte para usufruir novos prazeres. Essa primeira sexualidade humana é ratificada por Tannahill no seu trabalho *O sexo na História* (1980), no qual distingue que era provável que as primeiras comunidades fossem promíscuas. No entanto, essa antropologia pré-histórica é sempre hipotética, já que é realmente difícil verificar tais suposições culturais com povos que já não existem e que não tinham escrita. Contudo, em

determinadas culturas da África contemporânea, um homem pode ter mais de uma esposa na medida em que garanta o sustento delas e de toda sua prole.

Seguir as marcas deste enigmático homem seria uma tarefa titânica mesmo para Saéñz-Alonso que, no seu vasto ensaio, reconhece a dificuldade de trabalhar com todas as versões existentes no mundo da escrita, abrindo mão dos registros cinematográficos do personagem, mas dá uma espiada na música e na pintura que evocam o conquistador.

No presente capítulo, destaco e questiono os personagens de Fonseca e de Donoso que apresentam o espírito do don Juan. Trabalho as possíveis variantes que me ajudam a desenvolver paralelos desses personagens com outros don-juans que tive a oportunidade de conhecer pela leitura, pela observação de filmes e por um sem número de vozes do cotidiano que recriam sua existência.

Antes de *El burlador* de Tirso, já havia condições históricas na Espanha para o aparecimento do personagem, que foi levado para o palco em 1630. Havia na época vários cancioneros que recriavam histórias de jovens conquistadores que satirizavam os bons costumes das cidades da Andaluzia, região Sul da Espanha, que durante setecentos anos tinha sido território árabe. O texto teatral traz um caráter moralizante que censura e pune os comportamentos transgressores e libidinosos do jovem e aristocrático don Juan. O caráter educativo e repressor da peça segue o perfil católico do autor, que era frade. Nesse sentido, Tirso faz com que don Juan sofra e se arrependa. É um texto de difícil fruição, pois além de estar escrito em um castelhano antigo, o autor usa uma linguagem complicada e elitista, de difícil acesso, inclusive, para os leitores da época.

A mais citada das primeiras versões do versátil conquistador é um pontapé inicial de um personagem que terá mais o gozo de burlar do que de sofrer punições. Serão mais de quatro séculos de histórias que o próprio Tirso de Molina,

provavelmente, jamais imaginaria para seu personagem. Aquele que tinha nascido para ser punido ressuscita a cada novo texto e a cada nova interpretação e passa a se tornar um ídolo masculino, muitas vezes internalizado pelos homens e desejado pelas mulheres. Um pecador para a Igreja de Tirso que, até os dias atuais, tem como princípios básicos a austeridade sexual e a união inseparável do casamento.

Na obra de Tirso, don Juan viaja pela Europa da época fazendo suas travessuras ou imoralidades pela ótica do escritor. Isso vai contribuir para que, desde o início, mas gradualmente, don Juan se converta em um personagem do mundo ocidental, com um caráter fortemente espanhol, mas que vai caracterizar um perfil masculino que não conhece fronteiras. Nessa perspectiva don Juan nunca será único, pois passa a residir na subjetividade do imaginário coletivo.

A segunda versão que chegou às minhas mãos é *Don Juan- O convidado de pedra*, tradução e adaptação de Millôr Fernandes (2001). O texto original é do ator e dramaturgo francês Molière (1622-1673) que desenvolveu na sua comédia um don Juan desprendido de uma moral repressiva. Molière por ser ateu não estava preocupado com a punição divina do seu personagem. Diferente da Espanha da época, a vizinha França é mais renascentista e progressista, o que dá a Molière mais liberdade para brincar com o don Juan. Assim, não é tão transcendente se no final da peça don Juan sucumba, pois o que realmente importa é seu processo, como desenvolve seu discurso debochado diante das normas, como apresenta seu caráter irônico e gozador que vai além dos outros que o punem. O don Juan de Molière tem a língua solta para desvendar as hipocrisias da sociedade em que viveu.

No século XIX, vive-se na Europa o auge do romantismo, o que faz com que o don Juan comece a ficar apaixonado por uma só mulher seja pelas forças externas, como no don Juan de Zorrilla, seja pela vontade própria, como no don Juan de Byron.

O espanhol José de Zorrilla (1817-1893) apresenta um Don Juan mais próximo do povo, uma vez que traz uma fala mais próxima a das pessoas da época e não tão distante a dos falantes da língua espanhola da atualidade. Depois de fazer travessuras, don Juan se apaixona por dona Inês e sofre por ficar distante dela e por ter negado os princípios de Deus. Quando os amantes morrem juntos no altar, por causa do amor que os une, é o fim do don Juan que se redime no amor: união inseparável dos corpos e das almas, mistura de *llama doble*, segundo Octavio Paz (1993). Aqui don Juan morre como herói pícaro, maroto e libidinoso, já que fica apaixonado e deixa de lado o homem insaciável que buscava conquistas e aventuras.

O don Juan de Lord Byron, contemporâneo a Zorrilla, é a versão inglesa que provavelmente inaugurou a idéia erótica do *latin love*, que curiosamente está presente aqui no Brasil, onde o olhar para os hispânicos muitas vezes vem mastigado pela mídia em língua inglesa. Segundo Saénz-Alonso, o don Juan de Byron traz o “dom” da conquista, da elegância e da beleza, uma sedução tão forte capaz de desorientar qualquer mulher. É um homem fora do normal, do comum dos homens, que ama e se deixa amar, mas não por qualquer mulher. Um ser sedutor em essência que fascina a mulher, mas que não necessariamente a leva até o ato sexual, pois o importante é seduzi-la. É um don Juan fundamentalmente bom, que o próprio Lord Byron desejava como parte da sua personalidade ou como seu melhor amigo (SAÉNS-ALONZO: 1969, p.188).

Nas minhas primeiras leituras escolares, pensava, sem saber ao certo, que don Juan Tenório era uma peça do dramaturgo espanhol José Zorrilla e, ao mesmo tempo, uma espécie de dom masculino. A representação teatral seria única como o grande livro do don Quixote de Miguel de Cervantes. No entanto, através das pesquisas, descobro que as versões do don Juan e as do don Quixote são variadas, existindo um número de dons-juans, assim como há muitas versões do don Quixote. Embora exista um

único livro do *cavalheiro da triste figura*, este dá origem às mais variadas publicações e leituras. Entretanto, apesar de serem diferentes em essência, ambos os personagens se transformaram em ícones da representação hispânica e em personagens mais populares que seus criadores. Por isso, gosto de ouvir, ver e ler o que diz a cultura popular, já que ela recria e mantém vivos a peça e o romance; ela faz com que o personagem se transforme em um mito e representação de um caráter.

Desenvolvendo a pesquisa, é impressionante a quantidade de dons-juans que vou conhecendo, já que sempre podemos achar novas e antigas versões, uma delas é o livro *As façanhas de um jovem don Juan*, de Guillaume Apollinaire, poeta francês que viveu na mudança do século XIX para o XX. O don Juan de Apollinaire é bastante diferente dos anteriores, pois, embora seja um nobre de berço, não é um galã. Ele, na verdade, é um homem afoito que, desde pequeno, desenvolve uma especial promiscuidade que se satisfaz com todas as mulheres de um castelo, inclusive com sua irmã.

O infante don Juan de Apollinaire traz uma sexualidade incontrolável que o autor coloca com humor e com cenas de sexo explícito uma vez que todos os coitos são narrados com detalhes nas genitálias. Desta maneira estamos diante de um herói sexual que dispensa o protocolo e que não vivencia o prazer da conquista.

Como Molière, Apollinaire se desenvolve em um país mais permissivo, mas também em uma época em que os tabus e a censura contra a sexualidade estão em queda. Contudo, isso não quer dizer que houvesse repressão ao erotismo e às suas múltiplas representações artísticas, mas que havia menos do que em épocas anteriores. Refiro-me a uma mútua existência da moral *versus* o obsceno, como distingue Cláudio Guillén, no seu ensaio *La expresión total: literatura y obscenidad* (1998). O ensaísta espanhol distingue, entre outros múltiplos temas, que a chamada “Arte Erótica” desfrutava, desde a época de

Apollinaire, de uma nova liberdade na história do ocidente que dilui os limites da obscenidade.

Entre as múltiplas recriações que há do mítico personagem, uma muito contemporânea é a do cineasta Francis Frod Coppola, que em seu filme *Don Juan de Marco* (1995) desenvolve um sedutor romântico, que leva à loucura uma só mulher, embora seduza todas as outras que passam pelo seu caminho. Nessa produção temos uma versão do don Juan com um caráter tipicamente latino que é direcionado em favor de uma realização do amor.

Concluindo esta introdução sobre as versões do don Juan, percebemos que, embora sejam múltiplas suas representações, existem épocas e até identidades nacionais que o vêem de uma forma diferenciada, como distingue Saénz-Alonso: “(...) galán en España, causa escándalo en el puritanismo inglés, sentimental en Alemania, arrollador en Rusia, imaginativo en Turquía.” (SAÉNZ-ALONSO: 1969, 183-184). Paralelamente às características nacionais e históricas do personagem, existem interpretações individuais, já que cada pessoa recria o don Juan a partir do seu próprio imaginário, que muda com o tempo e as experiências pessoais.

2.2 O don Juan nas obras de Rubem Fonseca

Nas obras de Rubem Fonseca, aqui analisadas, existe uma admiração ou, até mesmo, uma devoção pela ideologia donjuanesca. Observa-se que isto funciona como eixo do erotismo na literatura do escritor carioca, que se reitera a cada publicação, como, por exemplo, na obra “O doente Molière” (1997), da qual seleciono o seguinte trecho para introduzir algumas das vozes com as quais os narradores de Fonseca trabalham o mítico personagem.

Não há prazer que se compare ao triunfo sobre a resistência de uma bela pessoa, e a minha ambição é a mesma dos grandes triunfadores, que não colocam limites na sua aspiração de conquistar uma mulher após outra. Nada pode reprimir meus impetuosos desejos. Sinto em mim um amor que engloba toda a terra; e, como Alexandre, gostaria que outro mundo houvesse para aumentar minhas conquistas amorosas. (FONSECA: 2000, p. 82).

Esse espírito donjuanesco está em quase todos os personagens de Fonseca, mas ganha destaque nos narradores e, principalmente, no também personagem Mandrake, que é um dos seus preferidos.

2.2.1. Mandrake

O nome *Mandrake* aparece na obra de Rubem Fonseca no título de um conto publicado no livro *O cobrador* (1979); também é o personagem principal e voz narrativa do livro *A grande Arte*. Esse personagem e também narrador de Fonseca pode ter várias profissões vinculadas à lei e à força pública, como advogado, policial civil ou delegado de polícia. Trata-se de um dos personagens mais importantes na literatura de Rubem Fonseca, que Deonísio da Silva (1996), talvez o maior pesquisador de Fonseca no Brasil, distingue como um sendo “herói problemático” e uma das principais vozes narrativas de Fonseca, como se observa a seguir: “(...) Mandrake é o narrador-titular da ficção de Rubem Fonseca (...). Além de ter poucos e fiéis amigos, o narrador assemelha-se a um dom-juan incorrigível (...) emérito fornicador” (Da SILVA, 1996, p. 78-82).

Esse don Juan de Fonseca está presente, com o nome de Mandrake, em quatro contos, uma novela e dois romances, mas ele se desdobra em um sem número de personagens masculinos que podem ser principais, como o comissário Vilela ou mais secundários, como Paul Morel, em *O caso Morel* (1973). Geralmente, esse don Juan é também o narrador que muda de nome e profissão, mas sempre está vinculado ao mundo do

crime e da investigação policial, como na melhor literatura policial que Borges distingue como um jogo de xadrez. Não obstante, nas narrativas de Fonseca não há o *glamour* dos filmes enlatados pela indústria norte-americana, onde as pessoas boas estão junto à lei e os maus fora da mesma. Nas histórias do escritor carioca existe uma identidade própria que sabe retratar um Brasil sórdido, no qual muitas vezes o errado é o certo, como se fosse uma verdadeira escola pelo avesso, como bem analisa Eduardo Galeano na sua obra *Patatas arriba* (2000).

O personagem donjuanesco de Mandrake é adúltero e hedonista, estando sempre cercado de belas mulheres que o perseguem, como o don Juan de Apollinaire, que tem uma vida libidinosa voltada para si mesmo. Nesse contexto, a mulher e a vida das outras pessoas só têm validade para proporcionar felicidade a esse narrador insaciável por orgasmos e por um prazer de viver sem muitos compromissos com os outros. No entanto, Mandrake também tem a necessidade de desvendar os crimes; ele cria esse desafio e no seu percurso acaba mostrando uma sociedade corrosiva e decadente. Ele faz sua tarefa com um prazer abismal que sempre tem a vida por um fio e que só com inteligência e malandragem consegue viver em permanente êxtase até a hora do seu fim.

No conto *Mandrake*, uma secretária de uma grande empresa é assassinada - fato noticiado nos jornais-. Como em grande parte da literatura policial, o narrador se aproveita da mídia para dar mais verossimilhança à narração. Nesse conto, o personagem chama atenção à lógica da imprensa sensacionalista que vive do sangue alheio e que, quando é de gente que está nas capas das revistas, vende mais. Ele afirma: “Os mortos têm que ser renovados, a imprensa é uma necrofilia insaciável” (FONSECA, 1994, p. 534). O relato continua e Mandrake é chamado para ter uma entrevista com um “doutor” muito poderoso que lhe pede que faça uma investigação. Esse “doutor”, na verdade, é um político

muito influente que poderia ser um advogado de quinta categoria, mas que está em melhor situação financeira porque soube fazer dinheiro com as roubalheiras.

Os cenários são descritos com frieza como se a injustiça social fosse uma realidade sem solução e que só tendesse a acumular violência. Com refinado humor e ironia, o narrador e investigador particular vai desenvolvendo um discurso no qual a vida não parece ser algo a ser levado a sério e que mereça muita consideração, seja para os ricos corruptos, seja para os pobres lascados, desejosos por dinheiro e bens que não têm. Também isso vale para os idealistas ingênuos, que perdem seu tempo tentando melhorar um mundo que não tem jeito. Os últimos são os que mais sofrem, já que perdem empregos ou, simplesmente, morrem nas narrativas de Fonseca. Essa impunidade do crime foi um dos argumentos usados, segundo Deonísio da Silva, pela censura para retirar seu livro de contos *Feliz ano novo* (1975) das livrarias; outro motivo da restrição teria sido o vocabulário grosseiro usado nas narrações. A censura, no final, não teve êxito e acabou dando mais popularidade ao escritor.

Há cinco mulheres no conto: a companheira de Mandrake, que ele “come” sem muita vontade (ou pensando na que realmente deseja); a filha do poderoso doutor, que ele quer “comer”; uma terceira mulher, que dará uma virada à intriga da narração, que é a sobrinha do doutor, criada como filha, mas “comida” pelo tio, sendo uma amante secreta dentro da mansão; a quarta mulher é a defunta amante do doutor, motivo inicial do conto; e, por último, a esposa do “doutor”, que está doente e que, ironicamente, não aparece em cena, pois vive fechada no quarto com uma enfermeira enquanto é traída pelo marido.

Para Mandrake e para os narradores de Fonseca em geral, existem dois tipos de mulheres: as que são para “comer” e desfrutar e as outras, também “comidas”, mas que atrapalham a vida do homem. No conto em questão, a mulher assassinada

não se conformava em ficar à margem da vida do “doutor”, fazendo sua vida impossível. Nesse contexto, a companheira mais estável de Mandrake – Berta -, que ele não deseja mais, se transforma em uma pessoa desagradável que não o deixa em paz, uma vez que, ao amá-lo tanto, acaba atrapalhando sua liberdade de estar com outras parceiras sexuais.

Desta maneira, Mandrake diz que “Berta se tornava uma pessoa perfeita para casar, quando eu fosse velho e doente” (Idem, p. 541), ou seja, ficaria somente com ela quando não pudesse exercer mais suas possibilidades de don Juan. Ele é, assim, debochado e também depreciativo com a companheira, pois afirma que “Em vez de ser um protagonista de sua própria vida, Berta era da minha.” (Idem, p. 543). No entanto, ele também não a ajuda para que ela tome iniciativa, seja criativa ou para que ele mesmo possa desfrutar melhor da sua companhia. Isso ocorre porque Mandrake não tem interesse em melhorar sua relação com ela, aproveita apenas sua companhia para tomar vinho, jogar xadrez ou transar eventualmente, mas sem emoção nem prazer.

Nesse relato, o jogo de xadrez é uma metáfora da estrutura narrativa, pois, na medida em que Mandrake vai decifrando o caso, realiza diversas jogadas com sua companheira e também oponente: “Meu palpite era a casa. O mordomo? Ri. P5D, P4CD. Está rindo disse Berta, (...) P X P, P4D. Mate!, disse Berta.” (Idem, p. 543) Depois esclarece que se deixou ganhar, haja vista que o don-juan Mandrake nunca perde o jogo.

O objeto de desejo de Mandrake é a filha do poderoso doutor. Uma ousadia que desafia o patriarca que a tem como seu bem mais precioso. Isso nos faz lembrar o insolente *Burlador de Sevilla* que desafia seu sogro e que sofre a punição, mas obtém o perdão após o arrependimento. Contudo, no caso em tela, Mandrake sai vitorioso, apesar de insultar o pai da jovem, já que o doutor não tem forças para bater nele. Desta forma, Mandrake consegue ficar com a jovem.

Interessante destacar que o objetivo de Mandrake em continuar no caso não é monetário, pois o “doutor” tinha pedido seu afastamento, porém Mandrake não quer sair de cena. O pai da garota tenta comprá-lo, mas não consegue como se observa no seguinte trecho no qual há um diálogo entre os dois:

Não odeio ninguém. Apenas desprezo canalhas como você.

Então o que veio fazer aqui? Atrás de dinheiro.

Não, atrás da sua filha.

Cavalcante Méier levantou a mão para me bater. Segurei a mão dele no caminho. Seu braço não tinha força. Larguei a mão daquele porcaria, áulico explorador, sibarita, parasita. (FONSECA: 1994, 544).

Nesse trecho está o mais puro sentimento e motor de vida do verdadeiro don Juan, que não se move por interesses econômicos, mas pelo prazer de ter, por um momento, a mulher desejada. Ele não procura a mulher para tirar benefícios econômicos dela, já que seu bem de consumo e fonte de felicidade é a própria mulher e não seus bens materiais. Ademais, Mandrake tem o prazer de insultar o patriarca que tenta proteger sua filha.

A idéia de arrependimento ou de algum sentimento de culpa do don-juan Mandrake, como o de Zorrilla, está fora de cogitação ou levemente insinuado. De fato, ele nos diz que tenta deixar de lado a filha do “doutor” para ficar com sua companheira, mas não consegue controlar seu impulso sexual: “Eu estava disposto a esquecer Eva, como havia prometido a Berta, mas ao chegar na casa de Cavalcante Méier, Eva abriu a porta e meu entusiasmo voltou de novo” (Idem, p. 543).

Como no caso do don Juan de Apollinaire, Mandrake também apresenta um don Juan precoce, sem vergonha nem escrúpulo, gozador da vida e quase sem moralidade. Um don Juan assanhado, como o do francês, que só não “come” a sua própria mãe.

Você quer comer todas as mulheres do mundo, Werler disse recriminante.

É verdade.

Era verdade, eu tinha uma alma de sultão das mil e uma noites; quando era menino me apaixonava e passava as noites chorando de amor, pelo menos uma vez por mês. E adolescente comecei a dedicar minha vida a comer as mulheres. Como as filhas dos amigos, as mulheres dos amigos, as conhecidas e desconhecidas, como todo mundo, só não comi minha mãe. (FONSECA: 1994, 545)

O controle do incesto é um dos pilares da sexualidade segundo a psicanálise. O filho que esteve amparado no ventre materno, quando separado desse seu primeiro lar, tem a primeira experiência de sofrimento. Essa primeira relação com a mãe cria, segundo a psicanálise, um vínculo erótico chamado “Complexo de Édipo” que Freud colheu da peça de Sófocles que, por sua vez, recriou a lenda grega de Édipo. Nela, o filho mata o pai para se casar com a mãe. Ao descobrir-se o erro, a mãe enforca-se e Édipo tira seus próprios olhos. A tragédia grega é o ícone da gravidade de se relacionar eroticamente com a mãe. Para a psicanálise o impulso de Édipo é um desejo reprimido que perdura e pode se transformar em fonte para novas patologias.

Na moral judaico-cristã, o incesto se amplia para outras relações de parentesco, como irmãos, tios, primos e outros mais distantes ou próximos, bem como aqueles que mantêm uma relação civil, tais como padrasto ou irmãos de pais do segundo casamento. Existem muitos mitos sobre o incesto, entre os quais cabe destacar uma relação entre primos, que, no romance *Cem anos de solidão* (1978), de García Márquez, resulta no nascimento de um filho com rabo de porco.

Contudo, os don Juans de Fonseca são, geralmente, homens que vivem sozinhos e nunca se sabe dos familiares, assim não há oportunidade de se saber como se daria a possibilidade do incesto. No caso de don Juan de Apollinaire, ele mantém

relações sexuais com sua irmã e com suas primas e chega a ter filhos com elas, mas estes não têm nenhuma anormalidade.

2.2.2 O personagem e o narrador Mandrake no romance *A grande arte*

O número de mulheres que tiveram são como quantidade de aviões abatidos, vitórias conquistadas. (ALBERONI, 1986, p. 59)

A grande arte é o segundo romance de Rubem Fonseca, publicado no ano de 1983, no qual Mandrake é o narrador e personagem principal. Na história, ele é um advogado que, sem perceber, se envolve numa complexa trama policial que faz com que ele vire um persistente investigador e um “herói problemático” como o chama Da Silva (1996). Mandrake é, acima de tudo, um don Juan convicto que não luta pelo bem, mas também não faz o mal. Trata-se de um homem que quer desfrutar a vida e, para tanto, se distancia das definições dogmáticas entre o certo e o errado. É um indivíduo que também é um narrador que descreve com detalhes seus cenários e suas tramas, nas quais a ideologia hedonista de don Juan lhe proporciona um sentido de vida.

O nome do romance não se refere à Arte da pintura ou a outro gênero da criação, mas ao conhecimento e ao domínio dos facões que, sendo bem usados, podem representar a arte de matar. Fonseca sempre tem personagens aficionados pelos mais variados conhecimentos, como xadrez, charutos e cavalos entre outros, todos são apresentados como domínios artísticos. Neste caso, o conhecimento e o bom uso dos facões se misturam a um peculiar gosto pelo crime. Parece esquisito, mas não é uma apologia à violência como acusaram Fonseca nos anos setenta, porém uma arte narrativa que faz da violência e da intriga policial um enredo que chama ao entretenimento literário e às múltiplas reflexões sobre a realidade brasileira. É nesse sentido que o professor Afrânio Coutinho dá a entender no seu

estudo *O erotismo na literatura* (1979), onde questiona e critica a censura aplicada a Rubem Fonseca na época da ditadura militar.

O don Juan está presente a cada instante do romance, haja vista que vive dentro da voz narrativa de Mandrake. Logo nas primeiras linhas, o narrador se apresenta como um conquistador que está à espreita da sua próxima abordagem e que é cúmplice de uma sociedade que expõe a mulher como objeto de admiração e de consumo. Numa cena típica na cidade do Rio de Janeiro, a partir dos anos oitenta, o narrador vê da rua uma jovem fazendo ginástica numa academia onde os usuários ficam expostos como numa vitrine. Na saída, ele se aproxima e lhe fala: “Estava vendo você fazer ginástica. Parecia um cavalo num quadro de Ucello” (FONSECA, 1994, p. 15). Vemos que Mandrake é um don Juan pouco elegante, mas que surpreende e tem êxito. O contexto carioca parece favorecer ao herói fálico, pois coloca os corpos expostos como carne no açougue pronta para ser levada pelo melhor freguês. É uma realidade da cultura ocidental que no Brasil e no Rio de Janeiro, em especial, adquire características peculiares que Fonseca sabe explorar sob sua ótica.

Como dito acima, para Mandrake o importante na vida é o gozo, entendido como sendo o prazer de conquistar e de saciar seu instinto sexual que ele mesmo sente como um impulso natural e, às vezes, até doentio. Nesse sentido, ele fala: “Imaginei como ela seria, uma pele macia sobre uma carne dura e morna, e senti um princípio de ereção. Pior do que uma doença.” (Idem, p.50). A partir dessa perspectiva poder-se-ia se pensar que o donjuanismo é uma necessidade fisiológica, mas, como vimos anteriormente, a cultura organiza, direciona e reprime qualquer impulso sexual, o que torna extremamente arriscada qualquer conclusão a esse respeito.

Como no *Caso Morel*, primeiro romance de Fonseca publicado em 1973, o narrador convive com três mulheres e, simbolicamente, com uma gata. Mandrake, como Morel, tenta acreditar que pode amar apenas uma mulher, mas sua vontade

instintiva faz com que fique constantemente com uma e com outra. Em *A Grande Arte*, o narrador se reveza com suas mulheres, entretanto no *Caso Morel*, inusitadamente, mora com as três ao mesmo tempo. Verifica-se que chega a ser cômico e chocante que Morel monte um harém no Rio de Janeiro no final do século vinte. Em ambos os romances e, assim como em quase toda a obra de Fonseca, há um narrador que é um don Juan que vive, muitas vezes, feliz e sem remorsos, mas com uma pequena angústia, já que, embora satisfeito, nunca chega a ter sossego, como no caso do comissário Mattos que, no romance *Agosto* (1993), se complica com duas mulheres e não consegue ter paz.

Observa-se que, em *A Grande Arte*, o narrador Mandrake fica orgulhoso de suas façanhas de conquistador e de aproveitador, chegando a fazer alarde com o leitor, como bom don Juan, dos seus logros que são aviões derrubados numa guerra, como afirma Alberoni. Assim sendo, o sexo feminino é, para o narrador, um objeto de proveito, comparável a um animal doméstico com qual se brinca e se desfruta o tempo livre. No seguinte trecho percebe-se essa analogia que Mandrake faz comparando a mulher com sua gata que se chama Elizabeth:

Sempre vivi cercado de mulheres. Quando conheci Berta Bronstein mantinha relações íntimas com várias mulheres. Duas (ou seriam três?) eram casadas e eu as via com menos frequência que às solteiras. Todo dia eu ia para a cama com uma delas. (...) Coloquei Elizabeth no colo, mas minhas preocupações etnológicas, naquele momento, eram mínimas. (...) Mas coloquei-a no chão e cheguei mesmo a me irritar com Elizabeth e comigo, por ela ficar me seguindo, roçando-se em minhas pernas, dando pequenas mordidas carinhosas no meu calcanhar. Pensei nas penas grossas e musculosas de Ada, no contorno posterior de seu corpo. Tomei banho e tentei ler. (FONSECA, 1994, p. 42-43)

O vínculo do animal com as mulheres se distingue melhor quando o narrador compara as batidas do coração das suas mulheres com as da gata. Nessa parte ele sente prazer em dizer que seu conhecimento amoroso é um cálculo biológico distante de qualquer envolvimento sentimental, como se percebe no seguinte trecho:

O coração de Ada batia cinquenta e duas vezes por minuto, ela era uma atleta; o de Bebel, setenta; o de Lilibeth, setenta e oito. O cheiro do sovaco de Ada, quando ela estava sem desodorante, me deixava muito excitado. Isso era tudo o que eu sabia a respeito das mulheres que amava. Sabia mais a respeito de Elizabeth, a siamesa. (FONSECA, 1994, p. 262)

O narrador Mandrake é um don Juan insensível com os sentimentos das mulheres, pois quando tira a virgindade de Ada, talvez a personagem principal nas suas aventuras, não desenvolve nenhum sentimento especial pelo momento que vive a jovem. Justifica-se esse comportamento já que para ela, na voz de Mandrake, a virgindade era um incômodo e uma tradição que tinha que ser eliminada quando tivesse feito sua escolha. E ela vê em Mandrake uma boa opção para acabar com sua virgindade.

Como afirma Alberoni, muitas vezes, as mulheres, seduzidas pelo encanto do don Juan, acabam procurando os homens mais canalhas; aqueles que são cobiçados pelas outras e que têm o “dom” de seduzir, mas que não apresentam a honestidade e o carinho que pode desenvolver um outro mais tímido. Para o italiano, os homens mais discretos e delicados com o sentimento da mulher, muitas vezes, parecem ter mais dificuldade no imaginário feminino, como acontece nos relatos de Fonseca.

Acredito que o poder de burla do don Juan é exatamente o de fazer com que a mulher acredite no seu amor por ela. Tem-se que um bom don Juan sabe agradar à mulher com pequenos gestos, como dar a mão para a mulher quando ela sai do carro ou enviar flores no início da relação, mas, depois de usufruir sexualmente dela, descobre-se uma outra face do galã que deixa a mulher e sai à procura de novas conquistas. O homem ingênuo talvez possa ser melhor para a mulher, mas é pouco sedutor, com isso ela fica encantada com o cafajeste.

No romance, Ada escolhe Mandrake no início da narração, contudo nas últimas páginas ele sofre uma queda, já que é abandonado por ela e por todas as outras mulheres. A jovem Bebel é quem lhe dá o veredicto:

“Mandrake, eu vim aqui com um objetivo muito definido. Vim para dizer a você que tudo acabou.”
 “Tudo o quê?”
 “Tudo. Eu, Lili, Ada. Não temos mais amor por você. Só caridade. Vim aqui para lhe dizer isso, em nome de todas.”
 (FONSECA, 1994, p.292)

Não obstante, Mandrake não parece se incomodar com a notícia, mas sente um golpe baixo quando sabe que seu colega de trabalho, amigo e confidente Wexler, um homem sem as qualidades de um don Juan, viaja para aproveitar as férias com Ada. O também advogado Wexler havia sido um exemplar trabalhador em que Mandrake tinha confiado, pois em duas oportunidades ressaltou que sua origem judaica o afastava do corrosivo mundo das traições amorosas e sociais, mas até ele faz parte de um contexto do qual ninguém se livra. Esse subalterno, como observa Borges, é típico no relato policial, tendo seu mais popular representante no Watson, de Conan Doyle. Em várias narrativas de Fonseca, há esses ajudantes do personagem principal que são em geral bastante tolos, porém não completamente fiéis nem incorruptíveis como o personagem inglês.

Embora um dos gumes da faca fira o don Juan de Fonseca, que parece estar mal acostumado a sair vitorioso nas suas façanhas, sai praticamente ileso, já que, nas últimas linhas do romance, Bebel volta para Mandrake e lhe faz aquela mesma perguntinha que tanto o incomodava: “Você ainda me ama?”, perguntou Bebel.” (Idem, p.302). A estrutura narrativa nos faz imaginar que o don Juan Mandrake responde sem muito entusiasmo: “Amo”; fechando o romance com essa palavra dita sem convicção.

Quando Ada perde sua virgindade com Mandrake, ele descreve a cena da seguinte forma “(...)—era melhor acabar com aquilo e ir para casa dormir.

Eu segurava sua mão, implacável como sua mãe levando-a ao colégio pela primeira vez—” (Idem, p.155). Cabe notar, nessa parte da narração, na qual há um encontro erótico e amoroso, uma omissão do detalhe do ato sexual, que, em outras partes mais violentas, se desenvolve com mais soltura no gosto de descrever o detalhe. Por outro lado, é interessante que a jovem Ada, embora valorizasse sua virgindade, queria na verdade se livrar dela, mas sem os dogmas que outrora cercavam a primeira relação sexual, facilitando o caminho para a tarefa do don Juan. Observemos como o narrador faz um jogo polifônico da sua voz com a voz da jovem, junto a outras vozes que os cercam:

(...) havia decidido que chegara o momento de se “entregar a um homem”. Fora assim que a decisão se verbalizara em sua mente, a idéia da virgindade “ser entregue” ao outro como dádiva de um bem muito especial e valioso, sem dúvida um resquício romântico de sua origem provinciana, do qual ela estava consciente e talvez orgulhosa. Esperara algum tempo, para se certificar de que eu era o homem certo para receber sua oferenda. Jamais se “entregaria” a um homem mesquinho, a generosidade era a maior de todas as virtudes. (...) Mas eu era, sem dúvida, bondoso e inteligente, e meu rosto, aparentemente marcado por um sofrimento secreto, lhe inspirava confiança, apesar de todos os retratos na parede. “São amigas minhas. Meus melhores amigos são mulheres”, eu dissera. (FONSECA, 1994, p.154-155)

Talvez esse seja o melhor exemplo do *burlador*, existente dentro do narrador Mandrake, que segue e faz honra à melhor tradição donjuanesca. A jovem Ada cai na sua armadilha de sedução e quando percebe já é tarde. Ela viaja para o interior para visitar seus pais e na volta encontra outra mulher no apartamento de Mandrake e pensa: “Meus melhores amigos são mulheres!” Farsante. Sentou-se na escada e chorou (...). Os homens não valiam um caracol, eram todos iguais.”(Idem, p.155).

A queda da jovem só não foi mais dramática porque ela pertence a uma nova geração que mesmo sendo de uma cidade do interior de Minas Gerais, já não está tão dominada pelos dogmas dos séculos anteriores. Na obra *Repressão sexual essa nossa (des)conhecida* (1984), da filósofa paulista Marilena Chauí, temos uma bela análise do

que significou e, ainda, significa, em nossa cultura, a longa tradição judaico-cristã que, desde a revolução sexual dos anos sessenta, nas grandes capitais do Ocidente, como o Rio de Janeiro, tem perdido muita força no controle da sexualidade. A virgindade da mulher, por exemplo, perdeu, em grande parte, sua aura como rito de passagem. De fato, tanto para Mandrake quanto para Ada, o fim da virgindade da moça é muito mais uma tarefa a ser cumprida do que o símbolo de união e de entrega. Nesse sentido, não podemos ficar chocados quando nos dias atuais constatamos que, para muitas jovens, é mais transgressor ser virgem que se iniciar cedo na vida sexual, como observou na Universidade Federal Fluminense o professor Luis Felipe Ribeiro.

Mandrake não acredita em Deus, seja sob os dogmas do catolicismo, seja referente a algum tipo de divindade. Com isso, ele não tem a menor preocupação com questões religiosas ou místicas e a palavra “pecado” não existe no seu vocabulário. Assim, o don Juan de Fonseca tem campo livre para suas diversões fálicas, que desfruta com um particular gosto pela vida. Entretanto, muitas vezes, sente sua felicidade ameaçada pelas próprias mulheres que não querem deixá-lo em paz, pois desejam ficar do seu lado como eternas companheiras. Contudo, ele sempre parece triunfar diante das dificuldades e acaba sendo um don Juan brasileiro, além de um carioca gozador, que zomba das normas e das mulheres. Nesse sentido, Mandrake tem ginga e conhece bem o meio, que se estrutura através de múltiplas transgressões. Vejamos como isso se apresenta no romance:

(...), mas na realidade ter várias mulheres não deixava a minha consciência pesada, era-me fácil racionalizar alegando que o ser humano devia ter liberdade de exercer sua capacidade de amar mais de uma pessoa etc. – (...) afinal o dia continha apenas vinte e quatro horas e eu tinha que trabalhar (...). As catorze restantes eram consumidas com minhas amadas.

Nenhuma das três estava disposta a aceitar aquela situação.

(...) Existiam homens que haviam nascido para ser maridos, pais, chefes de família. Eu não conseguia me ver num desses papéis. E, no entanto, todas as mulheres queriam casar e ter filhos comigo. (FONSECA, 1994, p. 261-262)

Como no *Caso Morel*, aqui o que mais impressiona é o fato de suas amantes saberem umas da existência das outras e conviverem com essa realidade com naturalidade, fazendo com que seja mais fácil a realização do macho, que goza uma vida sem compromissos. Embora elas o desejem para o casamento e constantemente lhe peçam uma declaração de amor com um: “Diz que me ama”. (Idem, p.264), o narrador sai ileso, vitorioso, insensível e, acima de tudo, sai como um amante insaciável, que está constantemente realizando seus desejos. Ressalte-se que, em várias partes do relato, elas brigam por ele, mas logo se conformam em terem que compartilhar e em dividir o mesmo homem, estruturando um harém não declarado, mas que existe e se desenvolve com relativa naturalidade. Uma fantasia com que muitos homens sonham e à qual aspiram como afirma Isabel Allende no seu livro *Afrodita*: “¿Qué hombre no ha tenido la fantasía de poseer un harén? ¿Y qué mujer con dos dedos de frente no lo considera su peor pesadilla? (ALLENDE, 1997, p.148)

Desta forma, observamos que Mandrake é o herói donjuanesco sem sentimento de culpa, que não está sozinho nas linhas de Fonseca, pois no seu cenário urbano os espertos são os que melhor sabem viver na cidade do Rio de Janeiro. Com isso, por exemplo, no próprio título do conto *A arte de andar nas ruas do rio de Janeiro*, publicado em 1992, temos a metáfora que simboliza sua obra: a cidade necessita da arte da malandragem para viver, sobreviver e desfrutar dela. Os bonzinhos que amam são os perdedores nesse mundo feito para os don juans que, de forma inteligente, sabem aproveitar a vida. Enquanto, o leitor (homem) parece ser chamado a compartilhar desse desfrute erótico orientado pela ótica masculina, no qual a liberdade da mulher, tão anunciada no século passado, parece ter contribuído para realização e para a felicidade do don Juan, que não sofre os riscos de ter que se casar e sustentar esposa e filhos para poder usufruir sexualmente de uma mulher. De fato, nas obras analisadas de Fonseca, não há casamentos nem filhos e o

estranho é que os preservativos só são mencionados quando um dos personagens de *A grande arte* quer evitar doenças venéreas numa época que ainda não se fala de AIDS. Acredito que o prazer do don Juan em *A grande arte*, assim como no conto anteriormente analisado, se realiza em parte devido a uma total despreocupação, esquecimento ou ignorância, por qualquer tipo de controle da paternidade. Desta maneira, o donjuanismo do personagem de Fonseca está dentro de uma tradição do erotismo masculino que passa distante dos sentimentos e valores que envolvem a família.

Nesse sentido, as leituras sobre o donjuanismo e a análise sobre o personagem de Fonseca se cruzam em harmonia, pois constituem um elemento sólido de formação de caráter e de identidade masculina. Contudo, na ótica do italiano Alberoni a questão não é tão simples assim, como se observa no seguinte trecho:

Não devemos confundir dom Juan com o Grande Sedutor. Este sabe conhecer a arte de conquistar as mulheres, sabe seduzi-las. Dom Juan, ao contrário, conquista todas mesmo não fazendo nada, atraindo-as somente com sua presença (...) A palavra mágica é a fama, (...) No mundo moderno o equivalente de dom Juan é o *playboy*, o homem rico, famoso, atraente, que passa seu tempo conquistando mulheres. E as mulheres são atraídas para ele como mariposas para luz. Hugh Hefner captou o segredo. Fez de si mesmo o perfeito *playboy*, o dom Juan absoluto. Na sua revista mostrou nuas, todos os meses, as mulheres que faziam o amor com ele. Por isso milhões de americanos o invejaram, por isso milhões de mulheres se prontificaram a partilhar sua cama e aparecer em sua revista. (ALBERONI, 1986, p. 96-97)

Desta maneira, percebe-se que todos os homens ricos (sejam bonitos ou feios) despertam uma forte atração em um número considerável de mulheres pobres ou menos abastadas. Vale lembrar que na sociedade de consumo somos todos sempre pobres ou carentes de algo. Para muitas mulheres, quanto mais bonito for o homem melhor, mas sem dinheiro, ele “fica” feio. Isso é evidente na relação que se estabelece entre carro e masculinidade, desmascarada por Eduardo Galeano em *Úselo y tirelo. El mundo Del fin Del milenio visto desde una ecología latinoamericana* (1994). O escritor uruguaio ressalta que

praticamente não há propaganda de carro sem uma bela mulher ao lado. A “autocracia”, que é a ditadura dos carros, segundo ele, tem um cunho fálico que pode ser recriado, aqui no Brasil, no enigmático e popular personagem *Maria Gasolina*: uma mulher que só se relaciona com homens que tenham carro.

Com relação ao personagem Mandrake, vemos que ele não é pobre nem rico, tampouco tem fama ou beleza, além de não exercer nenhuma atração especial que possa significar uma disputa feminina à primeira vista. No entanto, é um *playboy* ao estilo carioca que com malandragem vira uma espécie de sultão que desfruta do seu harém. O don Juan de Fonseca desfruta de prazeres com boas bebidas e charutos, como se vê na sua obra *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, de 1997, e, impressionantemente, sem jamais perder sua força viril do seu insaciável sexo, até publicações mais recentes como em *A confraria dos espadas*, de 1999, em que seus personagens mais velhos nunca decaem sexualmente.

Pelo exposto acima, discordo em parte de Alberoni, pois, se de um lado acredito, como ele, que todo don Juan é um grande sedutor dependente da sua condição social, como os primeiros don juans da literatura espanhola que eram nobres em essência, por outro lado, distingo que o don Juan, como donjuanismo, possui um caráter masculino que está sempre presente na maioria dos homens, o que faz com que independa da sua condição social ou física, inclusive do próprio êxito com as mulheres, uma vez que, como tende a acreditar Saéz-Alonso, todo homem latino (e de outras culturas) leva um don Juan dentro de si, dormindo ou acordado, resignado ou com êxito, jovem ou velho. De fato, essa identidade masculina é procurada pelos homens desde criança, quando ainda não são animais reprodutivos, haja vista que quando o garoto faz algum elogio a uma mulher atrativa na rua está imitando o adulto sem saber muitas vezes porque faz isso. Desta forma, o donjuanismo é um discurso que acompanha os homens desde cedo até os últimos anos de vida, pois quando

um velho fala alguma palavra ou desvia o olhar para uma bela e jovem mulher, muitas vezes sem voz nem vista sadia, ainda se dá ao direito de espiar seu donjuanismo.

No romance *A grande arte*, Mandrake diz que começou “cedo a amar as mulheres”, quando tinha “treze anos” (Idem, p.56), depois não parou mais e reafirma: “ninguém esperava que me tornasse um ávido fornicador de mulheres.” (Idem, p.60). Nessa relação de uso e desuso das mulheres existiria amor por elas? É uma questão que vou analisar no capítulo final, mas posso antecipar um pouco com a frase do próprio Mandrake: “Eu amava Ada. Mas isso não impedia que me interessasse por outras mulheres. (Ah, os homens.)” (Idem, p.76). O interessante nessa frase é que o narrador mistura as vozes do homem, que apesar de declarar um amor especial por uma mulher, também manifesta o desejo paralelo por outras, reafirmando o senso comum das mulheres que costumam dizer que: *todos os homens são iguais*. A diferença estaria no fato de que nem todos os personagens de Fonseca conseguem satisfazer seu instinto de conquistador e acabam, muitas vezes, se relacionando com prostitutas (ou travestis) ou levando uma vida solapada no casamento, prontos para *pular a cerca* como diz o ditado.

Como observei no início do capítulo, o fim do don Juan se dá quando ele ama de verdade e se casa. A personagem Ada, depois de ter sofrido a tortura dos criminosos na qual Mandrake também quase morre, acha oportuno afirmar que vai se casar com ele e, logo, ele fica nervoso, mas ela insiste dizendo: “Ele vai mudar de vida. Vai ficar bom. É por causa daquilo que aconteceu. O casamento vai fazer ele ficar bom” (Idem, p.159). Ela acredita que esse fato pode acalmar o homem deixando-o pronto para assumir uma relação mais estável. Contudo, Ada fracassa na sua tentativa de reter Mandrake, pois ele mesmo reafirma que prefere ficar sozinho, organizar seu tempo livre e inclusive suas horas de descanso: “Na verdade eu gostava de dormir sozinho” (Idem, p.243). Assim, trata-se de um solteirão convicto que desfruta a vida que ele escolheu para si mesmo.

O narrador de Fonseca em *A grande arte* tenta, em vários momentos, desenvolver um arrependimento do don Juan, porém Mandrake volta a reivindicar uma autonomia do homem que, sozinho, desfruta melhor a vida. Em um determinado momento chega a comentar: “Havia um velho advogado no foro que costumava dizer que não existia uma situação tão ruim que uma mulher não pudesse piorá-la” (Idem, p.292). Não obstante, Mandrake não pode viver sem a proximidade das mulheres, precisa sentir que tem a possibilidade de encontrar uma nova amante ou de reviver uma antiga paixão por um instante, pois é a forma que tem para relaxar seu instinto e para desfrutar da companhia feminina como uma amizade e não como uma obrigação ou compromisso. Tampouco tem bondade de chegar a acordos ou de dividir espaços, isso tudo porque sabe que sempre aparecerá uma boa companhia de última hora, como o caso de Bebel, que no finalzinho do romance evita a queda do don Juan do romance de Fonseca.

Essa boa fortuna do don Juan de *A grande arte* e de outras narrativas de Fonseca talvez se deva, entre outros fatores já citados, ao fato de existirem mais mulheres do que homens no Brasil. Embora esse dado não seja mencionado no romance, é uma notícia comum nos jornais que, a cada certo tempo, trazem as estatísticas pertinentes. As maiores diferenças estão nos municípios mais pobres, nos quais a população masculina emigra em maior número do que a feminina. Entretanto, mesmo nas metrópoles, que recebem o fluxo dos imigrantes, o número de mulheres também é maior que o dos homens, pois os homens morrem mais precocemente de doenças e acidentes. No Rio de Janeiro, como em muitas outras grandes cidades do Brasil, a violência está matando uma quantidade grande de jovens pobres e negros. No romance *Agosto* (1990), há um assassino conhecido como o Turco Velho que “(...) já matara mais de vinte pessoas – homens, na totalidade” (FONSECA, 1993, p.122). Isso se dá num romance ambientado nos anos cinquenta na antiga Capital Federal; no filme *O homem do ano* (2003) baseado no romance *O matador* de Patrícia Melo com roteiro

de Rubem Fonseca, há um assassino profissional que tem o “trabalho” de matar bandidos de baixo porte, na sua maioria jovens, pobres e negros.

Embora, as moças que acompanham os protagonistas de Fonseca sejam muitas vezes jovens da classe média, também há um número considerável de mulheres mais populares que são como as viúvas indiretas de uma cidade que vive um singular estado de guerra, que está muito bem retratado na literatura de Rubem Fonseca.

2.2.3. Outros dons juans nas obras de Rubem Fonseca

Cada vez que leio ou releio algum trabalho de Rubem Fonseca, me encontro com o mesmo don Juan que, muitas vezes, é um narrador que acaba se envolvendo em uma trama policial e literária. No romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, publicado em 1988, temos um cineasta-narrador frustrado pela falta de financiamento e obcecado em realizar um filme baseado em um romance do escritor judeu-soviético Isaak Bábel, morto na década de trinta nas mãos do stalinismo. A trama começa durante uma noite no bairro do Leblon, no início dos anos oitenta, quando uma mulher pede socorro no interfone do protagonista e ele acaba abrindo a porta, dando início a uma alucinante seqüência de insólitos acontecimentos, que envolvem “vastas emoções”. Estas são aventuras como o tráfico de jóias e o contrabando de um manuscrito inédito saindo da então Alemanha Oriental para a Ocidental. É um romance eletrizante em que se desenvolvem várias discussões sobre temas como literatura, cinema, sexualidade, violência e poder.

O narrador donjuanesco nas suas alucinantes ações (que se desenvolvem em poucos dias) se relaciona com várias mulheres, contudo essas aventuras não estão em destaque na história, diferente da *A grande arte* na qual o donjuanismo é uma discussão constante no romance. Contudo, em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, o

sedutor sempre está atento às possibilidades que lhe são oferecidas com bastante facilidade, não existindo muitas diferenças com os outros narradores e com outras histórias de Fonseca. Mas há outros elementos que se apresentam um pouco diferentes e que reforçam um perfil do imaginário masculino nas obras pesquisadas. Por exemplo, o fato de que sua relação com as mulheres, embora feliz porque lhe dá prazer, está acuada por uma pequena angústia que não lhe permite viver em paz com o sexo feminino. Observa-se isso no trecho a seguir:

O certo é que eu sempre tivera uma relação complicada com as mulheres à minha volta, quer tivesse com elas um envolvimento sentimental – como ocorria com Liliana, como havia ocorrido com Ruth – quer a relação fosse profissional, quer fosse familiar. Pensei na minha mãe. (FONSECA, 1988, p.134)

Esta parte remete ao estudo da espanhola Saenz-Alonso (1969), que afirma que o don Juan tem, no fundo, uma relação sofrida com as mulheres, pois a vontade de possuí-las e de dominá-las é também uma forma de auto-defesa, de luta constante que não lhe dá paz. Entretanto, o don Juan cineasta do romance, que oculta seu nome na narração, vai colecionando novas conquistas que não o deixam entrar em depressão, já que, a cada novidade, não há tempo para a reflexão e a afetividade com o outro.

Nesse romance, uma jovem, bela e intrigante alemã se soma aos seus aviõezinhos derrubados. Trata-se de Veronika, uma mulher dura e muito culta que mantém uma distância protocolar com o nosso herói. Como já se espera na leitura de Fonseca, a sensual mulher cai nas armadilhas do sedutor que coleciona triunfos. Com ela o narrador exhibe técnicas para fazer sexo: “Claro que nessas ocasiões chegava um momento (que eu decidia quando e como) em que eu tinha um orgasmo, quase sempre depois da minha parceira estar esgotada.” (Idem, p.153). Aqui, o don Juan de Fonseca se repete mais uma vez, pois já tinha observado essa necessidade fálica e duradoura do macho que luta, no seu imaginário, em dar prazer à fêmea.

Uma outra questão que há em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) e em outras obras de Fonseca é o desejo de beijar, de abraçar e de fazer sexo que suas mulheres têm diante do protagonista, haja vista que ao estarem apaixonadas, muitas vezes, elas ficam alienadas do mundo e das contingências que envolvem e preocupam o narrador. Nesse sentido, cabe destacar o seguinte trecho no qual o narrador está alucinado com a existência do manuscrito inédito, que o preocupa muito mais que qualquer mulher:

Liliana me abraçou. Me beijou na boca.
“Não pode ficar para depois?”
Eu a empurrei, livrando-me do abraço. E comecei a contar a história do manuscrito. (FONSECA, 1988, p.196)

Essa situação se repete em *Agosto* (1990) com a jovem prostituta Salete que, apaixonada pelo comissário Mattos, deseja fazer sexo e estar sempre com ele. No entanto, ele está mais interessado em decifrar suas intrigas policiais e políticas que envolvem de igual forma uma desenfreada luta pelo poder.

Nas primeiras versões do Don Juan, na Península Ibérica, ele é um homem que tem poucas preocupações, pois geralmente é rico e ocioso. Nessa perspectiva, as conquistas muitas vezes representam um motivo de vida. No caso dos personagens e narradores de Fonseca, o donjuanismo é mais uma das possibilidades para a história, já que há diversos interesses que os narradores levam a sério e, inclusive, de forma obsessiva, tais como: cavalos, xadrez, literatura, cinema, facões e sapos, entre outros. Todos devorados com paixão pelos personagens principais que se informam a respeito dos imaginários que envolvem esses interesses e os vivenciam ao máximo. As mulheres estão dentro desse quadro de curiosidades que dão sentido de vida aos personagens, mas que muitas vezes também são tão desnecessárias quanto eles. Entretanto, para muitas mulheres que há

nos relatos, o protagonista, o don Juan de múltiplos interesses, é uma totalidade que as completa e que precisam ter ao lado delas.

Outra curiosidade desse don Juan que narra *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* é, como em outras narrações, a atração que ele exerce sobre mulheres lésbicas. De fato, uma das personagens que mais se relaciona com ele gosta mais de mulheres que de homens, porém abre uma exceção para o nosso narrador, reforçando seu poder como conquistador. Desta forma, a cada conto e romance lidos, vemos que o narrador de Fonseca é um don Juan que ganha sempre e coleciona diversas conquistas, que podem variar desde a mais bela e simples mulata de uma cidade de Minas Gerais até uma elegante e intelectual alemã de Berlim. Diante disso, ele se declara, em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, um amante “generoso” mais do que um “amante ardoroso” (Idem, p.211), pois ao controlar seu gozo está mais preocupado em dar prazer do que obter. Entretanto, já observamos que esse discurso faz parte do seu repertório e do seu jogo hedonista, que, já percebemos, vindo de um típico don Juan pode ser um discurso fanfarrão no qual não podemos nos fiar.

2.3. O don Juan na obra de José Donoso

Diferentemente de Fonseca, a narrativa de Donoso é, em muitas das suas obras, como um ensaio, uma prática inacabada que busca incessantemente abrir as possibilidades de leituras e de interpretações. Por isso, seguir a pista do don Juan na literatura de Donoso é muito mais complicado que em Fonseca. No escritor chileno, o narrador geralmente é uma voz alheia à narrativa que vê tudo e que sabe de tudo, como uma espécie de pequeno deus em que muitos escritores se transformam. Contudo, o narrador de Donoso também é, em muitos dos seus escritos, um personagem ou vários personagens

alternados, como no seu complexo romance, traduzido e publicado no Brasil pela editora Círculo do livro em 1986: *O obsceno pássaro da noite*.

Os narradores de Donoso raramente apresentam as características de um don Juan, diferentemente dos de Fonseca que, como foi dito acima, têm o donjuanismo como uma importante força existencial. Contudo, o imaginário do don Juan está sempre rondando os personagens masculinos do escritor chileno, às vezes de forma tímida, em outras, desinibida, mas nunca constituindo o eixo da narração, como acontece em muitos dos relatos de Fonseca. Assim, embora o donjuanismo em Donoso não seja uma característica marcante, a alma do maroto conquistador se apresenta em muitos dos seus personagens. De fato, será que poderíamos pensar no universo masculino de um escritor hispano-americano sem as marcas de um don Juan?

2.3.1. Primeiros relatos

Na introdução vimos que o conto *El charlestón*, publicado em 1960, trata de três jovens amigos que aproveitam a amizade para beber vinho. A bebida, que identifica o Chile atual internacionalmente, não pode faltar a cada encontro transformando-se em um pano de fundo da história, que traz uma preocupação com o tema do alcoolismo. Realmente, a cena mais forte do conto se passa em um bar de Santiago do Chile, nos anos cinquenta, na qual um gordo tem um ataque cardíaco, dançando bêbado *El charlestón*. Os amigos têm um susto, mas tempo depois levam a experiência na esportiva e voltam a se juntar para beber. Dentro dessa amizade há também o gosto pelo futebol e pelas mulheres, que compõem seus universos lúdicos de jovens que procuram a alegria de viver.

