# O Gênero[1] feminino em Rubem Fonseca

*Márcia Rejany Mendonça*
Mestranda em Literatura Brasileira

*La sexualidad es un espacio cultural privilegiado en donde confluyen discursos, contenidos simbólicos, práticas sociales y mecanismos del poder, que reproducen a nivel microscópico el sentido y las relaciones de fuerza de una sociedade y una época.*

Jorge Bracamonte Allaín

O estudo de textos femininos na Literatura Brasileira é realizado, no Brasil, desde os anos 70. Um de seus objetivos é resgatar, para o público, textos de escritoras não inseridas no cânone literário, que tiveram uma produção escrita pequena, porém significativa. No caso do século XIX, trabalhos de mulheres como Francisca Clotilde, Júlia Cortines, Áurea Pires, entre outras, são pesquisados por Sylvia Paixão, como revela o ensaio "O fracasso do ressentimento na literatura

*Anuário de Literatura* 7, 1999, p. 169-189.

"Sorriso da sociedade": literatura feminina na virada do século"[2].

Os textos dessas escritoras não são considerados femininos somente por serem mulheres as autoras. Eles possuem outros traços que acentuam as características chamadas femininas do texto, como, por exemplo uma certa "recorrência a temas que indicam o confinamento a que estavam sujeitas (...)"[3]; isto é, os escritos femininos são marcados por temas que estão diretamente relacionados com a situação vivenciada pela mulher daquela época, revelando a condição de submissão ao masculino e a limitação ao espaço privado da casa. A partir daí insinuam-se alguns dos contrastes principais entre os textos de autoria feminina e os de masculina, produzidos no século XIX: nestes últimos as personagens femininas são quase sempre estereotipadas, flutuando entre dois pólos igualmente redutores. De um lado são vistas como "monstros diabólicos" e, de outro lado, como "figuras maternais e angelicais"[4].

Ler um texto implica despir-se de pré-conceitos e desconfiar de imagens já construídas, de modo a tentar no mínimo afrouxar "as algemas" da tradição e assim poder interpretá-lo além das "diferenças" existentes entre o masculino e o feminino. É ler as relações sociais que nele se encontram (inter)ditas — essa é a proposta deste estudo, onde se intenta analisar o gênero feminino, em alguns contos de Rubem Fonseca, não exclusivamente como diferença sexual, biológica, mas também como "representação de cada indivíduo em termos de uma relação social"[5] que se modifica de acordo com cada época e com cada tema. Tereza Lauretis faz um comentário significativo a esse respeito ao dizer que o "sistema sexo-gênero, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que

atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade"[6]. Assim, buscando uma leitura sob essa perspectiva nas narrativas de Rubem Fonseca, constata-se que as transformações pelas quais passa a sociedade, sejam culturais, econômicas, políticas ou sociais, atingem as personagens femininas, pois elas, na modernidade, dividem espaço com a máquina e a cidade, caminham em meio a um emaranhado de avenidas, ruas, becos, cartazes, *outdoors*, placas, sinaleiros, prédios, grades, carros, ficando expostas, tanto quanto os personagens masculinos, aos riscos, dramas e conflitos gerados por uma grande cidade.

Para os crimes não existem fronteiras ou limites. Os espaços não estão mais tão definidos. A "barbárie" se apresenta nos contos do escritor, através de uma mescla envolvendo corpos masculinos e femininos, com diálogos de todos os níveis culturais. Na sociedade "moderna" todos transitam por todos os lados e tudo pode servir de incentivo ou de arma para o exercício da transgressão, incluindo-se aqui os meios de comunicação de massa, que trazem para dentro das casas sons e imagens da barbárie urbana, e os valores descartáveis de uma sociedade exclusivamente de consumo.

Na grande metrópole, cenário das narrativas de Rubem Fonseca, é o corpo em si que assume o papel de principal personagem. Ele é usado para representar o espetáculo de uma violência urbana que depende menos do sexo do que do lugar social que ocupa.

O corpo, assim como um mosaico, é carregado de significações. Ele é um território mediado por sistemas de sinais culturais onde se (des)encontram discursos múltiplos, diferindo segundo o século, a classe social, as circunstâncias e a cultura[7].

Isso contribui para que sejam realizadas (re)escrituras e (re)leituras das relações sociais e políticas de uma época ou sociedade.