O narrador é um dos três amigos, é professor de colégio e louro como o próprio Donoso daqueles anos. Nunca se sabe seu nome, mas sabemos que não é o don Juan da história:

A propósito de mujeres, diré que Memo no piensa en otra cosa, quizá porque tiene tan buena suerte. Claro que no se puede negar que es un tipo bien parecido, delgado, blanco, con el pelo negro bien engominado, siempre anda elegante (...). Además, creo que su profesión tiene algo que ver con su éxito: es vendedor de productos de belleza (...) todos esos menjunjes con que las mujeres se alían. Eso las atrae. (DONOSO, 1998, p. 161)

O personagem Memo é dado assim como herói do relato pelos colegas, pois é quem mais consegue ficar com as garotas que são bastante complicadas para se estabelecer algum relacionamento. Ocorre que eles vão preferir os prostíbulos, fenômeno que comentaremos no próximo capítulo.

Nessas primeiras publicações de Donoso, há um outro conto que se chama *Fiesta en grande*, no qual podemos distinguir dois colegas de trabalho: um deles traz um caráter donjuanesco, já o outro é mais tímido e até bobo com as mulheres. Essa amizade dispar que junta o conquistador com o tímido vai se repetir em relatos posteriores do escritor. Em *Fiesta en grande*, há como cenário um escritório no qual convivem vários conflitos que surgem a partir do personagem Alberto, dado como eixo do relato. Seu colega de trabalho, que se chama Fredy, é mais jovem que Alberto, fala solto e alegre, com as gírias chilenas de um esperto conquistador. Alberto, como outros personagens centrais em Donoso, é mais velho e lerdo, mora com sua mãe e não sabe como se comportar diante das mulheres.

Embora todos os personagens estejam num enredo onde há pouca luz, dentro de um escritório lúgubre e com vidas em conflito, é o protagonista Alberto que sofre mais. Ele vive numa pensão escura, com mofo e cercado de um ambiente velho e decadente. Sua mãe é sua única companhia, mas vive doente. É curioso e pouco atrativo que

em Donoso esses espaços sejam privilegiados nas suas narrativas, bem como o fato de existirem vários personagens tristes, repressivos e decadentes que dificultam o desenvolvimento de um don Juan que queira desfrutar a vida. Ressalta-se que isso é estranho, uma vez que no Chile existe uma luz e uma cultura alegre como a de Andaluzia, berço do don Juan. Por outro lado, no Chile também existe um inverno cinzento e uma formalidade inglesa pouco simpática. Mas a identidade, em essência, é hispânica, independentemente do clima, fazendo com que o donjuanismo faça parte do imaginário masculino de muitos chilenos.

Entretanto, no conto de Donoso *Fiesta en grande*, o don Juan Fredy, que tenta curtir seu talento e estilo, acaba sofrendo muitas dificuldades para se sair bem. Seu fracasso na pequena história se deve a um acidente provocado com arma de fogo pelo atrapalhado protagonista Alberto, durante um passeio do pessoal do escritório. Como em outros personagens de Donoso, Alberto tem um hábito pouco comum: a prática de tiro com pistola. Naquele dia campestre, o grupo tinha saído para comemorar um triunfo esportivo de Alberto. O maroto Fredy, que tinha se preparado para ficar próximo a uma colega, fica na vontade, pois no final ninguém desfruta de uma esperada experiência erótica que tinha sido insinuada durante o conto. Em outros contos dessa primeira etapa do escritor chileno, que depois se dedica de forma exclusiva ao romance, o donjuanismo é vivido às avessas como veremos mais adiante.

2.3.2. O Don Juan em Coronación

Don Juan es subversivo y, más que el amor a las mujeres, lo inspira el orgullo, la tentación de desafiar a Dios. Es la imagen invertida del eros platónico. (PAZ, OCTAVIO. 1997, p.47)

Coronación é o primeiro romance de Donoso publicado em 1958. O enredo se desenvolve na cidade de Santiago do Chile, também nos anos cinquenta, e focaliza uns dos temas privilegiados na narrativa

de Donoso: a decadência de uma tradicional família da aristocracia chilena. Seu personagem principal é don Andrés, um solteirão convicto que se sente atraído pela jovem empregada que chega da roça para cuidar da avó dele.

Aparece aqui um dos elementos mais característicos em Donoso: a atração erótica dos seus personagens pelas empregadas. Temática reiterada desde seus primeiros contos como *Veraneo* (1955) e bem como no romance posterior *Este domingo* (1966). Esse fascínio pelas domésticas e seus padrões é um capítulo à parte no qual trabalho as relações que existem entre erotismo e poder nas obras de José Donoso. Outro tema que gira em torno de Donoso, em *Coronación* e em outros dos seus relatos, é o da velhice, mas que sai do foco que move a presente tese.

Na obra em questão, don Andrés é o personagem principal, porém não é a voz narrativa preponderante do romance que fica por conta do próprio escritor. Este se introduz no pensamento de don Andrés e dos outros personagens, movendo o enredo num belo exercício discursivo de variadas vozes, trazendo à luz seus mais profundos pensamentos e diferenças.

Vale ressaltar, como observação, que o título de “don” em espanhol moderno equivale a “o senhor” no português do Brasil, ou seja, é usado quando a pessoa é mais velha, não tendo nenhuma conotação especial. Por exemplo, quando tiver mais idade serei chamado, num país hispânico, como “don Gerardo”. Em uma situação formal, sem distinção da idade, se usa o primeiro sobrenome que corresponde ao do pai; no meu caso “Godoy”. Nesse sentido, em uma situação formal me chamam de o “Señor Godoy” ou, simplesmente, de “usted”, que deve ser traduzido para o português para “o Senhor” ou “a senhora”, jamais para “você”, como costumam fazer os falantes de *portunhol*.

Don Andrés vive longe do espírito do don Juan, que vai ficar mais notório no seu amigo e médico da família Carlos Gros e no jovem

Mario, namorado da empregada, bem como no irmão ladrão de Mario, conhecido como René. Paralelamente, veremos que outras vozes masculinas, mais periféricas no romance, também trazem à luz o donjunismo.

Em *Coronación*, e em grande parte da obra de Donoso, ao contrário de Fonseca, há uma voz católica que vai perfilando o caráter e os conflitos dos personagens. O tópico da religião, como elemento repressor da sexualidade, está presente em quase todos os estudos sobre o erotismo e o amor. E não poderia ser de outra forma, pois a raiz cultural judaico-cristã é base moral que tem organizado o erotismo no ocidente durante séculos. No entanto, esta organização nunca foi uniforme nem homogênea, uma vez que sempre conviveu com múltiplas realidades e atitudes transgressoras. No último século, foram muitas as mudanças nos conceitos e nas práticas eróticas que eram orientadas pela Igreja Católica em países como o Chile. Nas últimas décadas elas têm se acentuado, mas no Chile ainda há um conservadorismo católico bastante presente em diversos âmbitos da sociedade como demonstram os estudos publicados por LOM (2004).

Diante desse quadro histórico, não podemos estranhar que, na literatura de Fonseca, feita nos anos setenta e que vai até os dias atuais, a transgressão erótica não apresente um conflito religioso e que, muitas vezes, não transgrida, mas se adapte a novos comportamentos. De fato, o don Juan de Fonseca não peca, só vive sua sexualidade. Entretanto, o don Juan de Donoso, que analiso nesta primeira parte, vive no final dos anos cinquenta num país cercado pelo conservadorismo católico. É provável que o sincretismo vivido no Brasil, sob as influências das culturas africanas, indígenas e portuguesas, produzisse uma identidade erótica menos ortodoxa do que a vivida no Chile, que não teve escravidão em longa escala e sempre esteve sob um rígido controle da Igreja, que mesmo sofrendo influências indígenas soube se manter mais tradicional.

Em *Coronación*, a ala mais conservadora da Igreja está mais latente na voz da avó de don Andrés, *misiá Elisa Grey de Abalos*, que foi coroada como santa pelas empregadas mais antigas do decadente casarão. Numa noite dramática de muita bebedeira e violência se coloca em xeque a anunciada queda da velha. Para esta senhora, que foi traída pelo marido, todos os homens são “unos cochinos” (DONOSO, 1978, p. 58). Don Ramón, seu defunto companheiro, teve uma amante e, com isso, a censura da esposa e das empregadas do casarão, como se observa no seguinte trecho:

Lo curioso fue que cuando Lourdes y Rosario supieron que don Ramón tenía una querida, cambiaron la conducta hacia él. Apenas le dirigían la palabra. Lo acusaban en secreto de ser la causa de la enfermedad de la pobre misiá Elisita. (DONOSO, 1978, p. 24)

Nota-se, contudo, que a velha não condena apenas o comportamento masculino da traição, como também tudo aquilo que envolve a sexualidade, pois, a partir de sua ótica religiosa, o sexo seria sujo e o desejo, maligno. Por meio de alguns comportamentos esquizofrênicos, muito bem retratados pela atriz Adela Secall, no filme chileno *Coronación* (2000), do diretor Silvio Caiozzi, ela vocifera contra tudo e contra todos, não poupando ninguém das suas críticas moralistas, pois seu caráter é de um mal estar que surpreende. Nesse sentido, *Misiá Elisa Grey de Abalos* é uma mulher sofrida pela traição e maltratada pelos anos, sendo muito ruim com todas as pessoas que vivem perto dela.

Don Andrés, além de solteirão, não trabalha e vive dos bens da família, fazendo com que sua vida não tenha estímulos verdadeiros. Para se distrair, coleciona bastões e gosta de ler, mas sem nenhum interesse em especial. Ele é muito diferente do seu amigo e médico da família Carlos Gros, que tem esposa e filho, além de uma profissão de sucesso, mas nem por isso é feliz. Ele tinha sido um don Juan na sua juventude, encontrando-se satisfeito com sua vida atual. Porém, nas páginas finais do romance, descobre-

se que tem uma amante. Sua esposa sabe disso, mas faz vista grossa, pois deseja manter o matrimônio diante de uma sociedade que via as separações como uma fatalidade sem volta, como se observa no seguinte trecho:

Tensa en el lecho, Adriana aguardó que, creyéndola dormida, Carlos se marchara a su propio dormitorio, o por lo menos que se durmiera tranquilo allí donde estaba. (DONOSO, 1978, p. 166)

Cabe destacar que o romance está situado numa época muito conservadora, que não poderia tolerar uma separação. Nos dias atuais, isso é diferente no Chile, embora o conservadorismo católico tenha influenciado diretamente o poder judiciário, adiando uma lei de divórcio que ficou engavetada no país até o ano passado. Embora todos os estudos sociológicos mais recentes no país ressaltem mudanças consideráveis nas questões de sexualidade e de direitos, principalmente no que atinge às mulheres, reconhecem que há muito trabalho pela frente. (Nosotros los chilenos/2, 2004).

Cabe destacar que, no caso do médico Carlos Gros, como no defunto marido de dona Elisa, o comportamento de don Juan não é exclusividade de um homem solteiro como nos vários casos observados até agora, mas também de homens casados que mantêm seu espírito de conquista. Nesse ponto, destaco para a reflexão um trecho da obra de Mercedes Saénz-Alonso, que nas páginas finais do seu ensaio nos fala de homens como o médico de *Coronación*:

Esta opinión personal no la he deducido de libro alguno leído sobre Don Juan. Lo ha descubierto mi intuición femenina, lo ha ratificado la realidad de todos los donjuanes que andan por el mundo con un anillo en el dedo y brillándoles los ojos en cuanto encuentran una mujer seductora a quien poder seducir. No han claudicado de su donjuanismo sino en la medida de un compromiso que respetan, porque su amoralidad frenada, contenida les priva de su avasallar por la vida, de sorberla (...) y contemplan con envidia a aquellos donjuanes que no claudicaron; aquellos que, “temiendo” al amor, tuvieron la agudeza de escapar a tiempo de los brazos de una mujer para desbordarse en los brazos de todas. (SAÉNZ-ALONSO, 1969, p. 304-305)

Esse don Juan preso no lar do matrimônio voltará transformado no próximo capítulo quando analiso a problemática da prostituição no universo dos autores em pauta.

Em *Coronación*, observo que o personagem que mais desenvolve o donjuanismo é o jovem Mario que namora Estela, a jovem empregada que desperta o desejo adormecido do patrão don Andrés. Mario vive um don Juan em conflito, já que ele, desde o início, vai sofrer o paradigma de ficar apaixonado por uma mulher e o desejo paralelo e constante de ter todas. Este amor pela jovem Estela se manifesta na admiração pela sua beleza e pela dificuldade que ele tem em abordá-la. O que se nota em:

¡Era tan chiquita y tan morena! En sus mejillas una curva de pelusa levisima atrapaba el contraluz y quizás también la caricia del aire. Mario apartó la vista, con el ceño fruncido. De alguna manera su labia y sus técnicas de Don Juan de barrio resultaban inaplicables con Estela, y se vio desarmado, incómodo. (DONOSO, 1978, p. 46).

Desta forma, o conflito dentro do jovem se apresenta na medida em que o amor vai se consolidando, mas ele tem medo de amar, pois sabe que, amando, seu donjuanismo morre e com ele o prazer da conquista e o imaginário do harém. O amor vai se desenvolvendo sem que ele consiga controlar sua força, uma vez que: “Mario le gustaba. Y ella le gustaba a Mario” (Idem, p.82). É um amor tímido, que vai se desenvolvendo na clandestinidade, haja vista que o patrão don Andrés não podia vê-los juntos, pois ficava com muito ciúme, manifestando uma inusitada agressividade com relação à jovem. Verifica-se que Mario tem um amor juvenil que vai despertando um forte desejo sexual de realização do coito separadamente dos sentimentos, mas para ela esse amor desenvolve-se como uma totalidade sexual e sentimental. Desta forma, se por um lado a mulher ama e deseja ao mesmo tempo, por outro, o homem desenvolve mais o desejo sexual,

como afirma o italiano Alberoni. Essa problemática amorosa, embora vinculada ao tema do don Juan, é focalizada com mais atenção na última parte do presente trabalho.

O conflito donjuanesco para o jovem Mario, entendido como identidade masculina, não é só uma questão interna de um “eu” individual, pessoal e único de Mario, que ama e luta contra um outro “eu” mais carnal que só deseja, mas também é uma problemática de identidade masculina, pois há outras vozes externas a Mario que ele interioriza. Refiro-me a seus colegas de trabalho, a seus amigos de bairro e a seu irmão, que estão sempre disputando e colecionando conquistas de forma fanfarrona. Essas fantasias pelo universo donjuanesco, desses homens do romance, confundem os sentimentos e desejos de Mario, pois ele não está sozinho diante do amor e do erotismo. Em *Marxismo e filosofia da linguagem* de Bakhtin, vemos que as vozes discursivas não são identidades isoladas no tempo e no espaço, pelo contrário, todo indivíduo pertence a um meio e a um tempo histórico determinado. Ele pode aceitar as forças ideológicas nas quais se encontra, mas não pode deixar de reconhecer sua existência.

As vozes dos homens que circundam a vida de Mario são antagônicas ao encontro amoroso do casal, dificultando, assim, seu relacionamento: “Para los amigos de Mario estar enamorado era de poco hombre” (Idem, p. 86). Para seu irmão René, o amor é bobagem: “(...) El mundo, y sobre todo el mundo de René, estaba lleno de mujeres con quienes era fácil pasarlo bien sin necesidad de amarrarse” (Idem, p. 140).

Desta forma, para a ideologia do don Juan que se observa no romance, é fundamental que o homem mantenha distância do amor pela mulher, que não fique apaixonado, para que possa, assim, desprender-se dela com facilidade. Nessa linha de raciocínio, o homem deve também ter muito orgulho do seu triunfo e deve saber contar para os outros sua conquista. De fato, em todo projeto de don Juan, há um fanfarrão em potencial, pois toda conquista de uma fêmea pode significar um troféu a ser exibido para os colegas, seja

de verdade, seja mentira. Essa é uma necessidade infantil de afirmação do jovem don Juan diante dos colegas, uma insegurança que dá vida a Mario, mas também lhe provoca uma incerteza que o deixa confuso, como vemos a seguir:

El júbilo de su primer triunfo lo llenó de seguridad fanfarrona durante unos minutos, el conquistador en potencia había realizado su jornada inicial con éxito, y se felicitaba por ello. (...) ¿Enamorarse? Eso era para los imbéciles que no conocían a las mujeres! Ahora él las conocía bien. Esta no era más que una entre muchas mujeres que iba a seducir, todas iguales. (DONOSO, 1978, p. 101).

No entanto, antecipo que o amor aparece como uma força alheia a Mario, apresentando-se de forma descontrolada, pois, sem que ele perceba, acaba apoiando Estela nas decisões que influenciarão a ambos. Entretanto, o conflito entre o amor e o donjuanismo que vive dentro de Mario provoca uma guerra de várias batalhas. A pior derrota para o donjuanismo de Mario é quando ele sabe da gravidez de Estela. No momento em que tem a notícia, desperta nele um ser violento que habitava dentro dele, pois vemos que “(...) dio un golpe salvaje con la mano abierta en la cara de Estela, que lanzó un gemido de animal.” (Idem, p. 138). Isso influenciado pelo seu irmão René, que insiste em afirmar que todas as mulheres ficam grávidas para prender o homem e acabar com sua liberdade, como tinha acontecido com ele mesmo. De fato, René, que tinha saído da cadeia, vivia insatisfeito com sua esposa e preocupado com os seus filhos. Ele desejava ter uma mulher mais jovem e aproveitar a vida como um homem solteiro, como um don Juan sem os custos de um compromisso familiar. René, assim, é muito mais propenso ao donjuanismo que Mario, que duvida da sua identidade como *burlador*.

Interessante notar que o imaginário do don Juan, que existe como ideal masculino para os dois irmãos do romance, vem de uma tradição familiar, pois o pai dele já tinha dado o exemplo. O irmão René conta pela voz do narrador:

(...) Se sentaba en la vereda este viejo diablo y les decía cuestiones a toditas las mujeres que pasaban, y a veces, cuando eran vecinas o conocidas, les pegaba su buen agarrón en el traste. ¡A alguien tenía que salir yo tan picadazo de la araña! (DONOSO, 1978, p. 179)

Para Mario, o amor será mais importante que o donjuanismo, ao contrário do que pensa seu irmão René, que espera ter dinheiro através de roubos e recuperar sua liberdade de solteiro, para assim viver à vontade sua sexualidade de macho gozador: uma mistura de libertinagem com banditismo. Mario defende Estela grávida num momento crucial do romance, já nas suas últimas linhas, fazendo com que o amor vença o donjuanismo. De fato, a atitude de René, bem como a do médico Carlos Gros, são dados como exemplos de um mau comportamento no romance.

2.3.3. O don Juan em outros relatos de José Donoso

Como tinha dito, Donoso é um escritor da experimentação, tanto no campo da criação literária, como nos valores que movem os personagens. O donjuanismo como prática erótica dos seus personagens masculinos, varia, já que pode ir da rejeição à admiração ou provocar a vivência de um angustiante conflito entre cultuá-lo ou eliminá-lo. Desta forma, para o investigador literário, é um desafio seguir suas marcas nos seus romances, já que às vezes parece claro seu caminho, mas em outras fica difícil estabelecer seu rumo e sua personalidade em personagens tão díspares entre si.

Devo reconhecer que, em alguma obras de Donoso, senti dificuldade de fruição, pois sua trama literária fica hermética, existindo uma complexidade que custa para decifrar. Assim é que, a literatura de Donoso, muitas vezes, funciona como desafio para o leitor. O caso mais intrigante é o do *El obsceno pájaro de la noche* (1970), que

ele mesmo, em várias entrevistas e no seu ensaio *Historia personal del “boom”* (1972), reconheceu a dificuldade de terminar; Donoso conta que esse romance lhe custou sete anos de difícil trabalho. Para o leitor é uma tarefa árdua que tem suas satisfações ao conseguir estabelecer possíveis interpretações, já que a monumental obra de Donoso pode ser uma grande metáfora do erotismo chileno como distingue De la Parra, na sua obra *El cuerpo de Chile* (2002):

(...) El imbulche, citado por Donoso en su obra mayor, *El obsceno pájaro de la noche*, se vuelve una versión amarga de un país encerrado, que no puede hablar ni defecar ni orinar ni comer ni oír ni ver ni respirar, imagen que remonta de inmediato a las torturas aplicadas desde la imaginería del Santo Oficio hasta los cuarteles de las dictaduras sudamericanas. Nuestro cuerpo ha sufrido torturas. El imbulche es un retrato nuestro. Es también nuestro rostro. (DE LA PARRA, 2002, p.36-37)

O *Imbulche* pertence à mitologia do arquipélago de Chiloé, no sul do país. Trata-se de um recém-nascido que é raptado pelos bruxos, que lhe costumam todos os orifícios do corpo com o objetivo de evitar qualquer relação com o mundo externo e de dessa maneira se transforme no guardião dos seus raptadores (BARRÍA, 2003, p.202). Na obra de Donoso, esse ser é não somente o filho do patrão, como também é o narrador; sendo, ainda, Humberto ou o Mudito, além de ser todos os seres monstruosos que habitam na fazenda Rinconada e nela estão presos. Nesse sentido o *Imbulche* é uma antítese do don Juan, pois é um ser fechado que não se abre como o conquistador. Talvez dentro do mosaico de imagens que há no *El obsceno pájaro de la noche*, o componente que mais nos faça lembrar o imaginário do don Juan seja a enigmática cabeça (e também personagem) do *Gigante cartonpiedra* que quer *nanay* com as mulheres do romance, principalmente com a Gina que não sabia reconhecer que na verdade era uma máscara utilizada pelos homens para se aproveitar sexualmente dela.

Nesse sentido, a máscara (de papel e gesso ressecado) constantemente passa de um homem para outro, como se fosse um imaginário que facilita o aproveitamento do elemento feminino. Talvez seja uma metáfora do don Juan que se transforma e fica no lugar dos outros, uma imagem carnavalizada no sentido desenvolvido por Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento- O contexto de François Rebelais* (2002). Uma imagem grotesca, de paródia, de uma máscara que os homens gostam de usar para conquistar todas as mulheres, mas que no romance cume de Donoso seduz uma única mulher: a Gina, que sempre acredita que é o mesmo personagem (o *cartonpiedra*) e não percebe que há uma rotatividade de homens dentro daquela esquisita cabeça.

Indo para outros trabalhos de Donoso, observa-se que os personagens que cultuam o donjuanismo são geralmente periféricos à narração. Realmente, há na literatura de Donoso um anti-donjuanismo presente em muitos dos seus personagens centrais, como no caso de Alberto, no conto *Fiesta em grande* (1955), e de don Andrés, em *Coronación* (1968). Um personagem mais ativo sexualmente é Marcos Ruiz Gallardo, de *Naturaleza muerta con cachimba* (1990), que tem namorada, mas que também não desenvolve as características de um don Juan. A partir de uma outra perspectiva, Marcos pode ser abordado como um personagem quixotesco, pois no romance, levado para o cinema também pelo diretor chileno Silvio Caiozzi, em 2004, vemos um personagem-narrador que luta pela “Defensa del Patrimonio Artístico Nacional” com um idealismo utópico, em forma de sátira.

Tudo o que Marcos faz é de uma inocência e ingenuidade que provocam o riso (ou raiva), pois sua descoberta (como ele acredita) da obra de um artista esquecido, assim como sua posterior luta para trazê-la à tona, tem um caráter inverossímil de um idealismo ingênuo, que é punido por aqueles que o cercam, mas que no final do romance

lhe dá uma vida calma junto à sua namorada. A relação amorosa de Marcos também terá uma análise mais detalhada no capítulo sobre o amor e o erotismo no final do trabalho.

Como don Andrés e Marcos há vários anti-donjuanes nas linhas de Donoso, mas o caso mais curioso é o de Sebastián no conto *La puerta cerrada* (1960). Nesse relato, temos um personagem cujo único desejo que consegue realizar na sua vida, até as últimas conseqüências, é dormir. Para Julio Peñate Rivero (UFRJ, 1996) o conto pode ser abordado pela ótica da Literatura Fantástica, já que é impossível que alguém possa viver para dormir. No entanto, para esta leitura o esquisito é como pode viver Sebastián sem dar nenhuma possibilidade para o erotismo. Percebe-se que para esse personagem existe no sonho uma realidade que lhe dá felicidade, mas que ele não consegue saber qual é. Ele morre tentando descobrir o enigma e no final dorme com um inexplicável sorriso. Nesse conto prematuro de Donoso, vemos seu talento nato, pois o enredo está muito bem articulado a ponto de querer compartilhar com Sebastián sua estranha patologia.

Entretanto, as obras de Donoso têm surpresas para este trabalho, uma vez que, ao ler o romance *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* (1980), nos deparamos com uma espécie de ‘dona Juana’; uma mulher que na procura do seu prazer se relaciona com vários homens. Em entrevista publicada na revista *Mensaje* de 1982, Donoso afirma que fez esse romance depois de ter lido muitos relatos de um gênero literário já extinto na Espanha, mas que marcou o início do século em Madrid. Eram pequenas histórias em que a intriga policial e o erotismo marcavam o ritmo do relato. Donoso resgata esse gênero e faz um romance erótico e leve, de leitura fácil e divertida. Um romance que sai da sua narrativa mais característica onde predominam os ambientes densos, complexos e, muitas vezes, depressivos.

No romance, há intensos momentos sensuais vividos pela Marquesita de Loria, que era uma jovem viúva de origem nicaragüense que tinha se casado

com um homem rico, mas que não soube lhe dar prazer na cama. Ela faz sexo, logo após a morte do marido, com um velho advogado da família que tinha organizado o testamento, no seu escritório como se observa a seguir:

Entonces el anciano embistió con tal arte pélvico que la gran facilidad que le brindaba ese cuerpo que venía lubricado (...) llegando al momento en que la inundó y ella respondió apretándolo con un orgasmo corto y violento (...) igual que ella. (DONOSO, 1980, p.64)

Com toque irônico, o narrador conta que o velho morre depois do ato. Após verificar essas primeiras cenas, faz-se interessante notar que a jovem viúva não apresenta problemas morais nas suas aventuras e nos pensamentos libidinosos, diferentemente de outros personagens de Donoso. De fato, a Marquesita é assanhada; no enterro do marido, por exemplo, se imagina fazendo sexo com todos os homens da família do seu defunto esposo.

Seu segundo amante vai ser o pintor, para quem ela pede um retrato com sua moderna roupa de tenista dos anos vinte, dando um toque progressivo, além de liberal; a Marquesita não usava calcinhas. O artista, acostumado a tirar proveito das madames na intimidade do seu atelier, faz com que ela fique decepcionada, com “Rabia de sentirse humillada, utilizada, abusada, como si dientes ávidos estuvieran mordiendo su bella carne que tanto la enorgullecía” (Idem, p.83). Assim, percebemos que há dificuldade para que ela possa viver uma verdadeira liberdade de ‘dona Juana’ que parece ser um privilégio só dos homens no romance. De fato, ela pensa: “Si ese pintorcito quería jugar al don Juan, que se buscara otra.” (Idem, p.139). Depois se relaciona com um Marquês que também a faz sentir usada, embora muito feliz na cama.

Entretanto, o mais curioso do romance é que caracteriza as narrativas de Donoso, segundo o estudo de Alicia Borinsky: *José Donoso: perros y apuesta*

sexual (1993), é a presença do cão do pintor que, como outros cachorros das suas histórias, dá um toque fantástico à narração. Esse cachorro, que tem o nome feminino de “Luna”, vai até a casa da Marquesita, que lhe abre a janela e o esconde do resto do mundo no seu quarto. Nesse lugar, o cachorro faz estragos e vai hipnotizando a jovem a ponto de levá-la a um estado de descontrole. Os dias passam e a loucura da Marquesita aumenta. O cão adquire uma importância tão grande na narração que se transforma num esquisito companheiro com o qual ela some misteriosamente no final do relato. Embora tudo indique que ela se relaciona sexualmente com o cachorro, o ato só fica insinuado, e não explícito.

Contudo, entender a *Marquesita de Loria* como uma ‘dona Juana’ é só uma suposição, pois não há contexto histórico para que ela possa desfrutar de uma liberdade como a que os homens vivem. Ela quer gozar e saciar sua sexualidade reprimida pelo matrimônio, mas acaba sendo usada pelos homens.

Na minha dissertação de mestrado, descrevo forte necessidade dos personagens femininos de Isabel Allende de lutar não só pelo acesso ao trabalho e por novas oportunidades sociais, como também por um novo relacionamento erótico com os homens. Ocorre isso no romance *A casa dos espíritos* (1989), em que há uma saga de três gerações de bravas mulheres que lutam contra o patriarcado dentro e fora do lar. A nova sexualidade que inspira os personagens depende do homem como cúmplice do processo, e não como objeto do prazer da mulher.

A desilusão da *Marquesita de Loria*, no seu comportamento como ‘dona Juana’ no imaginário donosiano desse romance, é compreensível, pois, como dito acima, não havia contexto para que um personagem feminino pudesse ser tão liberal com sua sexualidade. Até os dias atuais, desconheço uma literatura que crie uma ‘dona Juana’, já que, embora as mulheres tenham ganho muito terreno no âmbito do trabalho e no sexual, elas, como os personagens de Isabel Allende, parecem não buscar uma sexualidade promíscua.

Contudo, como meu alcance é mais limitado, talvez já exista uma literatura com uma heroína donjuanesca, que se relacione com vários homens sem interesse econômico, que os use sexualmente e que sejam objeto do seu prazer sexual.

No Chile haveria possibilidade para essa heroína? Segundo Marco Antonio De la Parra, o país está muito mudado no campo do erotismo, mas ainda tem um corpo doentio. No seu ensaio *El cuerpo de Chile* (2002), citado acima, o país se abre a novas experiências, mas muitas dessas novas liberdades eróticas apresentam um caráter comercial para o olhar masculino. Vejo como exemplo disso os folclóricos ‘cafés com pernas’ espalhados por Santiago, onde jovens mulheres, com roupas minúsculas atendem os clientes. Na minha última visita à capital, ouvi falar de um ‘café com pernas’ para mulheres, com musculosos jovens no balcão, mas ninguém sabe ao certo onde fica e se existe realmente. Nesse sentido, a nova realidade erótica do país parece se expandir com mais liberdade para o campo da velha prostituição da mulher, que analiso no capítulo seguinte, do que para outras liberdades femininas.

Muitas vezes penso que na revolução sexual dos anos sessenta, que chega até nossos dias, quem saiu ganhando mais no campo do erotismo foram os donjuanes, pois os casais se separam e os filhos, geralmente, ficam com a mulher, permitindo que o homem ganhe uma nova e renovada liberdade. Ele se sente, como na *Confraria dos Espadas* de Fonseca, como um bom vinho tinto, envelhecido e renovado por novas técnicas da medicina que prometem prazer para o don Juan que se renova e nunca morre.

2.4. Comparações e conclusões sob suspeita

Uma das questões culturais que mais me chamaram a atenção nos meus primeiros anos no Brasil foi perceber que, em muitos momentos, a fronteira entre o

bem e o mal, no campo do erotismo, era um território pouco definido, sem os dogmas nem as repressões como as que o Chile que tinha vivido nos anos oitenta. Isso despertou minha curiosidade me fez aprender a trabalhar com diferentes prismas, através dos estudos acadêmicos. Como afirmou Caetano Veloso em algum momento: “não existe pecado no Sul do Equador”, acreditei que tudo no Brasil era libertino e cometi muitas gafes de *gringo* desinformado. O discurso literário me ensinou que há múltiplas realidades e que nada pode ser generalizado. Dentro desse contexto de falsas crenças, percebe-se que a fronteira cultural de Caetano é um símbolo um tanto fora de lugar, pois o cantor se equivoca na geografia e no conceito cultural, já que parece ignorar a existência de infinitudes de povos e de identidades latinas que vivem ao norte e ao sul da imaginária linha.

Desta forma, tentar definir e enquadrar o don Juan seria um erro de principiante, assim como julgá-lo como um ser de identidade boa ou má. Nossa leitura e orientação acadêmica, assim como a época em que vivemos, abrem o leque da interpretação e do diálogo com as obras, com seus personagens, alegrias, conflitos e tristezas. A *Obra* está *aberta* como afirmava Humberto Eco nos anos oitenta, mas também tem seu contexto histórico como nos ensina Bakhtin nos anos cinqüenta; e é uma apreciável fonte de conhecimento que não podemos deixar de lado, segundo Vargas Llosa, nos primeiros anos do novo milênio. Por tudo isso, sei que o don Juan foge das nossas possibilidades de segurá-lo numa só interpretação, tampouco quero prendê-lo para examiná-lo como cobaia e tentar tirar conclusões científicas.

Deste modo, posso afirmar, sem medo, que não chego a nenhuma conclusão definitiva, mas a aproximações de uma identidade masculina muito excitante que vive dentro de alguns dos personagens e narradores de Fonseca e de Donoso. Na primeira parte do capítulo, confesso meu assombro com a variedade de don Juanes que há na história da dramaturgia, do romance, do cinema e de tantas outras representações artísticas

que existem do enigmático personagem. Da mesma forma, não posso esquecer das interpretações teóricas do don Juan, que o transformam em um personagem sem fim, humanamente impossível de seguir, pois suas leituras e versões se multiplicam a cada dia. De fato, muitas vezes senti vontade de entrevistar gente nas ruas ou nas faculdades para ver o que elas tinham a dizer sobre o don Juan, pois cada uma delas tem uma história para contar ou uma interpretação para dar sobre o eterno conquistador, mas o tempo marcou meu relógio e os registros ficaram sem gravador, porém estão acolhidos no meu ensaio, sem a precisão do estudo lingüístico, mas com uma imprecisão que caracteriza o pensamento literário.

Quando o homem fica velho, mas não perde o interesse sexual pelas jovens é chamado de “viejo verde” em castelhano. Em Fonseca, ele existe sem traumas e continua aproveitando sua vida, já em Donoso ele nasce meio aposentado, confuso e triste. O don Juan de Fonseca acredita que pode arranjar uma parceira estável para o fim dos seus dias, quando aposentar sua personalidade. Esperto, ele sabe que as estatísticas no Brasil o ajudam: sobram velhinhas ‘jovens’ para velhos decrépitos. Em Donoso, don Juan parece se redimir mais cedo e busca o amor, o companheirismo, a cumplicidade do casal, a paz do amor tranqüilo.

Entretanto, essas são pinceladas grossas de uma conclusão de cores abundantes, que fazem passar a vista de forma rápida pelo detalhe, onde vive a exceção. É aqui que está o desafio da pesquisa constante, da tese em aberto, da limitação do tempo e da necessidade de dar término ao trabalho. Sempre haverá um livro de Donoso que faltou ser lido, uma nova publicação de Fonseca, um don Juan que não conheci na pesquisa. O corpo é frágil e o relógio do computer no cantinho da tela não pára. Don Juan parece fugir a cada instante da análise, se perde na rede de computadores, fica esquecido numa biblioteca, renasce em um novo filme ou está bebendo uma cervejinha no boteco da esquina, usando uma nova

máscara, sorrindo para a última garota que desviou seu olhar, ou indo fantasiado para um novo carnaval.

3. PROSTITUTAS E O IMAGINÁRIO MASCULINO EM RUBEM FONSECA E JOSÉ DONOSO

Nos autores em foco, a prostituição é um tema às vezes periférico e, em outras, é central. No autor brasileiro, tendente a um erotismo mais provocativo, o mundo da prostituição é uma constante, já no escritor chileno o mundo do meretrício ganha destaque em duas de suas obras, aqui estudadas, como tema privilegiado.

Em Rubem Fonseca, as prostitutas fazem parte de um mundo masculino comandado por interesses hedonistas freqüentes nas suas obras. Assim, é rara a obra do escritor brasileiro na qual não haja uma prostituta rondando a trama, muitas vezes junto aos personagens principais nas suas mais diversas atividades. No entanto, em José Donoso a prostituta está em um contexto determinado: o prostíbulo. Ela (ele em um dos romances) pertence a esse mundo específico e restrito, no qual a sociedade dos homens se esconde, instaurando uma realidade paralela, mas tão vital quanto a sociedade que eles mesmos administram fora do meretrício.

Nas narrativas de Fonseca, existe um mundo prostituído que é explícito, pois faz parte da sociedade, enquanto que em Donoso ele está oculto, tímido e subterrâneo. Não obstante, em ambos os autores o mundo da prostituição é dado como uma realidade intrínseca ao mundo masculino, como uma necessidade natural ao gênero que, aparentemente, não poderia viver sem sua presença. Ambos os narradores têm um gosto especial em trazer para a ficção esses mundos eróticos, seja para mostrá-los, desfrutá-los ou criticá-los.

A maior parte da bibliografia sobre o tema, que serve como base para o presente estudo, condena a prostituição, chamando-a, muitas vezes, de escória da sociedade, além de condenar o poder do dinheiro como se fosse uma espécie de ‘capitalismo machista’, que é tido como o vilão que provoca e mantém a existência do meretrício. Mas eu queria expor, desde já, algumas dúvidas que os estudos sobre o tema não trabalham: por que, a partir do momento em que as mulheres conseguiram grandes empregos, não são criados prostíbulos para que elas freqüentem como compradoras? Por que os prostitutas homens atendem geralmente a uma clientela gay e não feminina? Existe a prostituição lésbica? Por que, como pergunta um dos personagens de Fonseca, com a chegada da liberdade sexual não se acabou com a prostituição?

Os primeiros psicólogos do século passado tentaram descobrir os motivos pelo quais algumas mulheres destinavam suas vidas à prostituição, como se elas fossem a cobra do paraíso que excita ao pecado, quando, na verdade, deveriam ter pesquisado também o porquê dos homens pagarem por sexo.

A problemática da prostituição na literatura e nas contingências sociais é de tão longa data que, em qualquer leitura, somos jogados à Antigüidade das primeiras civilizações, assim como a épocas tão remotas (ainda existentes) quando as mulheres podiam ser trocadas por qualquer bem material. Aparentemente, como

não sai de cena, o mundo da prostituição permanece intacto e sempre igual, mas sabemos que sempre possuiu múltiplas realidades.

Desta forma, ao abordar o tema nos autores em tela, notam-se diferenças ora discretas ora evidentes que enriquecem o presente trabalho e uma discussão que parece não ter fim, mas em que resulta imprescindível ter uma opinião.

3.1. Vozes sobre a prostituição em Rubem Fonseca

A grande diferença entre sexo por dinheiro e sexo grátis é que sexo por dinheiro geralmente custa menos.
Brendan Francis (In: GRANZE BOOK, 1989, p.224)

No conto *Lúcia McCartney*, publicado nos anos setenta, a voz que narra está dividida entre uma prostituta e seu cliente, mas muitas vezes se fundem fazendo eco à voz mais profunda do narrador de Rubem Fonseca. No relato, uma jovem prostituta começa a narrar seu dia-a-dia de forma telegráfica: “Abro o olho: Isa, bandeja, torrada, banana, café, leite, manteiga.”(FONSECA, 1994, p.242), é um ritmo que dá a narração um ar abismal no qual a qualquer momento parece que a personagem vai sofrer uma queda fatal ou vai vivenciar um momento de ação fulminante. Esse ritmo funciona como um ímã que prende o leitor e desenvolve um cruzamento eletrizante de vozes narrativas, que têm uma inovação gráfica na transcrição de vários diálogos organizados por chaves que esquematizam as falas dos personagens e das suas vozes discursivas. Entretanto, o que surpreende mesmo é como Fonseca coloca em cena o mundo da prostituição através desses diálogos que representam os princípios ideológicos que movem a sociedade e a época em que vivem os personagens do conto.

Há poucos personagens na narração, pois, além de Lúcia e o cliente paulista, temos a personagem Isa, que divide o apartamento com Lúcia. Elas são

cúmplices de uma amizade casual de um mundo que as aproxima, mas que não as une. Isa tem um marido que não é bem seu marido, isso porque as relações entre as pessoas no conto nunca estão bem definidas e sofrem, constantemente, as variações de uma roleta onde quase tudo pode acontecer. Renê é o cafetão de Lúcia, que marca um encontro de quatro prostitutas com quatro clientes. Esse cafetão é secundário no conto, pois a trama se concentra na relação que se estabelece entre Lúcia e um dos clientes (o paulista). Essa autonomia da prostituta minimiza a figura do intermediário no relato, assim Fonseca não toca no tema delituoso que envolve o mundo da prostituição. Para muitos dos defensores (prostitutas em geral) e opositores (sociólogas em grande parte) da compra e venda de sexo, o problema não está em que uma pessoa adulta queira ganhar dinheiro vendendo seu corpo, mas na entrada de intermediários. Estes sem escrúpulos lucram com mulheres indefensas diante de um quadro de pobreza que, em muitas ocasiões, leva à escravidão sexual e, em outras, ao abuso de crianças (de ambos os sexos), que entram num túnel, às vezes, sem saída.

A narradora Lúcia nos informa que: “Os clientes do Renê são todos coroas” (Idem, p. 243). Como leitor de trinta e oito anos, imaginei que os clientes tivessem mais de cinqüenta anos, porém, nas páginas posteriores, descobri que o interlocutor da prostituta, um dos “coroas”, tinha trinta e seis anos e ela apenas dezoito. Isso me faz lembrar que o leitor está sempre condicionado a viver o texto no seu momento particular e histórico, e assim percebê-lo de diferentes formas segundo suas experiências, leituras e sensibilidade. De fato, depois de ler o texto: *Prostituição – Uma visão Global* (1976) de Armando Pereira, entre outros estudos, voltei a refletir nas expectativas que fui criando sobre o conto de Fonseca na medida em que o lia pela primeira vez. Agora, depois de pesquisar sobre o tema e de refletir sobre a questão, entendo um pouco melhor que ser coroa ou jovem depende muito de quem fale. Pereira distingue o seguinte sobre a longevidade de uma prostituta:

Aos 36, é já quase uma velha, tensa, angustiada, que apela para vícios contra a natureza mais ignóbeis, para tentar um certa classe de clientela à busca de sensações. Porque as mocinhas, essas ainda não precisam recorrer a tais expedientes. A juventude as protege. (PEREIRA, 1976, p.159)

Lógico que para um jovem de dezoito uma pessoa com mais de trinta é “um coroa” e para outra de quarenta “um coroa” seria outra de setenta e assim por diante, mas a questão é que, no universo sexual aqui exposto, a prostituta sempre será uma mulher jovem, porém seu cliente não necessariamente um homem mais velho. De fato, há na clientela das prostitutas homens de todas as idades, classes sociais e estados civis. Há nas artes um sem número de obras que retratam esse variado mundo de homens que procuram prazer com prostitutas: obreiros e patrões, jovens e velhos, feios e bonitos, homens das cidades e do campo, de todas as épocas e em todos os lugares, pois sempre o mundo da prostituição esteve presente nos mais variados contextos históricos e eróticos, como analisa na sua enciclopédica obra Reay Tannahill, *O sexo na História* (1983).

Para recriar este capítulo e enriquecer a presente crítica, reli *La increíble historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada*, que García Márquez publicou em 1972. Nesse romance curto, o escritor colombiano conta uma das melhores “mentiras literárias”, no entendimento de Vargas Llosa (2004), sobre prostitutas que eu tenha lido. Trata-se de uma avó que viaja de cidadezinha em cidadezinha, dentro de um deserto sem fim irreconhecível nos mapas, prostituindo sua neta numa lunática tenda acampamento. A adolescente, que tinha acabado de ter sua primeira menstruação, provocou involuntariamente um acidente doméstico que queimou a casa de sua avó, que a condenou, então, a uma enorme dívida que teria que ser paga centavo por centavo. Cada vez que a tenda parava, em algum lugar, para oferecer sua mercadoria, logo se criava uma interminável fila dos mais variados tipos de homens esperando ansiosos sua vez de usufruir da Eréndira. Praticamente não existia

homem na comarca que não estivesse interessado nos encantos da adolescente que qualquer um poderia comprar.

Voltando à Fonseca, observo que é um narrador irônico, pois faz com que Lúcia seja uma mulher culta, de gostos refinados, que lê Kafka e Fernando Pessoa, que escuta Beethoven, Lenon & McCartney. De fato, diz ela que: “já me chamei Lúcia McCartney” (Idem, p.243). Isso chama a atenção do “coroa paulista” que, naquela noite, não fica com ela, pois não estava muito empolgado, mas marca um jantar. Essa relação que se estabelece é como na antiga Grécia quando os nobres tinham acesso às hetaíras, prostitutas de luxo que eram belas e cultas, úteis não só para fornicar, mas também para fazer companhia proporcionando amizade e sexo. (BRASIL, 2005). Bastante diferente de Eréndira, que é uma criança saindo da puberdade pobre e analfabeta, mas nem por isso menos sonhadora.

Nos anos setenta, em uma cidade como o Rio de Janeiro, era realmente insólito e burlesco que uma prostituta apresentasse esses gostos, pois todos os estudos apontam para a pobreza como a principal vilã da prostituição. De fato, há meninas que mal sabem ler que se prostituem no Rio de Janeiro, como constantemente se denuncia na televisão e nas campanhas da prefeitura. Então como uma poderia ser culta? A psicóloga Regina Navarro Lins, no seu livro *A cama na varanda* (1998), traz o depoimento de Flávia, uma jovem universitária, estudante de direito, que pode resgatar a verossimilhança da personagem de Fonseca. Flávia diz que faz programas porque não apenas gosta de conhecer pessoas e de manter sua vida sexual ativa, como também porque tem planos de gastar muito dinheiro com roupas, amigos e farras (LINS, 1998, p.219-220).

Essa jovem carioca dos anos noventa talvez faça sentido, dentro de uma sociedade liberada em um contexto fortemente consumista. Muitas mulheres hoje, em uma cidade como o Rio de Janeiro, não têm os dogmas religiosos nem biológicos

como impedimentos para fazer sexo sem compromissos. Geralmente, uma mulher jovem e bonita pode fazer sexo em qualquer momento se quiser, pois o homem é, geralmente, um ser afoito e disposto ao sexo em qualquer circunstância com uma desconhecida, como afirma Pease (2000). A mulher sabe disso e tenta tirar partido, muitas chegam à prostituição, segundo depoimentos recolhidos por Pereira nos anos setenta, porque sabem que podem ser tratadas pelos homens do mesmo jeito cobrando ou fazendo sexo de graça. Nesse contexto, o personagem de Fonseca pode existir e, de fato, como leitor, acredito que ele seja possível no Rio atual e talvez no Rio dos anos setenta também.

Entretanto, Lúcia é um caso contraditório que não me deixa acreditar completamente neste conto de Fonseca, pois, além de ser culta, ela não tem pai nem mãe e é pobre, caracterizando a típica mulher que se prostitui por questões econômicas e por abandono familiar, como acontece na absoluta maioria dos casos recolhidos pelos estudiosos do tema. Tanto no clássico de Simone de Beauvoir *O segundo sexo*, publicado nos anos cinquenta, quanto nos estudos publicados em *Lê Monde diplomatique*, no início do novo milênio, focalizam o mesmo fator da exclusão social como motivo prioritário para a prostituição. Custa acreditar que a personagem de Fonseca tenha desenvolvido todas suas leituras num contexto hostil de pobreza e de abandono.

Uma outra questão pouco comum no mundo da prostituição, mas que Lúcia representa, é que ela gosta do cliente e chega a ficar até apaixonada por ele, pelo homem, que no fundo é o mesmo don Juan do capítulo anterior. Nos depoimentos recolhidos por Pereira no seu estudo, a grande maioria das prostitutas chega a desenvolver certo desprezo por sexo e pelos homens, mas muitas têm um parceiro fora do mundo do meretrício. A grande maioria declara que o maior prazer é quando o cliente paga e vai embora. Em um conto de Donoso, como em *Cândida Eréndira* de García Márquez, o cliente fica apaixonado por uma bela prostituta e faz de tudo para tirá-la dessa vida.

Talvez a voz do don Juan em Fonseca seja tão forte que faz com que a mulher, mesmo sendo prostituta, goste dos dotes sexuais do macho. A narradora Lúcia McCartney fala:

Eu vou toda para ele, me entrego, me dou, ele está dentro de mim, eu rezo para demorar bastante, peço “demora bastante! muito! Não acaba!”, ele me põe doidona, me derrete e meu coração fica batendo no peito, na garganta, na barriga, que-bom, que-bom, que-bom, que-bom, que-bom, que-bom! (FONSECA, 1994, p.248)

A voz que narra é da mulher, mas a voz do homem está atrás do telão, guiando a cena narrativa, pois a paixão da mulher pelos dotes sexuais do macho mais parece uma voz de homem que de mulher: “Ir para cama com ele é cada vez melhor. Ele sabe amar, me deixa louca, horas seguidas” (Idem, p.253). Há, segundo Alberoni, um imaginário fálico nos homens que quanto mais sexo mais paixão, como se as mulheres ficassem encantadas muito mais pelo desempenho sexual do que pelo conjunto do homem como pessoa. Para as mulheres, segundo o estudo de Alberoni, é mais comum que exista um sentimento que une sexo e amor; os homens, por outro lado, tendem a separar ambos os elementos, focalizando o seu próprio desempenho sexual como prioritário no relacionamento.

Cabe lembrar que os personagens do conto se conhecem fazendo um “programa”, como se diz na gíria da prostituição, em clima de festa privada, mas a relação entre os dois começa, de verdade, num outro dia, em um restaurante. Depois eles vão para o apartamento que o paulista tem no Rio de Janeiro. Os dias passam e, na medida em se conhecem cada vez mais, o prazer sexual da mulher vai se dando junto à conquista intelectual desenvolvida pelo homem. Como ele vive em São Paulo, fica longo período ausente. Nesses dias, antes do advento da Internet, ele escreve cartas que a seduzem. Isso é curioso, pois as cartas não são de amor nem atrativas, mas de uma sinceridade que

surpreende, em uma delas o personagem José Roberto diz claramente o que pensa das mulheres:

Eu estava sozinho, e não queria, como sempre quis, uma mulher perto de mim, para fruí-la física e espiritualmente e depois mandá-la embora, e essa é a melhor parte, mandar a mulher depois embora e ficar só, pensando e pensando. (FONSECA, 1994, p.249)

Como tínhamos observado no capítulo anterior, o conquistador que se desenvolve na narrativa de Fonseca usa técnicas pouco convencionais para se sair bem no seu assédio. Neste caso, em que seduz uma prostituta (que é uma conquista pouco comum), ele desenvolve um discurso sincero de macho sacana, que chama a atenção da jovem, que segue seu jogo.

Por outro lado, quem melhor pode teorizar sobre a prostituição na obra de Rubem Fonseca é próprio autor que, como vimos, não escreve ensaios nem dá entrevistas. Assim é que aparenta ter pavor de aparecer em público e de ser fotografado, isso pelo menos no Brasil, pois ao receber o prêmio Juan Rulfo, em 2004, deu uma conferência em Cuba, mas no Leblon, onde - ao que se sabe - reside, continua sendo um personagem incógnito. Na Internet existem alguns *sites* que trazem alguns contos e textos da sua autoria, inclusive fotografias, mas nenhuma entrevista nem ensaio. Isso sempre me chamou a atenção, pois já ouvi falar que ele se limita a dizer que tudo está na sua obra, o que me parece muito interessante, pois compartilho a idéia de que não é necessário saber detalhes da vida do autor nem ler algum estudo do mesmo para fruir de sua obra. É importante saber localizar seu momento histórico e reconhecer seus cenários, mas tomar conhecimento de outros textos do autor, além dos literários, apesar de ser interessante, não é fundamental para desvendar as idéias que o autor desenvolve no seu discurso narrativo.

Nesse sentido, toda obra literária é, em grande medida, um ensaio sobre o tema que trabalha. Realmente, muitas vezes uma crítica literária ou um estudo social, que poderíamos chamar de científico, pode deixar menos possibilidades de questionamento do que uma obra artística. Desta forma, Fonseca é muito lúcido quando afirma que toda resposta sobre sua obra está na própria obra. Com relação à prostituição, nas páginas que transcrevo a seguir, as vozes que narram e dialogam fazem uma lúcida exposição, dentro do próprio conto, sobre a questão. Trata-se de um diálogo, “inventado, depois de um sonho” (Idem, p.254) entre a jovem prostituta e seu cliente. A partir desse diálogo analiso os discursos e algumas práticas existentes no mundo da prostituição em Rubem Fonseca:

DIÁLOGO (Inventado, depois de um sonho)

CLIENTE (José Roberto)

Por que você { faz programa?
é prostituta?
vai para a cama com os homens?

PROSTITUTA (Eu)

Porque { ganho pouco no escritório
na loja
na TV
me perdi
gosto
perdi meu emprego
tenho um filhinho para sustentar
estou esperando uma nomeação

Eu não sou prostituta

Você não vai tirar a roupa, benzinho?

CLIENTE (José Roberto)

O dinheiro que você ganha é { fácil?
muito?
vil?

Você sabe o que é complexo de Édipo?

Já ouviu falar em { Freud?
Sófocles?

Daqui a pouco eu tiro.

PROSTITUTA (Eu)

Ganho { Regularmente
Mais do que uma datilógrafa
Mais do que um gerente de banco
Mais do que uma operária
Mais do que um coronel do exército

Conheço os dois mas prefiro o Sócrates (porque tomou cicuta)

Você não vai tirar a roupa, benzinho?

CLIENTE (José Roberto)

Daqui a pouco eu tiro.

A prostituta é uma mulher imoral?

PROSTITUTA (Eu)

Não tenho vergonha de ser prostituta.

Meu trabalho não é pior
do que { o de uma lavadeira que lava
cuecas
o de uma massagista
o de uma arrumadeira que
limpa banheiros
o de uma dentista
o de uma ginecologista

O que você acha do amor livre?

Você não vai tirar a roupa, benzinho?

CLIENTE (José Roberto)

o amor livre { não acabará com a prostituição
é uma iniquidade

{ é injusto { com os feios
com os pobres-diabos
com os pobres de espírito
com os pobres

{ deixa você na
mão se você
não é { artista de cinema
bonito
conquistador
rico
poderoso
famoso

Daqui a pouco eu tiro.

PROSTITUTA (Eu)

Você não vai tirar a roupa, benzinho?

CLIENTE (José Roberto)

Daqui a pouco eu tiro.

PROSTITUTA (Eu)

Minha vida { dá um
romance { lindo
triste
edificante
pornográfico
novo
hermético

{ dá samba (de festival)
é de amargar

{ é um punhal de
dois gumes fatais { amar é sofrer
não amar é
sofrer mais

Você não vai tirar a roupa, benzinho?

CLIENTE (José Roberto)

Quais os melhores clientes?

Daqui a pouco eu tiro.

PROSTITUTA (Eu)

Você — é o melhor cliente.

Você não vai tirar a roupa, benzinho?

(O cliente tira a roupa e debaixo da camisa tem outra camisa e debaixo da calça tem outra calça e debaixo do sapato tem outro sapato. As roupas já estão batendo no teto. José Roberto continua tirando roupas do corpo com rapidez cada vez maior e dizendo importantes coisas, em alemão).

Como tinha observado, em muitos estudos que abordam o tema da prostituição, como no diálogo acima, inicia-se fazendo a pergunta: o que leva uma jovem mulher à prostituição? E não: o que leva o homem a pagar por sexo? A resposta que se faz no diálogo do conto é a questão econômica, como também se afirma nos estudos, mas, no centro da resposta de Lúcia, ela diz: “Porque gosto”. Como já se comentou, esse motivo pode existir, mas é muito raro. Esse gostar da prostituta, no qual os narradores de Fonseca insistem, deve fazer parte da sua atividade de fingir o orgasmo e o prazer.

Qualquer homem com o mínimo de senso comum sabe que prostituta mente, pois quando ela faz uma chamada no meio da rua para um homem, que nunca viu na vida, ela está interpretando um desejo que não sente. É como num filme de sexo explícito feito para o olhar masculino, uma vez que, segundo Moraes, em *O que é pornografia* (1985), a mulher nessas produções atua como uma prostituta, que assume um papel de homem, que, sem mediar seduções, logo parte para o ato sexual. A partir deste ponto de vista, a prostituta na rua atua como um homem comum que faz elogios eróticos a uma desconhecida e poderia ir direto para o coito com ela se tivesse a oportunidade. A diferença entre um homem comum e uma prostituta é que ela faz isso com todos os homens e por dinheiro, não obstante, ele o faria pelo prazer de ser homem e com uma mulher que lhe agrade. Como a grande maioria dos consumidores de sexo explícito, o homem que se relaciona sexualmente com prostitutas, como muitos personagens de Fonseca, deve gostar dessa representação, pois é uma oportunidade de felicidade sexual que talvez ele nunca tivesse a chance de vivenciar de verdade; uma fantasia de ser um don Juan pornográfico, sorteado e premiado com o mais tradicional dos sonhos eróticos dos homens.

Voltando ao diálogo, vemos que José Roberto procura saber se Lúcia tem algum sentimento de culpa, para tal objetivo cita Freud e Sófocles, que inusitadamente ela conhece. Ela responde com a mesma pergunta: “Você vai tirar a roupa,

benzinho?”, nesse sentido parece não existir em Lúcia algum ressentimento psicológico ou moral. No entanto, veremos que ela apresenta sérios problemas psicológicos, mas, por enquanto, quer fazer seu serviço e ganhar seu sustento, que chega a ser - segundo ela - mais do que o salário de um “coronel do Exército”.

Com relação a este último ponto, cabe ressaltar que, mais do que em muitas atividades, na prostituição existem variações gritantes nos preços. De fato, a grande maioria não sai da miséria e outras vivem períodos de riqueza que, raramente, conseguem prolongar até uma aposentadoria confortável. No caso de Lúcia, calcula-se que tem altos preços, pois poderia juntar o dinheiro ganho nos “programas” agendados pelo cafetão, nas exaustivas horas nas boates e nos seus “programas” autônomos. Entretanto, segundo os depoimentos recolhidos por Pereira (1976), embora esse tipo de prostituta ganhe relativamente bem, fica completamente desgastada pelo consumo de álcool e de drogas, que geralmente envolvem esses ambientes.

Uma outra tendência em muitas capitais do Ocidente é a existência de certo orgulho da profissão do meretrício por parte das prostitutas e um apelo à legalização; o argumento é de que esta seria uma atividade como qualquer outra. No diálogo, vemos que Lúcia diz que seu trabalho não é bom, mas não é pior do que o de uma ginecologista, por exemplo. Isso me lembra uma frase anônima que li em um suplemento anarquista que diz: “Todo trabalhador é uma puta e toda puta é um trabalhador”. Ironias e realidades da vida: quantas vezes não achamos que vendemos nosso trabalho de forma ‘imoral’ para ganhar nosso sustento? Quantas pessoas trabalham com prazer desenvolvendo criatividade? Quantos não vendem seus princípios a quem paga melhor?

Faz alguns anos que um amigo chileno me perguntou por que no Brasil havia prostituição se existia tanta liberdade sexual. É provável que no final dos anos sessenta também fosse comum essa pergunta. Fonseca responde pela voz do cliente José

Roberto que “o amor livre não acabará com a prostituição”, porque é injusto com os pobres e os feios (sempre se referindo ao gênero masculino) e só beneficia os poderosos, bonitos e outros escolhidos pela cultura consumista e hedonista.

É comum ouvir falar que a prostituição é o emprego mais antigo da humanidade e, de fato, os estudiosos do tema o relacionam diretamente com a criação do dinheiro ou ainda com o primitivo valor de troca. Nesses primeiros anos do novo milênio, as meretrizes se vendem através da Internet ou podem ser trocadas por drogas no tráfico internacional de escravas brancas (Aún creemos en los sueños, 2004). Mudam as técnicas, mas os comportamentos parecem ser os mesmos. A partir dos anos oitenta, a prostituição tem aumentado mundialmente, segundo os estudos reunidos pela publicação francesa; existem mais prostitutas no mundo, inclusive crianças estão sendo prostituídas e o turismo sexual é uma das mais recentes e expansivas realidades da globalização, que se desenvolve dentro de quadros de absoluta desigualdade social, interna em alguns países e a nível internacional em outros. Essa realidade econômica se soma à questão de que uma pessoa vender seu próprio corpo não é crime em muitos países como o Brasil e as restrições morais, afrouxadas, acabaram favorecendo o próprio comércio do sexo.

No caso de Lúcia, sua vida é prato cheio para a literatura, principalmente nos submundos que nutrem as páginas de Fonseca e de um sem número de obras que navegam pela história da literatura mundial. Acredito que, no momento em que escrevo este estudo, haverá alguém que recria ou inventa alguma história de prostitutas. Sempre existiu nos escritores (e escritoras) um gosto especial por esse excitante e triste mundo da prostituição. Logo veremos como José Donoso também desenvolve na sua literatura histórias vinculadas a esse tema.

Lúcia diz que sua vida pode ser uma galhofa, mas que também pode fazer chorar. É como se ela beijasse, numa corda bamba, um amor com os olhos

vendados. E é isso que ela faz com José Antonio, pois mais uma vez o macho em Rubem Fonseca triunfa diante da mulher, já que a jovem e ingênua prostituta se apaixona pelo seu *cliente mais gostoso* e essa paixão será seu próprio pesadelo.

O paulista José Roberto lhe paga bem e é boa companhia para Lúcia quando está no Rio de Janeiro, mas não corresponde a expectativa de Lúcia que acaba ficando apaixonada por ele. Depois de ter sido abandonada, ela fica decepcionada, já que ele some de vez da sua vida. Em um ataque de saudade, ela tenta escrever uma carta, mas não consegue, pois não tem sentido e a rasga:

Querido José Roberto eu te amo eu te amo. RASGO. (...)
Não sei onde ele está.

Meu coração está negro. (...) Quando penso em José Roberto um raio de luz corta meu coração. Ilumina e dói. Às vezes penso que minha única saída é o suicídio. Fogo às vestes? Barbitúricos? Pulo da janela? Hoje à noite vou à boate. (FONSECA, 1994, p.260)

Ela já tinha falado que gostava da idéia do suicídio ao valorar a Sófocles, mas adquire mais sentido quando lemos Armando Pereira que nos diz que: “O suicídio é o fim de certo número de prostitutas viciadas.”(PEREIRA, 1976, p.39). Contudo, o suicídio no conto não é um fim rápido, mas paulatino para uma vida sem expectativas, pois a cada noite no *inferninho*, cercada de fumaça, álcool e drogas, usada e muitas vezes ultrajada por homens sedentos, ela se aproxima, de forma acelerada, do seu fim.

3.1.1 O mundo da prostituição em *A grande arte*

No romance *A grande arte* (1983), o mundo do meretrício e das prostitutas faz parte importante da obra, pois estas participam em diversos momentos da trama, não só quando os personagens vão para os prostíbulos, mas também quando vão aos

bares, cinemas e ruas da cidade do Rio de Janeiro, já que elas participam de uma sociedade corrompida que luta de forma frenética pelo dinheiro, pelo poder e pelos prazeres que ele proporciona. Trata-se de um discurso que se desenvolve na literatura de Fonseca como uma realidade abismal onde só o tempo presente tem sentido e a morte, sempre à espreita, faz parte de uma roleta que parece se chamar prazer.

Como observamos, o romance está narrado pelo advogado Mandrake, que passa a ser um obcecado investigador de diversos assassinatos de prostitutas e rapidamente se vê no meio de uma complexa rede criminal. Logo no primeiro capítulo, sofre um violento ataque no seu apartamento por dois matadores que procuram uma fita, como ele não sabe de nada, acaba sendo ferido a facadas e sua namorada é torturada. Mandrake e Ada sobrevivem, mas não satisfeito, e contradizendo a mulher, ele buscará vingança. O vingativo advogado adquire um facão e tem aulas com um ex-militar e presidiário. Em algumas aulas, nas quais o narrador detalha o universo das armas brancas, aprende a usar o facão com maestria e passa a levá-lo consigo debaixo do braço como se fosse uma arma de fogo. Não obstante, sua vingança se dá através da sua logística como investigador que vem misturada a uma peculiar inteligência literária, isso porque Mandrake desvenda, com a leitura de uns cadernos pessoais, uma complexa rede criminal que tem como eixo cinco gerações de uma decadente e aristocrática família do eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

Logo nas primeiras linhas, que funcionam como preâmbulo do romance, há a crua cena de uma prostituta sendo estrangulada por um homem que, após a ter matado, escreve um “P” no rosto dela com um facão. Sabe-se que a mulher era uma prostituta que: “ajoelhou-se à sua frente, dúctil, funcional.” (FONSECA, 1994, p. 9). Entretanto, Mandrake esclarece que: “O fato de as mulheres serem prostitutas não tinha qualquer influência em sua resolução. Apenas não queria correr riscos, por isso escolhia indivíduos que a sociedade considerava descartáveis.” (Idem, p.9). Existe nesse assassino,

segundo o narrador, um gosto inexplicável de matar pessoas que vivem à margem ou que tem a má sorte de estar, como se diz, no lugar errado na hora errada. Trata-se do risco constante de morar no Rio de Janeiro, que Fonseca usa como cenário há quase trinta anos, ainda quando a situação nas metrópoles era mais tranqüila do que na atualidade.

Nas primeiras linhas do primeiro capítulo, o narrador fala de uma cliente que quer ganhar uma ação judicial contra o governo que vai demolir sua casa e local de trabalho. É a época em que a prefeitura realiza as demolições da “velha zona do meretrício” (Idem, p.11), mas não por uma questão moral, senão para fazer novas edificações. “As casas estavam sendo demolidas para dar espaço a um outro lugar chamado Cidade Nova.” (Idem, p.11). Hoje, depois de vinte e dois anos, há no recinto o prédio da prefeitura chamado pelo povo de *Piranhão*, em referência às prostitutas que ali estavam. No diálogo inicial de Mandrake com seu colega Sabóia se diz também que “A Prefeitura está procurando um lugar para as meninas” (Idem, p.11). De fato, o bairro vermelho do Rio de Janeiro, nunca legalizado pelo poder do Estado, conhecido como Vila Mimosa, se trasladou para perto da Praça da Bandeira e da atual prefeitura.

O narrador Mandrake não é um observador distante dessa realidade, pelo contrário, ele é parte dessa história. De fato, ele ativa sua memória na narração e diz:

“Lembrei-me da primeira vez que fora àquela rua. Parecera-me uma alegre feira, cheia de homens, andando de um lado para o outro, fumando e conversando nas esquinas; parados na frente das casas olhando as mulheres (...), enquanto eu olhava indeciso.” (FONSECA, 1994, p.11).

Como tínhamos visto, Mandrake é um don Juan e, como tal, não gosta de freqüentar prostíbulos nem ter relações com prostitutas, mas também não é um puritano que rejeitaria uma eventual relação com uma prostituta, mas não gosta de pagar.

Uma das principais discussões sobre o tema da prostituição é a que travam os que são a favor de regularizar a atividade e aqueles que desejam sua completa proibição. Os primeiros, citados por Pereira (1976), afirmam que não tem como acabar com a prática e, como no caso do aborto, o controle da atividade pode ajudar a controlar males piores, como a morte das gestantes e a prostituição infantil. Os que se opõem, como todos os que escrevem nos trabalhos publicados por *Le monde diplomatique* (2004), afirmam que os problemas crônicos persistem, pois na Holanda onde a prostituição está legalizada, segundo esses estudos, a maior parte das prostitutas são estrangeiras ilegais que se submetem a condições desumanas, uma vez que para as holandesas existem outras oportunidades econômicas.

Entretanto, ambas as posições concordam que a prostituição é um mal econômico que se agrava nos lugares onde há mais desigualdade social. Não obstante, se seguirmos o pensamento do italiano Alberoni (1986), que entende que a sexualidade masculina separa o amor do sexo e, paralelamente, enaltece a quantidade de relações sobre a qualidade do relacionamento, concluiríamos que a prostituição existe por outros motivos que não apenas o econômico.

Segundo Pease (2000), existe um elemento instintivo que leva o homem a procurar relações sexuais com várias mulheres. É, como vimos, uma necessidade primitiva do macho de fecundar um o maior número de fêmeas. Obviamente isso não é uma norma, mas só uma constatação recorrente que as culturas tentam controlar. Como Freud distingue no seu estudo *Mal-estar na civilização* (1975), existe uma luta constante em toda sociedade em controlar a libido, que, como ressaltaram as feministas, recai com mais força sobre a mulher. De fato, há homens que quando estão necessitados pagam por sexo, caso não consigam exercer sua competência como conquistador. Ademais, também pagam por

sexo por um duplo prazer de fazer sexo sem nenhum tipo de compromisso ou de responsabilidade perante a mulher (LINS, 1998).

A zona do meretrício, como os prostíbulo, conhecidos como “termas” no Rio de Janeiro atual, não são lugares muito freqüentes no mundo retratado por Fonseca. Em *A grande arte* (1983), como em outras obras do autor, as prostitutas se misturam ao mundo cotidiano. Como Lúcia McCartney, elas são autônomas, pois colocam anúncios no jornal e atendem nas suas casas ou nos endereços dos fregueses, como o caso da prostituta Gisela que se diz “massagista” (Idem, p.13). Como em outras atividades clandestinas, no mundo da prostituição, há o costume de se dizer determinadas palavras quando se pretende expressar alguma coisa, como é o caso dos próprios nomes das prostitutas que usam cognomes para não serem identificadas, por exemplo: “Uma massagista de nome Carlota, vulgo Danusa, um dia vai à casa da amiga Gisele, na verdade Elisa, fazer massagem,(...)” (Idem, p.25).

Mandrake faz uma investigação para saber como era Roberto Mitry com as prostitutas e marca um encontro com uma delas para interrogá-la. Gisele (ou Elisa) acha tudo esquisito, pois “Era a primeira vez que um cliente queria mesmo uma massagem em lugar de coisa mais substancial.” (Idem, p.18). O interrogatório de Mandrake continua no Bar Amarelinho, tradicional local na Cinelândia, no centro do Rio de Janeiro. Ele pergunta se ela conhece o Roberto Mitry, mas ela não se lembra do sujeito. Então Mandrake faz uma descrição física e uma referência a seu estilo sádico: “Muito branco, delicado, lânguido, flácido, suave. Açoite, chibata, azorrague, chabuco, vergalho, muxinga, látigo, vergana” (Idem, p.19). Ela acha engraçado como Mandrake se expressa e lembra: “Chicote? Ele tinha chicote, sim. É o francês, me lembro dele. Pagou bem, mas sofremos o diabo.” (Idem, p.19).

O sadismo é uma prática sexual que existe antes do Marquês de Sade (1740-1814), mas a partir da sua literatura ganha o nome específico; é um tema que vou trabalhar com o devido cuidado no próximo capítulo. No que concerne ao mundo da prostituição, os autores pesquisados ressaltam que as meretrizes são constantemente submetidas a abusos corporais que elas devem suportar. Muitas vezes esses maus tratos fazem parte dos acordos preestabelecidos com o freguês, mas é comum que o homem peça, no momento do ato, um sexo menos convencional que muitas mulheres não realizariam com seus parceiros fixos, como o sexo anal (LINS, 1998).

Como no caso de Lúcia McCartney , Elisa simpatiza com Mandrake e parece gostar da profissão que exerce, pois declara que: “Eu até gosto de umas mordidinhas, uns apertõezinhos, o cabelo puxado, mas chicote!” (Idem, p.20). Vemos, mais uma vez, que o narrador de Fonseca acredita que a prostituta gosta do que faz, porém desta vez também observamos que seu prazer não se realiza nas atividades mórbidas do Roberto Mitry. Ela continua dizendo: “Teve uma hora em que ele me agarrou pelo pescoço, foi apertando, silvando e espumando pela boca... Só tem tarado por aí.” (Idem, p.20).

As realidades são dinâmicas, os hábitos se modificam e as cidades nunca são as mesmas. Inclusive, mesmo se fossem clonadas as pessoas nunca seriam iguais (LLOSA, 2004). Existem hábitos novos, renovados e desaparecidos. Nesse sentido, uma pessoa clonada nunca seria igual à sua matriz, pois suas vivências seriam outras. No caso da prostituição, houve modificações no comportamento, como já vimos acima, cada época vive o fenômeno de forma particular, inclusive existiram momentos e lugares em que a prostituição foi banida, mas nunca de forma natural, sempre por pressões sociais. Nesse sentido, a prostituição sobrevive às repressões e a todas as dificuldades que se lhe impõem, muda suas roupas e aparências, contudo, continua a mesma. Muitas vezes as mudanças acabam facilitando a prática do meretrício dentro de uma pseudo-proibição. Um policial

amigo de Mandrake, comenta algumas dessas modificações, observando o comportamento de algumas conhecidas:

“Trabalhavam juntas num shopping center em Madureira. Só a Carlota era casada. Uma delas teve a idéia de largar aquela vidinha e ganhar uma grana fácil. Antigamente você precisava de uma cafetina para arranjar os michês. Agora só botar anúncio no jornal.” (FONSECA, 1994, p.28)

Uma das principais bandeiras dos opositores da legalização da prostituição é a de que seria impossível eliminar o intermediário entre a prostituta e o freguês; vimos que esse vínculo deixa a mulher, geralmente, à mercê de múltiplos abusos e em precárias condições de subsistência. Desta maneira, existe um sem número de mulheres que se arriscam a sofrer violências nas ruas ou através de encontros marcados pelo telefone ou pela Internet, tudo para evitar gastos com intermediários, mas há outras que preferem a segurança e a tranquilidade do prostíbulo (PEREIRA, 1976).

Na rua elas também estão expostas a serem reconhecidas e a sofrer vexame, segundo o interlocutor de Mandrake: “Esse tipo de prostituta que trabalha sozinha, quando desaparece não deixa traço. Muda de nome, de casa, pinta o cabelo, vai para Bahia, os cafundós” (Idem, p.30). Sem dúvida que o vexame, associado à pobreza, faz com que muitas vezes a mulher se prostitua em outra cidade, região ou país (PEREIRA, 1976).

Os riscos do trabalho autônomo das prostitutas são grandes, mais ainda em uma cidade como o Rio de Janeiro com altos índices de criminalidade. No romance, Fonseca explora essa crua realidade da cidade colocando as situações em cena, como por exemplo: “Duas prostitutas mortas. Uma ex-prostituta dona de boutique também morta. Uma mulher desaparecida” (Idem, p.59). Uma das mortas tinha chegado a superar a pobreza, mas não com o sacrifício corporal de atender a milhares de clientes, senão com a inteligência de se casar com um homem rico. A prostituta Cila teve uma história parecida a de

muitas jovens que entram no ramo, mas no final dá uma virada: menina bonita do interior briga com o pai e parte para a cidade grande, mora em um pensionato de freiras de onde é expulsa, logo trabalha como babá, até ser mandada embora pela patroa, uma vez que tinha sido “deflorada em um motel ordinário na via Dutra” (Idem, p.72); por último, trabalha como balconista onde “conhece um homem muito rico, que deu apartamento, roupas, jóias e dinheiro para montar uma loja, a boutique Messina, em Ipanema” (Idem, p.73).

Essa situação de mulher casada que se confunde com prostituta pode ser abordada a partir da ótica desenvolvida por Simone de Beauvoir na sua obra “O Segundo sexo”, publicada em 1949. Nesse trabalho, que se tornou um clássico do feminismo, a autora francesa faz um paralelo entre a prostituta e a esposa:

“Entre as que se vendem pela prostituição e as que se vendem pelo casamento, a única diferença consiste no preço e na duração do contrato”, diz Marro (*La Puberté*). Para ambas, o ato sexual é um serviço; a segunda é contratada pela vida inteira por um só homem; a primeira tem vários clientes que lhe pagam tanto por vez. Aquela é protegida por a tirania exclusiva de cada um.(...) A grande diferença existente entre elas está em que a mulher legítima, oprimida enquanto mulher casada, é respeitada como pessoa humana; (...) Ao passo que a prostituta não tem direitos de uma pessoa; nela se resumem, ao mesmo tempo, todas as figuras da escravidão feminina. (BEAUVOIR, 1991, p.324)

No resumo que há no romance sobre a vida de Cila, vemos que ela foi uma mulher que desde o início se mostrou interesseira, pois se casa para conseguir conforto, sem nenhuma cumplicidade com seu parceiro, já que também se sabe, no final do romance, que tinha um caso com Rosa Gonzaga Litão, que era mãe de Bebel. O narrador e investigador do romance conta que: “A história da vida de Rosa nada tinha de extraordinário” (Idem, p.275), pois, como sua amante, soube tirar partido da sua beleza, preservando sua virgindade até se casar com um homem de boa posição, mas logo se separa e consegue se

casar de novo com outro mais rico e depois com outro em melhor situação econômica até, por último, chegar a Lima Prado, que é o grande milionário e mafioso do romance.

Por outro lado, um personagem instigante em *A grande arte* (1983) é o boliviano Camilo Fuentes, que é um assassino que trabalha para o crime organizado. É um tipo de indivíduo violento que Fonseca trabalha com bastante domínio, tanto é assim que a voz do narrador parece sumir dentro do seu pensamento, o qual analisaremos com mais atenção no capítulo seguinte sobre a violência. Neste momento cabe destacar sua relação com uma suposta prostituta que, na verdade, era uma policial em serviço.

O boliviano era um indivíduo corpulento, grande e de uma peculiar força e destreza na hora de matar. Ele foi, junto a outro capanga, quem torturou uma das namoradas de Mandrake e quem quase o matara. O narrador, que tenta ser nosso herói, segue Fuentes no seu retorno à Bolívia, pegando um trem que sai do interior de São Paulo e cruza o pantanal até a fronteira: uma bela e longa viagem de trem que hoje se faz por estradas. No vagão restaurante Mandrake vê que Fuentes conhece duas mulheres e que fica com uma delas: a mais bonita. Interessante que o narrador faz um jogo de vozes no qual mistura seu olhar de personagem que só fala o que vê a uma espécie de deus que sabe tudo e que passeia por lugares diferentes, íntimos e externos, muitas vezes de forma simultânea. Tudo isso com um domínio de mestre que sabe trabalhar as vozes discursivas dos personagens tanto internas quanto externas. Um trabalho que o escritor faz e que Bakhtin nos ensina a distinguir em *Questões de literatura e estética* (1988).

No texto que segue podemos observar o jogo de vozes que Fonseca desenvolve no seu romance, além do gosto que tem pelo sexo feito com força. Em uma das cabines do trem Fuentes tem um coito com Zélia, a mulher que acabara de conhecer na viagem:

Em seguida começou a possuí-la como se faz com uma cadela, chamando-a de puta brasileira, espancando-a e fazendo-a gemer e pedir mais, em gritos abafados pelo barulho das rodas do trem. (...) Deitado no beliche, já desinteressado da mulher, Fuentes avaliou os riscos possíveis em sua viagem. (...) Zélia abriu as pernas mostrando seu púbis coberto por espessos pêlos que se aprofundavam pela greta das nádegas até o cóccix. (...) Postou-se com as pernas abertas sobre o corpo reclinado de Zélia. Verificou embevecido que seu pênis endurecia atingindo enormes proporções. Ele era um homem, pensou com orgulho, deitando-se sobre a mulher, penetrando-a com violência; ia fazer aquela cadela gozar mil vezes. (...) Consciente do que fazia, Fuentes ouvia altivo o estalar dos ventres alagados juntando-se e separando-se: ele era um índio puro, capaz de foder qualquer mulher horas seguidas. Zélia, com prazer e medo temia e desejava desfalecer de exaustão e gozo. Sempre encontrara homens que ficavam pouco tempo na cama e logo se desinteressavam dela. Sempre sonhara com alguém como Fuentes. Fingiu que gozava mais uma vez, sentindo um prazer diferente, de satisfazer e servir ao homem. “Sou sua escrava”, disse, e isso pareceu dar ainda mais forças a Fuentes. Seus braços envolveram a mulher como se fosse partir-lhe as costelas, seu corpo arrojou-se contra o dela em violentos arremessos que fizeram-lhe doer todos os ossos, principalmente os do púbis.

Quando acabaram, Fuentes saiu de cima do corpo de Zélia, deitou-se no beliche e disse, “Agora vai comprar cerveja”. (FONSECA, 1994, p.104-105)

O boliviano detesta os brasileiros, desenvolvendo um conflito que tem várias nuances. No trecho, vemos que, ao possuir a mulher, é como se desabafasse todos os rancores que sente contra os brasileiros. No primeiro e rápido coito, Fuentes perde, em escassos minutos, o interesse pela mulher. As pesquisas sobre sexualidade indicam que a rapidez com que muitos homens chegam à ejaculação é um dos graves problemas da sexualidade masculina, que, no caso do romance, se mistura a um desinteresse pela mulher. Não obstante, Fuentes se recupera rápido e sente orgulho do seu sexo rígido, uma sensação que mistura um orgulho de macho com outro de ser índio. O *falus erectus* é uma espécie de culto que o personagem desenvolve como um prazer para si mesmo e que projeta para a mulher.

Paralelamente, observa-se que a personagem de Zélia é contraditória no seu prazer, pois, ao mesmo tempo em que finge ter um gozo sexual, sente “um prazer diferente de satisfazer e servir ao homem” (Idem, p.106). Zélia, na verdade, não é

uma prostituta, embora Fuentes pagasse, a partir daquele momento, todas suas despesas como se fosse um “cáften” (Idem, p.106), segundo seu próprio pensamento. Como vimos, a jovem mulher era, em realidade, uma policial que estava seguindo o boliviano como parte de uma investigação mais ampla. Por isso, talvez ela sinta esse prazer masoquista de se submeter a um macho como Fuentes, pois seria algo diferente para ela. Para ele é uma oportunidade de ter um prazer que mistura desprezo pelos brasileiros e, provavelmente, pelas prostitutas. Quando Fuentes descobre que ela era policial, a mata a golpes no quarto do hotel, mas sai cego de um olho, por ter sido ferido por Zélia antes de morrer.

Uma outra situação em que a prostituição se apresenta no romance é durante a história paralela que Mandrake desenvolve no capítulo *III Retrato de família*, no qual descreve, por meio da leitura dos cadernos de Roberto Mitry, a conturbada trajetória da família Barros Lima, que na primeira geração apresenta o enigmático personagem de Maria do Socorro Barros Lima que teria vivido entre 1901 e 1930. Essa mulher é uma lésbica que vai sofrer todas as asperezas de uma sociedade, que, até hoje, tem muitas dificuldades em conviver com as diferenças sexuais. Para entender como o narrador de Fonseca trabalha essa questão junto com o mundo da prostituição, observemos o seguinte trecho:

Vestia-se de homem e freqüentava os bordéis de luxo da rua Taylor. As prostitutas com que estabelecia um intenso, ainda que restrito intercâmbio sexual jamais desconfiaram que ela fosse uma mulher. Os seios muito pequenos, o corpo esguio e o cabelo cortado à la garçonne, comum então, facilitavam a Maria do Socorro o seu travestismo. As mulheres apaixonavam-se por aquele rapaz diferente, (...) Eram aqueles os salões de Maria do Socorro, onde também se falava de poetas, de Baudelaire, Rimbaud, Schiller, que Socorro lia no original e depois traduzia. Algumas das mulheres eram francesas e outras polacas, que sabiam alemão. A favorita de Socorro, uma jovem polonesa chamada Wanda, também escrevia versos melancólicos recordando sua infância em Cracóvia. (FONSECA, 1994, p.171)

Essa é uma história digna da novela das oito da Rede Globo, na qual a verossimilhança da obra de arte deixa diversas dúvidas e adquire um caráter

ambíguo, que poderia chamar de sensacionalismo intelectual, bastante atraente numa primeira leitura, mas que numa segunda leitura analítica adquire um tom de pouca credibilidade. O glamour da história parece mais importante que sua veracidade artística, diferente da história de García Márquez, que tem um desdobramento conhecido pela crítica como *Realismo Maravilhoso* (CHIAMPI, 1980), ou seja, de grande mentira, mas nunca perde um compromisso pontual com a realidade dos mundos que retrata. Embora tudo acima possa ser verossímil, pois de fato houve no Rio de Janeiro essa prostituição elegante, com mulheres européias e talvez até letradas; inclusive poderíamos imaginar uma lésbica fantasiada de homem dentro do bordel, contudo o que realmente incomoda é o desdobramento da narrativa.

Em todas as leituras feitas sobre a prostituição, embora limitadas pelo tempo do trabalho, não tenho registros de prostituição de mulheres para mulheres. Um dos temas ainda timidamente explorado é sobre a prostituição masculina para homossexuais ou, raramente, de garotos de programa para mulheres, mas nunca de prostitutas para satisfazerem lésbicas. Entretanto, minha crítica vai para o tratamento da questão que, em muitos trabalhos de Fonseca, parece deleitar-se com um tratamento esdrúxulo de múltiplas realidades contingentes.

Esse gosto pelo mórbido dá o toque final à vida de Socorro, que morre assassinada em um bordel da rua Taylor para vergonha da família, que sempre tinha detestado o seu estranho comportamento. A família tenta ocultar o escândalo, “mas a notícia circulou à sorrelfa, de boca em boca, como os boatos e as verdades vergonhosas, para hipócrita consternação e secreta alegria de todos.” (Idem, p.173). Talvez essa mulher tenha existido de verdade, mas o que incomoda, depois de tantas leituras da obra de Fonseca é esse gosto pelo sensacionalismo que há nas suas histórias.

O personagem que faz com que Mandrake mexa as cartas da sua intriga policial é Roberto Mitry que é, como já vimos, o último da família Barros Lima,

que tem uma árvore genealógica na primeira página do capítulo *III Retrato de família* (Idem, p.269). Roberto Mitry é dono de uma grande empresa, de múltiplos tentáculos, pois está presente em todos os ramos da economia, tanto formal quanto informal. Como trabalha Eduardo Galeano na sua obra *Patas Arriba, La escuela del mundo al revés* (2000) e coincidindo com a narração de Fonseca, muitas vezes, nos países Ibero-americanos, a ilegalidade dos negócios é uma ordem paralela que estrutura uma infundável rede de transgressões econômicas, na qual o legal e o correto acabam sendo, muitas vezes, errados. Retomaremos essa temática, pela ótica do erotismo, no ‘Capítulo 5: Eróticas do poder’. Neste momento focalizo a presença das prostitutas nesse universo perverso de brigas pelo poder e pelo dinheiro, que destrói, como uma avalanche, a vida das pessoas e todos os princípios de humanidade.

Observemos como o poderoso Roberto Mitry organiza uma festinha com alguns dos seus poderosos amigos em sua mansão. Acompanhemos o narrador:

Mas Mitry era um ser gregário, ainda que sem ilusões, e não gostava de comer ou beber, fumar ou aspirar pó sozinho. Sentia um certo carinho complacente apenas pelas duas putinhas que, sentadas no sofá da sala principal, olhavam com simulada altivez e indiferença os objetos de arte à sua volta. Eram jovens da baixa classe média numa conjuntura monetária ascendente, bem vestidas e bronzeadas de sol. Chamavam-se Titi e Tatá. (FONSECA, 1994, p.190)

Em Fonseca, praticamente não há personagens felizes ou satisfeitos com a vida, e, se existem, Fonseca tem um certo desprezo ou simplesmente os ignora, já que, como afirmara o professor Luis Filipe durante seus Seminários de Orientação, a literatura se nutre do atrito, pois sem conflito não existiria o romance. Não obstante, essa procura pela infelicidade e pela desgraça nos personagens e nas obras de Fonseca, muitas vezes, cansa porque parece até gratuita em alguns momentos. O milionário de Mitry, por exemplo, é um dos tantos infelizes que nutrem suas páginas, que mesmo cercado do todo o

conforto e bens, que vão desde obras de arte até cavalos de corrida, não consegue ter amor nem paz. Tampouco busca o contrário, uma vez que ele acaba chamando sua própria desgraça. Na literatura de Fonseca, os ricos compartilham com os pobres a mesma desgraça de viver em uma sociedade sem valores de solidariedade.

Voltando às jovens prostitutas, podemos imaginar que elas são de luxo, pois o fato de ser de “uma baixa classe média ascendente” nos faz imaginar, no contexto carioca, duas belas e brancas garotas, diferentes das negras e mulatas pobres que Pereira (1976) entrevista na sua pesquisa nos antigos prostíbulos do Mangue, que são anteriores à Vila Mimosa. Na verdade, conclui-se que elas só podem ser brancas, já que, como afirma a aposentada prostituta Míriam, que vai relaciona-se com o boliviano Fuentes: “ser branca e bonita me ajudou a ser puta” (Idem, p.228). Por outro lado, elas não podem ser riquinhas, pois uma prostituta de uma classe social mais abastada acabaria com o princípio da questão econômica como o principal motivo que leva às jovens para a prostituição.

Mandrake diz que na festinha de Mitry um colega dele chamado “Álvaro Monteiro fitava as moças cobiçosamente” e continua afirmando: “Diziam que Monteiro vendia armas para países do Oriente Médio” (Idem, p.190). Esse colega de Mitry tinha deixado a esposa em casa e “esperava que ao chegar em casa estivesse morta” (idem, p.190). Impaciente quer levar logo uma das garotas para um dos quartos da casa, Mitry ressalta as qualidades de uma delas e diz: “Titi é um animalzinho perfeito, só não tem pedigree, não é querida? Titi esvaziou sua flûte sem responder.” (Idem, p.191). Para comentar essa afirmação do poderoso Mitry só basta lembrar uma afirmação de Beauvoir que diz que a prostituição é o ultimo degrau de uma mulher na sociedade. Monteiro, então, escolhe Titi que lhe diz, antes de iniciar o sexo: “Quero ouvir os trompetes, os sinos” (Idem, p.193). Como tinha afirmado anteriormente, uma das práticas das prostitutas é a representação do prazer sexual para o cliente, assim como a exaltação de dotes físicos ou de caráter que ele, muitas

vezes, não tem, como pênis grande, cara bonita, simpatia, físico bom, etc. Assim, o rico traficante fica animado, mas não está relaxado nem desfrutando muito a situação:

Monteiro sentiu seu pênis rijo. Não havia tempo a perder; algumas vezes, anteriormente, ele não aproveitava o momento certo e o seu membro voltava a uma inibidora flacidez. Apressadamente, suando muito, Monteiro fruiu a passiva Titi. Quando gozou, saiu rapidamente de cima da garota, sentindo o alívio de quem acaba de cumprir uma obrigação. (FONSECA, 1994, p.193)

Essa cena me lembra a enorme fila que se formava na frente da tenda de *Cándida Eréndira*, além dos soldados que esperavam ordenadamente sua vez nas cabines no filme *Pantaleón y las visitadoras* (2001), baseado na obra de Llosa, ou de um pequeno panfleto que ganhei, há alguns anos, no centro do Rio de Janeiro, que falava de uma promoção de um prostíbulo que oferecia sexo a um real por minuto. Essa rapidez na ejaculação, que o narrador chama de gozo, faz parte de uma realidade masculina que psicólogos e indústria farmacêutica combatem, mas que a prostituição sempre tirou proveito dentro da sua própria desgraça.

É claro que essa dificuldade do Monteiro deve-se, além da sua pressa, ao fato de que Mitry insistia que ele aproveitasse o momento, que o dono da casa parecia viver intensamente, bebendo, cheirando, rindo e dançando com Tata. Ele, de fato, declara-se:

“Eu sou um pansexual promíscuo assumido! Olho em torno e o que vejo (...) Apenas pessoas correndo hipocritamente atrás da pecúnia e do sucesso, buscando a juventude eterna.” Mitry agarrou e espremeu a bunda de Tata que, sorridente, mexia-se como um robô desengonçado. “É o novo sonho dos poderosos: que a carne tenha a dureza da borracha sintética! A nova mentira! A nova corrupção!” (FONSECA, 1994, p.193)

Nesse recorte, dois comentários podem ser feitos: o primeiro refere-se às prostitutas que, depois de tanto álcool e cocaína, entram em um frenético mundo

no qual podem confundir trabalho duro com prazer e dor com alegria. Como afirma Pereira no seu estudo, quando percebem por onde estava seu corpo e sua mente já parece demasiado tarde, como no caso dessas garotas que morrem assassinadas nessa mesma noite junto a Mitry. Uma outra questão, que a voz do alucinado personagem Fonseca, nos anos setenta, antecipa é um pouco a tendência que se tornaria comum no novo século. Refiro-me à essa luta do ser humano contra a fraqueza do corpo e a fatalidade da morte, que nos dias atuais se reforça com novas técnicas cirúrgicas que podem esticar a pele, tirar gordura, colocar silicone ou aumentar exageradamente a massa muscular, tudo segundo uma estética que condena as diferenças e se transforma em um novo fascismo corporal. A loucura de Mitry, hoje, é uma norma hedonista que parece governar as mentalidades e os corpos das pessoas como bem analisa De la Parra na sua obra *El cuerpo de Chile* (2002).

Um outro elemento que merece análise é a cumplicidade da mídia com o imaginário masculino de possuir múltiplas e belas mulheres, já que ela incentiva esse desejo masculino, que indiretamente estimula a prostituição, pois vê a mulher como objeto. Aquela típica imagem, já comentada neste trabalho, sobre mulher e carro como elementos de consumo masculino, se soma a um sem número de recortes publicitários e de cenários televisivos que colocam a mulher dentro de um contexto de produto descartável. No romance *A grande arte* (1983), isso está explicitado na seqüência que segue ao crime:

A morte de Roberto Mitry teve ampla cobertura dos jornais. (...) – um homem rico da sociedade morto na cama com duas ninfetas. Os jornais publicaram glamourosas fotos das duas irmãs. Titi e Tatá, de topless em Ipanema; de Mitry a bordo do seu iate em Angra dos Reis; (...). Expunha-se a orgia de sexo e drogas que teria ocorrido naquela noite antes do triplo homicídio – alguns jornais falavam em massacre, outros em carnificina. (FONSECA, 1994, p.198)

Aqui a própria vida do milionário transforma-se em um objeto de desejo para o consumidor masculino da notícia, que pode enxergar na riqueza uma possibilidade concreta de suas fantasias eróticas. O sonho de poder copular com duas belas

mulheres, ao mesmo tempo, tão explorado pelas revistas destinadas ao público masculino, só é possível, para a maioria dos homens, através da prostituição. No imaginário dos personagens e narradores de Fonseca, essa é uma fantasia que seus heróis eróticos realizam sem custos monetários, como o cineasta de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), que beija duas mulheres: uma alemã e uma americana, durante uma farra em Berlim.

Quem mandou matar Roberto Mitry foi seu primo Lima Prado, por interesses econômicos. Este também se relaciona com prostitutas, sendo que com uma em especial que conhece num escritório no centro do Rio de Janeiro, especialmente acomodado para o evento. A jovem, que é muito parecida a sua própria filha, tem um corpo escultural, dança e mexe, dando-lhe muito prazer, mas o que mais chama a atenção é o que nos conta o narrador dessa história:

Ele sempre tivera nojo dos dejetos humanos. Agora, um mistério revelado criava um novo mistério e um novo assombro. Desejou e teve medo que Mônica repetisse a frase. Humanum nil a me alienum puto? Ele, o homem de letras, sempre julgara o axioma uma ingênua apologia dos vícios e fraquezas humanas, (...). Pediu ansioso que ela dissesse de novo. “ai, vou encher teu pau de merda”, repetiu Mônica. O corpo dele tremeu de paixão e gozou com um prazer que nunca sentira antes. (...) No banheiro sentou-se no bidê, sentindo expandir-se do seu pênis um cheiro de terra subterrânea úmida que nunca recebeu a luz do sol, e fechou os olhos. (FONSECA, 1994, p.210-211)

Uma das características na literatura de Fonseca, desde as primeiras publicações até as últimas, é um esquisito gosto pelas secreções que, em diversas situações, entram em cena, como se fosse uma vontade descontrolada e calculada de recuperar o que há de mais natural no corpo e que a cultura ocidental oculta com desdém. Escritores como Apollinaire, Sade e Bataille trabalham com esses elementos nos seus textos literários e acabam atraindo a curiosidade de muitos leitores. Entretanto, isso que poderia ser considerado de tara parece ser um elemento essencialmente masculino, pois não acredito que haja na

literatura escrita por mulheres uma afinidade em se falar de secreções como faz Fonseca ou os autores citados acima.

A jovem prostituta Mônica se transforma em uma espécie de amante fixa de Lima Prado, que ele mantém reclusa em uma casa para que, quando queira, possa ir até ela saciar suas vontades sexuais, como conta o narrador:

Mônica esperava de mau humor. Era muito desagradável ficar em casa esperando que mr. X telefonasse ou aparecesse. Ele lhe dava jóias e dinheiro, mas de que valia isso se ela vivia trancada sem ver ninguém? No princípio ela acreditava alguma vantagem naquela relação, mas agora sentia-se lesada e infeliz. Nem mesmo sentia mais prazer nas sacanagens que fazia com mr. X. Sacanagem era bom mesmo quando você gostava da pessoa. Do contrário perdia a graça em pouco tempo. (FONSECA, 1994, p.250)

Observamos que a voz de Mandrake mistura-se à voz de Mônica e quando, realmente, ela fala, Fonseca utiliza-se das aspas. Brigando com Lima Prado ela afirma: “Não agüento mais” (Idem, p.250). Sabe-se, pela imprensa de larga escala, que muitas jovens prostitutas partem para o exterior com a esperança de conseguir ganhar mais dinheiro do que aqui no Brasil. Não obstante, muitas vezes passam a viver uma verdadeira escravidão dentro dos bordéis que se transformam em verdadeiras prisões. O caso de Mônica fica na sombra, pois, depois da discussão que teve com Lima Barro, não se sabe mais dela, até que, no final do romance, Mandrake anota seu depoimento tentando dar um fecho à trama. Por outro lado, chama a atenção o discurso da jovem sobre a obtenção de prazer, que se logra com uma mistura de um libidinoso comportamento erótico com uma atração pela pessoa desejada. Essa é uma das dicas básicas para os casais que os manuais de sexualidade recomendam para a obtenção de prazer, entre os quais se destaca o clássico *Kama Sutra* de Vatsyayana.

As últimas prostitutas do romance estão vinculadas ao sobrevivente Camilo Fuentes que, depois de ter sido perseguido pela polícia e pelas máfias,

volta ao Rio de Janeiro de ônibus, já que, por ironia do narrador, o pistoleiro, que só usa as mãos ou facas, tinha medo de avião. Em um supermercado do Bairro de Fátima, paquera, conhece e logo se relaciona com a mesma ex-prostituta e ex-dona de bordel que Mandrake tinha conhecido no seu escritório, chamada Miriam. Uma mulher mais velha com a qual ambos iniciam uma relação de cumplicidade e que comentarei no último capítulo no qual focalizo o tema do amor. Uma das questões que chama a atenção sobre Miriam é que ela frequenta a Igreja do Carmo, isso nos faz crer que ou ela estava arrependida dos seus pecados ou nunca achou que pecasse e sempre frequentou a Igreja. Eu acredito na segunda hipótese, pois nada indica que no romance ela ou outras prostitutas tenham algum ressentimento pecaminoso. No entanto, acredito que elas, como muitos católicos em Ibero-América, desenvolvem alguma crença em Deus ou em alguma força superior, mas nada que reprima os comportamentos aqui na terra; uma crença sincrética que se distancia de muitos dogmas da igreja mais tradicional. Desta maneira, nas narrativas de Fonseca, a religião aparece, geralmente, ou como um vil comércio nas mãos avarentas de um pastor evangélico, como o irmão do protagonista de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), ou como rito afro-brasileiro de pouca convicção mística como no romance *Agosto* (1990) ou no conto *Mulheres e homens apaixonados*, publicado em *Secreções, excreções e desatinos* (2001). Em ambos os casos o sentimento religioso é trabalhado com deboche e muito humor.

Voltando à obra *A grande arte* (1983), vemos que o boliviano passa a trabalhar para o poderoso e também criminoso Nariz de Ferro, que também luta pelo poder e contra Lima Prado. Camilo Fuentes não tem outra saída que não seja trabalhar para o anão Nariz de Ferro por um tempo, pois já estava marcado para morrer pelos homens de Lima Prado. Contudo, uma vez livre de todos os conflitos, busca a paz junto à Miriam longe do Rio de Janeiro. Em uma situação de conflito, Nariz de Ferro dá uma ordem para que Fuentes espere em outro andar do prédio onde eles despacham. O novo chefe do boliviano manda:

“No sexto andar mora uma puta. Vai lá e dá uma trepada.”(Idem, p.247). Lá a mulher de aproximadamente trinta anos estava assistindo TV, Fuentes lhe diz, depois de um pequeno diálogo: “Você deveria ir ao programa do Chacrinha.” E ela lhe responde: “Já fui.” (Idem, p.248). Esse comentário de Aurora, como se chama a prostituta, está completamente relacionado ao estímulo que a mídia faz pelo desenvolvimento da prostituição, que, desde aquela época, constantemente coloca as mulheres na televisão para incentivar o consumo de produtos e de pessoas. Embora Fuentes tenha cumprido a ordem de ficar com a mulher por um tempo, eles não transam, pois, ele não estava interessado e isso a deixa intrigada. Fuentes vai embora, mas antes marca de voltar outro dia como tinha acertado com seu patrão. Dias depois, novamente Fuentes não quer fazer sexo com ela, que surpreendida afirma: “Os fregueses me adoram.Você não sabe o que está perdendo. Isso não está certo” (Idem, p.254). O boliviano tenta pagar, mas ela não aceita, pois, curiosamente, quer fazer seu serviço. Posteriormente, Fuentes deve voltar para o prédio e se esconder de novo no apartamento da prostituta, mandando um freguês dela embora; a essa altura a prostituta já tem desejo pelo boliviano, mas ele volta a evitá-la e ela usa todos seus recursos para seduzi-lo, como se observa no seguinte recorte da obra:

“Estou apenas fazendo hora. Vou sair daqui a pouco”
Fuentes levantou-se ajeitando a roupa.
“Mandei o meu amigo embora e você vem me dizer que está fazendo hora!”
“É isso aí”
“O que adianta ter esse pau grande se você é broxa?”
(FONSECA, 1994, p.288)

Com essa frase a mulher acabou provocando o homem, que não bate nela, mas pede a camisinha, eles fazem sexo, mas o ato sexual é omitido da narração. O que fica claro, mais uma vez, é que as prostitutas do romance gostam de fazer seu serviço. Um outro tópico que observamos nesse final do romance e que se repete em muitos personagens de Fonseca, principalmente nos protagonistas e narradores, é que eles não falham

nem sofrem com problemas de ereção. A força corporal e psicológica de Fuentes está, exatamente, nessa capacidade de possuir sexualmente as mulheres com uma vitalidade de macho insaciável e, de forma similar, a Mandrake e a tantos outros homens que nutrem o imaginário de Rubem Fonseca.

3.2. Um bordel na Patagônia de Donoso

O escritor chileno José Donoso, como tinha observado, é um criador que, desde cedo, busca sua identidade de narrador. Isso é bastante comentado nos seus ensaios, principalmente em *Historia personal del “boom”* (1987). Donoso teve toda uma vida dedicada à literatura, cabe lembrar que se formou em letras no Chile e fez grande parte da sua vida acadêmica na Espanha e nos Estados Unidos. Muito diferente de Rubem Fonseca que se formou em direito, foi delegado de polícia para só posteriormente ser escritor. Talvez, por isso mesmo, Fonseca pareça mais autêntico que Donoso nas suas histórias, uma vez que trabalha com materiais que conhece com intimidade, que lhe pertencem. O escritor chileno, como todo escritor, trabalha com aquilo que conhece como experiência própria, mas também (e muito mais) com aquilo que recria, que vê e sente à distância.

O melhor exemplo do que estou afirmado acima é a relação que se estabelece entre o conto *Dinamarquero* (1955) e a vivência bibliográfica do escritor contada por ele mesmo no ensaio *El mito del viaje* (1982), publicado na coletânea póstuma *Artículos de incierta necesidad* (1998). Aqui cabe a pergunta: até que ponto o escritor deve ter vivências bibliográficas para contar uma história? Será que poderia contar só pela experiência da leitura? Observemos como Donoso nos deixa uma reflexão sobre essa questão aproveitando sua própria experiência:

Huí de mi casa –(...) a los veinte años, (...)—y me fui al Estrecho de Magallanes en busca de “vivencias fuertes”, sin las cuales, creíamos falazmente los jóvenes de entonces, no es posible ser escritor. Trabajé en una estancia de ovejas, viviendo con “gente sencilla” (con las que no me avine nada; ni ellos me quisieron a mí), que creí me daría experiencia con qué escribir. Pero el recorrido de las pampas a caballo, que debía hacer durante el día, era muy largo y aburrido, y al socaire de una roca, mirando el Estrecho, o entre unos arbustos que me protegieran del viento, o a la luz de la lámpara de parafina en la noche en um rincón, leí entero a Macel Proust. La “experiencia vital” de Magallanes no ha significado nada para mí; sí, en cambio, la lectura de Proust, y la conciencia de la utilidad del tiempo perdido. (DONOSO, 1998, p.90-91)

O tempo que o escritor esteve na Patagônia Chilena foi curto e lhe rendeu um belo conto que analiso, focalizando o tema da prostituição que é um dos tópicos dessa narração. No trecho acima, observo que Donoso se contradiz em parte, pois em muitos dos artigos da coletânea, assim como em algumas das suas obras, existe um estreito vínculo entre a experiência como leitor e a vivência geográfica e pessoal. Acredito que não existe um escritor sem experiências concretas e que não seja um leitor compulsivo, já que ambos os elementos o complementam. Lógico que a vivência pode ser só uma referência para desenvolver uma grande história, na mesma medida, uma grande vivência nas mãos de um mal narrador não dá em nada decente. De qualquer forma, se Donoso não tivesse morado uma temporada na Patagônia, naquele mundo dos rudes ovelheiros, provavelmente não tivesse surgido o conto *Dinamarquero*, assim como se não tivesse lido Proust e outros múltiplos escritores vitais na sua dieta de escritor, provavelmente, não tivesse se transformado em um dos narradores mais importantes da literatura chilena.

Até os dias atuais, a região mais austral do mundo é um lugar com pouca densidade populacional. Em Punta Arenas, a economia move-se hoje por causa da extração do petróleo, do comércio, do turismo e porque é uma parada obrigatória para chegar à Antártida. No entanto, a cultura ovelheira continua sendo uma das atividades mais importantes para a população local. O nome da região deve-se à forma plana das terras e às grandes pisadas do um animal pré-histórico que ali habitava. Também conhecida,

contraditoriamente, como Terra do Fogo, trata-se de uma região de vegetação rasteira com fortes ventos e temperaturas baixíssimas durante todo o ano. As ovelhas são milhares de bolinhas brancas que se espalham pelas planícies por onde os homens solteiros devem conviver com a falta de companhia feminina e a solidão.

Nesse contexto, a prostituição surge bastante diferente à realidade que examinei no mundo recriado por Fonseca, mas ainda sob o mesmo princípio de uma necessidade masculina de sexo distante de qualquer envolvimento sentimental. Observemos como o narrador de Donoso, que seria mais um ovelheiro, vai deixando pistas de como ele vê o mundo da prostituição naquelas terras tão distantes:

»En aquella época en que el pueblo quedaba tan retirado, solían viajar por las estancias, alojándose en los puestos independientes, estas caravanas de prostitutas. La mayor parte de las mujeres eran feas y viejas, pero para nosotros, que muchas veces no teníamos hembra por años, todo en ellas era maravilloso. (...) Solían quedarse dos o tres días, en que pasaban “ocupadas” las veinticuatro horas. Luego se volvían al pueblo con todo nuestro dinero, pero bastante más ajadas de lo que llegaron. (DONOSO, 1998, p.148)

Uma das características do mundo da prostituição na narrativa de Donoso é o descontrole dos homens dentro da festa que se instala no prostíbulo, tanto em grupo, como individualmente. Acima vemos que os homens perdem todo seu dinheiro e, apesar de não se especificar quanto dinheiro eles gastam na farra com as prostitutas, podemos imaginar que pelo menos o correspondente a alguns meses de trabalho. Interessante que aqui a prostituição não está vinculada à pobreza da mulher comparada ao homem, mas aos homens pobres que se empobrecem gastando seu dinheiro com as prostitutas. Desta forma, muitos homens, geralmente solteiros, sem filhos nem compromissos familiares, como o caso do narrador, podem gastar todo o seu salário no prazer do sexo e da farra, que se instala junto com o prostíbulo itinerante, que lembra bastante à tenda de

acampamento de *Cándida Erendira* de García Márquez, que, como vimos, ia de povoado em povoado oferecendo seus serviços.

Por outro lado, essa migração de prostitutas também lembra a cidade de Macaé no Estado do Rio de Janeiro, onde, junto à economia do petróleo, tem chegado à cidade um pequeno exército de técnicos e um batalhão de prostitutas visíveis na vida noturna da cidade. Todas essas são realidades que envolvem uma organização machista do emprego, que abre mais vagas para os homens do que para as mulheres, que muitas vezes encontram somente na prostituição a primeira e mais rápida saída para suas angústias econômicas.

O mundo do prostíbulo de Donoso adquire um caráter de descontrole que rompe com a normalidade da vida cotidiana: o mundo da repressão sexual abre caminho para uma alucinante experiência de descontrole masculino, que vira a mesa da ordem estabelecida, mas que ao mesmo tempo a sustenta em equilíbrio.