O espaço urbano, em especial no final do século XX, é ao mesmo tempo labirinto e confinamento do corpo. Apesar de a cidade não possuir as antigas muralhas medievais, o corpo continua recluso nos limites urbanos, seduzido por imagens que emergem de todos os lados, reduzindo quase tudo a espetáculos, representações. Segundo Guy Debord, isso faz parte "das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção (...). Tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação"[8].

Dentro da "sociedade do espetáculo", o estímulo ao consumo, que mais beira a ordem, desperta o desejo de posse sobre um bem material ou a revolta por não poder possuí-lo. Esse incentivo ao consumo, produzido pelos *mass média*, surge nos contos "Feliz Ano Novo" e o "Cobrador" como um dos principais responsáveis pelo desencadeamento da violência.

No conto "Feliz Ano Novo", o personagem narrador, após ver pela televisão as vitrines e as festas de final de ano promovidas pelos "bacanas", decide, juntamente com os colegas Zequinha e Pereba, assaltar a casa de uns grã-finos.

> Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque.[9]

No conto "O Cobrador", por sua vez, o narrador se convence de que todas as pessoas ricas estão lhe devendo algo. Para

cobrar essas pessoas, ele sai pela ruas do Rio de Janeiro exigindo de volta o que lhe fora usurpado pela sociedade, cometendo crimes como assaltos, roubos e assassinatos. Exige o direito de ter: "colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol"[10].

Quando acaba o ódio, acreditando estar satisfeito, volta para casa. Mas ao ficar novamente em frente à televisão o ódio retorna com a mesma, ou talvez maior, intensidade, o que o faz reiniciar suas cobranças.

> Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque.[11]

Nesses dois contos, o olhar sobre a personagem feminina varia de acordo com a posição social que ela ocupa.

No conto "Feliz Ano Novo", o olhar dos assaltantes sobre essas personagens é um misto de raiva, repugnância e desprezo.

> Não vais comer uma bacana destas?, perguntou Pereba.
>
> Não estou a fim. Tenho nojo dessas mulheres. Tô cagando pra elas.[12]

Os assaltantes de "Feliz Ano Novo" não vêem as personagens femininas unicamente como a imagem de uma mulher que pode satisfazê-los sexualmente, mas também como represen-

tantes de uma classe social da qual se acham excluídos. Assim, recai sobre o feminino, o mesmo olhar de desprezo que incide sobre o masculino. É projetado sobre ambos, masculino e feminino, o mesmo grau de violência, como reação dos personagens marginais à exclusão social.

Nesse conto o sexo está relacionado com valores e hierarquias sociais, ultrapassando as diferenças biológicas existentes entre homens e mulheres. Quando, acontece, ato sexual tem marcas de vingança.

> 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.[13]

Essa relação não se restringe ao contado carnal entre o assaltante e a vítima, isto é, durante o ato sexual, ou melhor, o estupro, Zequinha não satisfaz unicamente o desejo de transar com uma "bacana" da alta sociedade, mas está demonstrando que naquele momento ele possui o domínio sobre o corpo do outro, não o violando somente na parte física, mas inclusive em tudo o que aquele corpo feminino representa socialmente.

No conto "O Cobrador" a violação sexual é travestida pelos sentimentos de "pena" e "dó" que o corpo feminino desperta no narrador. Esses sentimentos são descritos por ele antes de ter relação sexual com a mulher que o recolheu da rua. Enquanto ela se despe ele a observa atentamente, descobrindo um corpo degenerado, decrépito, que é descrito por ele com as seguintes palavras: uma "coroa" com "peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tinha pisado; coxas flácidas com nódulos de celulite, gelatina estragada

com pedaços de fruta podre"[14]. Diante desse corpo decadente, desgastado pelo tempo e pelo vício, o narrador se sente obrigado a praticar uma caridade; dando-lhe. Mas antes ele justifica sua atitude, dizendo ser um ato de compaixão para uma pessoa cujo grau de usurpação lhe parece maior.

> Essa fodida não me deve nada, pensei, ela mora com sacrifício num quarto e sala, os olhos dela já estão empapuçados de beber porcarias e ler a vida das grã-finas na revista *Vogue*.
>
> Quer que te mate?, perguntei enquanto bebíamos uísque ordinário.
>
> Quero que você me foda, ela riu ansiosa, na dúvida.
>
> (...)
>
> Estou toda arrepiada, ela disse.
>
> Deitei sobre ela. Me agarrou pelo pescoço, sua boca e língua na minha boca, uma vagina viscosa, quente e olosa.
>
> Fodemos.
>
> Ela agora está dormindo.
>
> Sou justo.[15]

## Outros corpos, outros mórbidos prazeres

A mutilação de corpos femininos como forma de satisfação do prazer também é uma prática exercida pelos personagens de Rubem Fonseca. Os contos "Duzentos e Vinte e Cinco Gramas" e "Passeio Noturno parte I e II" são significativos para uma exposição deste tema.