No trecho acima dói imaginar a feiúra das prostitutas que atendem os ovelheiros, mas no desenvolvimento do conto há exceções e situações narrativas que lhe dão dinâmica ao conto. Por exemplo, uma bela jovem prostituta que vai causar toda uma comoção no “posto”, que funciona como uma pequena e isolada pousada no meio da pampa gelada. Ela “era una morena grande todavía fresca, de rostro amplio y caderas movibles y abultadas.” (Idem, p.149). Como no filme de *Pataleón y las visitadoras* baseado no romance de Vargas Llosa, no qual há uma bela colombiana que todos os soldados desejam, mas que só o soldado de mais alto escalão preserva para si. No conto de Donoso, o dono da pousada, conhecido como o “dinamarquero”, desde o primeiro instante em que as prostitutas chegam ao local, separa a tal jovem para seu uso exclusivo:

Todos queríamos a la morena, pero el gringo se pasó cuatro horas con ella. Impacientes, golpeábamos la puerta de su cuarto

gritándole que se apurara, que ya estaba bueno, que era un gringo sinvergüenza. Por fin salió muy serio y peinado, cerrando la pieza con llave. Dijo que sólo él iba a ocupar a la morena. (DONOSO, 1998, p.149)

Essa atitude, daquele que acreditamos ser dinamarquês, causou muita polêmica, já que as prostitutas, no reduzido número de cinco, eram dadas pela maioria como um bem coletivo de todos os homens, porém como o negócio era do “gringo”, estava no seu “direito” de separar a melhor para si mesmo. Os dias vão se passando e a loucura carnavalesca vai aumentando, pois os homens se entregam a uma farra sem fim na qual o vinho vai deixando os homens fora de si: “A veces era preciso sacar a la fuerza a un hombre de la pieza de la mujer con que estaba. Había cincuenta, cien ovejeros en el Puesto, riñendo por entrar primero, embriagándose, robando vino, quebrando ventanas e vasos.” (Idem, p.150). Entretanto, o “gringo” ficava impávido com a morena no quarto, mas o narrador, que não voltava para o trabalho e levava dias em um estado de embriaguez total, era o único que lembrava e ainda desejava a morena. No seu desespero em possuir a mulher, quebra a janela do quarto e tenta violentá-la, mas acaba derrubando um lampião aceso e, com isso, provoca um pequeno incêndio e uma inesperada atitude do dinamarquês:

(...) El dinamarquero se emperifolló, hizo su maleta, cerró el Puesto y partió en el automóvil con las mujeres.

Regresó a la semana siguiente acompañado de la morena. Se había casado en Punta Arenas. Ella, doña Concepción como se la llamó desde entonces, se hizo cargo del Puesto junto a su marido. (DONOSO, 1998, p.151)

No início o narrador, conforme conta a um colega no mesmo bar da pousada, anos depois, continua desejando a mulher do dinamarquês, inclusive diz que estava enamorado e que tenta, durante uma noite, ficar de novo com ela, mas é rejeitado novamente. Ele, então, lhe diz “—Para qué te haces la santa cuando eres una puta...” (Idem, p.152). A jovem recém-casada ameaça de contar tudo a seu marido, mas não diz nada. Desta

forma, o narrador passa a ter respeito pela nova condição da ex-prostituta e acaba virando um grande amigo da mulher. Posteriormente, o narrador se casa com uma jovem de “buena familia” (Idem, p.152) que nunca soube da história da ex-prostituta, mantendo uma excelente amizade com ela. O dinamarquês morre e, assim, “doña Concepción” e sua filha passam a ser responsáveis pela respeitada pousada.

Esse desfecho da história lembra um pouco o universo da *Cinderela*, que é uma história de fadas analisada por Madonna Kolbenschlag em *Adeus, Bela Adormecida. A revisão do papel da mulher nos dias de hoje* (1991). Talvez exista no fundo de cada prostituta uma esperança de Cinderela que possa acabar com sua difícil realidade. Ou seja, que apareça na sua vida um benfeitor que a tire dessa realidade crua, da qual ela dificilmente poderia sair sozinha, pois, muitas vezes, está despreparada diante de uma sociedade patriarcal que parece não oferecer outras oportunidades às mulheres pobres, que não seja o de sonhar com um milagre. Para muitas, como a jovem da narração de Donoso, o sonho deve ser casar com um homem em melhor condição social do que a dela ou ficar grávida de um milionário, como uma modelo brasileira que virou celebridade porque conseguiu ter um filho de um roqueiro internacional. Nesse contexto, não importa a condição social da mulher, mas o poder monetário do homem; com isso é como jogar fora as mudanças que há mais de um século beneficiam às mulheres.

No entanto, a realidade de uma prostituta, segundo os estudos pesquisados nesse trabalho, é mais cruel que a que ocorre nesse conto de Donoso e talvez esteja mais próxima das obras de Fonseca, nas quais as prostitutas não têm a mínima oportunidade de constituir uma família; ou como o desfecho de *Cándida Erendira* de García Márquez, que pede para que seu amor e ex-cliente mate sua avó para obter sua liberdade, ele cumpre, mas não dá certo para eles; ou como com a colombiana, a prostituta de *Pantaleón*, que ironicamente morre com um tiro.

Entretanto, o final relativamente feliz em Donoso tem sentido na medida em que o dinamarquês, sendo estrangeiro, estará sempre um pouco à margem das normas morais da coletividade local, assim como a prostituta, que também sendo forasteira, pode começar uma nova vida distante daqueles que poderiam rejeitar sua passagem pelo mundo da prostituição. De qualquer forma, podemos imaginar que a felicidade do casal será sempre relativa, pois assim o insinua a narração, já que ela não fica num castelo como a Cinderela cercada de empregados. O macho a escolhe para que fique do seu lado trabalhando duro numa pousada de ovelheiros no meio da Patagônia e, como veremos na conclusão, o casamento poucas vezes desenvolve uma felicidade amorosa nos universos de Donoso e de Fonseca, já que nos seus relatos a felicidade é um bem fugaz.

3.2.1. Prostitutas em *Coronación*?

O romance *Coronación*, de José Donoso não apresenta casos pontuais de prostituição. O personagem principal, como vimos no capítulo anterior, se sente estimulado eroticamente pela jovem empregada da sua avó, relação que comento no capítulo 5. No entanto, essa mesma problemática traz à tona vozes que vinculam a empregada doméstica à uma prostituta. A lunática, mas também lúcida avó de don Andrés, percebe o interesse do seu neto pela jovem e em um dos seus esquizofrênicos ataques de insultos diz o seguinte: “¿Crees que no me di cuenta de las miraditas que se echaron cuando entraste a la pieza? (...)¿Crees que no sé que esta india de porquería es tu querida y me la pusieron de cuidadora para que me robe todo lo que tengo? ¡India puta! (DONOSO, 1978, p.52).

Aqui faz-se pertinente esclarecer que no Chile praticamente não houve escravidão, pois não houve motivo econômico para tanto. A modesta economia agrícola, com os mesmos produtos da Europa, somada a uma escassa mineração colonial, não

chegaram a justificar a escravidão na estreita faixa de terra entre a Cordilheira dos Andes e o Oceano Pacífico. (GALEANO, 2000) Por isso no Chile quase não há negros, mas o racismo existe com relação aos índios, sendo exercido pela elite branca que se estabeleceu no país. A maior parte da população é mestiça, mas a segregação aumenta na medida em que as raças se diferenciam. No caso do romance, a família Abalos deve ser mais branca e os empregados vindos da província devem ter rasgos mais indígenas, nessas camadas mais populares os traços mongolóides se acentuam devido à origem mapuche, no entanto a cor da pele não é tão escura quanto um indígena do Planalto Andino. Por isso, muitas vezes, dona Elisa de Abalos, como muitos riquinhos do Chile, usa a palavra “china” para se referir a uma empregada.

Paralelamente, o fato de chamar a empregada de “puta” tem várias conotações: por um lado, costuma-se usar o termo “puta”, na linguagem popular e conservadora, quando se faz referência a uma mulher que se relaciona com facilidade ou que demonstre ser desinibida durante o ato sexual; por outro, usa-se esse termo para distinguir uma mulher que tem interesse econômico ao se aproximar de um homem. Todas essas idéias preconceituosas podem pertencer à voz conservadora que a velha dona Elisa incorpora nos seus insultos.

Na mentalidade do ambiente elitista que cerca o patrão, observamos que existe uma ideologia social que tende a considerar a emprega doméstica como uma prostituta. Observe-se esta frase que se remete ao tempo em que don Andrés era um garoto: “Una noche, antes de que Andrés se quedara dormido, Lourdes se recostó a los pies de su cama (...). Él le preguntó si era puta. Lourdes se enfureció.” (Idem, p.57). De fato, pela tradição patriarcal das elites ibero-americanas, o jovem poderia iniciar sua vida sexual com prostitutas ou com empregadas, entretanto as jovens mulheres das famílias deveriam se preservar para o casamento (TANNAHILL, 1983). É uma realidade muito marcante na ficção

de Donoso e nas famílias chilenas retratadas nos seus romances e contos que vou trabalhar com mais atenção no desenvolvimento dos próximos capítulos.

Os tempos mudam e a violência, que nasce da desigualdade social e se agrava cada vez mais na sociedade de consumo, mostra o outro lado da cara da moeda no romance *Coronación*, uma vez que a tradição de posse social e sexual por parte do patrão tem um desfecho triste para don Andrés e para os jovens agressores. A empregada Estela, que tinha chegado da roça para trabalhar com a família Abalos, fica grávida do seu namorado Mario, que tinha um irmão chamado René, acostumado a realizar pequenos delitos e arrumar encrencas. René incentiva que Mario e Estela realizem um golpe na casa dos Abalos. A idéia era usar Estela como isca para don Andrés com intuito de que este saísse da sala e assim eles pudessem entrar na casa e fazer o roubo. No fundo era uma forma de prostituir a jovem Estela que não gostou nada da idéia, pois tem nojo do patrão que desde o início da história, a procura. Uma parte da cena é esta quando Mario, influenciado pelo irmão, lhe dá ordens e trata mal a pessoa que ama e que, inclusive, está grávida dele:

--No te vengai a hacer la santa conmigo. Sabís muy bien que el viejo te tiene ganas, así que te lo tenís que llevar para alguna pieza y encerrarte con él hasta que saquemos las cosas. (...) tenís que ir a calentar al viejo no más, y llevártelo para una pieza hasta que nosotros salgamos. Aunque te dé asco. (DONOSO, 1978, p.205-206)

Como tenho observado, existem vários tipos de prostituição que vão, desde os mais diretos e explícitos, como os prostíbulos, até os mais indiretos, como o casamento por interesse. De fato, existem muitas nuances no mundo do meretrício. No caso acima, o passo para a prostituição faz parte de uma problemática social que exclui toda uma classe social na qual a mulher fica mais exposta ao trabalho sexual e os jovens à delinqüência. Esse quadro do romance chileno dos anos cinqüenta faz lembrar-me de um comercial de televisão do governo brasileiro do ano de 2005 em prol da educação. Trata-se de uma

propaganda oficial na qual há quatro cenas: (1) quatro garotas se prostituindo e fazendo pose em cima de um carro, sem sair do lugar e da posição; subitamente (2) aparecem arrumadas dentro de uma escola; na mesma seqüência (3) quatro jovens armados em uma favela consumindo drogas, (4) logo aparecem com cadernos e outros materiais escolar. No caso do romance, tanto o jovem Mario quanto Estela tinham empregos, mas parecem ficar, como os jovens no Brasil atual, sem perspectivas econômicas. Com isso, muitos homens se tornam delinqüentes e as mulheres prostitutas.

Como tinha dito no início do capítulo, a prostituição como fonte de renda no romance *Coronación* é uma temática periférica na história, porém no filme de Silvio Caizzi, há duas cenas nas quais os irmãos René e Mario aparecem em locais de festas, que são verdadeiros prostíbulos. No primeiro quadro, René dança e bate na bunda de uma mulher que dá altas gargalhadas, mas a banda de música popular está tão bem montada que fica um pouco exagerada para um prostíbulo; no segundo quadro, os dois estão sentados junto a uma mulher bêbada com aparência de prostituta, que fica beijando Mario no momento que ele está preocupado com a gravidez de Estela. No palco, um transformista canta e dança: parece um prostíbulo que lembra o romance *El lugar sin limites*, publicado em 1966 e que analiso na próxima seqüência. Ambas as cenas, que não estão no romance *Coronación* (1958), trazem à luz da telona o universo do prostíbulo e da festa tão presentes em várias obras de Donoso. Todos esses universos donosianos estão muito bem captados pelo cineasta Silvio Caiozzi, que recria a alma da obra do escritor com quem teve a oportunidade de compartilhar longas jornadas antes do seu falecimento e filmar dois dos seus romances como observa Pámela Bienzobas no seu texto *Donoso y el cine* (1999).

3.2.2. O bordel como morada no imaginário donosiano

A prostituição é complemento necessário da moralidade, da mesma forma que uma fossa é necessária a um palácio, se você não quiser que o palácio inteiro cheire.

Tomás de Aquino (In: GLANZE BOOK, 1989, p.224)

Para muitos críticos *El lugar sin límites* (1966) é a melhor obra de Donoso e talvez seja, pois é um romance inteligente, sensível, questionador e de uma leitura mais acessível ao grande público. Por minha parte devo reconhecer também uma maior sedução por este trabalho do que por outros, mas não é a mesma vibração que tenho sentido por outros escritores e obras. Estou falando de uma questão que, como estudioso da literatura, não podemos perder, que é um gosto sensível e até alienante que a obra literária deve causar em nós. Há anos, leio os mesmos autores, com mais ou menos intensidade, mas a cada nova leitura ou releitura aprimoro minha sensibilidade, rio e choro com mais facilidade, e, ao mesmo tempo, a cada dia penso melhor junto ao texto que leio.

O romance traz a história de um homossexual que trabalha como dançarino em um prostíbulo de uma pequena cidadezinha chamada “El Olivo”, irreconhecível no mapa, mas que tem como referência a cidade de Talca, que fica a 255 quilômetros ao sul de Santiago, na região vinicultora do Chile, que na época do romance já baseava sua economia nessa atividade. “La Manuela” é um personagem homossexual muito enigmático que vou trabalhar com mais profundidade no capítulo dedicado ao homossexualismo, pois agora trabalho com o bordel e o universo da prostituição no romance.

Quase todo o texto se passa dentro do prostíbulo, mas, praticamente, não há cenas provocativas, como em *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980). Não obstante, é um romance erótico, uma vez que tem como eixo central o mundo da “dupla chama”, que, segundo Octavio Paz (1997), envolve amor e

erotismo. O bordel no romance é um lugar para o qual converge todo o ambiente masculino, isso implica dizer que toda a sociedade masculina se faz presente no prostíbulo. Principalmente a do homem mais poderoso do vilarejo, dono das terras e da vinícola que avança sobre as casas. O senhor Alejandro Cruz também é dono de muitas casas e propriedades, inclusive da casa de prostituição da qual ele é o freguês mais notável. O romance, escrito na década de sessenta, coloca em cena esse poderoso proprietário que também é um político conservador em campanha, que compra votos e se elege senador. Para comemorar de forma farta, convida todos os homens para uma grande festa com comida e bebida no prostíbulo da Japonesa. Esse era, sem dúvida, o melhor lugar para que os homens tomassem suas decisões em um ambiente descontraído.

Cabe destacar que todos na trama são cúmplices do poder do latifundiário e que o bordel faz parte dessa realidade. De fato, desde os personagens mais periféricos, como as donas de casa, até os principais, como a dona do bordel, são partidários do partido vencedor ao qual o patrão (Alejandro Cruz) pertence. Observemos como Donoso, por meio de um jogo polifônico, coloca essa questão em cena:

ella pertenecía al partido político de don Alejo, el partido histórico, tradicional, de orden, el partido de la gente decente que paga las deudas y no se mete en líos, esa gente que iba a su casa a divertirse y cuya fe en que don Alejo haría grandes cosas por la región era tan inquebrantable como la de la Japonesa. (DONOSO, 2003, p.66)

No trecho acima vemos que a voz do narrador se cruza com a voz da Japonesa (que é a administradora do bordel), ou seja, o narrador descreve, por meio da voz da personagem, os valores que fazem com que ela mesma tenha don Alejandro como seu aliado, inclusive como personagem vital para a sobrevivência do vilarejo. Assim, ela se instala junto ao poder, mas prestando um serviço, jamais dividindo parte das riquezas de don Alejandro. De fato, ela vai ter que viver uma situação vergonhosa e comprometedora, para

conseguir ser proprietária da casa onde vive e trabalha há anos, já que, como vimos, o prostíbulo também pertence ao latifundiário.

Essa relação da prostituição com o poder me remete ao personagem de Isabel Allende, Transito Soto, que no romance *La casa de los espíritus* (1998), se instala como uma pessoa que conhece todos os mundos e pode passar pelas fronteiras do poder e dos mundos marginalizados. Essa mulher, que foi ajudada também por um latifundiário, em uma virada social e política na história do romance e do Chile, acaba ajudando o poderoso homem a tirar sua neta da prisão dos militares. No entanto, as semelhanças do mundo da prostituição em ambos os autores não se restringem ao caráter de trânsito social e de influências das prostitutas, assemelhando-se no caráter transformista que toma conta do prostíbulo, que tem na figura do homossexual um lugar de destaque na animação da festa. Observe-se um trecho do romance da autora chilena: “Estos almuerzos de confabulación de los patrones terminaban en borracheras romanas (...) Y al anochecer tomaban por asalto el Farolito Rojo, donde las prostitutas de doce años y Camelo, el único marica del burdel y del pueblo, bailaban al son de la vitrola” (ALLENDE, 1989, p.72).

Os estudos sobre a prostituição aqui utilizados não trabalham a presença dos homossexuais nos prostíbulos nem do poder paralelo que as prostitutas possam exercer, estando próximas dos poderosos. Talvez possamos imaginar uma situação parecida nos estudos sobre a prostituição na Grécia antiga, mas seria um exercício da imaginação e da recriação literária mais do que dos estudos sociais. Isso porque a literatura chega a lugares mais íntimos do ser humano que as ciências sociais muitas vezes não atingem, um poder do detalhe e do lado mais sensível das pessoas que as estatísticas muitas vezes não vêem, mas que são tanto ou mais importantes que os dados concretos.

No romance *El lugar sin límites* (1958), o prostíbulo é a morada dos marginalizados e da escória de uma sexualidade masculina mesquinha e

decadente. Essa é a imagem que Donoso nos entrega, como se fosse um mal necessário, que goza de uma aceitação quase unânime para a maioria dos habitantes do vilarejo, pois não há voz que se levante protestando contra a existência do bordel nem sequer a voz da Igreja, que fica muda durante toda a história, uma vez que não se manifesta nem quando o velho homossexual e protagonista do relato vai para Igreja rezar, o que é diferente de *Coronación* (1968), romance no qual a voz repressiva da Igreja é uma constante. Por outro lado, as esposas dos homens do vilarejo são as que realmente não gostam que seus homens freqüentem o bordel, mas, quando se trata de comemorar o triunfo do senador eleito, elas cedem para ver se seus parceiros conseguem algum benefício participando da festa e marcando presença junto ao poderoso don Alejandro Cruz. Observemos como isso se dá no romance:

Las mujeres del pueblo se pusieron se acuerdo de no protestar por tener que quedarse en sus casas esa noche, sabiendo perfectamente que todos los hombres iban donde la Japonesita. La esposa del Jefe de Estación, la del Sargento de Carabineros, la del Maestro, la del Encargado de correos, todas sabían que iban a festejar el triunfo de don Alejandro Cruz y sabían que iban a festejar. Pero porque se trataba de una fiesta en honor del señor y porque cualquier cosa que se relacionara con el señor era buena, por esta vez no dijeron nada. (DONOSO, 2003, p.65)

Por outro lado, os homens casados, quando vão no prostíbulo não têm arrependimentos, talvez um pouco de remorso, mas passageiro, pois nada parece atrapalhar uma descontrolada vontade por luxúria, que mistura sexo e bebedeira no mesmo local. Contudo a filha da Japonesa, que nasce no prostíbulo, tem uma visão mais dramática desse ambiente, como nos conta o narrador: “Asco. Ella tiene ese mismo olor a vino, como los hombres, como las putas, como el pueblo.” (Idem, p.114).

Nesse sentido, há na narração uma crítica a esse ambiente, porém não num contexto moralista e repressor, mas sim como uma análise da situação que engloba diversos pontos a serem observados por meio das vozes recriadas por Donoso. Uma

delas é a de que o bordel faz parte do vilarejo como uma identidade intrínseca, talvez como uma necessidade vital para manter o equilíbrio da sociedade, como afirmou Tomás de Aquino há mais de setecentos anos. Contudo, em *Donoso*, parece haver uma necessidade de resgatar as vidas que há dentro do prostíbulo e não de queimar a casa e seus habitantes, senão de buscar novas alternativas para os próprios moradores do local e para seu erotismo em decadência.

3.3. Comparações de um mundo prostituído

Existe, nas obras pesquisadas de ambos os autores, um mundo prostituído no sentido de que todos os personagens parecem compactuar com a existência do meretrício na sociedade da qual participam. Embora *Donoso* desenvolva, em muitos momentos, um sentimento contrário ao prostíbulo, ele parece se divertir com sua existência, já que há na sua narrativa um gosto por descrever esse mundo escondido e negado.

Em *Fonseca*, a crueldade da sociedade, que usa os corpos e as mentalidades, é uma constatação e só resta aprender a arte de viver nesse mundo cruel e excitante. Desfrutar dessa realidade que prostitui os corpos das jovens e a vida dos que se vendem à melhor oferta, faz com que no mundo recriado por *Fonseca* sejamos chamados a desfrutar dessa briga lúdica, que, muitas vezes, no final dos contos e dos romances não tem sentido. Como no caso da fita em *A grande arte* (1983), em que depois de tantas mortes por ela, na verdade não tinha nada gravado; ou o manuscrito roubado da Alemanha Ocidental em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), que era falso; ou a própria vida da prostituta *Lucia McCartney* (1967), que carece de qualquer sentido e de tantas outras obras de *Fonseca* nas quais existe uma desolação mórbida e sarcástica com relação ao futuro.

Dessa crua e absurda realidade ficcional de Fonseca, às vezes parece se salvar o narrador, que queima o dinheiro sujo em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) ou nunca se corrompe, como o comissário Mattos em *Agosto* (1999), ou o próprio Mandrake que, na verdade, é parecido com Mattos, assim como todos os investigadores que também são os narradores e personagens centrais das obras de Fonseca. Esse herói parece ser o único que tem princípios éticos, como não roubar e trabalhar pela verdade, mas também acaba sendo sempre enganado por complexas redes que corrompem todos os princípios, deixando-o exausto, mas sempre contente por ter desvendado o mistério e por ter aproveitado para ficar com várias mulheres, muitas delas prostitutas que ele nunca precisou pagar.

Em Donoso, o narrador nunca faz sexo como os protagonistas de Fonseca, inclusive Donoso restringe bastante os momentos de sexo explícito dos seus personagens. De fato, quase não há cenas picantes nas narrativas estudadas, porém se desenvolve um intenso debate sobre o erotismo. Além disso, não é um narrador panfletário com sua mensagem, já que suas obras estão bastante abertas para discutir o tema da prostituição, que está aí para ser discutido.

Nesse sentido, quando os amigos do conto *El charlestón* (1960) comentam sobre as garotas de programa e as garotas de “família”, abrem-se as possibilidades de discutir o velho tópico da santa *versus* a prostituta. Para eles as boazinhas têm: “Mucho ruido y pocas nueces” (DONOSO, 1998, p.161). Ou seja, os garotos querem sexo fácil, pois, mesmo para o don Juan do grupo, levar uma garota até o ato sexual é uma tarefa titânica no final dos anos cinquenta num Chile conservador que Donoso retrata com maestria nesse conto e em outros relatos. Para os personagens de Fonseca essa é uma situação bastante diferente, uma vez que eles têm dificuldade em administrar o tempo e as relações que

mantêm com um sem número de mulheres que perseguem os heróis donjuanescos do narrador brasileiro.

Em princípio, o contexto recriado por Donoso seria mais propício para a prostituição, pois, quanto mais repressão sexual, mais aumenta o desejo contido. Não obstante, no imaginário desenvolvido pelos narradores de Fonseca, existe o mesmo desejo masculino de se envolver com prostitutas, como se houvesse, por parte dos personagens mais periféricos, as possibilidades que têm os narradores e personagens principais. Como observamos acima, a liberdade experimentada a partir dos anos sessenta não diminuiu a prostituição, tanto no Brasil quanto no Chile. Tudo parece indicar que nossas sociedades estão muito mais consumistas e a pessoa entra em uma nova relação onde tudo tem seu valor comercial, como sempre teve, contudo agora sem conflitos éticos ou utopias que atrapalhem a negociação. Nesse sentido, a literatura de Fonseca parece triunfar diante a de Donoso e, de fato, o escritor brasileiro é muito mais traduzido e vende muito mais do que o autor chileno.

4. EROTISMO, VIOLÊNCIA E PODER NO IMAGINÁRIO DE RUBEM FONSECA E JOSÉ DONOSO

No presente capítulo, veremos que ambos os autores distanciam-se no tratamento do erotismo. Se nos capítulos anteriores o donjuanismo e o desdobramento da prostituição manifestam-se em ambos, porém com diferentes prismas, na presente análise os desdobramentos da violência e do poder seguem rumos praticamente opostos.

Por isso, o capítulo está dividido em duas partes temáticas: sadismo e poder, que diferenciam os autores, mas que também os aproxima dentro de um mesmo imaginário erótico. Ou seja, trata-se de um poder masculino que pode ser exercido de forma sádica, no caso dos narradores e personagens de Fonseca, ou com certa ingenuidade e até ternura pelos personagens de Donoso. Contudo, em ambos os casos há um olhar masculino que luta pela obtenção de prazer.

Desta forma, no caso de Fonseca, sigo as linhas traçadas pela literatura do Maquês de Sade, do qual o escritor brasileiro parece um verdadeiro discípulo, e, por outro, procuro estabelecer um diálogo entre o imaginário de Donoso e uma realidade

sócio-cultural de exclusão típica em países como o Chile. No qual existe, em muitos casos, um aproveitamento sexual por parte da elite masculina das empregadas domésticas.

Cabe destacar que a presente análise é um ensaio que, como nos capítulos anteriores, procura um olhar distanciado dos preceitos morais, mas que, ao mesmo tempo, não deixa de questionar determinadas práticas eróticas presentes nos personagens de ambos os autores. Não obstante, e de forma paralela, sinto que nessa tentativa construo meu próprio discurso sobre o erotismo, que circunda em torno de múltiplas vozes, que por vezes condenam os atos eróticos ou deles desfrutam e que os narradores em foco trazem nas suas histórias. De fato, como um leitor comum que não deixa de desfrutar da obra ou de detesta-la, por vezes sinto-me cúmplice do meu estudo e em outras vezes gostaria de rabiscar as páginas dos meus livros até apagar suas linhas. Isso porque as vozes masculinas que estão em tela são fruto de uma identidade que está em processo.

4,1,1 Sadismo em *Feliz ano novo* e outros relatos curtos de Rubem Fonseca

A violência, que é a alma do erotismo, deixa-nos, na verdade, diante de um problema muito sério (BATAILLE, 1987, p.181)

Nesta primeira parte do capítulo, como nos anteriores, vou centrar-me em um conto, mas também vou enriquecer a análise fazendo referências a outros relatos que me ajudem a indagar o perfil sádico na narrativa de Rubem Fonseca.

A literatura do Marquês de Sade (França +1740-1825) é uns dos mais fortes exemplos da influência que exerce a criação literária nos mais variados e íntimos sentimentos humanos, pois devido a seus contos e romances existe o que hoje entendemos por *sadismo* e que, a grosso modo, é uma estreita relação entre violência e erotismo como fonte de prazer.

É provável que o sadismo sempre tenha existido no ser humano, mas somente a partir da literatura do conde francês foi reconhecido como um fenômeno singular de inegável existência. De fato, a literatura de Sade deixa um caminho que vai ser seguido por uma infinidade de escritores e artistas que parecem seguir seu legado, como é o caso do escritor brasileiro Rubem Fonseca.

Com seu livro de contos *Feliz ano novo*, publicado em 1975, Rubem Fonseca vive uma história parecida com a do Marquês de Sade: a censura, uma vez que é considerado, como o escritor francês, como um criador que exalta a violência e incita à crueldade. Como já foi comentado, seu livro foi recolhido das livrarias o que acabou favorecendo a fama de Fonseca, pois deve existir nos leitores um gosto especial por tudo que é proibido e que traz na narração sexo e violência. As semelhanças entre Sade e Fonseca são o eixo desta primeira parte do capítulo que irei discutir junto a uns dos mais importantes seguidores do Marquês, o também francês Georges Bataille (+1897-1962).

Antes de me aprofundar nas questões que envolvem o sadismo na obra de Fonseca, chamo a atenção para a herança recebida pelo escritor brasileiro dos princípios desenvolvidos pelo Marquês de Sade no que se refere à criação literária. No ensaio *Notas sobre romances ou A arte de escrever ao gosto do público*, publicado no Brasil pela editora L&PM Pocket, 2000, Sade deixa todo um legado, feito com erudição, sobre a criação literária. Ele afirma que o escritor deve procurar a natureza humana, sua intimidade profunda e acrescenta, falando de forma direta para as novas gerações:

Evita a afetação da moral; não a procuramos num romance. Se as personagens de que carece teu projeto são às vezes obrigadas a raciocinar, que seja sempre sem afetação, sem pretensão; o autor nunca deve moralizar, e ao personagem isso é permitido por força das circunstâncias. (SADE, 2000, p.43)

É uma recomendação que Fonseca parece seguir à risca, uma vez que os contos do livro *Feliz ano novo* foram uma das marcas que provocaram a ira dos

moralistas do regime militar nos anos setenta, ocasionando o recolhimento da primeira edição. Entretanto, os detentores da moral deram o “tiro pela culatra”, pois não conseguiram manter a censura e acabaram incentivando a popularidade do escritor. Inclusive, anos mais tarde, Fonseca ganhou uma inédita causa na justiça por danos morais, calando de vez aqueles que exerciam a censura (DA SILVA, 1996). O Marquês de Sade, contudo, não teve a mesma sorte de Fonseca, já que se viu forçado a escrever grande parte da sua obra na prisão, salvando-se da pena de morte duas vezes. Dado como louco, o escritor francês continuou seu trabalho no hospício.

As obras de Sade e Fonseca se referem não apenas a uma redescoberta da moral que, praticamente, fica sem suas máscaras, como também ao tratamento dado ao texto literário. Veja-se como Sade deixa sua mensagem para os escritores:

Mas ao aconselhar-te a embelezar, proíbo-te de te afastares da verossimilhança: o leitor tem o direito de zangar-se quando percebe que estão a exigir-lhe muito; percebe que querem torná-lo simplório; seu amor próprio sofre; e ele não crê em mais nada, a partir do momento em que suspeita de que querem enganá-lo. (...) Mais uma vez não te pedem para seres verdadeiro, apenas verossímil; exigir demais de ti seria prejudicial à fruição por que esperamos; entretanto, não substituas o verdadeiro pelo impossível, e faça com que o que inventas soe bem; não te perdoarão se substituíres tua imaginação pela verdade, a não ser sob a expressa cláusula de enfeitar e deslumbrar (SADE, 2000, p.40)

Na primeira parte do trecho vemos que Fonseca segue bem os conselhos de Sade, pois a literatura do escritor brasileiro, não é complexa nem hermética, mas também não é simplória e, dentro do seu próprio universo, é bastante honesta naquilo que se propõe. Da mesma forma, muitas vezes somos levados na literatura de Fonseca a procurar, com o livro na mão, alguma Rua do Rio de Janeiro e ver nelas seus personagens, bem como constatar algumas das suas situações narradas ou descobrir algum perfil psicológico nas pessoas reais. Isso ocorre porque a verossimilhança, em grande parte da obra de Fonseca, é um exercício de criação que praticamente não abre espaço a dúvidas e ao descrédito.

A verossimilhança nos textos eróticos do Marquês de Sade, de Bataille e de Fonseca, que poderíamos considerar pouco convencional, é em grande parte um exercício de maior credibilidade ao qual os autores nos instigam. Verifica-se isso uma vez que estes textos fogem das expectativas criadas em torno do ideal romântico e da lógica do acasalamento. O desejo para eles, muitas vezes, não é nada pacífico, mas uma esquisita mistura entre morte e sexo praticado de forma paralela. De fato, muitas vezes, os personagens amam e matam ao mesmo tempo como se crime e erotismo fossem irmãos. O filósofo e escritor Georges Bataille desenvolveu uma teoria que justifica essa prática erótica no seu trabalho *O erotismo*, publicado em 1957. Observemos um trecho dessa obra na qual o escritor francês justifica a literatura de Sade e dele mesmo, pois em 1928 Bataille publicou o romance *Historia del ojo* que segue a mesma linha de Sade. A seguir algumas considerações sobre a volúpia:

(...) a volúpia é tanto mais forte quando mais estiver ligada ao crime, e que, quanto mais sem fundamento é o crime, maior a volúpia. Vê-se como o excesso voluptuoso conduz à negação do outro que partindo de um homem, é a negação *excessiva* do princípio em que a vida repousa. A volúpia está tão próxima da dilapidação ruinosa que nós chamamos de *petite mort* o momento de seu paroxismo. Em conseqüência disso, os aspectos que evocam para nós o excesso erótico representam sempre uma desordem. (...) Do mesmo modo, a prostituição, o vocabulário de baixo escalão e todos os laços do erotismo e da infâmia contribuem para fazer do mundo da volúpia um mundo de degradação e ruína. (BATAILLE, 1987, p. 159-161)

Impressiona o fato de esse parágrafo reproduzido parecer ser dedicado à grande parte da obra de Rubem Fonseca. Realmente, no conto *O cobrador*, publicado em 1979, temos um narrador-personagem que tem o prazer de cometer crimes injustificados. Embora ele seja um marginal desdentado que “cobra” toda uma exclusão social afirmando: “Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo” (FONSECA, 1994, p.492). A partir de uma ótica sociológica da violência, esses motivos explicariam o ser violento que existe nesse personagem-narrador.

Entretanto, o personagem de Fonseca, nesse conto e em muitos dos seus relatos, traz uma violência exacerbada, muitas vezes gratuita. De fato, o narrador não rouba suas vítimas, pois pensa que acabaria perdendo seus ‘devedores’. Ele prefere torturar e assassinar todos que, de uma ou de outra forma, construíram sua desgraça.

Desta forma, nota-se que o cobrador de Fonseca não só quer descontar uma situação social, como também quer algo mais instintivo e intrínseco ao prazer erótico. Paralelamente às ações violentas, ele se envolve com uma jovem de classe média que diz: “Minha vida não tem sentido, já pensei em me matar” (Idem, p.500). Não se sabe ao certo quais são os conflitos dela, mas o que importa que ela leva esse sentimento de autodestruição em direção aos outros e se alia ao cobrador. Ambos ficam sendo amantes e saem matando as pessoas que lhes “devem”.

Na literatura de Fonseca aqui estudada, a violência tem um fundamento social bastante nítido. Há muitos personagens que matam por necessidade ou por questões profissionais; outros que matam ou morrem de forma bárbara pela busca ao dinheiro e ao poder. No entanto, há outros como Ada do *O cobrador* que trazem uma violência sádica típica dos burgueses tanto de Sade como de Bataille, como o caso do personagem-narrador do conto *Passeio noturno (Parte I e II)*, que pertence ao livro *Feliz ano novo*. Nesse exemplo, trata-se de um pai de classe média que, sem motivo aparente, tem o esquisito hábito de sair atropelando gente na noite carioca. O tédio da família e do trabalho são dados como pistas para tal prática sádica, mas nada disso poderia justificar tal atitude criminosa.

Realmente, nada pode justificar o crime, somente tenta-se entender a razão pela qual ele acontece e como poderia ser evitado. Para Sade e Fonseca a existência da violência é uma realidade intrínseca ao ser humano; dentro dessa linha de pensamento para Bataille “*O vício é a verdade profunda e o coração do homem*” ou como

afirma o ditado que está no rodapé da edição brasileira (1987) de *L' érotisme*: “Todo homem tem em seu *coração* um porco que dorme”. Com isso, Bataille procura explicar o inexplicável e que para ele é inegável, ou seja, que “existe em nós o desejo de destruir e arruinar (...) a ruína que nos parecem divinas, sagradas e que só provocam em nós atitudes *soberanas*, isto é, gratuitas, sem utilidade, com um fim em si mesmas, nunca subordinadas a resultados ulteriores.” (Idem, 174-175)

Para o teórico italiano Francesco Alberoni esse é um sentimento erótico muito mais desenvolvido nos homens do que nas mulheres. Ele afirma: “O erotismo a que se refere Bataille pertence ao filão masculino. Sade leva ao extremo, até a loucura, a tendência à fragmentação, às irresponsabilidades típicas do pólo masculino do erotismo”. (ALBERONI., 1987, p.66). Em grande parte, o italiano tem razão, já que, como observamos no capítulo anterior, as vontades sádicas ou a violência erótica são muito mais freqüentes nos homens que pagam às prostitutas para satisfazer suas fantasias. A própria criminalidade e a violência de um modo geral são muito mais habituais no sexo masculino que no feminino, por causa da testosterona como comenta Pease (2000, p.142-146). Entretanto, isso não quer dizer que seja pouco verossímil que uma mulher possa desenvolver sentimentos e ações sádicas como a jovem cúmplice de *O Cobrador* ou a intrigante personagem de Simona que leva o protagonista de *Historia del ojo*, de Bataille, a cometer os mais incríveis crimes eróticos, como violentar e assassinar um reprimido padre dentro da sua própria Igreja.

No entanto, o que mais incomoda em Alberoni, que é um defensor do amor no sentido clássico do termo, é a relação que os franceses Sade e Bataille estabelecem entre a morte e o erotismo, como se observa no seguinte trecho:

Georges Bataille, em seu livro *O erotismo*, deu muita importância a Sade, definindo o erotismo como a presença da vida

dentro da morte e a presença da morte dentro da vida. Para Bataille, existem na natureza duas forças. Uma que tende ao individualismo, e o indivíduo quer sobreviver. Outra que tende a fusão e, dessa maneira, à decomposição do indivíduo, à sua morte. Esta segunda força é a violência. No erotismo as duas operam. O indivíduo quer permanecer ele mesmo e, todavia, fundir-se com outro. Mas no mais profundo do ser a fusão permanece como destruição, violência e morte. Sade não fez outra coisa – na opinião de Bataille – que exasperar esse pólo dialético do erotismo. O erotismo é sempre, portanto, transgressão, violência, profanação, vontade de anular-se e de anular. (ALBERONI, 1986, p. 64)

Para o referido autor, esse princípio erótico se choca com aquele que ele mesmo defende na exaltação do amor e do acasalamento, pois para ele:

O casal enamorado é uma formação social dotada de uma imensa energia que diz respeito criticamente a seu passado e projeta seu futuro. Gera valores últimos, fins últimos. Potencializa, não enfraquece a vontade. O estado nascente nada tem a ver com a decomposição da morte. É um renascimento. É o surgimento de uma nova forma de vida capaz de esperar e de querer. (ALBERONI, 1986, p.64)

Contudo, a experiência no presente trabalho me faz reconhecer as duas teorias, uma vez que não existe amor ou erotismo únicos nem uniformes. Devemos aprender a reconhecer as múltiplas possibilidades de realização e de trânsito que podem existir no universo da dupla chama do amor e do erotismo. Em Fonseca, muitas vezes, o amor nasce e se desenvolve no flagelo, como no caso da relação que se estabelece entre a riquinha Ana e o marginal e narrador do conto *O cobrador*, que se auto define, nos seus sádicos versos, como: “Eu sou o Homem-Pênis/ Eu sou o cobrador.” (Idem, p.499). No trecho a seguir ambos fazem sexo e logo, numa cena digna de cinema, dialogam sobre o amor e a morte:

Estamos no meu quarto, em pé, sobranceira com sobranceira, como no poema, e tiro a roupa dela e ela a minha e o corpo dela é tão lindo que sinto um aperto na garganta, lágrimas no meu rosto, olhos ardendo, minhas mãos tremem e agora estamos deitados, um no outro, entrançados, gemendo, e mais, sem parar, ela grita, a boca aberta, os dentes brancos como de um elefante jovem, ai, ai, adoro a tua obsessão!, ela grita, água e sal e porra jorram de nossos corpos, sem parar.

Agora, muito tempo depois, (...)

Ana acordou primeiro do que eu e a luz está acesa. Você só tem livros de poesia? E estas armas todas, pra quê? Ela pega a Magnum no armário, carne branca e aço negro, aponta para mim. Sento na cama.

Quer atirar? pode atirar, a velha não vai ouvir. Mais para cima um pouco. Com a ponta do dedo suspendo o cano até a altura da minha testa. Aqui não dói.

Você já matou alguém? Ana aponta a arma para minha testa.

Já.

Foi bom?

Foi.

Como?

Um alívio.

Como nós dois na cama?

Não, não, outra coisa. O outro lado disso.

Eu não tenho medo de você, Ana diz.

Nem eu de você. Eu te amo. (FONSECA, 1994, p. 503)

O cobrador era um assassino implacável que, por exemplo, mata um motorista que teve a má sorte de ter um conflito no trânsito com ele. Para o cobrador esse motorista era um riquinho que merecia morrer. Assim, de improviso ou de forma mais ou menos planejada, ele vai colecionando crimes e violações, mas com Ana é diferente, pois ele a conhece na praia, local onde, segundo ele: “todos somos iguais, nós os fodidos e eles. Até que somos melhores pois não temos aquela barriga grande e a bunda mole dos parasitas.” (Idem, p.499) Essa afirmação do narrador carece de verossimilhança, haja vista que qualquer carioca ou estrangeiro com conhecimento de causa sabe que nas praias do Rio de Janeiro as diferenças sociais não somem com as pessoas em trajes de banho. As praias do Leblon e Ipanema, citadas no conto, têm territórios nitidamente demarcados. Talvez nos anos setenta não existisse o espaço, que hoje é ocupado pela turma conhecida como “GLS” (gay, lésbicas e simpatizantes), mas provavelmente havia, como ainda há, as áreas de ricos e de pobres. Além disso, ainda há áreas neutras e talvez ali exista um encontro entre pessoas de classes diferentes. Porém, o estranho é o fato de o cobrador ser um sujeito desdentado que, no início do conto, ataca um dentista, por não querer pagar a conta, afirmando: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar! (...), agora eu só cobro!” (Idem, p.492).

Diante desse quadro resta a pergunta: será que uma bela jovem de classe alta, com carro e dinheiro, ficaria com um sujeito que não tem nada a não ser sexo e violência para lhe dar? Aí que está o atrativo no fecho do conto que nos faz lembrar a literatura de Sade, que segundo Bataille: “tentou utilizar os privilégios herdados do regime feudal em benefício de suas paixões.”(Idem, p.157). Dessa forma, é provável que essa jovem de Fonseca, como o narrador de *Passeio noturno*, sinta uma necessidade de transgredir sua vida e seu meio, que sente como medíocre. Ambos os personagens, como os de Sade, parecem buscar momentos de excitação na crueldade com os outros.

Para a jovem Ana, de *O cobrador* uma relação com o marginal lhe abre essa possibilidade de uma rebeldia medonha de garota mimada e sádica que pode ser comparada ao personagem Alba, de Isabel Allende, em *A Casa dos Espíritos*, que foge com um peão da fazenda. Entretanto, a personagem da escritora tem uma rebeldia revolucionária construída numa longa relação que luta pela realização do amor. No sadismo da personagem de Fonseca não existem ideais coletivos de transformação social. Talvez ela queira obter prazer vendo a morte e correndo risco de perder a própria vida. Como afirma Bataille sobre seu patricio: “Para Sade, é possível ter tanto prazer durante as orgias, matando ou torturando, quanto arruinando uma família, um país, ou simplesmente roubando.” (Idem, p.184)

Nesse trecho, observamos que o cobrador afirma que matar é um lado do disco e o outro, é o sexo. Atualmente, na época do CD, a narração seria do mesmo lado, como em *Historia del ojo*, em que os personagens de Bataille fazem orgias ao mesmo tempo em que matam, obtendo um grande prazer matando e copulando de forma simultânea.

Uma das características dos contos sádicos de Fonseca é o fato de o narrador ser o criminoso, o que não ocorre em Sade, que fica mais afastado dos fatos narrados como se fosse um observador que está presente, mas não participa de forma direta.

Nesse aspecto, Fonseca está mais próximo de Bataille que analisa essa questão da seguinte forma:

Lembro-me de ter lido um dia uma narrativa de um deportado, que me deprimiu. Mas eu imaginei uma narrativa de sentido contrário, que poderia ter sido feita pelo carrasco que a testemunha viu em ação. Imaginei o miserável escrevendo e eu lendo: “lancei-me sobre ele, insultando-o, e, como ele, as mãos atadas às costas, não podia responder(...) acabaram o serviço; repugnado, cuspi em seu rosto intumescido. Não pude me impedir de dar uma grande risada; eu acabava de insultar um morto!” Infelizmente, o aspecto forçado destas poucas linhas não anula de todo a verossimilhança... Mas é pouco provável que um carrasco escreva um dia dessa forma... (BATAILLE, 1987, p.177)

No conto de Fonseca *Feliz ano novo* há um narrador, que é um criminoso, que, mais do que realizar um assalto, como no caso de *O cobrador*, parece se vingar de toda uma situação social de exclusão. O fato de os bandidos não sofrerem nenhuma punição exemplar ou simbólica foi o argumento mais usado pela censura para recolher essa publicação nos anos setenta. Acrescenta-se, ainda que, a linguagem grosseira empregada na narração, bem como as crueldades realizadas pelos criminosos incomodaram profundamente os moralistas que finalizaram a sentença. Todos esses elementos presentes no conto e na literatura de Fonseca são fundamentais para o desenvolvimento da verossimilhança e da discussão da sociedade nos seus textos.

Entretanto, no conto de Fonseca, fica difícil acreditar que um marginal possa escrever dessa forma, mas resulta estimulante, a partir de uma perspectiva baktiniana, que o escritor desenvolva essa voz sádica e marginal no personagem-narrador. Esse trabalho discursivo de Fonseca é bastante recorrente nos seus contos e romances que privilegiam o sadismo.

Em *Feliz ano novo* uma quadrilha encontra-se na véspera da passagem de ano sem comida, bebidas, famílias ou mulheres para comemorar, mas com a certeza de que há outros privilegiados com tudo aquilo que eles desejam. Como afirma o

próprio narrador: “Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fudido.” (FONSECA, 1994, p.366). Assim, há nos personagens um ressentimento social que desenvolve uma constante e vingativa frustração sexual, uma vez que eles estão excluídos racial e socialmente como se observa no seguinte trecho: “Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fechar os olhos e mandar brasa.”(Idem, p.366). O apelido do bandido indica sua condição física de exclusão. A questão racial é um ponto crucial no contexto da repressão sexual, pois esses bandidos desenvolvem um constante desejo pelas mulheres da elite que são brancas. Vimos que, no conto *O cobrador*, excepcionalmente, um marginal consegue esse tipo de mulher, mas em *Feliz ano novo* o frustrado desejo em possuir qualquer tipo de mulher se transforma num dos principais motivos no desenvolvimento da violência sexual.

No início do conto, a masturbação é a primeira e mais fácil saída diante dessa situação de impotência sexual e social, porém eles não têm nem lugar nem clima para se masturbar, haja vista que o banheiro do narrador estava sem água e com cheiro ruim. Mesmo assim o Pereba é apanhado se masturbando: “Ele tava homenageando uma loura bacana, de vestido de baile e cheia de jóias” (Idem, p.366). Note-se que sua sexualidade é uma mistura entre repressão sexual e ressentimento social; este alimenta uma constante frustração sócio-econômica e aquela fica agravada pelo fato de não haver ambiente para satisfazer a necessidade básica da ejaculação. Os dois elementos trazem uma lógica bastante definida que mistura violência social e repressão sexual.

Cabe ressaltar que os estudos sobre sexualidade abordados nesse trabalho enfatizam que a masturbação nos homens é muito mais freqüente que nas mulheres. De fato, é a saída mais usual para milhões de homens sem parceira fixa ou sem dinheiro para pagar prostitutas. Na atualidade, a indústria da pornografia sabe tirar muito

proveito dessa realidade fisiológica que se alia a um individualismo exacerbado. A masturbação sempre foi considerada um vício e uma transgressão, mas a partir dos anos 70 e 80 passa a ser “quase uma virtude sanitária” (COSTA, 2003, p.4-5).

Nos contos de Fonseca, que focalizo na presente análise, a voz sádica do personagem-narrador é muito consciente dos seus passos e da lógica violenta da qual faz parte. E em nenhum momento coloca em dúvida suas atitudes. Da mesma forma que seu antecessor o Marquês que segundo Bataille: “*Para ter mais prazer Sade se esforça para introduzir na violência a calma e as medidas da consciência* (Idem, p.182). A frieza e o prazer do crime estão na tranquilidade do carrasco que voluntariamente cumpre sua função com perfeição e tempo para curtir. Assim, segundo Bataille: “Chegamos dessa maneira a uma violência que teria a calma da razão”. (Idem, p.183-184). Excluir essa violência seria negar o prazer para esses autores que seguem a linha sádica do erotismo. Poder-se-ia entender assim que o comum dos mortais perde prazer ao negar a violência inerente ao erotismo?

Não obstante, sabemos que esse erotismo é penalizado pela lei e pela moral, pois a vida do indivíduo está acima do prazer alheio. Sade viveu na pele o castigo da sua transgressão e negação do outro em prol do seu prazer. De fato: “passou mais que a metade da sua vida em manicômios judiciais, onde ficou preso, mas menos como inimigo da moralidade pública e, sim, por ter torturado e assassinado moças.” (CARPEAUX, 2004, p.10). Essas moças não eram libertinas voluntárias, mas “moças pobres, do povo e foram remuneradas para servirem aos desejos do marquês” (Idem, p. 11). No final elas terminavam flageladas e foi por elas que “Sade foi tantas vezes preso, e em uma carta ao *Garde des Sceaux* ele se queixa amargamente: ele, um homem da nobreza, preso durante anos, *pour une putaine.*” (Idem, p.11)

Entre outras coisas, a literatura está aí para poder realizar coisas que na vida real seriam impossíveis, mas que estão terrivelmente vivas dentro do

consciente ou inconsciente do indivíduo, da sua coletividade e do seu tempo. Trata-se das mentiras literárias profundamente verdadeiras das quais nos fala Llosa (2003) nos seus ensaios. Nessa perspectiva, talvez as ‘mentiras’ de Fonseca o libertem, como num jogo, da impossibilidade do crime, como ocorre no conto *Romance negro*, publicado em 1992, no qual um escritor de romances policiais mata outro escritor do mesmo gênero para assumir seu lugar.

Contudo, o escritor Fonseca, como foi dito anteriormente, faz o exercício artístico de incorporar a voz do seu narrador-personagem para colocar em cena as temáticas que o preocupam. Voltando a *Feliz ano novo*, os personagens principais querem roubar para poder ascender aos prazeres proibidos pela falta de dinheiro, como se observa no seguinte recorte: “eu e Zequinha tínhamos assaltado um supermercado no Leblon, não tinha muita grana, mas passamos um tempão em São Paulo, na boca do lixo, bebendo e comendo as mulheres” (Fonseca, 1994, p.366). Nota-se que os bandidos trazem como princípio de vida os valores libertinos da luxúria e dos prazeres sexuais sem qualquer compromisso amoroso ou social, como se dá em Sade, em que se anula o outro, pois o prazer é hedonista. A diferença é que os bandidos de Fonseca, nesse conto, são marginais e assim não podem pagar por suas fantasias sádicas.

Um outro tema constante em Sade e em Bataille é a transgressão dos valores e das práticas da Igreja Católica, como afirma Carpeaux: “é Sade um dos raros ateus autênticos. Negou Deus e negou um dos atributos principais de Deus: o Amor. É propriamente o destruidor da religião do Amor” (Idem, p.10). Como na história “Enganai-me sempre assim” publicado no Brasil pela editora Imaginário (1997) na qual Sade coloca em cena, com muito humor, um padre pedófilo. Nessa perspectiva, são múltiplas as histórias nas quais Sade ironiza a Igreja, tirando-a do seu pedestal.

Como já vimos, Rubem Fonseca, diferentemente de Donoso, passa longe do tema do catolicismo que pouco ou nada lhe interessa. Assim, suas transgressões transitam por outras esferas. Contudo, em *Feliz ano novo*, bem como em muitos momentos da sua narrativa, há em Fonseca uma preocupação especial em retratar o imaginário da macumba nos seus personagens. Na passagem de ano, é comum ver no Rio de Janeiro oferendas às divindades afro-brasileiras nas praias da cidade. Os personagens do conto, que estão sem comida nem bebidas, têm desejos de recolher essas oferendas, mas têm medo de uma punição divina. No entanto, zombam de um provável castigo. No início do relato, o narrador que é o mais cético de todos afirma: “Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que quiser” (Idem, p.365).

É interessante notar que o narrador faz um vínculo direto do despreparo da pessoa com sua crença, como em outros relatos de Fonseca nos quais os mais pobres e ignorantes fazem parte da Igreja Evangélica, como em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), romance no qual o irmão do protagonista vira pastor e enriquece com o dízimo dos crentes. De qualquer forma, tanto os narradores como os personagens nunca trazem preocupações em transgredir os valores morais da Igreja Católica ou uma outra Igreja.

Por outro lado, a relação mais instigante entre Sade e Fonseca, pela ponte de Bataille, é o vínculo que se estabelece entre a morte e o erotismo. No seguinte trecho Bataille comenta:

Sade consagrou intermináveis obras à afirmação de valores inadmissíveis: a vida era, segundo ele, a busca do prazer, e o prazer era proporcional à destruição da vida. Dito de outra maneira, a vida atingia o mais alto grau de intensidade numa monstruosa negação de seu princípio. (BATAILLE, 1987, p.170)

Essa relação é evidente nos relatos de Fonseca que adquirem uma clara justificativa na transgressão desenvolvida pelos elementos mais excluídos da sociedade brasileira, como se observa nos personagens de *Feliz ano novo*. Para este grupo a vida está em constante diálogo com a morte, já que a polícia está à espreita, pronta para acabar com eles sem a mínima consideração. Os bandidos comentam antes de iniciar sua ação: “Pior foi com o Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torresmo. Os homens não dão sopa, disse Pereba. E frango de macumba eu não como” (Idem, p.366). No Rio de Janeiro atual, é comum ouvir falar que bandido não tem nada a perder e, já que vai morrer mesmo, não se importa em matar nem em morrer. Não são suicidas nem terroristas, mas pessoas simples, mais ou menos sádicas, que buscam sobreviver melhor na sociedade de consumo, procurando um prazer do qual se sentem excluídos.

Em *Feliz ano novo*, os bandidos querem não apenas roubar como também desejam matar com uma crueldade que assusta. Tem-se, por exemplo, o Zequinha que está ansioso em experimentar a “Magnum” e ver sua vítima pregada na parede com o impacto da munição. Eles bebem cachaça e fumam maconha no momento em que preparam o golpe que trará inusitadas cenas de sexo e violência. Para um leitor conservador e desinformado, o desenvolvimento da violência e da sexualidade desenfreada, nesse caso, seriam consequência imediata das drogas. Pensaria isso porque ele não leu Sade, Bataille e tantos outros que trazem nas suas histórias as mais incríveis cenas de sadismo sem uma gota de álcool ou fumo de maconha. Segundo estudos mais esclarecidos a droga tende a incentivar um comportamento psicológico já existente no indivíduo seja de paz ou de guerra, seja de inibição ou de sociabilidade ou de qualquer outra índole. (www.narcoews.com).