Elza Wierck, do conto "Duzentos e Vinte e Cinco Gramas", é uma das personagens femininas que tem o corpo mutilado. Era uma mulher de origem suíça, amante de três jovens industriais, que foi assassinada a facadas por um tarado. O seu cadáver, frio e nu, encontra-se sobre uma mesa de mármore onde a autópsia é realizada.

> Deitada numa mesa de mármore estava uma mulher vestida de saia, blusa de seda estampada, sem sapatos. Sua cabeça apoiava-se num toco de pau com uma meia-lua onde se inseria a nuca.[16]

Assiste à autópsia uma pequena platéia: um amigo da vítima, um enfermeiro auxiliar do legista, e um escriturário, cuja função é a de registrar o laudo médico. Para o legista, descobrir a *causa-mortis* ou como o crime ocorreu, não é relevante. O que importa é o espetáculo que o corpo morto lhe permite realizar facultando-lhe a demonstração de toda a sua precisão técnica. Assim, ele faz do corpo feminino e estrangeiro de Elza um palco para a apresentação do seu saber científico, transformando a autópsia num espetáculo prazeroso, especialmente para si próprio.

> (...), o legista, num gesto longo, firme e contínuo, com o bisturi cortou o corpo num fundo traço longitudinal, da garganta à região pubiana.
>
> A carne do peito foi puxada violentamente para os lados, desprendida dos ossos, deixando-os à mostra.[17]

O espetáculo dado por ele assemelha-se ao dos cirurgiões do século XIX descritos por Susan Buck-Mors:

> O Bisturi de amputação, fulgurando por um momento sobre a cabeça do operador, mergulhou no membro, e com um golpe artístico de lado a lado completou uma amputação circular. Após vários giros aéreos, a lâmina cortou o osso como se movida a eletricidade. A queda da parte amputada foi recebida com aplausos tumultuosos pelos excitados estudantes. O operador agradeceu o cumprimento com uma vênia formal.[18]

Há, porém, uma diferença crucial. No conto "Duzentos e Vinte e Cinco Gramas" não há o mesmo prazer e emoção que a retaliação de um organismo vivo propicia. O corpo já é um cadáver. Mas o personagem legista não se deixa impressionar por isso e busca outra forma de se satisfazer. Essa satisfação vem através do olhar de um observador especial, o amigo da vítima. Para o legista, causar horror a quem assiste à autopsia é uma forma silenciosa de obter aplausos e de satisfazer o prazer que lhe é negado pelo corpo morto.

> "Parece que estou matando-a novamente, não parece?", perguntou sem olhar o estranho a seu lado.
>
> (...)
>
> "Você agüenta?", perguntou o legista. Um sorriso leve perpassou pelos seus lábios. "Afinal você é amigo dela..."[19]

Nesse conto, o cadáver de Elza Wierck tem uma história, uma identidade, uma origem. Porém, à medida que o legista o manipula, ele vai construindo uma outra história: a da

morte, através da confissão silenciosa da autópsia.

> O legista curvou-se sobre o baixo ventre da mulher. Arrancou outro órgão: "Útero – pequeno e vazio. Vazio", repetiu ele, olhando para o homem ao seu lado.[20]

Após pesar, analisar e registrar os órgãos internos, o legista os joga de volta ao corpo. "Depois cose-se tudo" explicou o legista, "a reconstituição é perfeita. A linha aparece, é claro"[21].

Todo o aparato instrumental, que existe para auxiliar o médico na abertura do cadáver de Elza, é descrito por este com minúcia perversa. Ele ostenta, com a descrição, todo um saber científico, que revela uma relação de poder naquele momento. O médico legista deseja, através de sua especialidade, impressionar e aterrorizar o personagem espectador que de certa forma figura também como vítima. Mas o jovem industrial consegue manter-se com sua fisionomia inalterada enquanto assiste à autópsia, demonstrando, aos olhos do médico, que seu objetivo não será atingido.

Histórias sobre a manipulação, o uso e a apropriação do corpo do "outro", para a execução de experiência e demonstração de poder, remontam à idade média. A Igreja, através da confissão e da noção de pecado, era a instituição que possuía o maior domínio sobre o corpo do "outro".