Nessa noite de *ano novo* dos anos setenta, o líder e narrador do conto diz: “Eu tava pensando a gente invadir uma casa bacana que tá dando festa. O mulherio tá cheio de jóia e eu tenho um cara que compra tudo o que eu levar” (Idem, p.368).

Assim, eles partem para uma casa no isolado e elegante bairro de São Conrado, que naquela época ainda não contava com os fortes sistemas de segurança que existem hoje, como câmaras, grades eletrificadas e guardas armados. Dessa forma, com muita facilidade os bandidos entram na casa de amplos jardins; o líder abaixa o som da festa e diz: “É um assalto” (Idem , p.368). As pessoas ficam apavoradas em uma atitude de arrepiar segundo o narrador: “Contei. Eram vinte e cinco pessoas. Todos deitados em silêncio, quietos, como se não estivessem sendo vistos nem vendo nada.”(Idem, p.369). Ele se irrita porque as pessoas somente têm cheques, cartões de crédito, mas pouco dinheiro nas carteiras. Embora roubem relógios e jóias de valor a ação não é muito lucrativa.

A violência sexual se dá de forma explícita no conto quando o narrador manda o Pereba, que chama de Gonçalves para ocultar seu verdadeiro nome, subir para o segundo andar com a dona da casa para buscar a mãe desta, mas demora um pouco e o narrador também sobe e descreve a cena da seguinte forma:

Pereba desceu as escadas sozinho.

Cadê as mulheres?, eu disse.

Engrossaram e eu tive que botar respeito.

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. (...) Acho que morreu de susto. Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. (...) Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. (FONSECA, 1994, p. 369).

No início do conto o Pereba já tinha comentado o que pensava das mulheres da elite: “Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí? Pena que não tão dando pra gente, disse Pereba. Ele falava devagar, gozador, cansado doente.” (Idem, p.366). Ou seja, desde o início do relato espera-se um ataque brutal

contra alguma mulher de classe alta por parte do marginal Pereba, que não tinha espaço nem para se masturbar. Por outro lado, surpreende a brutalidade do narrador ao tirar o anel da velha e como ele mesmo expressa a raiva que sente dentro daquele luxuoso quarto. É uma revolta que ele ironiza defecando. Nesse ponto temos mais um exemplo do gosto desenvolvido por Fonseca em envolver seus personagens com excrementos. Assim como os seguidores de Sade, Bataille e Apollinaire, Fonseca tem esse esquisito gosto de misturar cenas de sexo com secreções.

Na moral judaico-cristã, o universo corporal da sexualidade é apresentado como algo tão sujo e repulsivo como as necessidades fisiológicas. De fato, durante o ato sexual os corpos expelem diversas substâncias como suor, lubrificantes genitais e espermatozoides. O sadismo, que ataca diretamente a moral religiosa através da sexualidade, tem o prazer de misturar esses suores típicos do ato sexual à urina e ao excremento. Nesse ponto, o sadismo transgride não só a moral tradicional, mas também as práticas eróticas mais comuns que mantêm distância de um comportamento que poderíamos chamar de canino.

A raiva dos bandidos, que está sempre sob controle, aumenta quando um dos seqüestrados lhe diz: “Podem também comer e beber à vontade.” Com relação a isso o narrador pensa: “Filha da puta. As bebidas, as comidas, as jóias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro.” (Idem, p.370). Com muita calma o homem é assassinado para testar a força da arma; eles queriam ver alguém que ficasse grudado na parede com o impacto. Desta forma, logo pegam outro convidado da festa com o qual eles têm mais êxito na sua brincadeira: “Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele estivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou preso pelo chumbo grosso na madeira” (Idem, p.371). Ainda insatisfeitos com as crueldades resolvem fazer uma última ação para se divertir:

Não vais comer uma bacana destas?, perguntou Pereba.
 Não estou afim. Tenho nojo dessas mulheres. Tô cagando pra elas. Só como mulher que eu gosto.
 E você... Inocência?
 Acho que vou papar aquela moreninha.
 A garota tentou atrapalhar, mas Zequinha deu uns murros nos cornos dela, ela sossegou e ficou quieta, de olhos abertos, olhando para o teto, enquanto era executada no sofá.
 Vamos embora, eu disse. Enchemos toalhas e folhas com comidas e objetos.
 Muito obrigado pela cooperação de todos, eu disse. Ninguém respondeu (FONSECA, 1994, p.371).

Como vimos acima, parece estranho que o próprio narrador seja um marginal que desenvolve esse domínio da linguagem narrativa, mas isso faz parte do jogo literário, que inclui o desafio do escritor e da aceitação do leitor. No conto, o mais importante é que a voz do personagem que narra seja convincente com os pensamentos que circundam seu universo de exclusão e de revolta. O leitor é convidado a acompanhar essa lógica na qual os bandidos são as vítimas das suas próprias vítimas, como se fosse uma revanche de classes, jamais uma luta de classes, uma vez que os excluídos não pretendem nenhuma transformação coletiva, mas somente uma vaga na festa alheia. O estupro da jovem faz parte desse contexto de exclusão, pois os marginais reclamam, pela força, um direito que acreditam lhes pertencer.

Nesse aspecto, a voz do narrador de Fonseca é bastante parecida à de Sade que segundo Carpeaux: “É um homem do seu tempo, mas não da época da Revolução que estourou quando Sade já tinha 49 anos de idade” (Idem, p.11). De fato, pelas leituras da obra de Sade que tenho feito, não há menção à mais conhecida das Revoluções da História de Ocidente. Da mesma forma, em Fonseca, poder-se-ia afirmar algo similar, pois, embora ele apresente na sua obra diversos conflitos políticos, seria um erro situá-lo como um escritor engajado. O compromisso do escritor sádico está no jogo lúdico que seus personagens travam pela luta desenfreada na procura do prazer individual.

Por último, cabe destacar que o narrador de *Feliz ano novo* é um personagem bastante ético dentro da sua lógica, já que diz que se relaciona somente com mulheres de que gosta, não apresentando nenhum desespero sexual. Ao mesmo tempo, no último parágrafo, quando estavam prontos para comemorar a entrada do novo ano e o êxito da missão, não deixa acontecer o brinde até a chegada de todos os componentes da quadrilha no pequeno apartamento de Botafogo. Com essa atitude o líder da quadrilha (e narrador) demonstra ser um fiel companheiro. Essas atitudes estão nos narradores de Fonseca pesquisados que dentro das suas lógicas, mais ou menos perversas, trazem comportamentos responsáveis com aquilo em que acreditam. Os policiais, investigadores, delegados, bandidos ou assassinos são homens que lutam pela verdade que lhes dá vida e sentido, mesmo que, no final dos relatos, o fracasso esteja esperando-os como uma fatalidade ridícula que a vida lhes impõe.

4.1.2 Sadismo em *A grande arte* e outros relatos de Rubem Fonseca

Durante o percurso pela literatura de Fonseca pudemos observar que seus romances são seus próprios contos mais desenvolvidos, tanto assim que há personagens que se repetem tanto no nome quanto na profissão, assim como na personalidade como é o caso do seu maior personagem: Mandrake. Da mesma forma, muitos dos seus romances são reescritos como se fizessem parte de uma grande história, que nunca se acaba. Nessa perspectiva, seus contos são como cenas condensadas de essa grande história, que funciona como em eterno seriado policial de televisão, que nunca termina e que a cada capítulo tem uma novidade, mas permanece dentro de um mesmo contexto narrativo. Podem até mudar os personagens, o tempo histórico e os conflitos, contudo sempre há um mesmo eixo narrativo no qual o contexto policial é privilegiado.

O sadismo nessa vasta, mas recorrente criação literária, ocupa um lugar de destaque, mas não chega ser um fenômeno aglutinador que possa fechar nossa leitura sobre o erotismo na sua obra. Vimos que o donjuanismo é uma linha condutora, como também o é, de forma mais reduzida, a questão da prostituição. O sadismo se soma, assim, a todas essas linhas de leituras que estão unidas e vão perfilando uma conclusão nesse percorrido de múltiplas possibilidades que irradiam da própria obra de Fonseca.

O donjuanismo em Fonseca traz um vínculo com o sadismo, pois o sádico tende anular sua vítima sexual na procura do seu prazer, da mesma forma que o don Juan tende a negar a mulher em prol do seu prazer. Ambos os personagens, o sádico e o don Juan, negam o amor romântico, principalmente Sade que, segundo Bataille, tem o princípio de realizar uma “negação dos parceiros”(Idem, p.158). A diferença é que o don Juan não tortura, não mata nem sente prazer no sofrimento ou morte da sua ‘vítima’. O sádico, geralmente, paga para realizar suas fantasias, como o próprio Marquês o fez no seu momento. Por outro lado, os sádicos são personagens mais periféricos no romance de Fonseca, porém Mandrake traz, em muitos momentos, um especial gosto em contar e vivenciar o sadismo.

O próprio título da obra, como vimos, faz referência ao uso dos facões que Mandrake aprende a dominar com maestria, para vingar uma outra violência sofrida por ele e sua namorada. Cabe lembrar que Ada e Mandrake tinham sido torturados e quase mortos pelos capangas de Mitre, que procuravam uma fita de vídeo. O casal sobrevive à tortura e, no hospital, ela comenta com Mandrake: “Lembra quando a gente fingia que você estava me estuprando” (Idem, p.80) Mandrake desconversa e escuta o médico que cuida dela: “Eles usaram o cabo da faca, me parece. Na vagina e no ânus.” Falou naturalmente, como os médicos sabem falar de desgraças” (Idem, p.81). Na primeira fala, nota-se que o sadismo nos personagens é uma brincadeira erótica; já na segunda, o narrador-personagem distancia-se da

frivolidade do médico, mas de qualquer forma traz para a narração uma descrição de que desfruta.

O domínio da arma branca e o conhecimento do seu poder trazem à narração o gosto de Mandrake pela morte como uma esquisita vingança que mistura revolta e prazer diante da possibilidade da morte. Observe-se o seguinte trecho no qual Mandrake recebe as instruções do seu professor da arte dos facões: “Hermes estendeu a mão e pegou a faca. Eu tinha um conhecido que criava pássaros. Um dia o vi enfiar a mão numa gaiola. Era assim que Hermes segurava a Randall, como se ela fosse um ser vivo que pudesse escapar da mão.” (Idem, p.84). Esse é um dos muitos momentos nos quais a morte adquire tons sutis, que mistura prazer estético e sadismo em dose dupla, com a mesma intensidade e tranquilidade sádica em narrar o violento dado como normal. Essa compulsão pelo aprendizagem e pelo conhecimento dos facões leva Mandrake a pesquisar diversos livros sobre o tema que segundo ele: “tratavam de um extraordinário instrumento, a primeira criação tecnológica do homem – a faca.”(Idem, p.91).

Dessa forma Mandrake vai desenvolvendo um sentimento que mistura a arte das facas com sua própria sexualidade como se observa no seguinte recorte:

Ao chegar à cabine abri a janela, liguei o ventilador e deitei-me no beliche com o Randall na mão. Meu pênis estava duro e tirei-o para fora das calças. Devia ser horrível ter o pau cortado, pensei passando o fio da Randall de leve na verga do pênis; um tremor frio varou meu corpo. (FONSECA, 1994, p.101)

Entretanto, esse sadismo do narrador de Fonseca, neste e em outros romances, não chega a se consumir como um elemento central nos seus relatos longos pela ótica dos seus personagens centrais. Da mesma forma acontece na grande maioria dos seus contos nos quais o pensamento sádico está presente em muitos dos seus relatos e não chega a ser seu eixo narrativo. Todavia seus momentos sádicos estão rondando suas narrativas

a cada instante como uma inegável prática que traz à luz os mais profundos sentimentos dos seus personagens.

Um exemplo de esses múltiplos momentos de sadismo nas obras de Fonseca é quando o capanga e boliviano Fuentes, de *A grande arte*, descobre que a “putinha brasileira”, que tinha conhecido na viagem de trem, era na verdade uma policial que o seguia. A cena está carregada de uma violência descrita com detalhes que margeiam o caráter lúdico de narrar a crueldade, como se observa a seguir:

Ao notar que estava ferido, Fuentes deixou de lado a pequena brincadeira que pretendia manter com a mulher antes de matá-la. Pegou o braço direito de Mercedes e partiu-o em dois pedaços e passou a golpear com os punhos e os cotovelos o rosto desprotegido de Mercedes até transformá-lo numa polpa de carne sangrenta. Para certificar-se de que a vaca brasileira estava morta, Fuentes torceu sua cabeça lentamente até sentir o pescoço estalar. (FONSECA, 1994, p.125)

Nesse trecho nota-se que Fonseca mistura a voz do narrador ao pensamento do personagem num belo (e cruel) jogo polifônico, no qual se fundem os mais sinistros e reiterados toques de sadismo que há nessa e em outras obras de Fonseca. Uma delas, que dificilmente esquecerei, está no romance *Agosto* quando um outro capanga, depois de ter torturado e matado sua vítima, corta o corpo em vários pedaços para evitar seu reconhecimento. Os dedos do infortunado, que era um inocente porteiro de prédio, foram jogados pelo criminoso no centro da cidade, no meio de uma das tantas manifestações políticas antes do suicídio de Getulio Vargas. O irônico da narração é misturar, no mesmo espaço físico e histórico, os manifestantes com o capanga. Este, alheio às questões políticas, se diverte jogando os dedos da vítima pela janela do carro como se fossem bolinhas de gude, na mesma hora em que os manifestantes apanham como crianças mal-criadas brigando por questões de poder que o capanga resolvia de verdade.

Como tínhamos observado nos contos de Fonseca, o mundo sádico que ele desenvolve nas suas narrações corresponde às contingências sociais e políticas existentes, nas quais tanto a violência explícita quanto a malandragem deixam a sociedade num beco sem saída. Para o indivíduo, só resta o hedonismo donjuanesco ou sádico pelo qual os personagens e narradores de Fonseca lutam, muitas vezes até a morte para se satisfazerem.

Acrescenta-se, ainda, a esse abandono de alguma utopia da melhoria da cidade do Rio de Janeiro, que nada tem de maravilhosa nas linhas de Fonseca, as visitas esporádicas à imprensa escrita, que é severamente questionada pelo narrador, como no conto *Corações solitários*, publicado no livro de contos *Feliz ano novo* (1975). Nessa história, o narrador de Fonseca é um jornalista que não encontra outra opção senão trabalhar em uma revista destinada ao público feminino “classe C” (FONSECA, 1994, p.382). Ele tem que assumir um codinome de mulher e escrever o que as consumidoras da revista querem ler. Como em muitas outras situações, tanto nos contos como nos romances, as pessoas têm de viver o que a sociedade lhes destina no perverso mundo dos interesses monetários. Nesse mundo, a mídia escrita está à espreita de notícias sensacionalistas sobre as pessoas famosas, pois são as que mais se vendem.

Em *A grande arte*, como vimos no capítulo anterior sobre a prostituição, o milionário e influente Roberto Mitry foi assassinado junto a duas beldades. Observe-se a seguir como o prazer sádico também está presente na mídia segundo o retrato feito pelo narrador de Fonseca nesse romance:

Expunha-se a orgia de sexo e drogas que teria ocorrido naquela noite do triplo homicídio – alguns jornais falavam em massacre, outros em carnificina. Especulava-se sobre os misteriosos convidados que teriam participado da festa, sugerindo-se que seriam pessoas importantes. É agradável ler sobre pessoas ricas e famosas envolvidas em episódios sórdidos. (FONSECA, 1994, p.198)

É contraditório que o narrador questione a mídia escrita, já que ele mesmo desenvolve um igual sensacionalismo, conforme se observa nas páginas anteriores em que conta com detalhes sádicos o assassinato de Mitry e das garotas que dormiam junto com ele na cama. O matador não parece cumprir simplesmente sua tarefa, ele tem o prazer, junto com o narrador, de por em prática, com tempo e uma dedicação friamente calculada, o fio da sua arma e o relato do corte.

A literatura policial (e o cinema que tem surgido dela) é uns dos gêneros que tem mais seguidores pelo mundo. Existem múltiplos exemplos de boa e má representação do enredo, que para Borges tem perdido seu caráter intelectual defendido por Poe. Observe-se, então, o que o escritor argentino, durante um conferência na Argentina, afirmou:

Poe no quería que el género policial fuera en género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia. (BORGES, 1978, p.3)

Fonseca também realiza seu ensaio sobre o tema, mas, como já observamos, dentro da sua própria literatura, como acontece no conto *Romance negro* (1992) comentado acima. Nesse relato curto Fonseca levanta uma interessante discussão sobre o sentido do gênero policial, porém sem assumir nenhuma posição definitiva. É um debate entre o narrador e os outros personagens do relato, com um abrir e fechar de aspas que marcam claramente as intervenções, mas também com vozes ideológicas que se introduzem dentro dessas mesmas vozes, ampliando e enriquecendo a narrativa. Um dos melhores logros desse conto (e ensaio) é a trama policial que se trava durante as disputas literárias. O conto traz como narrador um frustrado escritor de romances policiais que assassina um outro escritor de sucesso e, insolitamente, assume seu lugar. No final da narração, entende-se esse

insólito enredo, que provoca o leitor pela facilidade de que o assassino possa assumir o papel do morto, haja vista que ambos eram irmãos gêmeos, que nunca tinham se conhecido. Tudo isso paralelo a múltiplas idéias que discutem a verdade e a qualidade do relato policial no qual “tudo é conjeturável” (FONSECA, 1994, p.735). Talvez o mais interessante para o vínculo entre sadismo e literatura policial seja o momento em que o escritor Billé afirma: “O crime, lado nefário, secreto e obscuro da natureza humana, é o essencial (...). A corrupção, a violência, a loucura são a norma” (Idem, p.701).

Dessa forma, entende-se a atração que a massa de leitores e de admiradores do romance policial, mais ou menos intelectual, sente, ou seja, é uma atração sem igual pelo mundo sádico que existe nessa literatura. Como afirma Bataille sobre Sade: “Agora o homem normal sabe que sua consciência devia se abrir ao que o revoltara mais violentamente: o que mais violentamente nos revolta está em nós” (Idem, p.185). Isso quer dizer que há em cada homem (e também em cada mulher) um sentimento sádico que muitas vezes a literatura e as artes, de um modo geral, podem satisfazer sem chegar a realizar a violência e o crime sexual.

Isso está muito presente no comércio erótico que trabalha com imagens sado-masoquistas: roupas de couro, chicotes e um sem número de apetrechos com os quais os consumidores das ‘lojas eróticas’ buscam uma sexualidade diferente. Exemplo disto é o caso de Roberto Mitry, no início do romance, quando Mandrake mantém um descontraído interrogatório com uma prostituta, no Bar Amarelinho, na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro, descobre as suas taras sexuais. Ele pergunta se ela conhece o Roberto Mitry que foi quem o contratou. Como não se lembra, Mandrake faz uma descrição física e uma referência ao estilo sádico do seu cliente: “Muito branco, delicado, lânguido, flácido, suave. Açoite, chibata, azorrague, chabuco, vergalho, muxinga, látigo, vergana” (Idem, p.19)

Ela acha engraçado o estilo de Mandrake e lembra: “Chicote? Ele tinha chicote, sim. É o francês, me lembro dele. Pagou bem, mas sofremos o diabo.” (Idem, p.19)

O imaginário sádico está muito mais presente nos homens do que nas mulheres e, muitas vezes, eles só conseguem realizar suas fantasias pagando prostitutas como fez o próprio Marquês de Sade. Entretanto, o comércio de produtos eróticos trabalha esse imaginário também para as mulheres que gostam de inovar, fazendo um teatrinho sádico muito bem explorado pela publicidade contemporânea.

Por último, caberia perguntar se existe amor no sadismo presente na obra de Fonseca. Segundo afirma Mandrake, na delegacia, diante uma mulher golpeada pelo seu marido, tudo indica que sim: “As pessoas querem ser amadas, até pelo seu carrasco” (Idem, p.18). Contudo, se pensarmos conforme o italiano Alberoni, a resposta seria negativa: “Devemos ter presente que a agressividade causa prazer somente quando se dirige a um objeto odiado. Se fazemos mal a quem amamos, sofremos com isso.” (Idem, p.66). De fato, os personagens de Fonseca que matam ou violentam suas vítimas não as amam, mas muitos sentem um gosto enorme em fazer o mal, bem como seus narradores que parecem desfrutar desse insólito e penalizado prazer. Tudo nos faz crer que na literatura de Fonseca, assim como em Sade e todos seus seguidores, existe amor em uma relação sádica. O carrasco sádico ama sua vítima e esta, às vezes, também o ama.

4.2. Cumplicidade erótica no conto *Veraneo* de José Donoso

Se llamaba Maliana o Malinche cuando se la regaló el cacique de Tabasco. (...) Cortés habla unas cuantas palabras mientras ella, inmóvil, espera. Después, sin un gesto, la muchacha se desata el pelo y la ropa. Un revoltijo de telas de colores cae entre sus pies desnudos y él calla cuando aparece y resplandece el cuerpo. (GALEANO, 1988, p.88-89)

O escritor chileno publicou, com ajuda de alguns amigos, seu primeiro livro de contos *Veraneo y otros cuentos*, em 1955, com o qual obteve o Prêmio Municipal de Santiago do Chile (MOIX, 1971). Nesses primeiros relatos de Donoso, temos um primeiro esboço de uma temática erótica que vai retornar em vários romances seus. O conto *Veraneo*, que temos em foco, trata de uma intensa relação entre uma empregada doméstica e seu patrão, que não chega a se consumir no ato sexual, mas que traz um excitante erotismo narrativo no qual entram em conflito os valores sociais e morais.

Esse relato conta a história das férias da criança Raúl, também chamado de Raulito, com seus pais e a empregada Carmen. A história é contada por um narrador onisciente que se centra no olhar das crianças e das empregadas. Ele se introduz nas suas vozes, para desenvolver sua história pelo olhar desses dois universos periféricos ao poder dos pais. Isso se deve porque filhos e empregadas se aproximam por viverem distantes dessas realidades dos adultos e dos donos do poder econômico.

O pai do garoto, don Raúl, é o mais ausente tanto do mundo do filho quanto do da empregada, e eles acabam ficando sob o controle da mãe. O motivo que afasta o pai do filho e da casa, de um modo geral, é que, aparentemente, ele tem uma amante. Sabe-se disso pelos comentários que ouvimos das empregadas, que têm o hábito de fazer fofocas da vida dos patrões. Sentadas na areia da praia, vigiam as crianças e comentam sobre a amante do pai de Raulito: “Claro que la otra es linda. Rubia. Parece artista.” (DONOSO, 1998, p.29).

Uma das questões cruciais na sociedade Ibero-americana, ou seja, tanto na América espanhola como na lusitana, é uma forte desigualdade social que mistura o econômico ao racial. É uma longa tradição que tem raízes nas sociedades escravocratas que se desenvolveram não apenas na Europa como também nas nações pré-colombinas. Essas duas realidades se misturam nas Américas, dando origem a uma singular

identidade que se baseia na segregação social e racial, desde os primeiros contatos entre europeus e indígenas até os dias atuais. Tanto na América hispânica como na lusitana (ou brasileira) há uma base econômica nesse eixo de exclusão presente na micro-economia e na macro-economia.

Embora no Chile não houvesse o desenvolvimento açucareiro, presente em vastas regiões americanas do Caribe e do cone Sul, que provocaram a escravidão na região, nem o aproveitamento da mão indígena na exploração de minérios em grande escala, mesmo assim, a pobre colônia de outrora, desenvolveu uma segregação social e racial presente até os dias atuais. Esta não escapou da lente de Donoso, que traz essa problemática nas suas obras.

A miscigenação entre indígenas de diferentes etnias, principalmente mapuche, com os espanhóis deram uma característica ao biótipo do chileno típico, que quanto mais indígena tende a ser mais discriminado socialmente. Embora exista bastante homogeneidade no biótipo indígena-espanhol na maior parte da população, paralelamente, coexiste uma elite que, graças a uma constante migração européia em pequena escala, tem conseguido manter vivo um núcleo econômico e racial que se distingue do restante da população.

Dentro dessa tradição vive grande parte dos personagens e da trama donosiana. Em *Veraneo*, a questão econômica é evidente, pois aí estão os pais, que são os patrões, e a empregada, mas a questão racial é mais sutil. Isso talvez pelo fato de a narrativa ter sido feita, em grande parte, tanto pela voz do garoto, que não distingue bem essa questão, quanto pelos olhares das empregadas que ressaltam a beleza da loira citada anteriormente e a do próprio garoto que tem os olhos azuis. As empregadas, que lêem revistas de modas, estão excluídas do ideal de beleza que é desenhado pelas camadas dominantes e com padrões anglo-saxões.

Nesse ponto, o conceito do belo está estreitamente vinculado ao poder. Cada cultura desenvolve seus padrões estéticos, mas quando uma é submetida à outra, passa a desconsiderar seus próprios valores estéticos e se alia ao poder. O dominado é o feio e o dominador, o belo. Nas culturas ibero-americanas, essa é a norma que se origina desde os primeiros colonizadores até os contemporâneos padrões norte-americanos difundidos pela mídia a partir dos anos cinquenta. No conto, a estética do loiro como ideal de beleza pertence aos padrões; os olhos azuis do garoto, por exemplo, causam muita admiração a Carmen. Uma situação parecida acontece no Brasil contemporâneo quando se escuta com frequência a expressão: “gente bonita”, que é sinônimo de pessoas brancas ou de pessoas com recursos econômicos, que é quase a mesma coisa.

A diferença nesse tópico está em que, no Brasil, se desenvolveu um imaginário erótico em torno da índia e da mulata, como bem observa Affonso Romano de Sant’Anna no seu *O canibalismo amoroso* (1993) que, em muitos momentos, como durante o carnaval, ressalta um discurso sobre a beleza nacional. No Chile, essa auto-estima como uma raça bela não existe em nenhuma época do ano, pois carecemos de um discurso de beleza para nossa raça criolla (mistura do indígena com o espanhol). Isso porque a identidade nacional sempre foi feita pelas elites, que mesmo morando no país não pensam e nem sentem com identidade própria. Nessa perspectiva, o belo está junto ao poder externo, que não é cholo (indígena) nem sequer moreno (espanhol), mas deve ser o mais louro possível.

Em *Veraneo*, a relação entre o patrão e a empregada, ainda, é um tema periférico no relato. O mesmo não ocorre em *Coronación*, publicado em 1958, e *Este domingo*, publicado em 1966, romances nos quais essa relação ocupa um lugar de destaque e que analisaremos nas próximas páginas. No conto adquire mais relevância a relação de amizade de Raúl com um outro garoto que se chama Jaime que, enquanto este

canta, Raúl deve chorar ou rir. O garoto Raúl perde o controle dessa situação e passa a chorar cada vez que alguém canta, como se houvesse uma “desnaturalização do real e a naturalização do maravilhoso”, como afirma Irleamar Chiampi na sua obra *O realismo maravilhoso* (1980, p.158). Realmente, há nesse conto, assim como em muitos momentos da literatura de Donoso, situações insólitas que estão colocadas dentro de uma realidade literária criada por ele. Trata-se de uma verdade própria à obra que surge de um contexto muito singular recriado pelo escritor.

O garoto Jaime tem um estilingue que só empresta a Raúl e ensina-o a usá-lo sob a condição de que este o ouça cantar. O estilingue, dentro do romance, é um brinquedo de garotos marginais, motivo pelo qual Raúl é proibido de brincar com Jaime. Paralelamente, Carmen aspira em sair aos domingos para o popular e vizinho balneário de Santa Cruz, mas para não se descuidar, o garoto não poderia ficar livre. Este procura ajudá-la em troca de que ela depois o leve à praia para se encontrar com Jaime. Assim, entre os dois cria-se uma cumplicidade paralela à esfera do poder dos pais, que estava reduzido à presença da mãe, pois o pai vivia ausente da casa.

A empregada passa a ser uma espécie de mãe adotiva e, nesse conto, uma insinuada amante doméstica que, como vimos, não chega a ter o relacionamento sexual, mas traz uma relação erótica que vai deixar ávido o jovem personagem de Donoso, que em futuras narrativas vai agir de forma mais explícita. Em *Veraneo*, a cumplicidade entre a criança e a empregada cria um mundo paralelo típico das relações amorosas, como se observa a seguir:

Carmen no respondió en seguida. Sentía el azul de los ojos de Raúl, fijos sobre los suyos en la oscuridad. Acariciaba lentamente su cuello, mientras él rozaba su brazo desnudo. Era el niño más encantador del mundo. (...)

–Buenas noches –respondió ella.

Quando se inclinó en la oscuridad para besarlo, Raúl lanzó sus brazos alrededor del cuello de Carmen y sintió la forma tibia de sus labios junto a los suyos.

–Lindo –susurró Carmen al apartar los brazos del niño. Salió, y él se quedó dormido instantáneamente. (DONOSO, 1998, p.45)

Cabe destacar que, no serviço destinado à empregada não está incluído o afeto nem o sexo, mas isso é muito difícil de controlar em qualquer relação profissional. Isso porque, muitas vezes, o lugar no qual as pessoas estabelecem relações sociais é no ambiente de trabalho, podendo surgir daí relacionamentos amorosos ou puramente eróticos. Desse modo, entende-se que a aproximação entre o infante Raúl e Carmen aconteça naturalmente, ainda mais porque as autoridades da casa os excluem em um mundo à parte, no qual criança e criada compartilham múltiplas vivências.

Quatrocentos anos antes da publicação dos primeiros contos de Donoso, no México atual, que o conquistador Cortés recebeu de presente uma mulher que poderíamos considerar como a primeira empregada doméstica das Américas: a Malinche. Ela passa a ser não só uma mulher que vai cuidar da sua comida, vestimentas e lar mexicano, como também o ajudará conquistar o território, dando-lhe auxílio como intérprete e guia na sua empreitada de dominar o novo território da Coroa Espanhola. Embora tenha ocupado o papel de uma esposa, ela nunca chegou a gozar desse privilégio, que esteve sempre restrito à mulher que tinha ficado na Espanha. Na seqüência do capítulo, vou traçar um paralelo entre as empregadas domésticas de Donoso, a Malinche e outras excluídas na história e no imaginário do nosso continente.

4.2.2. Poder e erotismo na narrativa de José Donoso

De acordo com a vontade de todos, o *soberano* era agraciado com o privilégio da riqueza e da ociosidade, as moças mais jovens e mais belas lhe eram, de ordinário, reservadas (BATAILLE, 1987, p.156).

No primeiro romance de Donoso, *Coronación*, a problemática entre o patrão e a empregada ganha destaque, mas desta vez não vai ser uma criança inocente que viverá uma mútua sedução junto à empregada. Trata-se de um patrão de avançada idade, solteirão, sem filhos nem conquistas, que se sente atraído por uma jovem criada que chega da província para cuidar da sua avó. A jovem era parenta de duas outras empregadas que já trabalhavam nessa casa há anos. Com isso, a jovem dá continuidade a uma tradição de pobres camponeses que migram para capital para servir as classes abastadas. O romance de Donoso traz para a narração a problemática desse êxodo, mas como um tema circundante.

Essas empregadas domésticas vivem um processo de exclusão rural e, posteriormente, urbana, pois, raramente, melhoram sua condição de vida nas capitais. Geralmente, quando têm filhos, elas terminam morando nas favelas; algumas que não foram mães continuam vivendo para servir seus patrões até a morte, como é o caso das duas empregadas da decadente casa do romance que, sem filhos, permanecem junto à velha patroa até que esta venha a morrer.

Existem estudos e estatísticas sobre essa realidade que vai variando, lentamente, com o passar dos anos, mas que persiste dentro da realidade econômica e cultural de muitos países da região. A arquitetura das casas e dos apartamentos, no Brasil,

por exemplo, é o melhor retrato dessa realidade, já que até hoje quase não existem construções destinadas às classes altas ou médias sem um quarto de empregada, que, geralmente, fica no canto da área de serviço e sem janela. No Chile, esse tipo de arquitetura existe nas casas senhoriais como a do romance *Coronación* e em alguns apartamentos dos bairros mais nobres, mas não é muito comum. Quando existe o quarto da empregada está próximo da cozinha, mas não no mesmo espaço como no Brasil, ao mesmo tempo tem janelas como o restante da casa. Acredito que essa situação arquitetônica, que representa uma realidade social um pouco menos excludente que no Brasil, talvez seja porque no Chile não houve uma escravidão de grande porte. No entanto, persiste no país uma realidade social que separa as classes e as raças, como se observa nas obras de Donoso.

Como já vimos, o romance *Coronación* trabalha a angústia vivida por don Andrés, que é um homem solteiro de cinquenta e três anos, que mora sozinho num apartamento, mas que muitas vezes fica na casa da sua avó. Essa casa é o cenário do romance onde coabitam essa velha e duas empregadas com idades avançadas. O conflito surge com a chegada da jovem campesina para cuidar da avó de don Andrés, o que ocorre logo na primeira parte do livro que se chama: “El regalo”. De fato, a chegada da garota a essa casa parece ser um verdadeiro presente para don Andrés, que se sente, imediatamente, bastante agraciado com a chegada da jovem.

A velha dona Elisa, que não era nada boba, percebe o interesse do neto pela jovem criada, afirmando: “Y como yo sé que a ti te gustan las pollitas, porque eres un viejo verde.” (DONOSO, 1978, p. 50). Ela tem um estilo rude para dizer o que pensa sem medir suas palavras, chamando seu neto de: “pobre solterón inútil” (Idem, p. 52). Essa voz repressora vai ser determinante para a inibição de don Andrés na suas tentativas de possuir a jovem, bem como vai dificultar o bom relacionamento com a própria jovem, que acaba sofrendo muito com seus insultos e os maus tratos.

O que é curioso no romance é que a idéia de pecado que a velha inclui nas suas repressões atinge o seu neto quando, na verdade, qualquer homem riria das suas reprimendas, mesmo no final dos anos cinqüenta. De fato, para o melhor amigo de don Andrés, essa voz repressiva está fora de cogitação e não passa de uma cômica situação de pouca importância. Sabe-se que, no discurso masculino, o proveito sexual de uma empregada doméstica não passa de uma jocosa cumplicidade. Nas páginas de Sade, que Donoso aparenta não levar em consideração, esse conflito seria, simplesmente, mais uma das suas situações nas quais o poder é aliado do prazer do homem, mas em *Coronación* transforma-se em uma relação complexa e angustiante entre ética e sexualidade.

Don Andrés é o personagem principal do romance, uma vez que é nele que o narrador se centra, percorrendo seu pensamento com mais profundidade, porém ele não é seu herói, ao contrário, é seu alvo de crítica com relação à sociedade que coloca em xeque. O fato de esse curioso personagem, nos seus 54 anos, não trabalhar, já abre o caminho para um questionamento da sua pessoa. Como vimos no capítulo referente ao donjuanismo, don Andrés é um anti-herói desse erotismo, que move e dá vida a homens e mulheres. O fato de não ter mulher nem filhos poderia ser irrelevante se ele tivesse um emprego, mas a triste figura de don Andrés, muito ociosa, tende a criar no leitor uma rejeição para com o personagem e suas ações.

Seu médico e único amigo o adverte sobre o que poderiam ser seus esquisitos comportamentos tanto diante da jovem como diante de suas atividades lhe dizendo: “no seas solterón maniático” (Idem, p. 39). Entretanto, não é só o desejo que tem um caráter decadente em don Andrés, mas, como vemos, toda sua vida está carente de motivação e de sentido. Ele estudou direito, mas vive da renda familiar, não trabalha e passa o tempo lendo livros de filosofia sem muito interesse. Trata-se na verdade de um típico representante de uma elite rural, que na cidade de Santiago no final dos anos cinqüenta, já não tem a mesma

força nem identidade. Por isso, don Andrés deve viver seu próprio mundo inútil e decadente, para ocupar seu tempo coleciona bengalas e, como está cercado de empregadas, não tem nenhuma preocupação doméstica. Ele mesmo, já na parte final do livro, acuado por diversos conflitos, se reconhece como sendo algo inútil: “(...) Yo no tengo ninguna defensa, ninguna..., ni fé, ni estructuras racionales..., nada..., nada más que terror...(DONOSO, 1978, p. 156).

Existe uma tradição muito forte que leva don Andrés a tentar satisfazer seu desejo com a jovem e que faz com que ele confunda as empregadas com prostitutas, como observamos no capítulo anterior. De fato, a velha miseá Elisa insulta as criadas “llamándolas prostitutas y ladronas” (Idem, p.22). Entretanto, don Andrés duvida do seu próprio desejo pela jovem se questionando: “¿Deseaba a Estela? (...) ¿No deseó a muchas mujeres en su vida? ¿No supo satisfacer su deseo, sin perturbarse jamás ni perder control de sí mismo? Una especie de bruma reblandecía el control de estos pensamientos” (Idem, p.103).

Verifica-se, assim, que don Andrés luta contra seu instinto, controlando uma espécie de animal selvagem que vive dentro de cada homem que reprime a satisfação do seu sexo como afirma Bataille: “Só a voracidade de um cão feroz realizaria a fúria daquele que não tem limite”. (BATAILLE, 1987, p.158). No entanto, a linha repressora de don Andrés está muito bem definida, principalmente porque a jovem Estela, em momento algum, se insinua a ele; pelo contrário, ela o evita a cada instante desenvolvendo, inclusive, uma repulsão pelo patrão. Além disso, fica difícil para don Andrés porque a jovem arruma um namorado, assim: “Todas las puertas se cerraron, las que por un instante logró ver abiertas y acogedoras.” (idem, p.116). Seu fracasso nessa conquista é muito forte, pois ele acreditava que sua situação social faria com que a jovem não tivesse como recusá-lo.

De fato, don Andrés estava confiante que poderia possuir a jovem, pois acreditava em uma tradição que Isabel Allende nos narra em *La casa de los espíritus* (1989). Nesse romance, a autora chilena conta a história de três gerações de

mulheres em torno de um decadente patriarca, que recebe umas terras de herança e cria uma fortuna com muito esforço, além de abusos sociais e sexuais praticados contra seus empregados. No início do romance, o jovem latifundiário, que estava sem mulher, mas na companhia dos empregados, estupra, desnecessariamente, uma jovem campesina que não tinha mais saída a não ser aceitar os abusos do patrão. A história se passa no início do século num Chile que é muito mais rural daquele retratado por Donoso em *Coronación*, mas que já contava com uma longa tradição da qual a jovem campesina acaba sendo mais uma vítima. Como está descrito na narração: “Antes que ella su madre, y antes que su madre su abuela, habían sufrido el mismo destino de perra” (ALLENDE, 1989, p.62). Depois de ser violentada, a jovem camponesa passa a viver uma temporada junto ao patrão até ficar grávida.

No romance de Isabel Allende afirma-se que a jovem sente até prazer com o patrão, pois ele dedica-se um pouco mais a ela na hora do sexo, como se descreve na narração: “Esa vez Esteban se dio tiempo para gozarla y hacerla gozar. (...) La deseó con calma y la inició en la ciencia más secreta y más antigua. Probablemente fue feliz esa noche y algunas noches más” (Idem, p.63). No entanto, a rejeita quando sabe da sua gravidez, pois não havia nada de consideração por parte do patrão para com ela: “Se limitaba a utilizarla como una medida higiénica que aliviaba la tensión del día y le brindaba una noche sin sueños. Pero llegó el momento en que la gravidez de Pancha fue evidente incluso para él. Le tomó repulsión” (Idem, p.66).

Bastante diferente do patriarca de Isabel Allende é o personagem de Donoso, pois ele não estupra a jovem e, inclusive, fica apaixonado pela garota, conforme conta para seu amigo Carlos, que considera bobo esse sentimento de Andrés pela doméstica, dizendo que são “historias triviales” (Idem, p.130) do seu amigo Andrés. Realmente, essa paixão pela jovem é em grande parte alimentada pela frustração de não poder possuí-la.

Por sua vez, isso está distante da outra novela que temos em foco: *Este domingo*, que Donoso publicou em 1966. Interessante é que o mesmo tema volta a ser trabalhado, mas a partir de um outro contexto, uma vez que não se trata de uma criança, como no conto, nem de um adulto com mais de cinquenta anos, mas de um adolescente de 16 anos com muita energia sexual à flor da pele. Seu nome é Álvaro e o da sua empregada é Violeta que é quatro anos mais velha do que ele. O jovem estava mal na escola e de castigo tem que ficar na cidade, que se insinua como Santiago de Chile, preparando para seus exames de recuperação em matemática. Isso ocorre em pleno verão quando a cidade fica vazia. Como é um garoto de classe alta, os pais deixam a empregada com ele para que cuide do garoto.

Na época do romance, o jovem Álvaro tinha o impulso de se masturbar, mas vivia constantemente a censura dentro de casa. Paralelamente, os amigos do colégio lhe falam: “ya es tiempo que vayas a putas” (DONOSO, 1991, p.57). Acrescenta-se o fato de que seus primos lhe diziam “que las sirvientas son para eso, lo esperan, que no dicen nada por miedo que las echen” (Idem, p.58). Desta forma, o ambiente vai ficando preparado para que o jovem de classe alta perca sua virgindade com a empregada.

O que impressiona na relação de Violeta e Álvaro é como a jovem paparica o garoto, pois faz suas funções de empregada com uma vocação inusitada, com muito mais carinho que a mãe do rapaz ou, talvez, com mais carinho que qualquer parceira amorosa, como se observa no seguinte trecho que narra um momento em que Álvaro sai do banho:

–Ya pues, don Alvarito, sálgase le digo. Mire que tengo mucho que hacer. No estoy para que el café se enfríe y tenga que traerle otra taza y otra más hasta que al muy perla le de la gana de tomarse el desayuno... dejándolo enfriarse ahí. Ya sálgase le digo...

La Violeta toma la gran toalla y la abre para recibirlo. Entonces, él se para en la tina, las caricias de las goteras derramándose sobre su piel como anticipo de algo cierto, que ahora, con el corazón que se le quiere arrancar del pecho, sabe que va a ocurrir porque al pararse no se cubre el sexo erecto y ella sonriendo y con los ojos un

poco gachos, se queda mirándoselo..., y la casa entera está vacía, y tienen el día entero y la noche por delante, (...) (DONOSO, 1991, p.61)

Existe, no trato dado por Violeta ao jovem Álvaro uma mistura de funções profissionais e carinho para com o patrão, observado por Erich Fromm na sua obra *A arte de amar* (1995), que sintetiza que quando damos sem esperar recompensa, estamos proporcionando amor. Violeta não espera nada desse carinho dado ao patrão nem tem uma mentalidade esperta de tirar algum proveito da mesma. Além disso, também não desenvolve um amor erótico à espera de um relacionamento maior. Ela dá essa atenção de rei ao jovem pelo prazer de servir, como se fosse uma vocação de escrava que ama sua situação e seu protetor.

Para felicidade do garoto, a empregada facilita o encontro sexual que se dá em paz, pois eles têm todo o ambiente para ficarem à vontade se curtindo. “hoy, este domingo, ella cumple veintidós años y quiere celebrar con él, porque está solo, y ella también está sola.”(Idem, p.62). Como no conto *Veraneo*, o jovem patrão e a criada são cúmplices de um abandono familiar, ele com relação à família que está passando férias no campo e que o deixou, ironicamente, de castigo; e ela com relação à família que continua morando no campo.

O curioso é que ela gasta suas economias para custear um jantar especial que ela prepara. Ademais, paga algumas idas ao cinema, alguns dias “ella desnuda lo sirve”(Idem, p.65) Assim, ambos vão ganhando, rapidamente, uma intimidade de amantes que, rapidamente, vai ficando mais intensa, como nota-se no seguinte trecho:

Álvaro examinaba el sexo de la Violeta, y le preguntaba cosas, cómo, por qué, dónde, y ella juega con su pene joven, y después, porque hace calor, a la tina o a la lluvia se ha dicho, jugando a los hermanos siameses o a los submarinos o a los perritos y dejando todo el baño mojado. (DONOSO, 1991, p.65)

Como é costume na literatura de Donoso, o autor chileno não traz nas suas linhas cenas de sexo explícito. O ato sexual fica discreto, subtendido, insinuado, mas não menos excitante por isso. O verão acaba e o jovem Álvaro, mesmo sem ter estudado, é aprovado nos seus exames com facilidade. Violeta continua sendo empregada da casa e Álvaro passa a visitar seu quarto na calada das noites solitárias. É uma história que lembra o poema de Ferreira Gullar, que June E. Hahner recompila no seu estudo *A mulher no Brasil* (1978). Nesse texto, Gullar retrata a triste vida de uma jovem favelada que trabalha na casa de um casal em Ipanema. O homem da casa logo fica interessado pela garota e procura tê-la. Na primeira tentativa falha, mas há uma segunda oportunidade, como se observa na seguinte estrofe:

Mas de noite ele voltou.
Deitou-se do lado dela
E ela não se incomodou.
Passou a mão nos seus peitos,
A Aparecida gostou.
Deitou-se por cima dela
e suas calças tirou.
Aparecida nem lembra
O que depois se passou.
E tanto se repetiu.
Que ela se habituou.
(Ferreira Gullar, 1963)

O velho patrão e a jovem empregada são pegos pela patroa que acusa a jovem de roubo de jóias. Esta, além de ficar presa por um período, volta para favela, tendo uma vida de miséria. Essa história poética é um exemplo que a socióloga americana colhe para afirmar que a liberdade da mulher de classe média no Brasil (e no Chile também) depende do trabalho subalterno das mulheres mais pobres. (HAHNER, 1978, p.127) Isso quer dizer que, em nossos países, a classe média e alta vivem os privilégios da sociedade escravocrata, na qual a criada vive para servir seus patrões nos trabalhos mais ingratos do lar e também nos afazeres do sexo.

No caso de Álvaro e Violeta é insólita a cumplicidade e a entrega da mulher a seu patrão sem pedir nada em troca. Eles têm uma amizade erótica na qual os únicos compromissos são: o prazer de estarem juntos e o prazer de desfrutar da sexualidade. Nessa amizade, Álvaro confessa a Violeta que as garotas de sua classe social são bonitas, porém são seres frágeis, que ele não consegue usufruir com a mesma liberdade com que toca sua robusta empregada. Além disso, Álvaro demonstra sua fidelidade com relação a ela quando lhe conta: “Y a veces con mis compañeros de curso voy a casas de putas y bebo ponche y bailo, pero nada más..., me dan miedo. Tu no me das miedo”(Idem, p.67). Em outros momentos, ele sacia seus desejos pelas jovens da sua classe no corpo de Violeta, muitas vezes falando seus nomes.

O tempo vai passando nessa agradável relação de amantes que tem uma cumplicidade amorosa livre dos compromissos e formalidades do amor. Uma felicidade de cama que não se altera nem com o medo de uma gravidez que os colegas de Álvaro anunciam comentando: “A un tío le pasó, el pobre terminó su vida viviendo en un conventillo, completamente borracho porque tuvo que casarse con la china” (Idem, p.69). Cabe lembrar que uma “china” é no Chile uma mulher com rasgos mongolóides típicos do povo Mapuche, majoritário entre as etnias no Chile. Contudo, essa possibilidade também não afeta a Álvaro porque ela se cuidava “con unas hierbas y unos secretos de la naturaleza que le dio una tía en el campo” (Idem, p.69). Assim, Álvaro pode desfrutar, durante anos e sem se preocupar, o privilégio de ter uma amante dentro de casa que nunca lhe deu problemas nem gastos, mas só prazer. E isso porque ela sempre fez questão de deixar claro para o rapaz, que eles eram de mundos diferentes e que jamais poderiam compartilhar abertamente o mesmo espaço social.

Essa história é diferente no romance de Jorge Amado *Gabriela, cravo e canela* (1958), no qual o patrão, que é um ingênuo estrangeiro, fica

apaixonado pela empregada e se casa com ela, mas depois sofre uns desajustes culturais, sociais e sexuais com a jovem. Em *Este domingo*, de Donoso, a bondosa empregada orienta o ainda jovem Álvaro a se casar com uma garota da sua classe, mesmo ele não demonstrando muito interesse pela aristocrata. De fato, ele vai continuar desejando sua fogosa empregada, mas se relaciona, protocolarmente, com sua esposa. Anos depois, sabe-se que sua esposa Chepa tinha mudado sua cama para um quarto vizinho, com o argumento de que procurava por sua independência. O contraditório marido vive uma dupla sexualidade, na qual sofre de impotência com sua esposa e só tem relações sexuais pensando na sua empregada Violeta, como se observa no seguinte trecho:

No es la Chepa la que se estremece en sus brazos, esperando, es la Violeta (...) y si es la axila de la Violeta es la Violeta entera, Violeta, mijita, Violeta, ponte así, tócame por acá, ahora aquí mijita. Y cerrando los ojos..., sí si puedo, y duro ahora y seguro hizo el amor con la Violeta en la carne ignorante de la Chepa. (DONOSO, 1991, p.81)

Essa é uma relação muito triste, já que Chepa sabe que é traída, porém não pela empregada, mas por outras andanças do seu marido fora de casa. No entanto, ela pouco pode fazer para se sentir melhor. Cabe lembrar que o contexto do romance é no final dos anos cinqüenta, em um país bastante conservador que, como vimos, até os dias atuais vive uma dupla identidade erótica que tende a favorecer uma liberdade clandestina dos homens. A limitada esposa, que não teve as oportunidades de vivenciar as aventuras eróticas da criada, pois seu destino social estava junto ao de Álvaro, procura, com idade avançada e com desespero, um novo amor. No seu trabalho como assistente social, ela descobre essa possibilidade na prisão quando, na companhia de uma amiga, entra no presídio para comprar bolsas de couro. Imediatamente, sente-se atraída por um detento que trabalha muito bem o couro. Ela faz tudo para conseguir a liberdade do sujeito, inclusive pede a seu marido, que era advogado, que interceda por ele. Depois de muitas idas e vindas, ela consegue a liberdade do

referido condenado, que não aproveita a oportunidade de desenvolver um bom trabalho nem fica com seu coadjuvante.

Um duplo golpe baixo para Chepa é descobrir, anos mais tarde, que Violeta tinha ficado com seu marido na sua juventude e que agora ela também ficara com o ex-detento pelo qual ela tinha interesse, a ponto de procurá-lo nos últimos bairros da cidade. O romance termina com a desesperada Chepa correndo de um lado para outro dentro de uma empoeirada favela, seguida e incomodada por uma pequena e insuportável multidão de garotos. No epílogo “Uma noite de domingo” (Idem, pp.182-193), sabe-se que o ex-detento, que era um desequilibrado, assassina a ex-criada Violeta, e a antiga casa, na qual moraram Álvaro e várias gerações da sua família, fica abandonada sendo invadida por garotos de rua.

Embora Donoso não trabalhe a existência do filho ilegítimo do patrão e da empregada nesse romance de forma direta, esse filho está insinuado por meio dessas crianças pobres e excluídas da favela e da casa invadida. No romance *Coronación*, essa problemática é uma fatalidade para don Andrés que, mesmo não “botando” a mão na jovem, é acusado da sua gravidez tanto pelo seu amigo, o médico Carlos, como pelo irmão de Mario, que era o jovem namorado de Estela e verdadeiro pai da criança. O irmão de Mario, René, era um bandidinho que tinha acabado de sair da prisão e que convence seu irmão Mario e a Estela para que ambos passem extorquir don Andrés.

A questão do filho bastardo, bastante presente na obra de Donoso, é uma das principais fontes para entender a formação social e racial dos países ibero-americanos. Como observei, no início desta parte do capítulo, existe um fio condutor que une uma criada como a Violeta, presente no imaginário de Donoso, com o Histórico personagem Malinche, do início da colonização do continente americano, uma vez que, da mesma forma que Violeta se entrega e serve a seu patrão Álvaro, séculos antes, a Malinche já dava seu

apoio incondicional a Cortés. No seu particular estilo jornalístico de contar a história, Eduardo Galeano narra nas suas *Memorias del fuego* (1988) esse caso da seguinte forma: “Ha sido su sombra y vigía, intérprete, consejera correveile y amante todo a lo largo de la conquista de México; y continúa cabalgado a su lado.” (GALEANO, 1988, p.101).

Entretanto, essa relação da índia ou da escrava africana com o espanhol ou com o português nem sempre teve um caráter de admiração e de entrega pacífica por parte dessas mulheres. Além de uma relação de submissão, muitas foram abusadas sexualmente sem a mínima consideração, como a personagem de Isabel Allende que, no começo do século passado, após séculos da colonização, é violentada com total impunidade para o patrão. Este é como um animal descrito por Bataille que: “Só a voracidade de um cão feroz realizaria a fúria daquele que não tem limite.”(Idem, p.158). Durante séculos, os patriarcas viveram sem limites nem restrições com relação as suas barbaridades sádicas, nas quais poder e sexo sempre estiveram de mãos dadas.

Para aquelas que se entregaram voluntariamente resta uma maior rejeição com relação àquelas que foram abusadas pelos donos das terras e das pessoas no continente ibero-americano. É o que acontece no México, segundo a leitura que Octavio Paz faz da história e do imaginário mexicano, como se observa no seguinte trecho:

Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino de la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. (...) Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir a buscar a su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. Ella encana lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados. (...) Al repudiar a la Malinche – Eva mexicana, según la representa José Clemente Orozco en su mural de la Escuela Nacional Preparatoria – el mexicano rompe sus ligas con el pasado, reniega de su origen y se adentra sólo en la vida histórica. (PAZ, 1993, p.224-225)

Esse esquecimento a que se refere Octavio Paz é muito mais comum e traumático do pai com relação ao filho ilegítimo, que ele ignora e esquece à força. Em *La casa de los espíritus*, esse filho mestiço rejeitado pelo pai, mas jamais abandonado pela mãe, transforma-se em uma fonte de ressentimento social e de violência que volta como um bumerangue vingativo atacando a veia mais sensível do patrão: sua própria família legítima. O romance fala de três gerações de patrões e empregados e esse bastardo é neto da outrora jovem estuprada camponesa que por um tempo é usada como criada do lar e servente da cama do patrão até, como vimos, consolidar sua gravidez. Observe-se como a narradora descreve esse sujeito que é uns dos vilões do romance:

(...) joven moreno, desmañado y torpe, con pequeños ojos crueles de roedor, (...) recorrió la habitación con la vista, sin atreverse a hacer ningún movimiento, rumiando el rencor de que aquello podría haber sido suyo, si hubiera nacido de origen legítimo como tantas veces se lo explicó su abuela, Pancha García, antes de morir de lipiria calambre y dejarlo definitivamente huérfano en la multitud de hermanos y primos donde él no era nadie. Sólo su abuela lo distinguió en el montón y no le permitió olvidar que era diferente de los demás, porque por sus venas corría la sangre del patrón. (ALLENDE, 1989, p.270)

Esse neto bastardo consegue uma ajuda do seu avô “rico” para se tornar militar. Ressalta-se que ele tinha ficado interessado na sua prima, quando esta ainda era criança. Os anos passam e a neta tinha virado amante de um camponês revolucionário que contestava a propriedade do seu avô. Acontece o golpe militar no país e, durante uma reviravolta impensável, o neto ilegítimo tem nas masmorras da ditadura o prazer sádico de estuprar sua prima, já não mais como uma tarefa investigativa de militar, mas como se fosse uma histórica vingança de uma exclusão da qual a jovem era uma vítima colateral.