> A confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos

> e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público.[22]

Com o advento do capitalismo o corpo passou a ser um fetiche ou objeto de consumo. As instituições se multiplicaram e, aparentemente, não só a Igreja e o Estado o disputam, mas também as indústrias que fazem parte do sistema capitalista. Entre elas estão as de cosméticos, as de produtos *diet*, que têm como padrão um modelo de corpo saudável. Independentemente do ramo que atuam, cada uma busca não mais o domínio sobre todo o corpo do "outro", como a Igreja na idade média, mas somente o domínio sobre um fragmento que pode ser: a pele, o estômago, os cabelos, os dentes, ou quaisquer outras partes. O corpo no século XX encontra-se simetricamente dividido.

> Toda a história atual do corpo é a de sua demarcação, da rede de marcas e de signos que vêm compartimentá-lo, despedaçá-lo, negá-lo em sua diferença e sua ambivalência radical, a fim de organizá-lo num material estrutural de troca/signo, semelhante à esfera dos objetos, dissolver-se a virtualidade de jogo e de troca simbólica...[23]

Um corpo alheio que caminhe distraído pelas ruas dos subúrbios carioca. É isso que o executivo dos contos "Passeio Noturno parte I e II" caça todas as noites, após o jantar, quando sai com o seu carro, um jaguar, pelas ruas escuras do Rio de Janeiro. Ele precisa de um corpo que ao cruzar seu caminho se transforme num alvo fácil para atropelar e, assim, aliviar

as tensões pelas quais passou durante um dia de trabalho.

O carro, nesse conto, é uma máquina que funciona como uma extensão do corpo do personagem. O poder suscitado por ela passa a fazer parte dele, sendo usada pelo narrador protagonista para satisfação de seus mórbidos prazeres.

A primeira vítima está no conto "Passeio Noturno parte I". É uma mulher sem nome, que caminha ao longo de uma calçada, com um embrulho em uma das mãos, quando de repente é surpreendida pelo jaguar subindo na calçada e vindo acelerado em sua direção, não lhe dando tempo para qualquer tipo de reação.

> Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio.[24]

No conto "Passeio Noturno parte II" o narrador protagonista faz uma outra vítima. Desta vez ela tem nome: chama-se Ângela. É uma prostituta que, ao passear de carro pelas ruas da cidade, distribui papelinhos com seu nome e telefone a homens, interessantes e ricos, nas paradas do sinal de trânsito. Foi assim que o narrador a conheceu, marcando um encontro para em seguida executá-la.

> Bati em Ângela com o lado esquerdo do pára-lama, jogando o seu corpo um pouco adiante, e passei, primeiro com a roda da frente – e senti o som surdo da frágil estrutura do corpo se esmigalhando – e logo atropelei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade.[25]

Dentro dos mórbidos prazeres dos personagens de Rubem Fonseca há ainda Ermelinda Balsemão, personagem do conto "Nau Catrineta". Era namorada de José, um poeta que, para tornar-se o chefe da família, tinha uma missão: comer uma pessoa com quem ele tivesse afinidades. Esse ritual tinha que ser realizado no seu aniversário de 21 anos. Quando esse dia finalmente chega ele cumpre a sua tarefa, devorando Ermelinda, sua doce e saborosa namorada.

> Estamos orgulhosas de ti, disse tia Helena.
>
> Será tudo aproveitado, disse tia Regina. Os ossos serão moídos e dados aos porcos, junto com farinha de milho e sabugo. Com as tripas faremos salpicões e alheiras. Os miolos e as carnes nobres tu os comerás. Por onde queres começar?
>
> Pela parte mais tenra, eu disse.
>
> (...)
>
> Quando engoli o primeiro bocado, tia Julieta, que me observava atentamente, sentada, como as outras, em volta da mesa, retirou o Anel de seu dedo indicador, colocando-o no meu.
>
> Fui eu que o tirei do dedo do teu pai, no dia da sua morte, e guardava-o para hoje, disse tia Julieta. És agora o chefe da família.[26]

## Um corpo, um preço

Norma, a personagem feminina do conto "Relatório de Carlos", é caracterizada como a vilã da narrativa. Uma das vozes que definem para ela esse lugar, ou papel, é a do personagem João Silva, amigo e confessor de Carlos Augusto, amante de Norma. João Silva a vê como uma "fêmea que merece uma oportunidade, que quer uma oportunidade, que criará uma oportunidade"[27]. Para "criar" as oportunidades, o instrumento do qual Norma se utiliza é o próprio corpo. Arma que lhe dá prazer, mas também punição, pois Carlos Augusto a expulsa de casa a socos e pontapés, quando a vê beijando João Silva.

> Após o primeiro soco, a raiva foi aumentando e quanto menos ela se defendia e quanto mais ela chorava mais a minha fúria crescia. O que gostei mesmo foi de lhe dar pontapés.
>
> Não sei como ela conseguiu fugir. Eu estava cansado para correr atrás dela. Deve ter ido morar com João Silva. É engraçada essa tendência que as mulheres têm de abandonar o sujeito e viver com um amigo dele. Isso acontece mais freqüentemente do que se supõe. É a preguiça feminina.[28]

Entre o começo e o término da paixão do personagem Carlos Augusto por Norma, muitas mulheres cruzaram o caminho dele. Através de um relatório ele registra as lembranças, ainda guardadas na memória, das impressões e marcas que essas mulheres deixaram nele. Muitas não deixaram nenhuma.

> Eram todas iguais. Não fisicamente. Umas eram louras, outras morenas, altas, magras, baixas, gordas, umas meninas ainda, outras balzacas, mulatas e até uma preta, para experimentar. Nomes: Suely, Zuleica, Elizabete, Inês, Maria de Lurdes, Rafaela, Cristina, Mercedes e outros já esquecidos. Mas eram todas iguais.[29]

Sobre as mulheres velhas o personagem diz que essas só "deveriam ser vistas e beijadas por netos de seis anos. Escondidas dentro de uma sala de sombra e silêncio, onde somente as crianças entrassem por momentos e as mãos feitas de rugas e cansaço e desânimo lhes dessem balas e brinquedos e propiciassem um abraço muito rápido cheirando a mofo"[30].

Assim como o corpo de Norma é alvo de uma punição que traz à memória a defesa da honra, a punição ao personagem feminino no contos de Rubem Fonseca também é representada de forma sarcástica, retratando as diferentes máscaras que permeiam as relações sociais. Os contos "O encontro e o confronto" e "A matéria do sonho" apresentam cenas que permitem realizar esse tipo de leitura.

No primeiro conto, dois amigos, Chico e Roberto, depois de estarem sexualmente satisfeitos, despacham as duas garotas de programa que haviam contratado. Então, relaxados nas poltronas da sala, Roberto faz o seguinte comentário: "É uma pena nós não sermos homossexuais. Essas putas não sabem entender o nosso wit"[31]. No segundo conto, "A matéria do sonho", a história é um pouco diferente. Não se trata de garotas de programa, mas sim de bonecas infláveis: Gretchen e Cláudia. Gretchen é a primeira por quem o narrador se apaixona, mas após algumas dentadas o vinil não resiste e Gretchen fura, deixando-o desolado.

> Um dia aconteceu uma desgraça que até tirou a minha vontade de ler. Não sei como pude, com apenas uma ou duas dentadas, fazer aquilo com Gretchen. Não podia nem olhar para ela, disforme sobre a cama. Cobri-a com um lençol. Tentei ler. Não podia. A toda hora olhava para o lençol.[32]

O problema é resolvido com a chegada de Cláudia que, inflada, tornou-se mais bonita que Gretchen, conquistando o personagem.

Nos contos de Rubem Fonseca os personagens femininos são utilizados e descartados assim como as bonecas: "No mesmo papel em que trouxera Cláudia embrulhou a pobre desinflada Gretchen"[33].

Essas são as trajetórias percorridas pela maioria dos personagens femininos dos contos de Rubem Fonseca, exceto para os personagens femininos de dois contos: Dora e Eunice, do conto "Família", Tereza e Eliza, do conto "74 Degraus".

Nessas narrativas as personagens femininas são lésbicas que matam os homens quando eles passam a interferir nos relacionamentos delas. Ao contrário dos outros contos em que o personagem feminino tem seus atos e corpos expostos e julgados pelos demais personagens da narrativa, expondo a imbricada rede das relações sociais, o relacionamento entre as lésbicas aparece como uma espécie de segredo confessional que une narrador e leitor, algo velado, dito somente nas entrelinhas da narrativa.

No conto "74 Degraus" elas matam os namorados. Já no conto "Família" as personagens Dora e Eunice "adiantam" a

morte de Ernestino, pai de Dora, para morarem juntas, pois ele queria que Dora se casasse e lhe desse um neto.