No caso histórico da Malinche são seus filhos mestiços que são traídos pelo pai e por seus irmãos espanhóis como podemos observar no seguinte texto extraído da obra de Eduardo Galeano citada acima:

1568

Ciudad de México

Los hijos de Cortés

Martín se llama el hijo mayor de Hermán Cortés, hijo natural nacido de la india Malinche. Su padre le dejó, al morir, una flaca pensión anual.

Martín se llama, también, el hijo legal de Herman Cortés, nacido de una española hija de conde y sobrina de duque. Este Martín ha heredado el blasón y la fortuna: es el marqués del valle de Oaxaca, dueño de miles de indios y leguas en esta tierra que su padre había humillado y amado y elegido para yacer por siempre.

En silla de terciopelo carmesí y bordes de oro, solía pasear Martín, el marqués, por las calles de México. Tras él marchaban sus guardias de librea roja, armados de espadas. Quien se cruza con él se descubría, le rendía pleitesía e se sumaba al séquito. El otro Martín, el bastardo, formaba parte de la comitiva.

Martín, el marqués, quiso romper con España y proclamarse rey de México. Cuando la conjura fracasó, balbuceó arrepentimientos y delató nombres. Le perdonaron la vida.

Martín, el bastardo, que ha servido a su hermano en la conspiración y en todo lo demás, se retuerce ahora en la tortura. A su lado, el escribano anota: *Fue desnudado y puesto en la cincha. Amonestado, dijo que no debía nada.*

El verdugo da una vuelta a la rueda. Las ruedas rompen la carne y estiran lo huesos.

El escribano anota: *Se le amonesta nuevo. Dice que no tiene más que decir que lo que tiene dicho.*

Segunda vuelta de rueda. Tercera, cuarta, quinta.

(GALEANO, 1988, p.178-179)

Em *Este domingo*, as crianças pobres que acozzam a mulher legítima do patrão são o símbolo dessa história sexual de exclusão social e de prazer erótico da elite masculina. Em *Coronación*, o filho do casal do romance, que vive excluído na pobreza, é o estopim para incriminar o patrão nos seus frustrados desejos de possuir sexualmente a jovem. Em ambos os casos, assim como em outros casos presentes na análise, o proveito sexual do patrão pela empregada produz diversos conflitos, principalmente quando surge o filho indesejado. Este, por sua vez, tende a representar, em grande parte, uma massa imensurável de cidadãos entregues à própria sorte, sem referências de pai, muitas vezes, dispostos a recuperar riquezas que lhe foram usurpadas.

4.3. Comparações

Depois desse trajeto pelos dois autores e tendo examinado um erotismo masculino centrado no sadismo e no poder de classe, percebemos que parece existir no homem uma incomensurável necessidade de poder e sexo, muitas vezes associada à violência.

O francês Bataille distingue, num determinado momento da sua análise sobre Sade, que “os mesmos povos, e o mais freqüentemente os mesmos homens, têm sucessivamente a atitude bárbara e a civilizada” (Idem, p.176). Essa premissa representa bem o sentimento antagônico que vive dentro de don Andrés, em *Coronación*, pois ele leva, dentro de si, um homem civilizado e bárbaro ao mesmo tempo. Entretanto, don Andrés consegue controlar o homem selvagem que tem nas suas entranhas, mas sob uma constante angústia e insatisfação, diferente de alguns narradores e personagens de Fonseca, que desfrutam desse ser bárbaro, que haveria dentro de todo homem segundo Bataille.

Por outro lado, o leitor é chamado, na narrativa de Fonseca, a compactuar com esse sadismo, que defeca ao mesmo tempo em que violenta sexualmente, como se fosse um espectador mórbido que gosta de assistir a essa crueldade. O escritor facilita esse encontro desenvolvendo uma literatura acessível ao grande público, cinematográfica, que prende o leitor sem muito esforço, mas que, pelas imagens grotescas expostas nas suas linhas, pode provocar sua rejeição imediata, como no caso da censura.

No caso de Donoso, o leitor é desafiado a desvendar o enredo da sua trama literária, como afirma Carlos Fuentes (2004): “la dificultad es una invitación” na literatura do escritor chileno. Nesse processo o leitor não parece ser chamado a compactuar com seus personagens, mas a discutir suas possibilidades existenciais. Da mesma forma, o

cinema, que nasce das suas criações, adquire um caráter mais experimental de difícil acesso ao grande público. Em ambos os casos, o censor parece perder interesse pelas obras de Donoso.

Ressalta-se que o sexo, o ato em si mesmo, é muito mais explícito em Fonseca que em Donoso. Este último, com exceção de algumas obras como, por exemplo, em *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980), é bastante sutil e subentendido, deixando na expectativa o leitor mais pornográfico. Por outro lado, Fonseca é muito mais explícito, principalmente quando mistura violência e erotismo nas suas sangrentas linhas. Essa diferença básica não faz com que os escritores em foco sejam nem mais nem menos eróticos, simplesmente distingue um estilo próprio de desenvolver o erotismo na literatura, que pode ser representado de forma muito sutil ou mais explícita.

Uma distinção esteticista ou preconceituosa do fenômeno erótico na literatura é irrelevante na presente análise, já que desenvolver uma crítica desse tipo seria limitar as possibilidades de leitura que oferece a obra de arte.

Por isso, o que resulta de real importância é levantar uma discussão que distinga as linhas discursivas em que os autores articulam seus relatos e como os mesmos tecem suas tramas na realidade histórica e psicológica dos personagens. Um bom exemplo de exercício de análise textual, faz Jurandir Freire Costa no caderno *Mais!*, da Folha de São Paulo, no domingo 11 de maio de 2003, ao comentar o estudo sociológico de Thomas Laqueur, *Sexo Solitário – Uma História Sexual da Masturbação*, do qual separamos o seguinte trecho:

O moralismo sexual foi repressivo, intolerante e, muitas vezes, homicida; o da cultura das sensações é obtuso, leviano, medíocre e, cada dia mais, suicida. Um produziu famílias neuróticas, adultos obsessivos, crianças fóbicas e mulheres histéricas; o outro, famílias desagregadas, crianças insolentes e agressivas, homens cínicos e desfibrados e mulheres puerilmente acuadas pelo pânico da velhice e da gordura. (COSTA, 2003)

Embora o autor esteja se referindo a outra temática do universo erótico (o da masturbação), parece fazer alusão aos autores que estou trabalhando aqui. Ocorre isso, porque Donoso tem na sua lente esse “moralismo sexual” ao qual se refere Costa, como, paralelamente, Fonseca pertence à “cultura das sensações”. Cada um dentro da sua realidade histórica parece trazer as conseqüências apontadas por Costa nas quais há uma infelicidade constante no ser humano. De fato, em ambos os narradores, a felicidade se apresenta em cenas fragmentadas e reduzidas a algumas páginas dos contos e dos romances. Entretanto, existe uma constante insatisfação que se espalha como um germe por cada uma das narrativas estudadas.

Como costuma afirmar o professor Luis Felipe Ribeiro, para que haja romance deve haver conflito. Em concreto, uma literatura sem questionamentos históricos nem psicológicos, que esteja sempre à procura da felicidade ou vivenciando-a, é uma narrativa pobre ou de auto-ajuda que pouco ou nada tem a ver com as sociedades que devemos encarar na vida real. Uma aproximação às crueldades do mundo, por meio da narrativa dos autores em foco, questionadas e desdobradas nesse trabalho, faz ampliar nosso espírito crítico diante de conflitos tão pontuais como a violência, o poder e o erotismo. Porém, isso não quer dizer, necessariamente, que a partir de uma tomada de consciência possamos viver felizes, mas pelo menos com a consciência tranquila de que tentamos procurar respostas coerentes.

5. HOMOSSEXUALISMO NAS OBRAS DE RUBEM FONSECA E JOSÉ DONOSO

Como nos capítulos anteriores, no presente, tento desmistificar os olhares para o tema em foco, quebrando mitos, preconceitos e estereótipos, ampliando o ângulo e saindo dele para analisar os discursos que abordam a problemática do homossexualismo. Não se trata de uma visão isolada, nem muito menos de uma bandeira, mas de uma visão histórica que, como vimos na introdução do trabalho, faz parte das novas possibilidades que existem para ler o mundo. Observamos que no âmbito acadêmico vive-se essa possibilidade de ampliar a discussão sobre algum tema em especial, pois o próprio leque de temas se amplia. As leituras desenvolvidas sobre o don Juan, a prostituição, o sadismo e o poder nas obras dos autores em foco nos capítulos anteriores, estão dentro desse contexto de possibilidades discursivas.

Segundo os estudos selecionados por Heloisa Buarque de Hollanda (1992), entre os quais destaco o de Stanley Aronowitz “Pós-Modernismo e Política” (1989), se observa que a época em que vivemos tem essa característica de romper com os eixos hegemônicos, que orientaram a cultura ocidental durante milênios. A verdade única, que

nunca existiu na verdade, perdeu seu trono e está cada vez mais fragmentada. A internet é, de fato, o melhor exemplo desse novo contexto de ler e interagir com os discursos, principalmente, com temas tão tangentes como o do homossexualismo e de outras minorias (ou maiorias), que estavam excluídas dos modelos totalizadores. Como é o caso das mulheres que foram silenciadas durante um incalculável período e que, na atualidade, contam com uma voz própria, que afeta diretamente a forma de entender e viver o mundo. Elas ganharam seu espaço e continuam a lutar para melhorar suas condições. Tanto na internet quanto nas universidades existem grupos que trabalham de forma engajada, ao mesmo tempo que se convive com realidades mais conservadoras.

No universo da homossexualidade, acontece um fenômeno parecido, pois é um tema polêmico que está na pauta de uma discussão ética e moral, e que se amplia para outros campos, como a biologia e a sociologia. Também no campo da literatura, que tende a aglutinar os discursos e que, dessa forma, acaba deixando um campo minado para a análise.

Nas últimas décadas, e em especial nos últimos anos, em países como o Chile e o Brasil, observa-se que a homossexualidade já não é mais vista, por muitos grupos, como uma doença comportamental e que, pelo contrário, começa a ganhar um reconhecimento de identidade como tal, ou seja, para essas vozes em favor do homossexualismo, não se trata de devolver ao homossexual sua ‘verdade heterossexual’, mas de que viva, sem traumas, sua própria identidade. Contudo, essa proposta depende do outro, daquele que não reconhece a diferença.

Percebe-se que a problemática do reconhecimento das minorias sexuais é uma das modernas causas de um mundo descrente das suas utopias macroeconômicas. Realmente, o movimento conhecido como “GLS” a cada ano ganha mais força, presença e simpatizantes, ao mesmo tempo em que é absorvido pela sociedade de

consumo. Na verdade, vivemos uma época em que as ideologias já não são muito relevantes, o que importa é o nível de consumo das pessoas e não suas idéias ou identidades. Nesse sentido, se sou indígena, por exemplo, posso organizar visitas turísticas na reserva e vender minha cultura como um atrativo ou, se sou feminista, posso escrever livros e vendê-los para outras feministas. Da mesma forma, os homossexuais são vistos como consumidores da sua própria identidade. De fato, existem roupas de marcas, livros específicos e até apartamentos em bairros, nos quais vivem em seu mundo paralelo e cada vez mais inserido na cidade.

Contudo, embora exista um sentimento de fim das ideologias e de um triunfo do consumo, no qual não importa o que a pessoa é ou pensa, ainda há, no caso dos homossexuais, um leque de possibilidades discursivas para debater. Nessa perspectiva, o mais importante para o sistema é que não se agrida o poder econômico, como, por exemplo, no caso dos indígenas que entram em conflito pelas terras.

No presente capítulo, discute-se como os autores em foco abordam o tema homoerótico e como outros autores enxergam a questão abrindo as possibilidades para a leitura. O escritor chileno, diferente do brasileiro, trabalha menos o tema homossexual nas suas obras, com exceção de *El lugar sin limites* (1966). No caso de Fonseca, o tema do erotismo homossexual, como os outros, aparece de forma mais freqüente nas suas obras. Desta forma, no escritor chileno será focalizado apenas um romance, enquanto que no brasileiro, serão analisados alguns contos que desdobram mais a temática, assim como algumas partes dos romances que discutem a temática.

5.1. Tratamento do homossexualismo nas obras de Rubem Fonseca

Como dito acima, na obra de Fonseca existe um gosto especial pelo o tema do erotismo, assim como sobre o da violência, como já observamos nos capítulos anteriores. Tanto no don Juan, como nas prostitutas e no homossexualismo, desenha-se um perfil ideológico centrado em um tradicional erotismo masculino que se reitera nas suas narrativas. De fato, nas suas obras, gays e lésbicas muitas vezes estão presentes para justificar esse olhar masculino, que reforça uma identidade machista centrada no poder econômico, que pouco contribui com as novas visões sobre o homossexualismo. Contudo, há trabalhos do autor que procuram entender melhor o universo homoerótico, sem muitos estereótipos, que completam e enriquecem suas vozes sobre a questão.

No conto *Almoço na serra no domingo de carnaval*, publicado no livro *O cobrador* (1979), o narrador-personagem vai à serra fluminense para uma festa na casa de sua namorada. Nas primeiras linhas do relato, ele descreve a seguinte situação:

Na subida da serra uma mulher pequena, de chapéu de abas largas, fez sinal pedindo carona. Usava minissaia de cetim, bustiê de lantejoulas vermelhas, luvas brancas longas quase até o cotovelo. Parei o carro.

Vai subir? Voz de falsete. Dentes ruins. Batom vermelho brilhante. Tinha qualquer coisa numa das vistas, ligeiramente fechada e remelenta. Pestanas pintadas de rímel.

Não. Desculpe, eu disse acelerando o carro.

Se fosse uma mulher eu teria levado comigo. Vergonha de dar carona para um travesti? Medo do travesti? Ele era tão frágil, mas eu tinha medo dele? Era isso? Ou eu me aborrecera por ele não ser mulher e eu queria que o destino pusesse na minha frente uma mulher que me levasse para outro lugar que não aquele para onde eu estava indo? (FONSECA, 1994, p.569)

Ele tinha morado na casa em que seria festa que, aparentemente, vendera fazia pouco tempo. Isso lhe traz algumas lembranças que são

insinuadas na narração, mas nunca explicitadas. O narrador não gostou da festa que girava em torno da piscina. Ademais, o pai da jovem fez com que ele se lembrasse e sentisse dor por causa de um acontecimento anterior à narração que, talvez, tivesse sido o motivo pelo qual o narrador vendera a casa. Tudo isso vai ficando nas entrelinhas, mas abre diversas possibilidades de interpretação para o seu comportamento depressivo e violento, que, no quintal da casa, violenta a sua gentil namorada. Então, ele desce a serra chorando pela segunda vez num mesmo dia, pois sente vontade de se suicidar.

O homossexual nesse relato não faz parte do conflito do narrador, que espera encontrar uma mulher para fugir do seu encontro social e amoroso. Entretanto, neste momento da análise é oportuno distinguir uma rejeição instantânea na figura do homossexual por parte do personagem que vivencia uma nítida homofobia. Isso, segundo Regina Navarro Lins, deve-se ao fato de que o homem está, comumente, procurando reafirmar sua heterossexualidade, pois “ele quer deixar claro para os outros que ele não é homossexual.” (LINS, 1998, p.249).

Paralelamente, a rejeição da estética do travesti, que é sentida como uma agressão pelo personagem-narrador, é outra forma de homofobia. No romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), esse desprezo pelo homossexual aparece de forma mais tímida por meio de um escondido riso que debocha da fantasia e do imaginário de um gay, que ensaia sua alegoria para o carnaval. Nesse romance, diferentemente do conto anterior, o personagem gay está mais presente dentro da trama, que tem como pano de fundo o carnaval.

Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, o narrador chega, por insólitas circunstâncias, a investigar os enfeites feitos com pedras preciosas nas fantasias desse carnavalesco, que é um afetado homossexual, como se observa no seguinte trecho:

“Olha este cabochão aqui, disse mostrando uma enorme pedra arredondada, (...). Este ano será o Ano da Reparação, o ano que as injustiças cometidas contra mim serão vingadas. Eu merecia ganhar o ano passado, com Meu Reino por um Amor, e tirei segundo. E no ano retrasado foi pior ainda. Nabucodonosor II e os Jardins Suspensos da Babilônia ficou em terceiro, uma obra-prima, uma grandiosa e deslumbrante tirou terceiro. Eu estudei tanto para fazer aquela fantasia!... Porque eu pesquisei, sabe, nos livros, nas enciclopédias, conversei com os especialistas, com os sábios, coisa que ninguém faz, busco todas as informações sobre o tema da minha fantasia antes de criá-la... não é Mildred? Tive vontade de me matar quando tirei terceiro lugar. Você vai ver o meu desfile este ano, não vai? O melhor é o do Glória, sabe lá não tem baile, é só o desfile. Não é fácil entrar, sabe, o desfile é feito para a televisão e só entram para assistir os hóspedes do hotel e meia dúzia de convidados. Mas eu arranjo convite para você. Cadê o cafezinho, Marijó?” (FONSECA, 1988, p40-41)

Nesse recorte, há vários pontos importantes para ressaltar sobre o vínculo que se estabelece entre o carnaval e o homossexualismo, mas antes quero destacar que o narrador de Fonseca, mais uma vez, olha de forma estereotipada o homossexual. Não apenas como uma louca afetada, mas, também, como um ser bobo, ignorante e incrédulo. Para muitos homossexuais, essa idéia do gay afetado é bastante detestável, pois como afirma Lins: “O homossexual que realmente se aceita não representa a bicha louca nem o hipermacho, situa-se fora dos estereótipos sexuais criados pelo patriarcado” (LINS, 1988, p.246). Nesse sentido, aprendemos que no campo do erotismo não existem padrões únicos nem permanentes, mas que, sempre, coexistem múltiplas realidades paralelas que se cruzam ou se chocam.

No campo do homossexualismo, não poderia ser diferente, assim se, por um lado, existem homossexuais que se incomodam com os “estereótipos criados pelo patriarcado”, não há como negar que há outros gays que têm orgulho de desenvolver esse tipo de representação caricata. Nesse caso, não me refiro a gays afetados carentes de opinião, mas ao bem sucedido escritor chileno Pedro Lemebel, que faz questão de exagerar sua

condição homossexual, tanto na sua literatura, quanto nas suas apresentações públicas, que surpreendem pela lucidez das suas criações e opiniões. Isso porque a aceitação e auto-reconhecimento da diferença passam, exatamente, por todas as situações.

Na visão desenvolvida no texto de Fonseca, o homossexual fica visível, estereotipado e separado num gueto social, tanto profissional quanto nas suas horas de lazer. Entretanto, cabe observar que, realmente, existe no homossexual uma atração especial pelo carnaval e pela fantasia que este possibilita. Não obstante, esses concursos, descritos na narração de Fonseca, não trazem a essência do riso carnavalesco dos carnavais medievais estudados por Mikhail Bakhtin em sua obra *A cultura popular na idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais* (2002), pois não trabalham com a ironia nem com o deboche. Eles estão muito mais preocupados com a admiração do público no luxo e na alegoria da fantasia e é, exatamente, nessa alegria de representar no meio das penas e dos enfeites, que o gay parece desfrutar da sua transformação. Nessa perspectiva, com uma ótica baktiniana do carnaval, o desfile de fantasia e, também, os desfiles do sambódromo não cumprem sua função de brincar com a realidade como uma festa popular, já que estão mais para uma representação teatral do que para uma experiência carnavalesca. Quando a fantasia carnavalesca invade a rua para provocar o riso, ela realmente está cumprindo sua função carnavalesca, pois transforma (ou transgride) o lugar público destinado ao trabalho em uma festa popular. No carnaval brasileiro, há um sem número de grupos que ainda fazem esse carnaval que descreve Bakhtin.

Embora no Chile não exista uma tradição carnavalesca como no Brasil, que permita essa transformação passageira do cotidiano, os novos ares pós-modernos trazem inéditas oportunidades para que muitos gays se manifestem nas ruas da capital. De fato, a passeata gay de Santiago se soma a outras que há pelas grandes cidades do ocidente. Nessas manifestações, sobressaem as fantasias que representam algum tipo feminino

do imaginário popular. Trata-se de mulheres famosas, que muitos gays gostam de recriar. O escritor Pedro Lemebel observa que, no cotidiano gay, existe uma apropriação dos nomes dessas mulheres que usam como codinomes:

Para las más sofisticadas se usa el remember hollywoodense de la Garbo, la Dietrich, la Monroe, la West. Pero para Latinoamérica hay nombres de vírgenes consagradas por la memoria del celuloide más cercanas: la Sara Montiel, la María Félix, la Lola Flores, la Carmen Miranda. Nadie sabe por qué las locas aman tanto a estas señoras donas tan lejanas en el tiempo, y a veces casi extraviadas por el sepia de sus fotos. Nadie lo sabe, pero esos nombres se han homosexualizado a través de los miles de travestis que hacen su copia. A través de la mimesis de sus gestos y miradas matadoras. Toda marica tiene dentro una Félix, como una Montiel, y la saca por supuesto, cuando se encienden los focos, cuando la luna se descuera entre las nubes. (LEMEBEL, 1996, p.59)

No romance de Fonseca, os homossexuais também usam codinomes, como no seguinte trecho: “Me contaram que você está um delírio, Lulu”, disse Diderot para um concorrente que passou por perto, ainda sem fantasia, “estou louco para ver.” Os dois se beijaram.” (Fonseca, 1988, p.59). Acredito que essa prática do uso do apelido pode ter várias origens. Uma talvez seja a de assimilar alguma característica imposta pelos outros, geralmente, os colegas de escola ou de bairro que, desde pequenos, têm o costume de criar apelidos como forma de identificar o colega pejorativamente; outra, como uma forma de criar uma cumplicidade de grupo ou de identidade paralela à norma imposta pela família e a sociedade. Entretanto, a vontade de se projetar nessas damas de outrora, como distingue Lemebel, assim como nos mais variados tópicos da história universal, como no caso do personagem de Fonseca, que procura sua fantasia de Tutancamão, é provável que seja uma necessidade de ser alguém importante e, não, um ser anônimo.

No Rio de Janeiro, existem blocos carnavalescos, em que a maior parte dos componentes é homossexual, como a Banda de Ipanema ou o Bloco Carmem Miranda. Durante o desfile, é comum ver os gays fantasiados com alguns tópicos culturais,

tais como baianas, índias, babás, enfermeiras. Nesses casos, eles levam adiante um imaginário de ser mulher, mas quando se fantasiam fazendo ironias e debochando da polícia, dos bombeiros ou dos políticos, eles estão fazendo uma paródia da vida cotidiana, como nos carnavais estudados por Bakhtin.

No romance de Fonseca, o conflito com o carnavalesco homossexual se dá na casa deste, quando o narrador é assediado pelo personagem, como se observa no seguinte trecho:

Afinal Negromonte voltou. Através do véu que cobria seu rosto via-se que ele se maquiara cuidadosamente. Usava um diadema na cabeça, um bolerinho de lamê rebordado, calças bufantes transparentes e uma calcinha de paetês.

“Odalisca Favorita de Harém do Sultão! Você gosta?”

“Está muito bonita.”

“Você está indo embora?”

“Tenho um compromisso agora”, eu disse, já na porta, olhando para o relógio.

“Você está aborrecido comigo?”

“Não, claro que não. No ano que vem vou ver seu desfile e espero que ganhe o primeiro lugar.”

“No ano que vem!? E o filme.”

Ele me segurou pelo braço. “Você é meu amigo, não é? Meu Deus! Eu preciso tanto de um amigo!”

“Mildred é sua amiga. Tenho que ir, Negromonte, tenho mesmo.”

Saí, desgostoso comigo por ter sido tão ardiloso com uma pessoa vulnerável como Negromonte. Liguei para Liliane do primeiro telefone público que encontrei. (FONSECA, 1988, 70-71)

O narrador, na sua desesperada procura de conseguir financiar seu filme, estava se envolvendo com o tráfico de jóias. Na sua investigação do complexo mundo do crime, ele precisa da ajuda do carnavalesco e, por isso, vai a sua casa e abre essa brecha para o homossexual, ou seja, o narrador estava solicitando os favores do gay, sem perceber que poderia se envolver com ele, como se fosse um ingênuo heterossexual pronto para cair na rede do homossexual. Será que o malandro narrador de Fonseca, quase nunca tem um deslize, cai na armadilha do homossexual ou, na verdade, cria-se uma situação para desenvolver uma atitude homofóbica?

Um dos motivos para se desenvolver um constante desprezo dos heterossexuais pelos homossexuais é exatamente a idéia do assédio gay. Existe o preconceito de acreditar que todo homossexual é um promíscuo em potencial, pronto para desvendar a provável homossexualidade que existe em todo heterossexual. Segundo Foucault, realmente existe uma promiscuidade homossexual, mas ela deve-se às condições históricas da censura do homossexualismo na atualidade, já que, como ele mesmo observou na sua obra *História da sexualidade*, publicada em 1984, na antiguidade clássica, era bastante diferente. Isso porque para os gregos, como ele observa no seu importante estudo, a homossexualidade fazia parte da organização cultural da sociedade. A promiscuidade gay, recriada no discurso homofóbico do narrador de Fonseca, é uma consequência de uma cultura vivida à margem da heterossexualidade, sem possibilidade de se reconhecer nem de se oficializar.

O italiano Alberoni, na sua obra *O erotismo*, observa (1992) que o homossexual masculino tende a exacerbar a descontinuidade masculina, que, por sua vez, tem uma inspiração donjuanesca de não fixar residência no amor por uma só pessoa, de forma permanente, ao contrário do amor homossexual feminino que é mais levado para as relações estáveis e duradouras, de continuidade no amor como ele afirma. Entretanto, as novas possibilidades que se têm criado no ocidente para a realidade homossexual permitem que a loucura gay pelo sexo promíscuo seja mais uma possibilidade de realização dentro de um amplo universo de possibilidades homoeróticas. De fato, a luta pela legalidade do casamento demonstra que podem existir múltiplas possibilidades do amor homossexual. Nas crônicas de Lemebel, a história de um homossexual velho e abandonado, que tem que passar um natal sozinho, demonstra essa vontade gay de ter um parceiro fixo, principalmente, quando há rejeição familiar.

O assédio homossexual vivido pelo narrador de Fonseca, também aparece nas crônicas de Lemebel, porém, é vivido pelo avesso, pois são os

“heterossexuais” que procuram os homossexuais durante a noitada do comércio sexual com travestis. Talvez, por isso mesmo, o personagem homossexual de Fonseca, assim como o gay de Lemebel no seu romance *Tengo miedo torero* (2001), acreditem que o heterossexual possa soltar, pelo menos por uma noite (ou para sempre) o homossexual que leva dentro de si.

A cantada gay também está presente no romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, mas dentro de outro contexto. A personagem Liliana, que, pelas circunstâncias do próprio enredo, deve usar roupas masculinas durante alguns dias junto ao personagem principal, faz com que este observe o seguinte:

Quis saber como era passar por homem, que tipo de sensações Liliana sentira quando as mulheres faziam-lhe propostas, avanços galantes. Liliana respondeu que quem lhe fazia propostas, quando vestida de homem eram os homens. E que concluía que pelo menos trinta por cento dos homens eram homossexuais – ostensivos, enrustidos ou latentes. (FONSECA, 1988, p.212)

Interessante que, aqui, a promiscuidade gay fica sendo muito mais avançada do que a cantada masculina com relação às mulheres, como observamos acima nos estudos de Alberoni. Paralelamente, a observação da personagem sobre a existência numérica dos homossexuais masculinos é mais uma demonstração da capacidade que tem a literatura de brincar com as informações que, mesmo sendo científicas, são muito difíceis de confirmar.

Um outro relato, no qual é fácil perceber o tratamento da homossexualidade pelos narradores de Fonseca, é no conto *Romance negro*, comentado no capítulo anterior, no qual o personagem principal assassina um escritor para assumir seu lugar. Como eram irmãos gêmeos, o impostor não teve dificuldade em ficar no papel do defunto, mas como o morto era homossexual a dificuldade aparece quando o narrador tem que

se entender com o namorado da vítima. No trecho a seguir, podemos observar como o narrador-personagem descreve esse encontro:

Sandro falara comigo em italiano e eu respondera em inglês. Talvez Winner soubesse italiano e, nesse caso, por que não respondera eu italiano? Eu não sabia o que fazer. A mão de Sandro subiu carinhosamente na direção da minha virilha, o que me encheu de pânico. ‘Você ainda me ama?’, perguntou. (...) Em seguida fechou as cortinas da janela e tirou a roupa com destreza, ficando inteiramente nu. Em menos de vinte e quatro horas eu contemplava o corpo nu de um segundo homem, eu, que nunca vira um homem nu na minha vida. Tirei os olhos da nudez dele como quem afasta os olhos da chama azul de um maçarico. ‘O que está esperando?’, ouvi Sandro dizer. Ele se aproximou de mim e, antes que eu pudesse me defender, beijou minha boca. Afastei-me como alguém que tivesse sido atingido pelo deslocamento de ar de uma forte explosão. (FONSECA, 1994, p.726-727)

Interessante que o carinho do homossexual é motivo de desespero para o personagem, que é, como os outros narradores de Fonseca, um don Juan que precisa constantemente afirmar sua masculinidade. Por outro lado, resulta inverossímil que o narrador nunca tivesse visto um homem nu na sua vida: nem o pai, irmão ou colega de escola? Também é bastante esquisito que o narrador de Fonseca, como tantos outros personagens, apareça sem contexto familiar. De fato, nunca há irmãos, pais, avôs, primos ou histórias familiares na vida dos personagens principais das histórias de Fonseca; todos parecem jogados no mundo seja para usufruir ou sofrer as horas que vivem durante a narrativa, que, nas obras estudadas, nunca abrange muito tempo. Assim, muitas das experiências dos personagens, como essa de ver pela primeira vez um homem nu, nascem naquele momento da narração, pois, geralmente, eles carecem de histórias pessoais.

A rejeição pelo homossexual Sandro é imediata e inquestionável, pois o narrador se sente agredido pelo jovem. O afeto erótico do gay causa-lhe tal repulsão que o mata, já que também lhe resultava uma ameaça para seus planos, como se observa no seguinte trecho:

“Ele ia me denunciar, quando a meia-noite chegasse sem telefonema algum. E além disso, sua nudez me agredia.”

“Você matou um homem apenas porque ele se desnudou na sua frente?”

“Não, não... Sim, também, por isso.”

(...)

“E o corpo não foi achado?”

“Foi. Saiu uma notícia pequena nos jornais, dizendo que Sandro Morelli – esse era seu nome completo – tinha uma ficha criminal de prostituição masculina, furto e outras infrações menores.” (FONSECA, 1994, p.728-729)

Desta forma, o narrador assassina o gay não apenas para proteger seu esquema de assumir a personalidade do escritor morto, como também pelo fato de o mesmo ser um homossexual que lhe oferece sexo e amor. A morte do gay, como muitas outras vítimas das obras de Fonseca, é vivida com a naturalidade de um mundo vil que não tem jeito. Verifica-se que o garoto de programa está muito exposto à violência, como bem destaca Lemebel nas suas *Crônicas de sidario* (1996): “su trabajo es así, nunca se sabe si mañana, en algún rincón de Santiago, su aleteo trashumante va terminar en un charco. Nunca se sabe si una bala perdida o un estampido policial le va a cortar el resuello de cigüeña moribunda.” (LEMEBEL, 1996, p.78).

Um outro conto bastante interessante para discutir o homossexualismo nas obras de Fonseca é “Corações solitários” de *Feliz ano novo*. Nesse relato, o personagem-narrador trabalha como jornalista em uma revista de mulheres destinada ao público C, ou seja, à classe social C. Ele deve manter correspondência com os leitores inventados pela própria redação da revista. A linha editorial tem a prática de criar nomes falsos para todos os jornalistas que usam, em geral, nomes de mulheres assim como pensamentos que não lhes pertencem. Trata-se de uma questão comercial que, no mundo carioca retratado por Fonseca, demonstra que os interesses econômicos estão acima de qualquer profissão e de qualquer relação social, não permitindo a transparência e a verdade. Toda essa falsidade está trabalhada com bastante ironia e inteligência, pois, como veremos, os diálogos estão muito bem estruturados.

No trecho a seguir, temos um recorte de uma carta de um falso homossexual para o falso jornalista, que na revista é conhecido como Nathanael:

Nathanael. Eu amo um amor proibido, um amor interdito, um amor secreto, um amor escondido. Eu amo outro homem. E ele também me ama. Mas não podemos andar na rua de mãos dadas, como os outros, trocar beijos nos jardins e nos cinemas, como os outros, dançar nas boates, como os outros (...). Não tenho forças para resistir e lutar. É melhor morrer. Adeus. Esta é minha última carta. Mande rezar uma missa para mim. Pedro Redgrave.

Resposta: que é isso, Pedro? Vai desistir agora, que encontrou o seu amor? Oscar Wilde sofreu o diabo, foi esculhambado, ridicularizado, humilhado, processado, condenado, mas agüentou a barra. Se você não pode se casar, se amasie. Façam testamento, um para o outro. Defendam-se. Usem a lei e o sistema em seu benefício. Sejam, como os outros, egoístas, dissimulados, implacáveis, intolerantes e hipócritas. Explore. Espoliam. É legítima defesa. Mas, por favor, não faça nenhum gesto tresloucado.(FONSECA, 1994, p.380-381)

Esse diálogo entre esse leitor homossexual e o falso jornalista propicia vendas para a revista, pois os editores apostam em uma simpatia das leitoras pelos homossexuais. Os conselhos fazem efeito e o personagem Pedro abandona sua idéia de suicídio. Todo esse diálogo é colocado em um tom bastante irônico, pois, na verdade, sabe-se que , no final do conto (que também se desenvolve como uma trama policial), as cartas de Pedro foram escritas pelo editor da revista.

A voz da trama homossexual de Pedro é um deboche das dificuldades pelas quais passam os homossexuais, já que parece bastante inverossímil que um gay faça essa confissão e esse pedido de ajuda para uma edição de uma revista de mulheres. Por outro lado, nas obras de Lins e Beauvoir, que abordam a temática homossexual, a questão do suicídio é uma consequência de uma sociedade intolerante com as diferenças sexuais, como se observa no conto de Fonseca. Embora o relato tenha um tom sarcástico e de brincadeira, que não é muito sério, cabe destacar que ele reforça um olhar caricato sobre a homossexualidade.

Paralelamente, tem-se como bastante ilustrativa a resposta do falso jornalista (que se faz passar por mulher) para o falso gay no que se refere ao pensamento recorrente nas obras de Fonseca, que traz à trama narrativa o que há de pior no ser humano como ferramenta de autodefesa diante de uma sociedade que, aparentemente, não quer acreditar ‘em conjunto.’ Assim, para que o homossexual do relato possa se defender, sobreviver e ter sucesso nessa sociedade virulenta, deve ser como os outros personagens: esperto, malandro, infiel, hipócrita, além de assumir um sem número de atitudes corrosivas que possam beneficiá-lo.

Outros casos de homossexualismo estão no romance *A grande arte*, no qual o advogado (e inspetor) Mandrake deve ouvir diversas histórias no seu escritório. Uma delas é de Lilibeth que é traída pelo marido com outro homem. Para o inspetor, “um flagrante de adultério promovido pela mulher já é raro, ainda mais quando o correspondente é outro homem. Realmente insólito” (FONSECA, 1994, p.34). Ela lhe conta que as famílias envolvidas no casamento eram nobres e que o casamento foi digno de uma princesa carioca, mas o comportamento do marido foi terrível desde o primeiro dia. Na lua de mel em Nova York, depois de assistir um filme pornô homossexual, de que ela não gostou nem um pouco, eles têm a única relação sexual durante a viagem de núpcias.

Entende-se, que num contexto hostil ao homossexualismo, os casamentos de fachada devem acontecer com certa frequência, mesmo que a pessoa não tenha a menor vocação para isto. Com certeza, um casamento desse tipo deve acarretar a infelicidade para ambas as partes. Ao mesmo tempo, a mulher comenta com Mandrake que: “Val odiava crianças (...) que era melhor termos um cachorro” (Idem, p.36). Esse comentário do gay no relato da personagem de Fonseca é bastante questionável, pois pode haver casais homossexuais que gostariam de adotar um filho.

Na literatura de Rubem Fonseca, o homossexualismo mais freqüente é o feminino, seja entre mulheres sozinhas ou com a participação de um homem, tanto durante um ato sexual ou compartilhando vidas de forma permanente. Trata-se de um imaginário masculino que reforça a fantasia sexual de possuir e ter várias mulheres ao mesmo tempo. Logo no seu primeiro romance, *O caso Morel*, publicado em 1973, pode-se observar essa fantasia narrativa que vem de mão dada com o don Juan e torna-se um conflito diante da ideologia do amor, pois o homem tem, em vários romances de Fonseca, o prazer e a dificuldade de desejar e amar mais de uma mulher ao mesmo tempo.

Nesse romance inaugural de Fonseca, o personagem Marcelo Morel, investigado pelo narrador Vilela, mata uma das suas três mulheres com as quais ele chegou a constituir um harém. Em um momento da narração, uma delas conta para o delegado:

Joana e Ismênia também gostavam de Marcelo. Vivíamos em paz. Eu não me interessava por nenhuma outra mulher além de Joana, Carmem e Ismênia. Às vezes eu dormia com Carmem e Ismênia ao mesmo tempo.

Carmem e Ismênia às vezes dormiam juntas. Joana quando não dormia comigo, dormia sozinha. Todos cozinhavam. (FONSECA, 1999, p.99)

Embora Morel tivesse chegado a constituir seu ideal, este fica destruído por um excesso de sadismo, pois o personagem acaba, como se insinua na trama, matando uma delas: a que mais gostava de apanhar segundo a narração. Os detalhes das relações sexuais entre essas mulheres e Morel são omitidos na narração, mas fica claro que elas são lésbicas e ele um machão que desfruta do seu lar.

Em outros romances posteriores do autor, é freqüente essa excitação de imaginar ter duas lésbicas como amantes e parceiras. De fato, os personagens principais são disputados, muitas vezes, por duas ou três mulheres ao mesmo tempo, entre as quais sempre há, além de uma prostituta, uma ou mais lésbicas, como em *A grande arte*

(1983), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) e em *Agosto* (1990). Não obstante, as mulheres que são lésbicas não trazem um lesbianismo que se manifesta a partir de um olhar mais próximo do universo da mulher como, por exemplo, faz Isabel Allende no seu romance *La casa de los espíritus* (1989). Nesse romance, o patriarca deixa sua mulher grávida sob os cuidados da sua irmã que toma conta dela desenvolvendo um peculiar afeto, que continua depois do parto e que adquire uma discreta insinuação homoerótica. Nessa relação, não há sexo e passa muito distante de algum desejo da presença masculina; trata-se de algo mais sutil e íntimo.

Nos citados romances de Fonseca, busca-se uma auto-imagem masculina por cima do universo lésbico, como se observa na seguinte frase do narrador de *A grande Arte*: “Lembrei-me de Ada e da principal fantasia sexual dela, beijar uma mulher na boca e nos seios.” (Idem, p.58). Nesse caso, a fantasia não parece vir da personagem, mas do narrador Mandrake que, como já vimos, é muito mais solícito ao homossexualismo feminino que ao masculino. Esse olhar não é novidade no discurso masculino, como afirma Lins:

A homossexualidade feminina sempre foi mais tolerada do que a masculina nas sociedades patriarcais. Causa mais curiosidade do que aversão, não sendo raro encontrar um homem declarando que sua fantasia erótica é assistir a duas mulheres fazendo sexo. Talvez até por imaginar que, como não têm pênis, vão solicitá-lo em algum momento. (LINS, 1998, p.254)

Nesse sentido, observamos que o tratamento da homossexualidade na literatura de Fonseca depende de se há referência a gays ou a lésbicas. De fato, nas suas narrativas as lésbicas procuram e assediam o narrador e personagem principal, que as trata muito bem. Por outro lado, elas também podem ser pagas pelos personagens periféricos, como no caso do rico e mafioso Mitry que, em *A grande arte*, parece ter o hábito de pagar prostitutas que são ou representam ser lésbicas. Na cena comentada no

capítulo anterior sobre o sadismo, as garotas de programa, bêbadas e drogadas, se beijam e se relacionam sexualmente como lésbicas, mas não fica esclarecido se elas são realmente homossexuais, uma vez que o importante na cena é a fantasia masculina de se relacionar sexualmente com duas mulheres.

Durante a segunda parte de *A grande arte*, no capítulo “II Retrato de família”, o narrador abre um parêntese na sua trama policial, para contar a trajetória da família de Roberto Mitry. Trata-se da história de uma aristocrata e decadente família carioca que com o tempo se divide entre Rio de Janeiro e São Paulo. É muito interessante a proposta histórica do narrador em colocar de cena as múltiplas vivências dessa família para chegar ao decadente Mitry, pois seu caráter vem sendo desenhado com o passar do tempo tanto da sua família quanto do país. O narrador centra-se em uma personagem que descreve com mais ênfase, trata-se de uma mulher que pertence à segunda geração da família, que não tem o sobrenome Mitry, mas Barros Lima. Cabe salientar que o narrador inicia a história familiar com o Ministro Barros Lima, que teve duas filhas: Laurinda Barros Lima, que teria vivido entre 1895 e 1983 e sua irmã, Maria do Socorro Barros Lima, que teria vivido entre 1901 e 1930 como fica demonstrado em um esquema da página do livro (FONSECA, 1994, p, 269). A primeira se casa e tem três filhos e uma das suas filhas será a mãe de Roberto Mitry. Enquanto que Maria do Socorro morre assassinada em um bordel quando tinha vinte e nove anos.

Desde muito jovem, Maria do Socorro apresenta um comportamento que chama a atenção da sua família como se distingue no seguinte trecho do romance:

A outra filha, Maria do Socorro, rebelde e de comportamento excêntrico, sempre dera muitos desgostos ao pai. Aos sete anos teve uma convulsão (...). Fumava, escondida, cigarros La Reine, vestia-se de homem e padecia de euforia. (...). Seu

comportamento insólito levou os pais a colocarem-na sob os cuidados do dr. Pedro Barbalho, que estudava em Viena. Barbalho, que conseguira a confiança da menina, ao tomar conhecimento do que ela fazia no colégio com sua coleguinha, aconselhou o pai a mantê-la em casa sob severa vigilância. (...) Para todos os efeitos externos Maria do Socorro recebeu um dos rótulos em moda no vocabulário médico da época – neuropatia - , que justificava, erga omnes, as medidas de segregação tomadas. (FONSECA, 1994, p.169)

Uma das características na literatura de Fonseca é o humor nas questões que coloca na narração. Temos observado que situações sérias são satirizadas com maestria pelos seus narradores, mas muitas vezes de forma estereotipada. A escritora francesa Simone de Beauvoir, na sua citada obra *O segundo sexo*, faz uma esclarecedora análise sobre o lesbianismo, a partir da ótica de uma mulher que quer derrubar mitos e preconceitos; isso quase trinta anos antes da publicação do livro de Fonseca, contudo o pensamento da escritora francesa continua muito atual para nossa análise.

Desde as primeiras páginas do capítulo de *A lésbica*, vemos que Beauvoir salienta que existe uma lógica preconceituosa que vê o lesbianismo de forma caricata ou depreciativa. Ela observa: “Como ‘perversão erótica’, a homossexualidade feminina mais faz sorrir do que outra coisa, mas se implica um modo de vida, suscita desprezo ou escândalo.” (BEAUVOIR, p.161). O narrador de Fonseca, Mandrake, conhece muito bem essas vozes e é com elas que ele vai desfrutando e desdobrando seu próprio discurso.

No relato de Fonseca, vemos também que a criança traz consigo uma tendência predeterminada, que Lemebel chama de *asinha quebrada* no caso dos homens. Simone de Beauvoir, nos anos cinqüenta, era mais cautelosa e afirma que: “Essas particularidades podem motivar mais ou menos diretamente uma vocação lésbica”. (Idem. p.145) Entretanto, na presente análise, se a homossexualidade é ou não uma questão determinada pela genética não é tão relevante, pois o que está em questão é como o narrador enfoca a problemática.

Diferentemente das outras lésbicas que há em outros romances e contos de Fonseca, essa não tem nenhuma atração pelos homens sendo provável que a partir disso fique estereotipada como mulher-macho. Para a filósofa francesa a questão de a lésbica gostar de coisas masculinas, como a roupa, é um “fenômeno secundário” (Idem. p.150), já que trata-se de um jogo de representações, de uma fantasia que vemos como um fenômeno parecido ao observado na fantasia que alguns gays têm pela figura feminina. Já no mítico Sade, temos uma personagem que desenvolve essa vontade de representar o outro em um contexto de frenesi, como é o carnaval. No conto *Augustine de Villeblanche ou o stratagema do amor*, o clássico do erotismo diz: “Um dos maiores prazeres de Augustine era, durante o carnaval, vestir-se de homem e participar de todos os bailes com esse disfarce, tão análogo a suas inclinações” (SADE, 1997, p83). Também, com muito humor, Sade faz com que ela fique no final do baile com um homem fantasiado de mulher, o que faz com que ambos desfrutem de um encontro construído à margem dos padrões formais do erotismo heterossexual.

Entretanto, uma mulher (ou um homem) pode ser perfeitamente muito feminina (ou masculino) e ser uma lésbica (ou um gay). Contudo, segundo Beauvoir, as lésbicas tendem a se libertar dos entraves que a feminilidade implica (Idem, p.151). Isso significa dizer que elas podem lutar contra as incômodas e limitadas representações femininas que a sociedade estipula para as mulheres, principalmente na época em que viveu a personagem de Fonseca, muito bem situada no seu momento histórico. Contudo, não era tarefa fácil para a jovem Socorro, pois não contava com ajuda de ninguém. Ela confia na palavra do médico da família, pois não sabia que a mentalidade da época entendia o comportamento lésbico como um desvio patológico. Ela se surpreende, pois se decreta de imediato seu afastamento do resto da sociedade. Usando a nomenclatura latina *erga omnes*, que significa *contra todos*, o médico dá seu parecer baseado em uma cultura que

tem como base o preconceito e a exclusão, e que, somente, nas últimas décadas começa a revisar seus conceitos.

Interessante que esse olhar sobre a homossexualidade feminina pela medicina da época está completamente misturado ao entendimento sobre o papel da mulher como se observa no seguinte trecho do romance:

Nesse mesmo dia, ela confessou ao dr. Barbalho que se masturbava todos os dias e o médico encarou isso como sinal de hipersexualidade que poderia levá-la à neurastenia. Barbalho temia que se configurasse em Maria do Socorro um dos casos de ginandria referidos por Krafft-Ebing, uma situação extrema de homossexualidade degenerativa em que as mulheres chegavam a pensar como homens e se interessavam por assuntos masculinos como política, esporte e comércio. Barbalho releu Goltz, Echerd, Schleiermacher, Kraussold, mas seus mestres entendiam mais das perversões masculinas do que das femininas. Maria do Socorro deveria estar, conforme diagnóstico de Barbalho, num estágio de transição para a metamorphosis sexualis paranóica, em que a doente supunha que estava mudando de sexo. Os seios de Maria do socorro estavam, de fato, menores e a sua pélvis parecia ter ficado mais estreita; sua voz adquirira um tom grave e rouco, e um aroma diferente parecia emanar do seu corpo. Isso foi confirmado pela lavadeira que disse que as roupas da menina tinham um cheiro mais forte, de homem. (FONSECA, 1994, p.169-170)

Uma das características na literatura de Fonseca, como já observamos em capítulos anteriores, é uma erudição informativa que apresentam seus personagens, seja por armas, como no caso de *A grande arte*, seja por uma ampla gama de temas como literatura e cinema, em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, bem como por um sem número de registros sobre a cidade do Rio de Janeiro, nas mais variadas épocas, como em *Agosto* (anos cinquenta) ou nos seus mais variados contos do Rio contemporâneo, assim como no romance em foco (o Rio do início de século). Isso transforma sua obra não só em uma experiência de entretenimento, mas também em uma variada e rica fonte de conhecimento. No trecho acima, é intrigante como o narrador traz para o romance uma bela exposição do pensamento médico da época sobre a homossexualidade.

Cabe ressaltar, como bem observa o narrador, que o medo do pensamento médico da época era de que a mulher pudesse desenvolver interesses exclusivos do mundo masculino, como a política, o esporte e o comércio, e não tanto suas “perversões sexuais” como bem diz o narrador, incorporando o discurso científico da época. E esse é um dos temas que tanto preocupava (ou ainda preocupa) as pensadoras como Simone de Beauvoir, que, curiosamente, se exclui do rótulo de feminista. Ocorre isso porque a luta da mulher heterossexual (e também da lésbica) por uma nova identidade de mulher nas sociedades patriarcais não pode ser confundida e transformada em um fenômeno caricato de desvio sexual. Esse pensamento machista, muitas vezes incorporado pelos narradores de Fonseca em forma de clichê, é discutido pela pensadora francesa quando esta afirma: “a maioria das lésbicas procura ao contrário apropriar-se dos tesouros de sua feminilidade.” (Idem, p.155), ou seja, deve haver lésbica que vive dentro da própria feminilidade seu homossexualismo, distante dos estereótipos desenvolvidos nas narrativas de Fonseca.

Uma outra questão levantada na descrição da vida da personagem Maria do Socorro é o controle exercido pelos seus repressores, orientado pelo médico, com relação às leituras a que poderia ter acesso. Cabe lembrar que estamos falando de uma jovem de classe alta, numa época na qual o rádio era um projeto e, com isso, a leitura ainda era uma das poucas distrações permitidas, mas também uma fonte de informação. Desta maneira, seus tutores deviam ter muito controle sobre os livros que chegavam às suas mãos. Num primeiro momento, a família consegue censurar as leituras da jovem Maria do Socorro, mas quando esta cresce e os problemas da família caminham por outros rumos, há um descuido generalizado sobre o que ela passa ler, como se observa no seguinte trecho:

Os livros que entravam no quarto eram examinados antes, para impedir-lhe o acesso à literatura que atentasse contra a moral e os bons costumes. (...) A vigilância sobre a leitura de Socorro passou a ser menor. Sem saberem que eram livros perversos, em que as

personagens principais eram lésbicas, foram comprados para ela *La religieuse*, *La fille aux yeux d'or* e *Mademoiselle Maupin*. A pobre heroína de Diderot fê-la sofrer e molhar de lágrimas seu travesseiro. O sofrimento confirmou sua crença de que não se deve mostrar a ninguém o lado secreto da própria vida. (FONSECA, 1994, p.169-170)

O deboche do narrador de Fonseca volta a incorporar a voz do preconceito quando usa o termo “livros perversos” e quando conta que a jovem lésbica acaba chorando desconsoladamente depois de ter lido as obras de Diderot. Este foi um filósofo e escritor francês (1713-1784) que coordenou a primeira edição francesa da *Enciclopédia Universal* e que foi um reconhecido pensador materialista e ateu. Dentro da sátira desenvolvida pelo narrador, cabe destacar que a literatura, para a maltratada lésbica, é uma importante ferramenta de auto-conhecimento, tanto pessoal quanto do seu entorno.

Na medida em que o tempo passa, a família Barros Lima vai ficando despreocupada pela vida íntima de Maria do Socorro e, assim, ela pode ficar mais à vontade para levar sua própria existência dentro das limitações impostas pelo jogo das aparências, como se observa no seguinte trecho do romance:

Maria do Socorro podia levar uma vida dupla dos seus sonhos. Vestia-se de homem e freqüentava os bordéis de luxo da rua Taylor. As prostitutas com quem estabelecia um intenso, ainda que restrito, intercâmbio sexual jamais desconfiaram que ela fosse uma mulher. Os seios muito pequenos, o corpo esguio e o cabelo cortado à la garçonne, comum então, facilitavam a Maria do Socorro seu travestismo. As mulheres apaixonavam-se por aquele rapaz diferente, de boca sempre perfumada com Odol (...) de hábitos sexuais exóticos, que nunca tirara seus trajes formais e mesmo assim era capaz de criar as mais alucinantes experiências libidinosas. (...) quando desempenhava publicamente seu papel feminino Maria do socorro procurava se comportar como uma jovem mulher da sociedade da época, mas, apesar dos seus cuidados, ainda assim era vista com reservas. Fumava em público cigarros comprados na Tabacaria Londres, dirigia em alta velocidade pelas ruas da cidade um Pierce-Arrow conversível e montava no Club Hípico do Rio de Janeiro. (FONSECA, 1994, p.170-171)

Parece um pouco estranho que as prostitutas não percebessem que era uma mulher e que pudesse proporcionar experiências eróticas excepcionais sem tirar a

roupa. Aqui o autor nos remete a dois tópicos que reforçam seu discurso focado na ótica machista: um, que observamos no capítulo referente à prostituição, no qual a prostituta sente prazer com um cliente especial (o personagem de Fonseca) e o outro, que trabalhamos acima, da fantasia da lésbica, vista de fora, como mulher-macho. Nesse aspecto, o narrador trabalha mais uma vez o imaginário erótico masculino de ver duas mulheres juntas mantendo uma relação sexual simbólica à espera do verdadeiro sexo com um falo.

Paralelamente, é interessante que a história traga essa necessidade da lésbica de manter uma vida dupla e que seu entorno a taxasse como um ser esquisito no seu contexto histórico. Isso porque na, atualidade, uma mulher que fume cigarros finos, dirija e faça equitação seria, simplesmente, mais uma mulher com recursos. Entretanto, acredito que a dupla face ainda seja uma constante para os homossexuais em sociedades como a brasileira e a chilena, que não estão acostumadas a conviver com as diferenças sexuais com naturalidade. Esse exagerado gosto das lésbicas por coisas do mundo masculino, presente na obra de Fonseca, também é analisado por Simone de Beauvoir que comenta:

A lésbica gosta muitas vezes de bebidas fortes, de fumos fortes, de falar em linguagem rude, de impor a si mesma exercícios violentos: eroticamente ela partilha a doçura feminina, mas ama, por contraste, um clima sem pieguismos. (BEAUVOIR, p.162)

Cabe ressaltar, mais uma vez, que tanto no homem quanto na mulher homossexual, assim como nos heterossexuais, existem múltiplas formas de viver o erotismo e o amor. Por isso, o senso comum tende a se surpreender que haja mulheres tão femininas e homens tão masculinos que na verdade apresentam outra linha sexual. No caso de Maria do Socorro, que some da narração sobre a história da família Barros Lima durante várias páginas, tem um desenlace trágico decorrente desse “amor sem pieguismos” do qual nos fala Beauvoir. No bordel que ela freqüentava, acaba tendo uma amante estável e uma

relação mais íntima, segundo nos insinua a narração, pois, no final da sua história, há um desenlace no melhor estilo de Fonseca, como podemos observar a seguir:

Uma jovem prostituta da rua Taylor assassinara o amante num dos quartos do lupanar. Quando a polícia chegou ao local (dos jornais: “A hetaira em prantos abraçava o rapaz que estava deitado na cama, morto por um disparo de arma de fogo”) verificou que o jovem assassinado por ciúme pela tresloucada meretriz polaca era, na verdade, uma moça. E essa moça era – que horror! A imprensa colaborou, os donos dos jornais eram amigos, mas a notícia circulou à sorrelfa, de boca em boca, como os boatos e as verdades vergonhosas, para hipócrita consternação e secreta alegria de todos. (FONSECA, 1994, p.173)

Mais uma vez o narrador de Fonseca, o investigador Mandrake, usa o registro jornalístico, típico na narrativa policial, para incorporar as vozes que tomam conhecimento dos fatos e, por outro lado, traz o preconceito popular para desenvolver sua sátira social, que não critica os prejuízos coletivos, mas os reafirma. Entretanto, aproveitando a temática levantada sobre o amor lésbico, que nasce e se desenvolve na sombra da sociedade burguesa do Rio de Janeiro no início do século (segundo o retrato de Fonseca com prostitutas européias cultas e letradas), distinguimos uma relação com as idéias desenvolvidas pela autora francesa aqui usada como referência. Haja vista que, para Beauvoir, o amor lésbico ao se desenvolver à margem da sociedade patriarcal, que reprime e direciona o erotismo heterossexual, cria um mundo baseado na amizade e na solidariedade, tanto sexual quanto social. Entretanto, esse mundo idílico pode ter um custo alto como observado no texto de Fonseca ou como a própria autora francesa distingue:

Mas a sinceridade também se paga. Como se mostram abertamente sem preocupações de se dissimularem ou se controlarem, as mulheres são levadas entre si a violências incríveis (...) Exigências, recriminações ciúme, tirania, todas essas pragas de vida conjugal se desencadeiam de forma exasperada. Se tais amores são por vezes tempestuosos é também porque estão geralmente mais ameaçados do que os amores heterossexuais. São condenados pela sociedade, conseguem mal integrar-se nela. (BEAUVOIR.160-161)

Toda a trama da relação entre Maria do Socorro e a prostituta não está trabalhada no romance, pois se trata de uma história secundária que só tende a reforçar o discurso machista do narrador de Fonseca. Contudo, podemos especular que além de uma relação comercial entre as duas, houve uma relação amorosa que desencadeou uma série de brigas internas. Verifica-se isso porque, como observado no capítulo sobre a prostituição, um relacionamento puramente sexual e comercial, que estabelece bem seus códigos, tende a não sofrer de ataques passionais tão dramáticos. A psicóloga carioca, Regina Lins, também observa que “em alguns casos, as lésbicas podem se tornar bastante violentas nas relações amorosas.” (Idem, p.257). Desta forma, é provável que Maria do Socorro tivesse levado ao extremo seu marginal relacionamento e, com isso, perdido o controle da relação, que jamais poderia ter sido controlada num contexto de liberdade e marginalidade.

Durante o presente percurso no tratamento da homossexualidade nas obras de Rubem Fonseca, temos observado vários tópicos nos quais ele desenvolve seu olhar conservador e caricato sobre o homoerotismo, mas o que talvez caracterize ainda mais sua abordagem nesta e em outras temáticas, seja a força do poder econômico sobre as questões sociais e culturais. Isso quer dizer que as questões morais de rejeição ou de aceitação da homossexualidade perdem interesse quando entra em jogo o fator do poder econômico, como se observa, por exemplo, em um momento do conto *Feliz ano novo* quando se fala de um bandido gay:

Homem não deve dar o cu. Ainda mais um cara importante como o Lambreta, disse Zequinha.

Cara importante faz o que quer, eu disse. (FONSECA, 1994, p368)

Essa mesma visão, também, está presente no conto *Botando pra quebrar*, publicado no mesmo livro de contos de *Feliz ano novo*, no qual um

desempregado e ex-presidiário arruma um “bico” como segurança de uma boate. Nas primeiras páginas do relato, ele faz um acordo com o patrão, mas, depois, ele tem um desencontro com o mesmo, como se observa a seguir:

(...) e o dono falou, não quero moleza, essa zona aqui é braba, e eu disse, deixa comigo, quando começou? e ele respondeu, hoje mesmo; bicha louca, crioulo e traficante não entra entendeu? (...) Depois voltou e disse, com cara de poucos amigos, que eu tinha barrado um sujeito importante. Pra mim travesti é travesti e quem mandou barrar foi o senhor mesmo, eu disse. Porra, disse o dono, aonde foi que você aprendeu o serviço? Será que você não sabe que existem bichas nos altos escalões e que esses a gente não barra? Vê se usa um pouco de inteligência, só porque você é leão-de-chácara não precisa ser tão burro. Vamos a ver se eu entendi, eu disse piçudo porque tinha chamado aquele cagalhão de senhor enquanto ele tinha me chamado de burro, vamos ver se eu entendi bem, eu barro todos os viadões menos aqueles que são seus amiguinhos, mas o problema é saber quais são os seus cupinchas, não é verdade? E afinal, continuei, por que não deixar os outros viados, os que não são importantes, entrarem? São filhos de Deus também, e outra coisa, gente que tem raiva de bicha na verdade tem é medo de virar o fio. (FONSECA, 1994, 393-394)

No trecho acima, os preconceitos do patrão são evidentes e o capanga lhe dá uma lição de moral, pois além do que fala nesse momento, no final do conto, acaba provocando uma briga que destrói a boate. Interessante distinguir que a voz do narrador como em tantos outros relatos curtos de Fonseca, traz para a história a voz periférica de um marginal, mas com um perfil bastante elaborado, que inclusive se entrecruza com a teoria levantada no presente trabalho sobre o erotismo homossexual. Como observa Lins:

Os machos heterossexuais que perseguem o ideal masculino da nossa cultura e são, portanto, prisioneiros da ideologia patriarcal, utilizam-se dos homossexuais como contraste psicológico para a afirmação de sua masculinidade. (LINS, 1998, p.241)

Contudo, esta observação do narrador do conto é a mesma situação reiterada nos medos de outros narradores de Fonseca, como no romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988). Neste romance, observamos que quando o

personagem principal está acompanhando sua jovem namorada, que está fantasiada de homem por questões de espionagem, ele fica muito preocupado e lhe pede que não o beije em público, pois tem medo de parecer homossexual diante dos outros, mesmo estando em um país estrangeiro. Ele se justifica afirmando: “vão espalhar lá no Brasil que sou gay” e, uma vez na intimidade, quer acabar logo com o disfarce dela falando: “Tira essa roupa” (FONSECA, 1988, p.201).

Nesse sentido, observamos que esse e outros narradores de Fonseca precisam afirmar para os outros, e para si mesmo, que é um macho heterossexual, que detesta gay, mas que gosta de lésbicas sensuais prontas para desfrutar com ele as volúpias de uma sexualidade voltada para seu próprio prazer.

5.2. Homossexualismo em *El lugar sin limites* de José Donoso

A Força Aérea me condecorou por matar dois homens no Vietnã e me expulsou por amar um (Leonardo Matlovich, In: LINS, 1998, p.251)

O romance *El lugar sin límites* foi publicado pela primeira vez em 1966. Segundo nos conta o próprio Donoso, no seu ensaio autobiográfico, *Historia personal del “Boom”* (1987), ele tinha um compromisso com a editora Zig-Zag de fazer um romance no ano de 1960. Naquela época, Donoso estava absorvido pelo monumental romance do *El obsceno pájaro de la noche* (1970) que não conseguia terminar. Para buscar uma saída a essa situação, viaja para o México a convite do seu amigo e escritor Carlos Fuentes e, em um ambiente de tranqüilidade, nasce *El lugar sin límites*, obra que o desprende de seu inacabado romance que retomaria posteriormente. Para Fuentes, a mais recente criação de Donoso era uma obra que não merecia ficar apenas para saldar uma dívida de mil dólares com uma editora de curto alcance. Então, Donoso preserva o romance para futura publicação e escreve

Este domingo (1966) para saldar a dívida. Para o crítico Miguel de Loyola (2005), o romance preservado é, talvez, a melhor obra de Donoso. De fato, foi traduzida para diversos idiomas e levada para o cinema pelo diretor mexicano Arturo Ripstein, em 1977.

O romance tem como cenário uma pequena cidade na zona central do Chile, aproximadamente a 250 quilômetros ao sul da capital Santiago. Trata-se de uma estação de trem que estaria nas proximidades da cidade de Talca, citada no romance em diversas oportunidades, pois é o lugar de referência dos personagens quando aludem a um lugar onde há bancos e outros serviços básicos, que não existem no isolado vilarejo conhecido como “Estación El Olivo”.

O lugar, que já teve uma melhor época, vive à margem do resto do país, já que não conta sequer com energia elétrica, e pela estação de trem quase não passam mais composições. Ademais, a nova estrada foi desviada por outra rota distante do vilarejo. As pessoas vivem e dependem da produção vinícola, havendo um único dono que é don Alejandro Cruz, uma espécie de Deus que tudo determina, a começar pela existência das pessoas, pois se calcula que muitos são filhos dele.

Um dos personagens mais importantes da história é Pancho Vega, que tem uma relação bastante ambígua com o gay do romance, declara sobre a questão dos filhos do patrão:

Hijo, decían de don Alejo. Pero lo decían de todos, de la señora Lila y de la Japonesita y de qué sé yo quién más, tanto peón de ojo azul por estos lados, pero yo no. Meto la mano al fuego por mi vieja, y los ojos, los tengo negros y las cejas, a veces me crecen turco. Yo no le debo nada. (DONOSO, 2003, p.38)

Nesse primeiro trecho se nota, mais uma vez, o jogo polifônico que Donoso faz na sua literatura sem mediar recursos como aspas, letras que distinguem uma mudança ou signos que introduzem a existência de uma outra voz discursiva.

A voz ideológica do peão que discute a autoridade do patrão está dentro da própria narração e cabe ao leitor distinguir seus elementos. As questões racial e social, mais uma vez, estão bastante claras quando se distingue a linhagem do patrão de olhos azuis e dos seus filhos não-reconhecidos. Dentre esses, ganha destaque a Japonesita, que é a segunda dona do prostíbulo do vilarejo, mas que, na verdade, não é filha de don Alejandro Cruz.

Para distinguir o conflito do patrão com os empregados, cabe distinguir o contexto histórico do Chile na época em que foi escrito o romance. Nesses anos, governava o país o presidente Eduardo Frei que deu início a uma modesta, mas importante, reforma agrária, que, anos depois, Salvador Allende aprofundaria e, posteriormente, Pinochet daria termo devolvendo algumas das expropriações (GALEANO, 1990). Na atualidade, existem pequenos e grandes proprietários e a vinicultura é uma das principais entradas de divisas no país. No entanto, os problemas trabalhistas, principalmente, com os camponeses conhecidos como “temporeros”, continuam bastante atuais, sendo comum que estes trabalhem sem nenhum direito garantido. Estas problemáticas estão presentes no romance de Donoso, mas são periféricas à obra que tem preocupações mais existenciais do que sociais. Embora haja no texto todo um ambiente de denúncia social nas entrelinhas, o que mais se destaca são os conflitos vividos pelo homossexual Manuel Gonzáles Astica, conhecido como “la Manuela”.

Este romance de Donoso começa com uma epígrafe de Marlowe que traz um diálogo entre Fausto e Mefistófeles, no qual o primeiro questiona o segundo sobre a localização e existência do inferno e tem como resposta: “El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito a um solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer...” (In: DONOSO, 2003 p.12). Esse preâmbulo nos situa no romance a ser lido como estar em um inferno sem limites; trata-se de um lugar

sinistro e sem fim em que se vive no bordel do vilarejo que, por sua vez, é a metáfora da própria cidadezinha.

A personagem principal, e motivo central da narrativa, é Manuela que, já com idade avançada, vivia perambulando pelos bordeis da região sem fixar residência num deles. Ocorre isso depois que seu pai a maltrata ainda na adolescência, a ponto de não ter outra saída que não fosse a de sair de casa para nunca mais voltar. Donoso trabalha a temática homossexual de uma forma um tanto estereotipada, no contexto de um prostíbulo decadente, e acaba desenvolvendo, como Fonseca, uma vivência caricata do homossexual. Entretanto, Donoso faz um esforço em resgatar a dignidade desse homossexual castigado pela incompreensão e intolerância do seu entorno machista do prostíbulo que, na medida em que usufrui dele, o condena e lhe dá morte.

A tendência homossexual de Manuela aparece desde a infância e é a partir da mesma que começa a sentir a discriminação por parte do seu pai como se observa no seguinte recorte do romance:

De una casa de putas a otra. Desde que tenía recuerdo (...) de una casa en otra, siempre, desde que lo echaron de la escuela cuando lo pillaron con otro chiquillo y no se atrevió a llegar a casa porque su papá andaba con un rebenque enorme, con el que llegaba a sacarle sangre a los caballos cuando los azotaba, y entonces se fue a casa de una señora que le enseñó a bailar español. Y después ella lo echó, y otras, siempre de casa en casa, sin un cinco en el bolsillo, sin tener dónde esconderse y descansar cuando le dolían las encías, esos calambres desde siempre, desde que se acordaba, y no le decía a nadie y ahora a los cuarenta años se me están soltando los dientes y llevo a tener miedo de salpicarlos al estornudo (DONOSO, 2003, p.84).

Dentre das práticas de rejeição ao homossexualismo, principalmente masculino, está aquela que pode exercer um pai que descobre que tem um filho gay. Pois para ele é como uma fatalidade vivida, como uma desonra para si mesmo. Isso tem mudado bastante nas últimas décadas no ocidente, mas em um ambiente rural da América do Sul dos anos sessenta, a atitude do pai de Manuela é compreensível. Como uma resposta a

este autoritarismo, surge muitas vezes o amor de mãe para com o filho gay. De fato, existe uma cumplicidade periférica à intolerância patriarcal entre mãe e filho gay pouco explorada pelos estudos e romances pesquisados. Diante dessa rejeição e abandono, Manuela que tem que sair de casa para buscar sua própria existência.

A Manuela é um homossexual afetado, que vive como uma mulher, pois além de cuidar do decadente prostíbulo, como uma dona de casa, tem uma fantasia de dançarina espanhola. Ela guarda com zelo seu vestido, velho e remendado, para apresentar seu show no bordel. Esse vestido representa um imaginário de liberdade que ela não tem, mas que deseja, como se observa no seguinte trecho:

No le aprendía a ella, se dijo la Manuela caminando hacia la capilla, el hilo colorado enrollado otra vez en el dedo meñique. El vestido lo iba a tomar aquí, en la cintura, y acá, en el trasero. Y si viviera en una ciudad grande, de esas donde dicen que hay carnaval y todas las locas salen a la calle a bailar vestidas con sus lujos y lo pasan regio y nadie dice nada, ella saldría vestida de manola. Pero aquí los hombres son tontos como Pancho y sus amigos (DONOSO, 2003, p.25).

Nesse trecho, podemos observar que, além do imaginário como dançarina não existe em Manuela a idéia de pecado tão presente em outros personagens de Donoso. Aqui o homossexual não tem um sentimento de culpa que se origine na religião, pelo contrário, ele vive sem se sentir mal com nada, mas são os outros, os homens, que se transformarão nos seus algozes.

Como no caso do carnavalesco de Fonseca, o imaginário pela fantasia de Manuela rouba a cena narrativa. Parece ser uma vontade própria do homossexual de se travestir em um imaginário alheio a sua limitada e repressora realidade; ou é uma forma do heterossexual de ver o universo homossexual de uma forma caricata? A alegoria da *manola* representa um personagem dos bairros pobres de Madrid que outrora usava vestidos

cumpridos, ajustados e floridos; eram mulheres que falavam alto e representavam o caráter popular da cidade.

No trecho acima, resulta interessante observar o imaginário de Manuela sobre os carnavais que haveria em outras latitudes, pois, como observamos, no pacato Chile da época, não havia instância para que as loucas saíssem às ruas com suas fantasias. Essa oportunidade carnavalesca de os homossexuais ocuparem o espaço público pode ter uma dupla fase de rejeição, pois, embora seja uma instância vital de felicidade e auto-reconhecimento, pode justificar uma versão pouco séria sobre os homossexuais.

Como no conto o *Dinamarquero*, analisado no capítulo sobre a prostituição, o que mais sobressai no *El lugar sin límites* é o bordel como elemento de escape e de encontro entre todos os homens do lugar. Trata-se de uma espécie de clube social onde compartilham não só bebidas, festas e sexo sem compromisso, mas também é onde dividem seu tempo falando e discutindo diversos assuntos que envolvem suas vidas. Por isso, as mulheres ficam conformadas com a existência dessa casa que faz parte integrante da vida do vilarejo, já que é ali onde se resolverão as coisas que as atingem diretamente, como o sonho da chegada da luz que nunca é instalada.

Nesse mundo paralelo, os homens muitas vezes caem em excessos típicos de uma farra descontrolada, já que por alguns momentos vivem alucinações nas quais não medem conseqüências e afloram muitas das suas fantasias e taras, como distingue o narrador que compartilha sua voz com a Manuela:

Aunque en la noche, embrutecidos por el vino y con la piel hambrienta de otra piel, de cualquier piel con tal que fuera caliente y que se pudiera morder apretar y lamer, los hombres no se daban cuenta ni con qué se acostaban, perro, vieja, cualquier cosa. (DONOSO, 2003, p.15).

Embora, não se faça referência às relações que poderia ter a Manuela com os homens que freqüentavam a casa, fica implícito isso no trecho acima. Entretanto, a relação que Manuela mantém com eles dentro do prostíbulo é de mero entretenimento. Com isso, vemos que na ótica de Donoso, o gay, como em Fonseca, é símbolo de galhofa. Manuela faz o show da casa e muitas vezes os homens vão ao prostíbulo só para assistir a seu espetáculo de dança espanhola. O homossexual não faz parte das mulheres que atendem sexualmente os clientes, mas ele é uma figura marcante do local. De fato, em uma oportunidade dois clientes alheios ao vilarejo tentam descobrir a verdadeira identidade de Manuela da seguinte forma:

tratando de tocarla para comprobar si tenía o no pechos (...)
Entonces ellos dijeron que era el colmo que trajeran maricones como éste, que era un asco, que era un descrédito, que él iba hablar con el Jefe de Carabineros que estaba sentado en la otra esquina con una de las putas en la falda, para que metiera a la Manuela a la cárcel por inmoral, esto es una degeneración. Entonces la Manuela lo rasguñó. Que no se metiera con ella. Que él podía delatar al Jefe de Carabineros por estar medio borracho. Que tuviera cuidado, porque la Manuela era muy conocida en Talca y tenía muy buen trato con la policía. Una es profesional, me pagan para que haga mi show... (DONOSO, 2003, p.70).

O gay marca seu território dentro de uma lógica aparentemente sem moral, mas que tem seus códigos internos. Dentro desse espaço, as verdades morais que regem as aparências do vilarejo mudam de sentido. Desta forma, quem dita as leis do bordel? Que valor tem a policia nesse universo que vive às avessas? Nesse sentido, existe dentro do bordel uma felicidade masculina que nasce, exatamente, na desordem moral e na indefinição dos valores. Contudo, existem nesse mundo paralelo alguns códigos para que possa funcionar a farra; desta forma, Manuela esclarece que seu trabalho não é sexual, mas artístico (ou circense?).

Em outros contextos, o comércio sexual estabelece, muito bem, suas fronteiras. Como observa Foucault (2000), existem variadas casas de prostituição

destinadas ao público homossexual nos grandes centros urbanos do ocidente. No Rio de Janeiro, por exemplo, é comum ver que, nas ruas destinadas à prostituição, os transexuais definem bem seu território com as prostitutas. Por isso, fica um pouco difícil acreditar nesse insólito prostíbulo no Sul do Chile, na atualidade.

Não obstante, esses territórios, que definem as sexualidades humanas, nem sempre estão bem definidos, como o próprio romance traz para sua cena narrativa. O conflito com Manuela surge exatamente nessa situação de indefinição por parte dos homens que de tanto brincar com ela, cada vez mais bêbados, acabam confundindo suas próprias fronteiras sexuais. No seguinte trecho, vemos que eles provocam o desejo da Manuela e, ao perceber isso, demonstram sua homofobia, que não reconhece limites:

La Manuela con la cabeza echada hacia atrás y el talle quebrado se prendió a don Alejo y juntos dieron unos pasos de baile entre la alegría de los que hacían rueda. Se acercó el Encargado de Correos y le arrebató la Manuela a don Alejo. Alcanzaron a dar una vuelta a la pista antes de que el Jefe de Estación se acercara a quitársela y después otros y otros del círculo que se iba estrechando alrededor de la Manuela. Alguien la tocó mientras bailaba. (...) El viñatero jefe de un fundo vecino le arremangó la falda (...) ayudaron a subirle la falda por encima de la cabeza, aprisionando sus brazos como dentro de una camisa de fuerza. Le tocaban las piernas flacas y peludas o el trasero seco, avergonzados, ahogándose de risa.

–Está caliente.

–Llega a echar humito.

–Vamos a echarla al canal.

Don Alejo se puso de pie.

–Vamos.

–Hay que refrescarla.

(...)

Y lanzaron la Manuela al agua. (...) Uno de los hombres trato de mear a la Manuela, que pudo esquivar el arco de la orina. (DONOSO, 2003, p.77-78).

Observamos que o gay é como um brinquedo para os homens que se divertem com ele. A loucura da farra, nesse caso, é por parte dos heterossexuais que desatam uma crueldade que começa a se manifestar e que vai aumentando na medida em que avança o romance. O leitor é chamado para compartilhar o sofrimento do homossexual, que não pode ter uma vida em paz e que é traído pelo dono da situação: o patrão don Alejandro. O

senhor Cruz, até então, tinha sido uma espécie de protetor de Manuela, assim como de todos os habitantes do vilarejo, era o único que poderia salvá-la de uma situação extrema.

Na mesma cena descrita acima, a Manuela sai ensopada da água com o falo ereto, o que chama a atenção dos homens que estavam ali se divertindo como se observa no seguinte recorte:

(...) se asombraron ante la anatomía de la Manuela.
 -¡Qué burro...!
 -Mira que está bien armado...
 -Psstt, si éste no parece maricón.
 -Que no te vean las mujeres, que se van a enamorar.
 La Manuela, tiritando, contestó con una carcajada
 -Si este aparato no me sirve más que para hacer pipí.
 (DONOSO, 2003, p.78-79)

Quase todos voltam para o prostíbulo e comentam sobre o banho de Manuela, sobre seu pênis e se poderia manter relações com uma mulher. A dona da casa, conhecida como a Japonesa Grande, insiste em afirmar que poderia provocar sexualmente Manuela e cria uma aposta com don Alejandro que afirma:

-Ya está. Ya que te creís tan macanuda te hago la apuesta. Trata de conseguir que el maricón se caliente contigo. Si consigues calentarlo y que te haga de macho, bueno, entonces te regalo lo que quieras, lo que me pidas. Pero tiene que ser con nosotros mirándote, y nos hacen cuadros plásticos (DONOSO, 2003, p.80)

A proposta, que nasce de uma brincadeira sádica e ao mesmo tempo de voyeurismo, adquire uma conotação séria para a Japonesa Grande, pois ela aproveita para pedir a casa na qual ela vivia e trabalhava fazia tempo e que não lhe pertencia. Assim ela logo passa a tentar convencer Manuela que lhe retribui dizendo: “-¿Estás mala de la cabeza, Japonesa, por Dios? ¿No ves que soy loca perdida? Yo no sé. ¡Cómo se te ocurre una cochinada así!” (Idem, p.82). Apesar disso, ela vai insistir até Manuela aceitar o desafio, pois a Japonesa lhe promete dividir a premiação com ela. Manuela também lembra da sua péssima

condição de vida e de todas as dificuldades pelas quais já tinha passado e aceita o desafio com a esperança de melhorar sua condição de indigência.

O romance em questão não segue uma narrativa linear e está cercado de lembranças que misturam os tempos narrativos. De um modo geral, existe um começo que, na verdade, está próximo do fim, ou seja, nos primeiros capítulos se introduz o leitor nos fatos que vão fechar o romance. Esses acontecimentos fazem alusão ao dia em que Pancho Vega volta a *El Olivo* para se encontrar com Japonesita e com Manuela, sendo a primeira, filha da Japonesa Grande com Manuela. Isso quer dizer que depois de cumprir a aposta a Japonesa Grande fica grávida de Manuela e assim ambos têm uma filha que, depois que morre a mãe, passa a ser a dona do prostíbulo que divide com Manuela, seu pai.

O dia da aposta é lembrado por Manuela na noite em que chega o caminhoneiro Pancho Vega. Ela está apavorada e é com muito medo e desespero que ela lembra daquela fatídica noite na qual teve que transar com a Japonesa Grande. Talvez seja o momento mais alto do romance, no qual Donoso faz um belo jogo de vozes dentre as quais sobressai o desespero de Manuela e a determinação, aparentemente prazerosa, da Japonesa Grande em conseguir ganhar a aposta feita com o latifundiário senhor Cruz. A seguir, algumas partes das páginas que trazem essa má lembrança à Manuela:

Hasta hoy no sé por qué la Japonesa Grande tenía esa hambre de mi boca y la buscaba y yo no quería (...) Yo quería no tener asco de la carne de esa mujer que me recordaba la casa que iba a ser mía con esa comedia tan fácil pero tan terrible (...) me están traicionando (...) porque la Japonesa Grande estaba yendo más allá de la apuesta con ese olor como si un caldo brujo se estuviera preparando en el fuego que ardía bajo la vegetación del vértice de sus piernas (...) y este hervor tan distinto al mío, a mi cuerpo de muñeca mentida, sin hondura, todo hacia fuera lo mío, inútil, colgando (...) y yo allí, muerto en sus brazos, en su mano que está ungiéndome para que viva, que sí, que puedes, y yo nada (...) es todo una comedia nova a pasar nada, es para la casa, nada más, para la casa. (...) como si fuéramos dos mujeres, mira así, ves, las piernas entretajadas, el sexo en el sexo dos sexos iguales, Manuela, no tengas miedo (...) como dos mujeres cuando los caballeros (...) les pagan a las putas para que hagan cuadros plásticos... (...) yo te estoy haciendo gozar porque yo soy la

macha y tú la hembra (...) y ella me guía riéndose, conmigo porque yo me río también, muertos de la risa los dos para cubrir la vergüenza (...) Manuela, que te ganaste la casa como una reina, me ganaste la casa para mí, para los dos. Pero júrame que nunca más, Japonesa por Dios qué asco, júrame (DONOSO, 2003, p.102-105)

O que mais vale destacar nesse trecho é o trabalho polifônico de Donoso que se desdobra na voz de Manuela e na voz da Japonesa Grande. Trata-se de uma narrativa que joga com o abismo das sensações que se atropelam umas com as outras muitas vezes confundindo o leitor e colocando-o diante de um desafio literário de difícil interpretação, que caracteriza a obra de Donoso, como acontece em *El obscuro pájaro de la noche* (1970). Isso porque, às vezes, custa distinguir se é ela quem fala ou é ele, assim como quais são os valores e as sensações que essas vozes defendem como sendo seus próprios ideais. Nesse sentido cabe destacar exatamente esse poder do narrador de incorporar vozes, pois trabalha muito bem o sentimento do gay, assim como o sentimento da mulher e dos demais personagens.

Nesse trecho, a voz de Manuela sofre de forma exagerada. O nojo exacerbado pela mulher (e não o contrário) reforça um lugar comum de que os homossexuais detestam mulher para o sexo, mas gostam delas como amigas, quando na verdade muitas vezes para encobrir sua sexualidade convivem com elas como maridos ou bem gostam de ambos os sexos. Mas, paralelamente, é interessante distinguir que a mulher prostituta parece representar (ou sentir) o prazer diante dos afoitos espectadores da dramatização sexual. Verifica-se isso porque ela já conhecia esse tipo de voyeurismo, pois lhe fala Manuela que seria como os “quadros plásticos”, que os cavalheiros gostavam de ver representados pelas mulheres.

Nessa dramatização do coito, embora Manuela tenha ficado em pânico e sem o menor desejo pela mulher, ela acaba deixando a Japonesa Grande grávida

de Japonesita. Entende-se que depois de tantos truques nos quais se invertem os papéis sexuais, imaginando por momentos que ambas são mulheres (lésbicas) ou que são homens (gays), atingem o clímax sexual. Assim a dramatização do ato chega a seu fim como um jogo homoerótico que produz um riso orgástico, uma pequena morte que marca o fim do ato representado.

Antes de iniciarmos o estudo da personagem que fecha o ciclo da presente análise, cabe lembrar que as duas japonesas não são orientais; possuindo, na verdade, rasgos indígenas, especificamente mapuches. Trata-se de traços mongolóides que caracterizam o povo chileno das camadas populares, como comentamos no capítulo 5 sobre as empregadas.

Depois dessa inesperada relação sexual é gerada Japonesita. Uma jovem mulher sem atributos femininos e com aparência de homem, ela é frígida e virgem, mas sem indícios de ser lésbica. Uma estranha mulher que não tem menstruação e que, sem opção de vida, deve tomar conta do bordel e virar uma caixa registradora do mesmo, quando sua mãe morre. Trata-se de uma mulher que vive em um prostíbulo, mas que é tão feia que não desperta o menor interesse dos fregueses da casa. Ela lembra, em parte, o monstro do *El obscuro pájaro de la noche*, o *Boy*, que é filho do péssimo amor do patrão com sua esposa.

O fato de o autor ter criado uma filha com esse perfil parece ser um castigo àquilo que o narrador considera como sendo uma anormalidade dos pais, como se a deformidade viesse do fato de ser filha de uma prostituta e de um gay. Claro que devemos considerar também o lar da criança e sua educação que são informações valiosas que se omitem da narração, pois da Japonesita só conhecemos sua vida adulta. Entretanto, o que marca é o fato de ela ser tão esquisita, como o filho com rabo de porco que nasce da relação entre dois primos em *Cien años de soledad* (1978), de García Márquez, recriando o mito do incesto entre parentes consangüíneos. No caso de Donoso, pode-se tratar também do mito do

imbunche, tão trabalhado em *El obsceno pájaro de la noche*, que nasce sem a presença do amor; ou bem estamos diante de um preconceito que impossibilita o homossexual de ter um filho normal?

Contudo, a Japonesita não queria levar toda sua vida como um ser alheio ao mundo do erotismo, assim ela decide se entregar ao Pancho Vega, que andava assediando o prostíbulo a procura de Manuela. Esta sabe de sua presença e foge para se esconder no quintal da casa onde havia um poleiro, pois era como uma galinha, que no espanhol significa que a pessoa é covarde. Ele (ou ela) sabia que os homens iam ao bordel se divertir de forma sádica tanto com sua frígida filha como com ele, mas ele não tinha coragem nem para defender sua filha nem para impor respeito. Ela mesma afirma: “porque no tengo puños para defenderla, solo sé bailar, y tiritar aquí en el gallinero” (Idem, p.101). Ela era uma bicha velha, raquítica, friorenta e frágil de mais para encarar os homens. Mas, acima de tudo, ela renega sua condição de pai, pois abandona à sua filha a sua própria sorte. Nesse sentido, estamos diante de um pai que não responde à natureza humana de defender sua filha.

Percebe-se isso, já que desde o início ela nega Japonesita, considerando-a como uma verdadeira desgraça. Cada vez que o chama de pai, Manuela fica chateada, já que não quer assumir sua paternidade, mas também não teve outra saída, a não ser viver no bordel com sua filha. Para ela, sua identidade marica é ser Manuela e não um pai como podemos observar a seguir quando resmunga sozinha:

Papá. ¡Qué papá! No me hagas reírme, por favor, mira que tengo los labios partidos y me duelen cuando me río... papá. Déjame tranquila, papá de nadie. La Manuela no más, la que puede bailar hasta la madrugada y hacer reír a una pieza llena de borrachos y con la risa hacer que olviden a sus mujeres moquillentas mientras ella, una artista, recibe plausos, y a la luz estalla en un sinfín de estrellas (DONOSO, 2003, p.105-106).

Notamos que a imagem recreada por Donoso do homossexual, nesse romance, é de um ser que não quer saber de outra realidade senão da sua

fantasia de espanhola e da luz do palco. Essa visão do mundo gay se contradiz com a ideologia desenvolvida pelo escritor Pedro Lemebel, que mesmo gostando de penas e de alegorias carnavalescas não perde noção das suas responsabilidades sociais. Nesse sentido, seus personagens podem ser “muito macho” se houver necessidade, como no romance *Tengo miedo torero* (2001), quando seu personagem homossexual encara as forças militares pelo amor a um guerrilheiro e a seu ideal político.

No imaginário gay desenvolvido por Donoso, Manuela, na última noite da sua vida, é pega pelos homens no poleiro e submetida, novamente, a situações deploráveis no jogo sádico dos homens. E mais uma vez entra na brincadeira pseudo-gay dos homens; e mais uma vez se engana. Ingenuamente tenta beijar Pancho, que aparentava ter alguma inclinação homossexual, mas o caminhoneiro reage com violência, já que seu cunhado estava por perto. Faz-se interessante ressaltar que o cunhado também curte as idas ao prostíbulo e as brincadeiras com o gay, porém não aparenta possuir um comportamento homossexual. Em um momento de descuido deles, nessa noite fatídica, Manuela foge desesperada, mas logo é detida pelos homens. Nesse momento, se lembra que é Manuel González Astica e pensa que só don Alejandro poderia salvá-lo dessa situação, como se observa no seguinte trecho:

Parada en el barro de la calzada mientras Octavio la paralizaba retorciéndole el brazo, la Manuela despertó. No era la Manuela. Era él Manuel González Astica. Él. Y porque era él iban a hacerle daño y Manuel González Astica sintió terror (...) Don Alejo, don Alejo. Él puede ayudarme. Una palabra suya bastará para que estos rotos se den a la razón (...) usted lo prometió (...) de protegerme y defenderme y sanarme y consolarme (...) Octavio, o quizás fuera Pancho el primero, azotándolo con los puños... tal vez no fueran ellos sino otros hombres que penetraron la mora y lo encontraron y se lanzaron sobre él y lo patearon y le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él (...) buscando quién es el culpable (DONOSO, 2003, p.124-126)

Depois de toda essa violência, entende-se que Manuel morre por ser homossexual e ninguém pode resgatá-lo com vida. O senhor do vilarejo, nesse momento, está completamente ausente, pois ele sempre representou a morte em vida tanto para a Manuela, quanto para todo o vilarejo que continua às escuras. Então, quem mata na verdade Manuela é, não apenas o patriarcado representado por todos os homens que freqüentam o prostíbulo e que não sabem conviver com um homossexual, mas ela mesmo que, também, tinha buscado seu final trágico, já que, no último capítulo, Japonesita comenta, com um freguês, que Manuela tinha o costume esporádico de se embriagar com os homens que iam ao bordel. Eram bebedeiras exageradas que acabavam em qualquer parte e sempre com Manuela como saco de pancada. Naquela noite, ela tinha sumido para nunca mais voltar. Os cachorros de don Alejandro anunciavam o final trágico, com ouvidos desconsolados.

Resta a pergunta: por que maltratar tanto o homossexual? Japonesita responde rápido: “le pegan por maricón cuando andan borrachos” (Idem, p.133). Para a psicóloga Regina Lins: “Muitas vezes o heterossexual sente que tem de proteger sua masculinidade de uma contaminação imaginária, reagindo de forma agressiva ou até atacando o homossexual.” (Idem, p.249). Desde a perspectiva assumida no presente trabalho, acredito que estamos diante uma intolerância infantil que não sabe conviver com as diferenças. Nesse contexto, todo aquele que não se adapta terá que arcar com as prováveis conseqüências. Desta maneira, foi muito importante que Donoso trouxesse esse olhar crítico diante uma homofobia que deve ser penalizada em qualquer instância.

5.3. Comparações

Nas obras pesquisadas, vemos que o escritor chileno, ao não trabalhar o homossexualismo com a ênfase dada por Fonseca, acaba deixando poucos elementos para comparação. Exemplo disso é o fato de que Donoso ignora nos seus livros e ensaios o universo lésbico, no entanto; Fonseca o trabalha com intensidade, dando destaque a um olhar heterossexual bastante conservador, mas que tem um valor narrativo digno dos grandes mestres da literatura contemporânea do Brasil.

Não obstante, cabe distinguir que em ambas as representações do universo homoerótico quase não existe o amor homossexual. Tanto o gay quanto a lésbica são seres promíscuos e libidinosos afoitos por sexo, principalmente, nos relatos de Fonseca, com exceção do conto *Família* (1997), que analiso no capítulo conclusivo. No caso da Manuela de Donoso, trata-se de uma personagem mais farrista e ingênua com sua sexualidade do que propriamente promíscua, mas que sempre está na expectativa de que os homens a levem para a cama ou a toquem nas suas apresentações performáticas.

Os diversos casos trazidos por Fonseca enriquecem a discussão sobre a temática homoerótica, mas mais pelo fato de trazer o tema, do que propriamente pela forma com que o trabalha, pois vimos que ele tende a reforçar antigos conceitos que não contribuem com as discussões levantadas nos últimos anos. Dentro desses olhares estereotipados de Fonseca sobre o universo homossexual está a questão do riso, que também está bastante trabalhado no romance de Donoso. Trata-se de um humor que surge do olhar heterossexual sobre o homossexual, que por vezes o gay pode reaproveitar como bem observa Simone de Beauvoir:

Como todas as condutas humanas, ela acarretará comédia, desequilíbrio, malogro, mentira ou, ao contrário, será fonte de experiências fecundas, segundo seja vivida na má-fé, na preguiça, na inautenticidade ou na lucidez, na generosidade e na liberdade. (BEAUVOIR, 1991, p.164)

O escritor chileno Pedro Lemebel aproveita esse riso hipócrita do heterossexual fazendo sua própria graça. Não o nega; ao contrário, ri com ele e dele, fazendo uma nova leitura da identidade que se auto-reconhece. Contudo, esse discurso é alheio às obras e aos autores centrais do presente trabalho, que não reconhecem as possibilidades levantadas pela filósofa francesa nem pelo escritor chileno. Talvez Donoso esteja mais perto dessa revisão dos conceitos, mas Fonseca reforça toda uma tradição de cunho patriarcal que pouco interesse tem em reconhecer o outro.

Entretanto, em ambos os autores, a homossexualidade é um fenômeno que aparece desde a adolescência do personagem como algo sem volta. Verifica-se que isso, sem uma visão caricata, é muito interessante, pois poderia desenvolver a tolerância e a convivência com a diferença. Tanto no personagem de Fonseca (a lésbica Maria do Socorro) quanto no de Donoso (o gay Manuel) existia desde muito jovens uma expressão homossexual que seus familiares mais próximos não souberam interpretar nem aceitar. Diante desses exemplos vale a pena trazer mais uma vez o pensamento de escritora francesa:

Na realidade, a homossexualidade não é nem uma perversão deliberada nem uma maldição fatal. É uma atitude escolhida em situação, isto é, a um tempo motivada e livremente adotada. Nenhum dos fatores que o sujeito assume com essa escolha – dados fisiológicos, história psicológica, circunstâncias sociais – é determinante, embora todos contribuam para explicá-la. (BEAUVOIR, 1991, p.164)

Nos autores em foco, o homossexualismo nos personagens em destaque é um fator biológico anterior às circunstâncias sociais. De fato, os familiares

tentam a todo custo destruir uma identidade sexual que começa a se manifestar, mas em ambos os casos os familiares fracassam na intenção de reverter um quadro que não conseguem mudar. Nos relatos de Fonseca, os personagens homossexuais têm como saída a paciência como uma atitude de sobrevivência; eles (e elas) escondem a identidade e vivem seu erotismo nos cantos de uma sociedade que não quer vê-los. No único caso de Donoso, vimos que a queda é total restando ao homossexual uma vida restrita e condenada.

6. O AMOR NAS OBRAS DE RUBEM FONSECA E JOSÉ DONOSO

No presente capítulo, vamos dialogar com os anteriores revisando e concluindo os temas aqui abordados, já que o amor, pela perspectiva aqui defendida, ajuda a discutir as questões já levantadas. Embora o amor não seja uma preocupação constante nos autores, ele está presente de uma ou de outra forma. A discussão sobre o donjuanismo, por exemplo, está inserida no tema do amor, assim como também a violência erótica na narrativa de Fonseca e, por outro lado, as relações de poder em Donoso.

Tendo como referência essa perspectiva, vamos desdobrar mais uma vez os tópicos levantados e trazer novos exemplos que distingam as principais questões que envolvem o erotismo masculino no imaginário de Rubem Fonseca e José Donoso nas obras pesquisadas.

Antes de entrarmos diretamente na análise, é importante revisar o conceito do amor na história de ocidente para que possamos discutir as possibilidades com que trabalham os autores. Observa-se que se trata de uma temática que tem muitas nuances e que nunca foi um paradigma totalizador, como os próprios autores em foco fazem questão de desdobrar em múltiplas possibilidades.

O amor cortês, que incentivava a aproximação entre homens e mulheres, surge no final da Idade Média e ganha terreno nos séculos posteriores até se firmar como paradigma no século XX. Tanto na Grécia antiga quanto no Império Romano, como também durante um longo período da Idade Média, o amor não fazia parte da vida das pessoas. É difícil estabelecer quando e como surge o amor como o entendemos na atualidade, mas na lenda medieval de *Tristão e Isolda* (transformada em ópera por R. Wagner em 1865) abre um preâmbulo para uma nova forma de viver a relação entre homens e mulheres. Nesse primeiro discurso do amor cortês, a dor e a dificuldade da realização do encontro, por culpa de forças alheias ao casal, inauguram uma ideologia da dor e da dificuldade na vivência amorosa.

Durante o Renascimento, o amor ganha mais força para se estabelecer como novo paradigma das relações entre homens e mulheres, mas cabe ressaltar que sempre estará compartilhando com velhos tópicos. De fato, quando falamos em processos culturais não podemos imaginar mudanças que eliminem por completo os velhos registros, pois sempre haverá resquícios ou marcas consideráveis de antigos comportamentos, principalmente no referente ao campo do erotismo, no qual observamos que as práticas sexuais resistem a qualquer homogeneidade.

Estudos sobre o amor indicam que, dentro da aristocracia européia, durante a Idade Média, o amor era vivido pelos cavaleiros que lutavam por ideais nos quais não havia intenção sexual nem de casamento, mas ideais românticos de purificação. A igreja via o amor com maus olhos, pois a mulher atraente era dada como bruxa e a aproximação entre homens e mulheres deveria ser entendida como um contrato, jamais como um prazer. Já os puritanos encabeçados por Lutero (1483-1546) viam o amor de um outro prisma, pois ressaltavam o casamento como um valor e o sexo como parte da vida do casal. Entretanto, qualquer comportamento que estivesse fora das normas poderia ser punido

drasticamente, como no caso dos puritanos nos Estados Unidos, que chegaram a condenar um sem número de mulheres durante o episódio conhecido como “As bruxas de Salem” em 1692 (GALEANO, 1988, p.318-319).

Interessante destacar que naquela época o amor era vivido como um desafio à norma que organizava aproximação entre homens e mulheres com fins sociais. As famílias ricas, comandadas pelos seus patriarcas, arranjavam os casamentos de forma a manter ou acrescentar seus bens. É muito provável que o amor fosse um código clandestino vivido como um ideal de vida. No clássico *Romeu e Julieta* (1594) de Shakespeare, há uma marca em prol desses ideais. Embora hoje se viva o amor como um valor superior no que se refere à aproximação erótica, que visa compartilhar vidas no casamento e estruturar família, não podemos estranhar que existam outras realidades convivendo com modelos anteriores ao renascimento, pois é comum que muitos casamentos sejam arrumados por interesses econômicos que pouco ou nada têm a ver com o amor cortês.

Na Idade da Razão (1700-1800) o amor passa a ser intelectual, cobrindo-se de etiqueta nas camadas sociais nobres. Os racionalistas se distanciam ainda mais da Igreja Católica, mas continuam vendo a mulher como um enfeite que fica dentro de casa ou como uma peça de caça a ser abatida. De fato, nessa época surgem o místico don Juan e escritores como Casanova que reduzem o amor à arte da sedução. No primeiro capítulo, vimos que esta visão do amor é muito relevante nos autores em questão, principalmente em Fonseca.

Durante a época vitoriana (1800-1900), o amor se institucionaliza cada vez mais no casamento, mas deixando de fora do lar o prazer sexual. A mulher deveria representar claramente seu papel de dona de casa, de mãe exemplar ou de prostituta. Esta última se fortalece dentro do mundo paralelo do amor erótico. Realmente, nessa época a prostituição ganha um novo fôlego com o surgimento do capitalismo, pois se

abrem diversas zonas de meretrício em muitas cidades de ocidente. No capítulo terceiro, observamos que o tema da prostituição está bastante presente em ambos os autores e inclusive, por alguns momentos, mantêm uma estreita relação com as ideologias que circundam o conceito e a prática do amor.

No século vinte, o amor se institucionaliza dando mais igualdade à mulher diante do homem, havendo a possibilidade não apenas de o casal poder se casar por amor, como também poder se separar quando este acaba. Além disso, também podem viver sem se casar enquanto durar o amor, pois o valor desse sentimento é mais forte que a própria instituição familiar que assume uma nova estrutura em benefício do amor. O sexo passa a ser vivido dentro do lar e busca-se uma constante realização sexual dentro do amor, que, por sua vez, não é mais um privilégio dos jovens, uma vez que passa a ser um fim a ser atingido e mantido em todas as idades. Dentro desse contexto se desenvolve o amor nos casos apresentados pelos mencionados autores que, como nos primeiros textos literários sobre o tema, se alimenta dos conflitos que o fazem viver e sofrer.

6.1. Erotismo e amor nas obras de Rubem Fonseca

Nas obras estudadas de Rubem Fonseca, o erotismo é anterior ao amor, porque seus personagens trazem muito mais desejos sexuais do que a procura por uma realização sentimental. Nos casos narrados, raramente encontramos desejo sexual e sentimento pela pessoa como uma unidade erótica totalizadora.

Como vimos no primeiro capítulo, o eixo erótico nas obras estudadas de Rubem Fonseca é o donjuanismo, pois essa ideologia está muito presente tanto nos relatos curtos como nos longos. Seu personagem Mandrake é a expressão máxima desse macho conquistador que se repete, com poucos nuances, em todos os romances aqui citados.

Os personagens de Fonseca, inspirados no don Juan, não amam as mulheres que conquistam. Eles amam seu poder de conquista e sua própria satisfação. Ou seja, eles não amam o outro: eles se amam. Embora em muitos momentos eles gostem de dar prazer às mulheres, isso não significa que eles amem, pois o prazer do outro é na verdade um auto-reconhecimento da sua própria capacidade como amante. Desta forma, o poder de satisfazer o outro satisfaz, na verdade, a ele mesmo.

Diferentemente do clássico don Juan de José Zorrilla (1844), os personagens de Fonseca vivem num mundo muito mais farto de mulheres no qual, geralmente, eles não precisam desenvolver muitas artimanhas de conquistador para possuí-las. Basta um leve truque ou simplesmente se deixar levar para que as mulheres os procurem. No contexto que Fonseca recria, são as mulheres quem procuram o don Juan como belas e mansas presas que caem na sua armadilha. De fato, as mulheres de Fonseca pertencem a um mundo no qual elas mesmas lutam pelo que desejam e não esperam que as coisas aconteçam pela vontade do homem. Elas não são belas adormecidas dos antigos primórdios do amor romântico, nem as madames difíceis da Idade da Razão, que dificultavam a vida do macho; pelo contrário, elas facilitam a vida do herói donjuanesco, já que se entregam com empolgação e sem muita cerimônia. O conflito se dá quando elas passam a amar o don Juan da obra de Fonseca, o que acontece com frequência nos seus romances.

Muitas dessas mulheres, que perseguem e sufocam o don Juan de Fonseca, vivem um amor histérico que, muitas vezes, o deixa acuado, pois entram no seu apartamento e, em geral, chegam a tomar conta da sua vida. Entretanto, os don Juans estão muito mais preocupados com seus casos policiais, com suas intrigas intelectuais e também com seu próprio prazer sexual, que vive distante do amor perseguido com insistência pelas personagens femininas que ameaçam sua liberdade hedonista.

Tanto Mandrake, nas suas diversas aparições em contos e romances, quanto Vilela, no *Caso Morel*, assim como Mattos, em *Agosto*, e uma infinidade de personagens que se repetem com diferentes moldes, mas que acabam sendo parte do mesmo bolo, são expressões de uma identidade masculina que, como vemos, tem como motivo de vida uma realização hedonista na qual o amor é periférico. Ademais, o amor, como dito anteriormente, pertence às mulheres que, muitas vezes, de forma infantil, acreditam e procuram uma relação mais intensa com os don Juans de Fonseca. Verifica-se que, nas obras citadas, o amor é uma ingenuidade de mulher boba que, geralmente, não sabe se articular no mundo malandro e corrosivo retratado por Fonseca.

Por muitos momentos, o estado em que vivem os personagens donjuanescos de Fonseca é o do *enamoramento*, que Alberoni (1986) distingue como um momento prévio ao amor. Trata-se de uma espécie de encantamento que esses personagens de Fonseca vivem com relativa euforia, pois, se por um lado, os personagens desfrutam da descoberta amorosa, por outro, se distraem com tanta oferta de mulheres. O macho de Fonseca deve multiplicar suas atenções, assim como dividir seu *enamoramento*, raramente chegando a vivenciar o amor.

Nas obras pesquisadas os don Juans de Fonseca controlam seus sentimentos e tentam fazer o mesmo com as mulheres, mas, devido ao histerismo delas – que lutam pelo disputado macho, invadem sua casa e tentam controlar sua vida – é criada uma situação de conflito que muitas vezes acaba em tragédia. Entretanto, a fatalidade do fim não é decorrente dessas relações, mas das brigas pelo poder nas quais as relações amorosas então inseridas.

Dentro desse contexto narrativo, o desfecho, além de ser muitas vezes trágico, é também absurdo, uma vez que tanto as brigas pelo poder, quanto as lutas dos personagens femininos pelo amor de don Juan, são situações sérias parodiadas pela

narração. Desta forma, muitas vezes, nas obras de Fonseca, temos a impressão de que o mundo, regido por interesses banais, é, na verdade, uma grande besteira. O amor faz parte dessa visão, na qual as pessoas vivem e morrem sem justificativas realmente válidas. Nesse sentido, o próprio motivo hedonista da existência, seja sexual, intelectual ou econômica, que os personagens principais perseguem, muitas vezes com desespero, perde sentido. Verifica-se que isso não é só porque a morte está à espreita, mas porque as próprias vidas carecem de um sentido mais autêntico. De fato, os personagens masculinos de Fonseca (e os femininos que pegam carona) acabam sucumbindo em uma realidade que desde o princípio não tinha sentido, haja vista que tudo aquilo pelo que eles lutaram, na verdade, não valia a pena.

Há muitos exemplos nas obras de Fonseca acima citados, como o desejo profissional de desvendar crimes ou de fazer um filme, no caso de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, que movem os personagens durante uma narrativa muito bem montada, mas que no fechamento das histórias perde sentido como se tudo tivesse sido uma grande besteira. Nesse contexto, o amor não tem vez. Com isso, Fonseca parece jogar fora todos os valores sobre a vida que se têm criado em torno do amor nos últimos séculos no ocidente.

Nesse ponto, estamos tocando numa questão crucial na análise da literatura de Rubem Fonseca aqui abordada, que tende a não acreditar no amor entre homem e mulher, nem em todos os valores que poderiam resgatar uma idéia de humanidade. Nas suas obras, os vencedores nessa sociedade corrosiva retratada por seus heróis narrativos são os canalhas, que acabam sucumbindo junto com a própria sociedade. É o que acontece com seus policiais, investigadores e intelectuais que, mesmo lutando de forma honesta por aquilo em que acreditam como verdades dignas, são superados pelos absurdos de uma sociedade que se pauta, de forma infantil, pela satisfação dos prazeres imediatos. O jogo de que eles gostam tanto de participar os engole dentro da própria brincadeira.

Quando o amor não é um sentimento de mulher ingênua, como no caso da mulata e arrivista Salete apaixonada pelo delegado Mattos, em *Agosto*, é uma situação de personagens periféricos, como na relação que estabelecem o ex-bandido Fuentes e a ex-prostituta Aurora, em *A grande arte*. Esse amor nasce de uma atração mútua num supermercado e vai se estendendo, sem os interesses de poder que muitas vezes cercam os personagens principais, porém o casal acaba caindo nos tentáculos do crime. Os apaixonados tinham ido embora do Rio de Janeiro para terem uma vida em paz; Fuentes abandonou o crime e estavam morando em uma idílica fazenda na serra, mas o crime organizado acha o boliviano e o executa. Tanto no caso da mulher que vive pelo amor ao don Juan, quanto nos amores periféricos, todos parecem merecer o mesmo fim, que, como vimos, banaliza a morte e a vida.

Embora a receita da vida bandida, na qual os espertos levam a melhor, seja a sua tônica, o amor não fica órfão na literatura de Fonseca, pois ele parece não chegar a nascer. O amor que move montanhas, como diz o ditado, na obra de Fonseca espalha a poeira, já que se vive numa sociedade sem esperança. O amor ao próximo está dentro desse contexto apocalíptico; no conto *Anjos das marquises* publicado em *A confraria dos espadas* (1999) um velho aposentado, que fica viúvo pouco antes de iniciar uma viagem com sua esposa pela Europa, decide ajudar os moradores de rua da Zona Sul do Rio de Janeiro. Ele viu uma ambulância que recolhia os mendigos para, aparentemente, ajudá-los. Esse honesto senhor deseja trabalhar com a “ação humanitária”, mas os enfermeiros não aceitam sua colaboração e vão embora. Em outra oportunidade ele insiste em colaborar, mas os mesmos homens mais uma vez se negam a receber sua ajuda que é dada como um ato de amor. Finalmente, em uma nova oportunidade, os enfermeiros da ambulância levam o caridoso aposentado e depois de muitas voltas no veículo, o levam a um estranho recinto onde lhe injetam uma porção mortífera para logo em seguida retirar suas córneas. Ou seja, os homens

da ambulância matavam os moradores de rua para retirar seus órgãos e o caridoso aposentado de classe média perdeu sua vida por causa de seu ato de amor caritativo.

Entretanto, nem tudo parece perdido na obra de Fonseca, uma vez que há personagens que trazem uma humanidade próxima ao sentimento do amor e que não se saem mal como os descritos acima, pois não são bonzinhos colocados como trouxas, mas bandidos cruéis que guardam inesperados sentimentos de amor. O próprio capanga Fuentes, que tinha perdido um olho numa briga fatal, deixa de comprar uma córnea de uma menina pobre. Ele tinha procurado recuperar seu olho através de um anúncio no jornal que prometia a córnea. Isso ocorre porque uma mãe em situação de miséria estava disposta a deixar sua filha cega de um olho, mas o bandido comovido pela situação não fecha o negócio. Numa situação similar no conto *O anjo da guarda*, publicado em *Histórias de amor* (1997), um falso enfermeiro deixa de matar sua vítima por uma compaixão próxima do amor. A mulher que teria a idade da mãe do seu carrasco estava sendo perseguida de tal forma que já estava enlouquecendo. Ela se isola numa casa do interior e passa a conviver com seu algoz, que fora contratado pelo seu marido. A convivência entre os dois sensibiliza o capanga, que faz uma pequena investigação e descobre a trama da qual ele era uma ferramenta vil. De forma inesperada, em vez de matar a mulher, o assassino, que também é o narrador, mata com uma enxada os seus mandantes e os enterra. Assim, deixa a mulher com vida e em paz sem lhe cobrar nem informar sobre nada do acontecido, como se fosse um verdadeiro “anjo da guarda”.

Interessante que Fonseca dá sentimentos amorosos a quem muitas vezes não esperamos que os tenha. Se pensarmos que, na verdade, o criminoso é consequência de uma sociedade mal estruturada, acuada por valores que incentivam o ressentimento social, concluiremos que ele não nasce mal; pelo contrário, trata-se de uma

pessoa normal que poderia ter amor pelos outros, mas que não teve a oportunidade de desenvolver esse sentimento.

Por outro lado, no capítulo quarto, observamos que o sadismo é um tema reiterado na obra de Fonseca, e faz-se interessante destacar que existe amor na relação que se estabelece entre a vítima e seu algoz. No romance *O caso Morel* (1973), em muitos momentos, a mulher gosta de apanhar do homem, e talvez até sinta amor por ele, como se observa no seguinte trecho quando a personagem faz a seguinte declaração ao comissário Vilela:

“Gosto de ser degradada por ele, sentir que Paul me possui, me pune, me sacrifica. Foi um orgasmo maravilhoso, ele me varou num golpe rápido, meus gemidos foram respondidos com socos no rosto até que meus olhos incharam e eu mal podia ver o rosto do meu amor, me apertando com força, me deixando sem ar entre os seus braços possantes, colando sua boca na minha. Pedi ‘me dá sua saliva’, e Paul começou a cuspir na minha boca e logo o seu sêmen quente foi ejaculado nas minhas entranhas, uma torrente de lava que me inundava... Quer ouvir mais?” (FONSECA, 1999, p.104)

Diferentemente dos anos setenta, hoje são mais comuns, na justiça, as denúncias de mulheres maltratadas pelos seus maridos. Inclusive, existem delegacias especializadas para tais casos. A frase “gosta de apanhar”, vista pela ótica do amor no *O caso Morel*, talvez seja mais uma das fantasias do discurso que desenvolve Fonseca na voz da personagem tanto nesse romance quanto em outros romances, caracterizando uma idéia machista do amor na qual a mulher gosta de sofrer. Em outros momentos onde há sadismo nas obras de Fonseca, o amor some diante do desejo masculino que faz da tortura e do crime sua fonte de inspiração erótica.

Por outro lado, no caso do homossexualismo examinado no capítulo anterior, observamos que o amor não se desenvolve, já que tanto gays quanto lésbicas não têm a oportunidade de desenvolver com liberdade seus sentimentos, porém há uma

exceção nas páginas de Fonseca. No conto *Família* publicado também em *Histórias de amor* (1997), há um relato que se diferencia dos analisados anteriormente, já que traz uma verdadeira história de amor sem os estereótipos dos relatos anteriores. Trata-se de duas coleginhas que foram criadas juntas em um orfanato; a protagonista era filha de um pai viúvo que queria ter um neto, assim que a filha saísse do internato. As amiginhas estudaram na mesma faculdade de direito e, já mais velhas, abriram um escritório juntas, mas sempre tiveram que manter seu amor em segredo e nunca chegaram a morar juntas. O pai de Dora, a protagonista, sempre lhe pedia um neto, principalmente quando lhe anunciaram que ele tinha uma doença fatal, mas a jovem nunca falou a verdade, postergando o noivo e a criança. O pai morre, as duas passam a morar juntas e adotam uma criança que passa a se chamar Ernestino em homenagem ao pai de Dora. Ressalta-se que diferentemente dos outros relatos de Fonseca sobre o lesbianismo, como no caso da personagem Maria do Socorro em *A grande arte* publicado uma década antes, este não tem o tom debochado e caricato.

Um outro tipo de amor, que está presente no mesmo livro de contos *Histórias de amor*, refere-se àquele que se destina a Deus. Como já observamos, ao longo da análise da literatura de Fonseca, quando as questões vinculadas às divindades são trabalhadas, sempre há um toque de absurdo que dá descrédito à crença. Os evangélicos que aparecem nas obras estão dominados por interesses econômicos e os que seguem os ritos afro-brasileiros são debochados nas páginas das obras, como observamos em capítulos anteriores. No conto *O amor de Jesus no coração*, o fanatismo católico entra em cena. Trata-se de um policial ignorante que, como em outras ocasiões, é subalterno de outro mais inteligente, que narra os acontecimentos. Os dois trabalham sobre um crime ocorrido nas proximidades de um internato de crianças órfãs que vivem sob os cuidados de freiras. Leitão, o policial subalterno, gosta de rezar na capela do convento e diz que os crimes são cometidos pelo demônio, enquanto isso o perspicaz Guedes vai descobrindo diversas pistas. A investigação prossegue e

ambos chegam a uma casinha dentro do Parque Florestal próximo ao convento, ali eles encontram figuras afro-brasileiras. O policial Guedes retorna ao convento para falar com as freiras e com as crianças, pois tinha outras pistas para resolver e manda Leitão ficar ali mesmo esperando pelo suspeito; quando volta, convencido de que o dono da casa era inocente, o fanático católico já tinha matado o dono da casa acusando-o de resistência. Nesse caso, o amor a Deus é colocado dentro de um contexto de fanatismo e burrice. Ademais, não se tenta indagar as possibilidades que poderia haver entre erotismo e sentimentos religiosos.

Por último analiso, mais uma vez o amor entre homem e mulher, mas desta vez fora do contexto do don Juan. Em *Histórias de amor*, há dois relatos que trabalham essa temática, mas sempre da ótica do interdito e não da forma tradicional pela qual se vive o paradigma do amor. No conto *Viagem de núpcias*, um casal de jovens amigos, depois de muito tempo convivendo como primos, para surpresa das famílias se casa. Ele um rico empresário de uma poderosa família e ela uma estudante de filosofia de outra poderosa família de São Paulo. Ele um farrista e amante insaciável, que possui um apartamento no centro da cidade sempre cheio de mulheres, e ela uma discreta e virgem jovem que mora com seus pais. Na noite de núpcias ele tem muito medo de perder a ereção, pois não se sente atraído sexualmente por sua legítima esposa. Com isso, ele pensa nas suas amantes e com uma ereção precária tira a virgindade da sua esposa no Copacabana Palace. Ela sente dor e nenhum de prazer, porém não se manifesta.

O casal era muito rico e tinha condições de tentar fazer algo diferente, assim, durante uma segunda lua de mel, fazem uma excursão de aventura radical nos Estados Unidos. Ali eles têm que dormir numa barraca, mas ele não consegue sentir desejo por sua mulher e briga com ela sem lhe dar explicações. Como estavam em uma reserva havia muito cuidado com os dejetos. Ocorre que o sistema criado pelos americanos era detestável para Maurício que, não agüentando mais, ainda teve que esperar pelo banheiro

portátil que nesse momento estava ocupado. E se surpreende quando vê que era sua delicada, branca e burguesa esposa que estava lá dentro deixando suas fezes onde não havia descarga. Assim Mauricio vê boiando, num líquido azul do banho, os dejetos da sua mulher que lhe provocam náuseas. Não obstante, uma vez superado o mal estar, defeca no mesmo banheiro. À noite beijou sua mulher por todo seu corpo sem pressa e com a devoção de um apaixonado marido em lua de mel, como se as fezes dela tivessem provocado seu instinto sexual. Essa situação nos remete ao sadismo que vê prazer erótico nas secreções; como já vimos, Fonseca tem um gosto especial por esse inusitado erotismo que circunda toda sua obra e ganha destaque em *Secreções, excreções e desatinos* (2001).

No conto de *Histórias de amor* que se chama “Carpe diem”, que significa em latim aproveitar o presente, temos a história de um casal que desenvolve uma alucinante paixão clandestina, já que ambos são casados, sem filhos e com parceiros que os sustentam com recursos milionários. Eles vivem com intensidade um amor centrado em um sexo insaciável, que deixava “O pau dele ficar esfolado e a boceta dela inchada” (FONSECA, 1997, p83). Eles são dois loucos aficionados por cinema; com isso, a sétima arte é um diálogo paralelo à narração que, na verdade, trata-se um jogo literário que tem como coadjuvante um sem número de filmes citados durante a narração. Esse conto, mais uma vez, é uma trama policial na literatura de Fonseca, pois os amantes planejam matar um dos esposos, mas acabam sendo atacados pelo marido dela. O narrador, que é um amante insaciável, afirma: “O meu pau está sempre duro”(Idem, p.129) e é quem descobre o plano do impotente marido. Ele também é muito esperto e um exemplo de don Juan, pois sabe evitar os constantes pedidos da mulher que insiste em se casar. Da mesma forma, destaca que a gravidez era uma falsa crença dela. No final da narração o casal de amantes consegue fraudar o marido que queria matar a esposa por questões econômicas e continua fazendo sexo de forma insaciável: “fodendo há

mais de uma hora” (Idem, p135). No final do relato ele afirma: “Parece um filme” (Idem, p.135).

O amor nesse conto é uma peça do jogo narrativo, que com uma linguagem direta, clara e simples prende o leitor em um relato transparente cheio de novidades, intrigas e surpresas típicas do relato policial. O plano de erudição cinematográfica dá um toque intelectual ao relato que, na verdade, tem a simplicidade de uma narrativa mais comercial sem propostas que possam ir além de um caráter lúdico. É inteligente e bem estruturada, mas que não traz propostas narrativas nem discursivas, pois não abre espaço para uma discussão ideológica. O poderoso macho que narra; a mulher que trai o marido; as brigas pelo dinheiro e pelo consumo; a vida banal dos ricos e arrivistas... O mundo é isso e não nada a ser feito na literatura de Fonseca.

6.2. Amor e erotismo nas obras de José Donoso

Na obras de José Donoso, da mesma forma que nas obras de Fonseca, o erotismo entendido como prática sexual é muito mais presente do que o amor no sentido sentimental. Não obstante, a discrição com que coloca o sexo nas suas páginas, assim como as oportunidades que dá ao amor de se encontrar com o erotismo construindo uma única identidade para o casal, levam a ver o amor como uma possibilidade nas suas obras, mesmo sendo uma temática um tanto periférica nas suas páginas.

Ao contrário dos donjuans de Fonseca, os de José Donoso não desfrutam da sua condição. Nos personagens do escritor chileno o donjuanismo é vivido como uma angústia existencial que deixa o homem, e a mulher, no caso da *Marquesita de Loria* (1980), em uma encruzilhada entre a procura do prazer sexual e o estabelecimento do amor. Observamos que no primeiro romance de Donoso, *Coronación* (1968), o jovem Mario,

conquistador da jovem Estela, empregada da decadente casa de don Andrés, passa pelo dilema de um don Juan apaixonado. Ele na verdade gosta da jovem, talvez a ame, mas o irmão e os colegas afirmam que o amor pertence às mulheres e que ele como homem devia usufruir sexualmente dela e acabar com esse romantismo.

Entretanto, o casal desfruta da relação, de estar juntos e até da relação sexual, embora fosse apressada e sem conforto, pois eles não tinham para onde ir. Contudo o conflito se dá com a gravidez da moça que rompe a tranquilidade do don Juan, já que isso significava de imediato, o fim da sua liberdade e o compromisso familiar. Paralelamente, a jovem Estela estava completamente apaixonada por Mario, dependente das suas atitudes.

O conflito do frágil don Juan Mario se dá quando, influenciado pelo irmão, os dois tentam roubar a casa de don Andrés, porém fracassam na tentativa. O dramatismo atinge seu ponto máximo quando Mario deve decidir entre fugir com seu irmão ou ir embora com a jovem grávida. Nesse momento Mario se redime, sem se importar com a questão econômica nem com sua própria liberdade de macho conquistador, uma vez que opta em reafirmar seu amor pela jovem, assim como fez, em outro contexto, o don Juan de Zorrilla.

No entanto, nem todos os personagens que desenvolvem o paradigma do don Juan se redimem dessa forma tão dramática, mas também não têm uma projeção muito feliz. É o caso do próprio irmão de Mario, que tem três filhos e trai sua mulher constantemente. A narração coloca este homem como um mau marido e um desconsiderado pai de família, que sai da prisão e comete crimes, além de freqüentar prostíbulos. De forma similar, o amigo de don Andrés, que também traz para a narração o protótipo do don Juan, igualmente não é um bom marido nem um bom pai, já que é um médico que vive um sucesso profissional de forma individualista, não zelando pela sua família. Ele, na verdade, ama seu

dinheiro e a si próprio, aproveitando sexualmente da secretária. Em ambos os casos há um vazio existencial do don Juan que não consegue ser feliz nesse romance. De fato, em *Coronación*, a luz do final do túnel (ou no meio dele) está no amor que há entre Mario e Estela e suas possibilidades de realização.

No caso da jovem donjuana, que também analisamos no primeiro capítulo, que está no romance *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* (1980), ambientado em Madrid no início do século passado, o amor é, na realidade, um desejo que essa exótica mulher tem para consigo mesma. Ela é narcisista, como todo don Juan, com seus modais, extravagâncias e, principalmente, em como os outros a olham e a desejam. Ela não ama os homens com os quais se relaciona e, como observamos, no final se sente usada. Na verdade ela só parece amar o cachorro que a deixa fora de si, com o qual se fecha no quarto durante horas e o esconde do resto do mundo como se fosse um ser especial. Seu vínculo é tão forte com o cachorro que um dia ela sai para passear com o cão num parque e desaparece misteriosamente.

Por outro lado, quando examinamos no terceiro capítulo a questão da prostituição, distinguimos que nos casos trabalhados na literatura de Donoso, que de forma bastante diferente das situações narrativas apresentadas por Fonseca, há instâncias de amor. Entretanto, não é como nas narrativas de Fonseca nas quais as prostitutas tendem a se apaixonar pelos personagens centrais. Em Donoso, temos o caso do conto *Dinamarquero* (1955), no qual o dono de uma rústica pousada no meio da Patagônia gosta de mais de uma prostituta, que trabalhavam no local temporariamente. Ele a escolhe como sua companheira e a mulher aceita sem ter muita opção, pois para ela era melhor ser mulher desse rude trabalhador estrangeiro do que continuar no meretrício. Embora não haja o desenvolvimento de uma relação com nuances românticas nesse conto, existe uma atitude próxima ao amor que dá certa dignidade à mulher e, principalmente, esperança de uma vida melhor.

Outro universo que envolve o amor na obra de Donoso é a relação que se estabelece entre os patrões e as empregadas, que é um tema reiterado no universo donosiano. A seguir analiso algumas dessas relações e se haveria ou não a existência do amor.

No romance *Coronación* o protagonista don Andrés afirma, em mais de uma oportunidade para seu amigo Carlos, que ama a jovem empregada Estela, o que causa curiosidade e provoca uma atitude gozada em seu amigo. Entretanto, para don Andrés, a questão é séria, já que ele, por momentos de alucinação, acredita realmente estar apaixonado pela jovem, enquanto ela via isso com pânico, pois se sentia à mercê do velho tarado, dentro da decadente casa. Interessante que nesse caso o amor é unilateral por parte do patrão. Este, ao saber da gravidez da garota, deixa de lado suas considerações românticas e deseja definitivamente ter relações sexuais com a jovem; porém, muito consciente das suas limitações formais e assustado pelo medo da garota, evita forçá-la. Seu amor, que na realidade é uma mistura de desejo frustrado com carência sexual e amorosa, também é vivido como uma queda sem fim.

No prematuro conto *Veraneo*, que remonta aos anos cinquenta, há uma insinuada relação entre uma criança e sua babá, mas por questões de idade não se concretiza. Já no romance *Este domingo* (1966) essa relação adquire tons de forte erotismo e inclusive de amor. O jovem Álvaro de dezesseis anos deve ficar na cidade de castigo, estudando para recuperar as notas de matemática e fica sob os cuidados da empregada Violeta que tem somente vinte anos. O que seria um castigo para o garoto, na verdade, é uma dádiva, pois ele é mimado com um amor sem igual, já que a jovem empregada lhe dá banho, café da manhã na cama, além de toda sua força sexual.

A jovem Violeta é extremamente carinhosa com o rapaz, que se deixa levar, talvez até amar. Interessante que nessa relação não há cobranças e a

empregada, que poderia tentar tirar algum partido dessa relação amorosa, demonstra seu amor ao não lhe exigir nada. Talvez, por isso mesmo, ela seja quem mais ama, pois, além de dar tudo sem pedir recompensa, sabe controlar a situação em uma clandestinidade amorosa que surpreende. Inclusive tempo depois, quando Álvaro tinha o costume de freqüentar seu quarto sem que ninguém percebesse, orienta o rapaz a procurar uma mulher da sua classe social. Como vimos no capítulo sobre o poder e o erotismo em Donoso, Álvaro realmente se casa com uma jovem da sua condição social, mas continua desejando sua antiga empregada, que lhe proporciona as melhores lembranças eróticas da sua vida. Como no caso do personagem de Fonseca do conto *Viagem de núpcias*, que tem relações com sua esposa pensando em um sem número de antigas amantes, Álvaro também se recorda de sua amante e empregada enquanto está com sua esposa.

Nos outros romances de Donoso, em que existe a relação do patrão com as empregadas, como no *El lugar sin límites* (1966) ou em *El obsceno pájaro de la noche* (1970), não observamos uma cumplicidade amorosa, mas sim uma reiterada situação da qual o patrão usufrui sexualmente das mulheres que trabalham nas suas propriedades. Um proveito sexual que é mencionado, porém não explicitado. Em ambos os romances há um patrão, sabendo-se por comentários que possui filhos fora do casamento, mas que ninguém sabe na verdade quem o são.

Outro tema abordado é que – como em grande parte da obra de Fonseca aqui estudada, excetuando o conto *Familia* (1997), comentado acima, na obra Donoso *El lugar sin límites* – não existe o amor homossexual. Existe o desejo gay que é reprimido, punido e castigado, mas não o amor. Entretanto, é provável que a falta de amor na relação entre a Japonesa Grande e a Manuela, durante o sexo explícito para o patrão e os fregueses do prostíbulo, tenha dado naquela estranha mulher que é a Japonesita. Da mesma forma, talvez a falta de amor entre o patrão don Jerónimo de Azcoitia e sua legítima esposa

tenha dado na estranha e monstruosa figura do filho Boy no *El obsceno pájaro de la noche*. Ou seja, no mundo donosiano a falta de amor parece produzir figuras horripilantes.

A seguir observamos a questão do amor entre homem e mulher dentro de um processo de igualdade social, sem as marcas do poder econômico nem o conflito do don Juan presente em alguns personagens, que já examinamos. Vamos distinguir o encontro amoroso da aproximação entre duas pessoas que almejam juntar sexualidade e sentimento em uma mesma relação. Isso se dá no romance *Naturaleza muerta con cachimba* (1990), e no conto *Tocayos* (1955).

O romance acima tem uma versão cinematográfica que se aproxima bastante ao texto literário. Trata-se de um apagado funcionário de banco, amante da pintura nas horas vagas, que pertencia a uma duvidosa Corporação do Patrimônio Nacional e tinha uma namorada a quem chama de Hildita, que trabalha em um consultório médico. No conto, cujo título significa “xará” em português, temos um mecânico que se chama Juan e uma garçonete que se chama Juana.

A história do romance traz, com muita ironia e sarcasmo, o nome de um quadro que o casal descobre em um decadente museu no litoral, a pouco mais de cem quilômetros da capital. Eles estavam de passeio, para buscar uma relação mais íntima, pois na cidade grande não tinham para onde ir. Cabe esclarecer que, em Santiago, os motéis não são realidades tão comuns quanto nas cidades brasileiras. Chegando ao hotel, o casal tem sua primeira relação que está marcada pela vergonha, como se observa no seguinte trecho:

No quería verme. (...) Vi lágrimas bajo sus parpados cerrados. En un acto de entusiasmo eché hacia atrás las sábanas, dejándonos descubiertos.

—No..., no... -repetía ella tironeándose la camisa enrollada en su cintura para bajársela de modo que yo no pudiera mirarla.

—Sí..., sí: quiero verla desnuda. Míreme a mí... (...)

—¿Qué le pasa, Hildita linda? ¿Por qué no quiere...?

—...es cochino hacerlo desnudos... (DONOSO, 1990,

p.110)

Embora a mulher sinta muito mais vergonha do que ele, há em ambos uma timidez diante da sexualidade e da exposição dos corpos, assim como também há uma falta de cumplicidade erótica no final da relação, pois cada um sai por um lado diferente da cama sem trocar carícias, como se observa a seguir: “dándonos la espalda como enemigos, separados por el revoltijo de sábanas como por un campo de batalla abandonado” (Idem, p.111)

O decadente museu, que fascina o protagonista e narrador Marcos Ruiz Gallardo, completa o quadro dessa relação difícil. Nessa viagem o casal retorna antes do previsto para a capital. Como nos personagens de Fonseca, Marcos está muito mais preocupado com o enigmático museu do que com a namorada; ele vive uma verdadeira alucinação pelas abandonadas obras de arte que achou no museu, assim como alguns personagens de Fonseca que insistem nas suas intrigas policiais até de forma quixotesca. Ao mesmo tempo, Hildita, como muitas das mulheres de Fonseca, está muito mais obstinada no relacionamento amoroso que mantém com o narrador.

Entretanto, nesse romance de Donoso, os personagens chegam mais próximo da realização erótica, que une desejo e amor. Na medida em que a história avança Marcos vai conseguindo dar sentido tanto a sua descoberta artística quanto a sua própria relação com a namorada, já que, mesmo sem ter um lugar onde possam ficar à vontade, eles conseguem ser mais felizes durante o ato sexual, como se observa a seguir:

En la incomodidad de los destripados muebles de oficina y las corrientes de aire y el miedo a que alguien llegara, encontramos por fin una felicidad que jamás habíamos conocido (...)

-Nuestro nidito de amor-, así se refería la Hildita a la oficina de la Corporación para la Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. (DONOSO, 1990, p.141-142)

O ambiente proibido da relação sexual chama o leitor a ser cúmplice, já que as melhores histórias de amor são as dos amores proibidos. Nessa, chega uma outra pretendente de Marcos, o que dá mais comicidade e emoção ao relato. Cabe destacar que Marcos não é um don Juan, pois só tem duas preocupações na vida: o museu Larco e seu amor pela Hildita, que consegue juntar em dose dupla: “Hicimos el amor en la cama de Larco, con nuestro retrato vestidos de cortesanos colgado a los pies de la cama.”(Idem, p.157). Entretanto, cabe destacar que esse amor, tanto pela arte quanto pela amada, é na verdade uma sátira à ingenuidade do personagem e da sua companheira. No filme de Caiozzi, que reproduz o livro, a fronteira entre o sério e o cômico não fica bem definida e o filme perde força, pois não se sabe se é uma comédia ou um filme sobre arte e existencialismo.

Por isso, talvez o conto *Tocayos* seja mais significativo com relação ao tema do amor na literatura de Donoso, uma vez que deixa mais em aberto o desenlace da relação. Como vimos a história é sobre o encontro de um jovem casal, de origem popular, que tem o mesmo nome e que se aproxima com transparência, sem mediar interesses. O jovem Juan busca o encontro erótico com a jovem Juana e a espera na saída do serviço, abordando-a. Ela, no entanto, o evita e se nega a estar com ele. Contudo, ele insiste várias vezes e, quando ela se sente mais segura, deixa-se tocar pelo rapaz num canto da rua, pois, como na história acima, eles não têm para onde ir. Ela estava esperando por esse momento, já que o narrador assim o destaca, pois acompanha muito mais seu pensamento do que o dele, como se o amor pertencesse muito mais a ela do que a ele. Como no caso do romance, o prazer sexual é uma incógnita como se observa a seguir:

Juan resoplaba y resoplaba, pero no le decía tocaya. Después se desmoronó sobre el cuerpo de su compañera, que lloriqueaba por sentirse dolorida y húmeda. Entre sus sensaciones buscaba a cuál llamar placer. La cara de Juan había caído sobre al

cuello de la muchacha y ella le acarició la nuca. (DONOSO, 1998, p 59)

No final do conto, embora o garoto esteja pronto para viajar e ficar longe dela, mesmo assim há uma cumplicidade na relação, que a garota comemora como um triunfo afirmando que por fim tinha uma “firmeza” (Idem, p.60). Na gíria chilena, que Donoso deixa entre aspas, quer dizer que ela contava com um parceiro mais estável. Ou seja, no imaginário erótico da garota, ela conquista um amor. Como o conto está centrado nela, não temos acesso ao pensamento do garoto, mas entende-se que o amor triunfa nessa narrativa.

Contudo, na extensão da narrativa de José Donoso, aqui pesquisada, o amor é um tema em aberto, polêmico e sem paradigmas fixos, porém estamos propensos a acreditar que é um objetivo a ser perseguido que pode contribuir como o bem estar das pessoas.

6.3. Comparações finais

Es necesario anunciar ahora, a pecho abierto y antes que el lector siga perdiendo su tiempo en estas páginas, que el único afrodisíaco verdaderamente infalible es el amor. (ALLENDE, 1997, p.31)

Na epígrafe de Isabel Allende, extraída do seu livro *Afrodita*, no qual ela trabalha idéias sobre o erotismo e a culinária, distinguimos que o discurso da escritora encontra-se bastante distante do universo masculino que observamos nos autores estudados. Isso porque em vários personagens masculinos dos dois autores, o instinto sexual pode estar bem distante de qualquer sentimento amoroso pela pessoa desejada, ao contrário das personagens femininas, que desenvolvem um erotismo que une desejo sexual e sentimental em dose dupla, como distingue a autora chilena.

Na análise sobre a prostituição notamos que, geralmente, os homens não têm a mínima consideração sentimental com relação às prostitutas. De fato, não haveria motivos para te-la, pois seria um erro, tanto por parte do cliente, quanto da mulher que se vende. Para o patrão do *El obsceno pájaro de la noche* as prostitutas são “mujeres sin rostro”(DONOSO, 1994, p.208). Ou seja, elas não são pessoas, mas objetos a serem consumidos; nesse contexto não pode entrar o amor. Entretanto, o amor entre prostituta e cliente é uma variante dentro dessa relação comercial, pois, no caso das literaturas examinadas, vimos que muitas prostitutas se apaixonavam pelos don Juans de Fonseca. Além disso, por outro lado, como vimos acima, um personagem de Donoso escolhe se casar com uma jovem prostituta. Contudo, essa não é uma situação que envolva só as prostitutas, pois vimos que tanto os personagens masculinos de Fonseca quanto os de Donoso, muitas vezes, procuram satisfazer seu instinto sexual sem nenhum vínculo sentimental pela mulher.

A mulher como objeto de prazer do homem é uma constante na literatura dos autores em questão, principalmente quando se aborda o tema da prostituição. Acrescenta-se, ainda, que o homem também é objeto sexual, porém não das mulheres, mas sim dos homossexuais. Em Fonseca, vimos também que a mulher pode ser uma mercadoria de uma outra mulher, como observamos no caso da lésbica Maria do Socorro em *A grande arte*, mas nunca, nas obras analisadas, o homem como objeto de prazer sexual das mulheres. Pelo contrário, ambos os autores reforçam a idéia mais comum na sociedade: de que as mulheres são, por um lado, objeto de prazer e, por outro, seres sentimentais. Trata-se de uma idéia preconcebida que a sociedade reforça a cada instante. Realmente, basta observar uma banca de jornal para perceber que se vendem revistas de sexo explícito para o público masculino (e gays), enquanto há romances de “água com açúcar” para o consumo das mulheres.

Nesse aspecto Fonseca está mais estereotipado que Donoso, pois este último desenvolve, por alguns momentos, um discurso amoroso nos seus

personagens masculinos. O próprio fato de o escritor chileno colocar em dúvida os personagens que desenvolvem o donjuanismo é uma forma de discutir a identidade masculina. Entretanto, nos casos apresentados pelo escritor brasileiro, seus heróis buscam se reafirmar dentro de um discurso hedonista de prazer masculino, que diminui a imagem da mulher a um objeto ou a um problema a ser superado por um constante processo de substituições.

Dentro desse discurso masculino tão unilateral em Fonseca, observamos que o sadismo masculino é uma experiência que a mulher pode desfrutar e até amar, sendo vivido como um fenômeno natural ao ser humano que é na sua essência sádico ou masoquista. De fato, nos personagens de Fonseca a maldade é inerente à pessoa e não há nada a ser feito para mudar esse quadro. Em *Donoso* o poder sexual dos padrões é vivido, às vezes, como uma experiência prazerosa tanto para a empregada quanto para o patrão, mas, em outras, é uma situação de conflito e de abismo que deve ser mudada. Nos personagens de *Donoso* há uma dor existencial muito grande, mas nem por isso uma descrença no ser humano. Mesmo no caso da Manuela, no *El lugar sin límites*, que morre pela intolerância dos homens, há uma luz no final do túnel, pois se trata de um romance que trabalha o reconhecimento das diferenças sexuais.

Na literatura de Rubem Fonseca os paradigmas eróticos, assim como todas as práticas sociais que enriquecem sua narrativa como um verdadeiro mostruário dos fenômenos brasileiros, não são colocados em xeque. É como se sua literatura fosse um jogo que nunca muda suas regras, mas que diverte, pois trata-se de um jogo inteligente e bem acabado, que possui uma lógica interna que é apaixonante até descobrir todas suas regras, mas que é conservador em essência e torna-se cansativo, pois não muda nem abre seus horizontes. Será que por uma questão comercial ou por compromissos editoriais, ele sempre esteja voltando a seus mesmos personagens e a suas mesmas histórias com seus mesmos tópicos? Como aponta Álvaro Costa e Silva em uma resenha publicada

pelo Jornal do Brasil (06/08/05) comentando o último livro de Fonseca *Mandrake: a bíblia e a bengala*, publicado pela sempre e fiel editora Companhia das Letras. Ou será que o detentor do Prêmio Camões é um escritor menor que parou no seu próprio universo?

Em Donoso, a forma de ver o erotismo também se reitera nas obras que examinamos, assim como seu universo metafórico da realidade rural e patronal existente no Chile. Não obstante, romances como *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* (1980) ou *Donde van a morir los elefantes* (1995) saem bastante dessas temáticas mais reiteradas, assim como dos seus cenários. Nessas obras, Donoso entra de forma íntima em lugares tão diferentes como a Espanha do início do século e nos Estados Unidos entre os anos setenta e oitenta. Talvez essa mudança de âmbitos geográficos e culturais se deva ao fato de Donoso ter sido professor universitário tanto na Espanha quanto nos Estados Unidos durante muito tempo, antes de retornar ao Chile no final dos anos oitenta. Já Rubem Fonseca é um narrador da cidade do Rio de Janeiro; esse é seu mundo, e quando seus personagens saem um pouco é para viver algumas das suas aventuras cariocas em outras paisagens como se continuassem na mesma cidade. Tanto na Alemanha Oriental em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), quanto na Bolívia de *A grande arte* (1994), o que há é a extensão de uma mesma vivência carioca. Os personagens nesses romances vivem como brasileiros de passagem nesses países (embora o personagem Fuentes seja um boliviano). Ademais, o motivo que os leva para o exterior é a própria trama policial carioca em questão. A experiência erótica, da mesma forma, está moldada pelo mesmo olhar dos personagens de Fonseca que não mudam sua forma de ver o mundo. Entretanto, os personagens de Donoso, a exemplo da jovem dominicana em Madrid e do professor chileno nos Estados Unidos, são afetados diretamente pela vivência em terra estrangeira, mudando consideravelmente seu perfil narrativo e seu olhar sobre seus tópicos eróticos.

Por outro lado, notamos que ambos os autores gostam de retratar o estranho, o insólito e o pouco convencional, por isso se distanciam do erotismo que poderíamos considerar como mais tradicional, no qual homem e mulher procuram um encontro amoroso e sexual ao mesmo tempo. O escritor carioca tem o prazer de retratar, mais do que o santiaguino, as mais variadas experiências eróticas. Entretanto, Donoso, no seu estilo de criação arquitetônica do romance aborda também múltiplos temas de um erotismo que não parece reconhecer limites nem obscenidades.

Em ambos, a infelicidade em que vivem os personagens abriu um leque de possibilidades para discutir, questionar e refazer os conceitos sobre o amor e o erotismo no universo retratado por cada escritor. O trabalho de análise e a reflexão que gerou nos levam a concluir que não existem modelos nem quadros totalizadores para as culturas e para os temas analisados. Contudo, cabe destacar, que os novos paradigmas para as relações entre homens e mulheres (e também entre homossexuais), reacendem velhas e novas luzes, muitas vezes, sem reconhecer limites. O poder econômico do Livre Mercado, consolidado em países como Brasil e Chile, parece abandonar definitivamente as rédeas de uma moral que, cada vez, parece mais arcaica, tanto para as classes dominantes quanto para as desfavorecidas. Os cidadãos, convertidos em consumidores, parecem desfrutar de novas liberdades eróticas e amorosas. Contudo, essas renovadas possibilidades devem continuar convivendo com velhos paradigmas nos quais o poder econômico, muitas vezes, corrompe e destrói a dupla chama do amor e do erotismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Rubem Fonseca

FOSECA, Rubem. *A confraria dos espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 132 p.

_____. *A Grande Arte*. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 302 p.

_____. *Agosto*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 349 p.

_____. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 777 p.

_____. *O doente Molière*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 147 p.

_____. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 112 p.

_____. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 135 p.

_____. *O Caso Morel*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 165 p.

_____. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 141 p.

_____. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 287 p.

Obras de José Donoso

DONOSO, José. *Artículos de incierta necesidad*. Santiago: Alfaguara, 1998. 513 p.

_____. *Coronación*. 6. ed. Barcelona: Seix Barral, 1978. 219 p.

- _____. *Cuentos*. Santiago: Alfaguara, 1998. 336 p.
- _____. *Donde van a morir los elefantes*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995. 336 p.
- _____. *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Plaza & Janes, 1994. 502 p.
- _____. *Este Domingo*. 3. ed. Barcelona: Seix Barral, 1991. 193 p.
- _____. *El lugar sin límites*. 9. ed. Santiago: Alfaguara, 2003. 134 p.
- _____. *Historia personal del boom*. Santiago: Andrés Bello, 1987. 174 p.
- _____. *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*. Barcelona: Seix Barral, 1980. 198 p.
- _____. *Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba*. Santiago: Mondadori, 1990. 159 p.

Entrevistas com José Donoso

- JOSEF, Bela. "O romance e o jogo das incertezas." In: *Revista América Hispânica*. Rio de Janeiro: SEPEHA/UFRJ, n. 15 & 16, p. 11-17, 1996.
- PIÑA, Juan Andrés. "Un año después del retorno." In: *Revista Mensaje*. Santiago, 1982.
- RODRIGUEZ, Juan. "Chile se dirige hacia la nada." In: *La opinión*. México, 1996.
- TORRES, Alicia. "Entrevista a José donoso." In: *Brecha*. Montevideú, 2000.

Filmes feitos a partir das obras de Rubem Fonseca

- Bufo & Spallanzani*. Direção de Flávio R. Tambell. Brasil: Ravina Filmes, 2000. 103 min.
- O homem do ano*. Direção de José Henrique Fonseca, roteiro de Rubem Fonseca baseado no romance "O Matador" de Patrícia Melo. Brasil: Conspiração Filmes, 2003. 105 min.
- Agosto*. Direção de Paulo José. Brasil: TV GLOBO, 2004. 239 min.

Filmes feitos a partir das obras de José Donoso

- Coronación*. Dirección de Silvio Caiozzi. Chile: Andréa films, 2000. 140 min.
- La luna en el espejo*. Dirección de Silvio Caiozzi. Chile: 1990. 60 min.
- Naturaleza muerta con cachimba*. Dirección de Silvio Caiozzi. Chile: 2004. 127 min.

Sobre as obras de Rubem Fonseca

- BLOCH, Arnaldo. "Rubem Fonseca emerge dos fluidos para a vida." In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 19 abr. 2001.

- COUTINHO, Afrânio. *O erotismo na literatura (o caso Rubem Fonseca)*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979. 46 p.
- COSTA E SILVA, Álvaro. “Mandrake não é mais aquele”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 ago. 2005.
- MENDOZA, Elmer. *El que a hierro mata, la va pasando: la narrativa de Rubem Fonseca*. México: Latebra Joyce, 2003. Disponível em: <http://www.librusa.com/perpectiva_emendoza_fonseca>. Acesso em: 18 nov. 2005.
- NETO, Miguel Sanches. “A repetição de si mesmo.” In: *Gazeta de Curitiba*. 21 dez. 98. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/disseram12html>>. Acesso em: 30 nov. 2004.
- SILVA, Deonísio da. “O crime na imprensa. A literatura brasileira e a violência.” In: *Observatório da Imprensa*. Disponível em: <<http://www.obsevatorio.ultimosegundo.ig.br/artigos>>. Acesso em: 30 jan. 2004.
- _____. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, Prefeitura, 1996. 162 p.
- _____. *Violência e erotismo em Feliz ano novo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1983. 120 p.
- SILVERMAN, Malcom. *Trópico - Ficção contracultura brasileira*. Disponível em: <<http://www.pphp.uol.com.br>>. Acesso em: 08 mar.2005.
- VIEGAS, Ana Cristina Coutinho. *Rubem Fonseca e o prometo rosiano da grande arte*. Disponível em: <http://www.estacio.be/graduacao/letras/revista/saberes1_2/rubem_fonseca.asp>. Acesso em: 14 out. 2005.

Sobre as obras José Donoso

- AGUILAR, Dietris. *Simbología: realidad y sueño en El lugar sin límites de José Donoso*. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/jdonoso.html>>. Acesso em: 05 mar. 2005.
- ANDONIE DRAGOS, Carolina. “Pilar Donoso: “En Chile mi padre no ha sido reconocido””. In: *El mercurio*. Santiago: 26 set. 2004.
- BARRÍA, Elsa Otilia Heufemann. “La presencia mitológica en el Obsceno Pájaro de la Noche: exclusión y encierro”. In: *Anuario brasileño de estudios hispánicos*. Brasília: Abch, n. 13, p. 201-209, 2003.
- BIENZOBAS, Pamela. “Donoso y el cine.” In: *Rocinante*. Santiago: Alfa, n. 12, p. 24, 1999.
- BISAMA, Álvaro. “Donoso nuevamente”. In: *Revista Libros de El mercurio*. Santiago: 23 set. 2005.
- BORORINSKY, Alicia. “José Donoso: perros y apuesta sexual.” In: *Revista de Estudios Públicos*, Santiago, n. 49, 1993.
- CERDA, Carlos. “Donoso sin limites”. In: *Revista América Hispánica*. Rio de Janeiro: SEPEHA/UFRJ, n. 15 & 16, p. 18-25, 1996.

- FAJARDO, G. A. Godoy. "Casos eróticos en cuentos de José Donoso" In: *Revista América Hispânica*. Rio de Janeiro: SEPEHA/UFRJ, n. 15 & 16, p. 97-111, 1996.
- FRANZ, Carlos. *Donoso, final abierto*. In: *Estudios Públicos*. Santiago. n. 68, 1997.
- FONTAINE TALAVERA, Arturo. "Donoso en su taller". In: *Estudios Públicos*. Santiago, n. 80. In: <<http://www.letras.s5.com/jd060504.html>>. Acesso em: 26 set. 2005.
- FUENTES, Carlos. "Maestro de un irracionalismo prodigioso". In: *El mercurio*. Santiago: 26 dez. 2004, E12.
- LOYOLA, Miguel de. *El lugar sin límites, la obra maestra de José Donoso*. Disponível em: <<http://www.letrasdechile.cl>>. Acesso em: 31 mar. 2004.
- SARAMAGO, José. "José Donoso y el inventario del mundo". In: *Donoso 70 años*. Santiago: Ministerio de Educación, p. 254-261, 1997.
- VALESINI, Aldo Oscar. "El postmodernismo en *Donde van a morir los elefantes* de José Donoso." In: *Revista signos*. Valparaíso: n. 47, p.71-83, 2000.
- RIVERO, Julio Peñate. "José Donoso: consideraciones sobre La puerta cerrada, en el marco de la literatura fantástica". In: *Revista América Hispânica*. Rio de Janeiro: SEPEHA/UFRJ, n. 15 & 16, p. 43-55, 1996.
- RODRIGUEZ A., Nelson. *El lugar sin límites de José Donoso: una re-lectura desde la alegoría de Walter Benjamín*. Santiago: Lit. Lingüíst. n.14, p.27-47, 2003.

Teoria sobre o erotismo e o amor

- ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Traduzido por Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. 198 p.
- _____. *Enamoramento e amor*. Traduzido por Ary Gonzalez Galvão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 107 p.
- ALLENDE, Isabel. *Afrodita. Cuentos, Recetas y Otros Afrodisíacos*. Barcelona: Plaza & Janes, 1997. 323 p.
- BARTHES, Ronald. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. 200 p.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2. ed. Traduzido por de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. 255 p.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 8. ed. Traduzido por Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. 2 v.
- BREGANTINI, Daysi. (Org.) *Literatura gay. Bandeira política ou gênero literário?* São Paulo: Revista Cult, Ano VI, n. 66, p. 30-65, 2003.
- CARPEAUX, Otto Maria. "Atualidades Sádicas." In: *Correio da Manhã*. 10 abr. 1967. Revista Argumento, p. 10-11, dez./jan. 2004.

- CHAUI, Marilena de Souza. *Repressão sexual nossa (des)conhecida*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. 234 p.
- COSTA, Jurandir Freire. “O lado escuro do iluminismo.” In: *Caderno Mais. Folha de São Paulo*. São Paulo: p.4-5, 11 maio 2003.
- _____. “Sobre a gramática do amor romântico.” In: *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 131-219, 1999.
- FAJARDO, G. A. Godoy. . *O erotismo feminino na obra de Isabel Allende: A Casa dos Espíritos*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação de Programas de Pós-graduação em Letras da UFRJ, 2. sem.1998. 131 p.
- GLANZE BOOK. *Dicionário de sexo*. Traduzido por Cláudia Rosenberg Aratangy. São Paulo: Ática, 1989. 286 p.
- GUILLEN, Cláudio. 4. “La expresión total: literatura y obscenidad”. In: *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets, p. 234-296, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*. 7. ed. Traducido por Martí Soler & Tomás Segovia. Madrid: Siglo XXI, 1993. 3 v.
- _____. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo*. Traduzido por Jorge Lima Barreto. São Paulo: Landy, 2000. 118 p.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Traduzido por Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998. 82 p.
- _____. “Mal – estar na civilização.” In: *Sigmund Freud*. Traduzido por José Octávio de Aguiar Abreu. São Paulo: Abril, p. 129-194, 1978. (Coleção Os Pensadores).
- FROMM, Erich. *A arte de amar*. Traduzido por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 160 p.
- FUENTE, Victor Hugo de la. (Org.) *La prostitución*. Santiago: Aún creemos en los sueños. Selección de artículos de Le Monde diplomatique, 2004. 67 p.
- HAHNER, June E. *A mulher no Brasil*. Traduzido por Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 175 p.
- KOLBERNSCHLAG, Madonna. *Adeus, bela adormecida. A revisão do papel da mulher nos dias de hoje*. 2. ed. Traduzido por Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Saraiva, 1991. 320 p.
- LINS, Regina. *A cama na varanda. Arejando nossas idéias a respeito de amor e sexo*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 337 p.
- LOM, Ediciones. *Sexo y derechos. Las nuevas batallas por la igualdad*. Santiago: 2004. 82 p.
- MORAES, Eliane R. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 101 p. (Coleção primeiros passos, 54).
- LUGARINHO, Mario César. “Literatura de Sodoma”: o cânone literário e a identidade homossexual.” In: *Revista Gragoatá n. 14 Corpo, erotismo e Sexualidade*. Niterói: EdUFF, p.133-145, 2003.

- PARRA, Marco Antonio De la. *El cuerpo de Chile*. Santiago: Planeta, 2002. 274 p.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Catedra, p. 141-415, 1993. (Colección Letras Hispánicas, 346).
- _____. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997. 216 p.
- PEASE, Allan e Carbara. *Por que os homens fazem sexo e as mulheres fazem amor? Uma visão científica (e bem-humorada) de nossas diferenças*. 6.ed. Traduzido por Neuza M. Simões Capelo. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. 239 p.
- PEREIRA, Armando. *Prostituição. Uma visão global*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1976, 162 p.
- PLATÃO. “Banquete.” In: *Dialogos*. Traduzido por José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, p. 9-59, 1972. (Coleção Os Pensadores, III).
- TANNAHILL, Reary. *O sexo na história*. Traduzido por Luísa Ibañez. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 516 p.
- SAÉNZ-ALONSO, Mercedes. *Don Juan y el donjuanismo*. Madrid: Guadarama, 1969. 305 p.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 321 p.
- VARGAS LLOSA, Mario. “La erección permanente” In: *El país*. Madrid, 03 jan. 1999.
- VATSYAYANA. *Kama Sutra*. Traducido por Julio Lezama. Buenos Aires: Quadrada, 2003. 140 p.

Análise do discurso, teoria literária e sobre ibero-americana

- AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. Traduzido por Georg Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1987. 507 p. (Coleção Crítica, 2).
- BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e discurso. História e literatura*. São Paulo: Ática, 1995. 96 p. (Série Princípios, 246).
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. 5. ed. Traduzido por Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2002. 419 p.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. 4. ed. Traduzido por Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 476 p.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9. ed. Traduzido por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999. 196 p.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. 3. ed. Traduzido por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 275 p.

- _____. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. 2. ed. Traduzido por Fornoni Bernardini et alii. São Paulo: Hucitec, Unesp, 1990.
- BARTHES, Ronald. *Aula*. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989. 89 p.
- _____. *Crítica e verdade*. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 232 p. (Coleção Debates, 24).
- _____. *O prazer do texto*. Traduzido por J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1987. 86 p. (Coleção ELOS, 2).
- BRUNEL, Pierre. *Que é literatura comparada?* Traduzido por Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1990. 159 p. (Coleção Estudos, 115).
- BUARQUE de HOLANDA, Heloisa. (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. 273 p.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 180 p. (Coleção Debates, 160).
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. 182 p. (Coleção Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro).
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. 244 p.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999. 94 p. (Série Princípios, 58).
- CORTAZAR, Julio. "Algunos aspectos del cuento." In: *Revista Casa de las Américas*. n. 60 La Habana, 1970. Disponível em: <<http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html>>. Acesso em: 20 nov. 2004.
- COUTINHO, Eduardo F.. (Org.): *Literatura Comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 364 p.
- _____. *Literatura Comparada na América Latina. Ensaio*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. 103 p.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária. Uma introdução*. Traduzido por Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999. 140 p.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 350 p.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ECO, U. & MARTINI, C. M. *Em que crêem os que não crêem?* 5. ed. Traduzido por Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2001. 156 p.
- _____. *Obra aberta*. Traduzido por Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1986. 286 p. (Coleção Debates, 4).
- FERNÁNDEZ MORENO, Cesar. (Org.) *América Latina em sua literatura*. Traduzido por Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979. 506 p. (Coleção Estudos, 52).

- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1989. 93 p. (Coleção Repensando a Língua Portuguesa).
- _____. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988. 87 p. (Série Princípios).
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 6. ed. Traduzido por Leandro Koder. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. 253 p.
- FORNET-BETANCOURT, Raul. *Problemas atuais da filosofia hispano-americana*. Traduzido por Johnson Kuntz. São Leopoldo: UNISINOS, 1993. 184 p.
- FOUCAULT, Michel. *Un dialogo sobre el poder y otras conversaciones*. Traducido por Miguel Morey. Madrid: Alianza Editorial, 2000. 164 p.
- GALEANO, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Buenos Aires: Catálogos, 1998. 265 p.
- _____. *Las venas abiertas de América Latina*. 19. ed. Buenos Aires: Catálogos, 2000, 486 p.
- _____. *Memorias del fuego*. La Habana: Casa de las Américas, 1988. 3 v.
- _____. *Patatas Arriba: la escuela Del mundo al revés*. 4. ed. Buenos Aires: Catálogos, 2000. 365 p.
- _____. *Úselo y tirelo. El mundo del fin del milenio visto desde una ecología latinoamericana*. Buenos Aires: Planeta, 1994. 184 p.
- GEERTZ, Clifford. *O impacto do conceito de cultura sobre o conceito de homem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GOODMAN, Nelson. "Arte y entendimiento". In: *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, p. 229-265, 1976.
- LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. Traduzido por Carlos Néelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MORAIS, Regis de. *O que é violência urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1981. 115 p. (Coleção Primeiros Passos, 42).
- MORRIS, Charles W. *Fundamentos da teoria dos signos*. Traduzido por Milton José Pinto. Rio de Janeiro: Eldorado, 1976. 91 p.
- MORSE, Richard M. *O espelho de próspero. Cultura e idéias nas Américas*. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 190 p.
- NEVELEFF, Julio. *Los ciberlectores. Nuestros chicos, la lectura y el libro del futuro*. Buenos Aires: Novedades educativas, 1995. 69 p.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura*. São Paulo: Unicamp, 1988. 118 p.
- PIZARRO, Ana. (Org.) *América Latina – palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial / UNICAMP, 1994-5. 3 v.
- POE, Edgar Allan. *A filofofia da composição*. Traduzido por Diego Rápale. Disponível em <<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/filosofia.html>>. Acesso em: 18 dez. 2005.

- RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1986.
- RIBEIRO, Luis Filipe. “Literatura e história: uma relação muito suspeita.” In: *Geometrias do Imaginário*. Santiago de Compostela: Edicións Laidvento, 2000. 5 p. Disponível em <<http://members.tripod.com/~lfilipe/geometria/historia.html>>. Acesso em: 18 jun. 2001.
- _____. *Mulheres de Papel. Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: Eduff, 1996. 445 p.
- _____. “Tempo e Discurso em Memórias de um Sargento de Milícias.” In: *Revista Gragoatá n.º. 1. A condição Pós-Colonial*. Niterói: EdUFF, p. 191-196. 2. sem. 1996.
- VALERY, Paul. “Situação de Baudelaire.” In: *Variedades*. Traduzido por Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, p. 21-31, 1991.
- VARGAS LLOSA, Mario. *A verdade das mentiras*. Traduzido por Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004. 410 p.

Obras literárias de outros autores

- ALLENDE, Isabel. *La casa de los espíritus*. 2. ed. Barcelona: Plaza & Janes, 1989. 411 p.
- AMADO, Jorge. *Gabriela Cravo e Canela*. São Paulo: Martins, [s.d.]. 356 p.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *As façanhas de um jovem don Juan*. Traduzido por Mônica Satahel. São Paulo: Ed. Imaginário, 1997. 95 p.
- BATAILLE, Georges. *Historia del ojo*. 2. ed. Traduzido por Margo Glantz. México: Coyoacán, 1995. 123 p.
- BORGES, Jorge Luis. “El cuento policial”. Conferencia en la Universidad Argentina de Belgrano, 16 de junio de 1978. Disponível em: <http://www.revistaoxigen.com/Menus/Recursos/7c_policial.htm>. Acesso em: 28 abr. 2005.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la mancha*. Edición del IV Centenario. São Paulo: Alfaguara, 2004. 1235 p.
- GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. 15. ed. Bogotá: Oveja Negra, 1986. 325 p.
- _____. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada*. 4. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2003. 156 p.
- LEMEBEL, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. 2. ed. Santiago: LOM, 1997. 176 p.
- _____. *Tengo miedo torero*. 2. ed. Santiago: Seix Barral, 2001. 217 p.
- MOLIERE. *Don Juan, o convidado de pedra*. Traduzido e adaptado por Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001. 127 p. (Coleção L&PM Pocket, 22).
- NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido. Memórias*. Santiago: Planeta, 1999. 509 p.

SADE, Marques de. *O marido complacente*. Traduzido por Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2005. 220 p. (Coleção L&PM Pocket, 86).

_____. *Os crimes do amor e A arte de escrever ao gosto do publico*. Traduzido por Magnólia Santos. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2000. 216 p. (Coleção L&PM Pocket, 194).

SÓFLOCLES. *Edipo Rey*. Traducido por Antonio Tullían. Buenos Aires: Longseller, 2001. 124 p. (Colección Clásicos de Bolsillo. Joyas del Teatro).

TIRSO DE MOLINA. *El burlador de Sevilla*. Barcelona: Plaza & Janés, p. 73-209, 1998.

ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Barcelona: Plaza & Janés, p. 211-378, 1998.

Cinema, literatura, televisão e cultura

ASSIS BRASIL. *Cinema e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e História da cultura*. Traduzido por Sergio Paulo Rouanet. Brasiliense, v. 1, p.165-196, 1994.

CECEREU LAGOS, Luis. “Relaciones entre el cine y la novela.” In: *Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*. [s.n.].

GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 111 p. (Coleção Leitura).

ISMAIL, Xavier. *Sétima Arte, Culto Moderno*. Rio de Janeiro: São Paulo, 1981.

JOSEF, Bella. “Literatura e cinema: a arte de nossos dias.” In: *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro, p. 370-411, 1986.

READ, Herbert. *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. Traducido por Horacio Flores Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

REYNAY, Vicente. “Literatura y cine: expresiones a fines.” In: *Revista Encuentro, nº 1*, San Juan: Puerto Rico, 1985.

PAZ, Octavio. “Televisión: cultura y diversidad.” In: *Hombres en su siglo*. Barcelona: Seix Barral, p. 67-95, 1990.

Filmes sobre o amor e o erotismo

Contos Proibidos do Marquês de Sade. Direção de Philip Kaufman. USA: Distribuição de 20 th Century Fox Film Corporation, 2000. 124 min.

Don Juan DeMarco. Direção de Jeremy Leven. Produção de Francis Ford Coppola. USA: Distribuição de Columbia Tri Star Films, 1995. 95 min.

Pantaleón e as visitadoras. Direção de Francisco José Lombardi. Peru: Filmax, 1999. 144 min.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)