> Após cada uma das suas cada vez mais raras noites de bêtise as duas amantes sempre voltavam a esse tema, como conseguir que Ernestino morresse em paz. E a maneira de resolver esse delicado e angustiante problema era sempre a mesma, um solução final, por elas considerada um gesto de amor absoluto. A morte era sempre uma bênção para os doentes desenganados.[34]

Segundo Michel Foucault, nas relações de poder, "a sexualidade (...) é um dos elementos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias"[35].

Estudar a sexualidade possibilita uma leitura não só das relações de gêneros, mas também dos "mecanismos e das relações de poder" embaralhados nas relações sociais. Para estudar essas relações não existem "ferramentas", mas apenas, e exclusivamente, o pensamento sobre o sistema de poder.

Nos contos de Rubem Fonseca os personagens violam o corpo e o espaço do outro, seja para roubar, por prazer ou para retirar órgãos dos corpos. A transgressão, exercida através de uma violência física ou não, parece ocupar um lugar "comum" em todos os níveis de relações sociais da "sociedade do espetáculo". Inserida nos âmbitos político, cultural, religioso ou sexual, ela surge em todos os espaços de convivência como algo intrínseco a eles, colocando em evidência "as relações de poder".

Situados à margem do contexto social, as personagens femininas, através da sexualidade, assumem nos contos uma postura contrária aos valores e à moral estabelecidos pela sociedade. Elas constituem uma forma de "desvio". São em sua grande maioria prostitutas, lésbicas, amantes, assassinas, adúlteras e suicidas, sempre narradas sob o ponto de vista de personagens masculinos: jornalistas, escritores, detetives, advogados, industriais e médicos.

Esse traço "marginal" é significativo nos contos selecionados. Após analisá-los, verifica-se que cada um deles ressalta de forma singular um pedaço do "embrião" dos corpos marginais, prostitutos, miseráveis, com os quais é gerado o modelo plural da personagem feminina na ficção de Rubem Fonseca.

## Notas

1. "Segundo Grossi, Gênero é um conceito usado para abordar as relações entre homens e mulheres, relações que não são cristalizadas e que podem se modificar em diferentes situações culturais e históricas, dizendo respeito a tudo que é social, cultural e historicamente determinado." BATISTA, Ana Maria F. de Oliveira. "Da 'mística feminina' à 'mística da beleza', miss universo não é mais a mesma". In: *Anais Fazendo Gênero – Seminário de Estudos sobre a Mulher*. Ponta Grossa: UEPG e UFSC, p. 174, 1996.

2. PAIXÃO, Sylvia. "O Fracasso do Ressentimento na Literatura "Sorriso da Sociedade": Literatura feminina na virada do século". Idem, Ibidem, pp 28 a 36.

3. PAIXÃO, Sylvia. Idem, ibidem, p. 31.

4. PAIXÃO, Sylvia. Idem, ibidem, p. 30.

5. LAURETIS, Teresa de. "A Tecnologia do Gênero". In: *Tendências e Impasses. O feminismo como Crítica da Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 221. Organização Heloísa Buarque de Holanda, 1994.

6. LAURETIS, Teresa de. Idem, ibidem, p. 212.

7. PORTER, Roy. "A História do Corpo". In: *A Escrita da História ¼ Novas Perspectivas*. São Paulo: UNESP, p. 308, 1992.

8. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, p. 13.Tradução de Estela dos Santos Abreu, 1997.

9. FONSECA, Rubem. "Feliz Ano Novo". In: *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 365, 1994.

10. FONSECA, Rubem. "O Cobrador". Idem, ibidem, p.493.

11. FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p.493.

12. FONSECA, Rubem. "Feliz Ano Novo". Op. Cit., p. 371.

13. FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p. 371.

14. FONSECA, Rubem. "O Cobrador". Op. Cit., p. 495.

15. FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p. 495.

16. FONSECA, Rubem. "Duzentos e Vinte e Cinco Gramas". Op. Cit., p. 22.

17. FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p. 22 a 23.

18. BUCK-MORSS, Susan. "Estética e Anestética: O "Ensaio sobre a Obra de Arte" de Walter Benjamin Reconsiderado". In *Travessia*, n. 33, ago-dez., 1996.

19. FONSECA, Rubem. "Duzentos e Vinte e Cinco Gramas". Op. Cit., p. 22.

20. FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p. 23.

21. FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p. 23.

22. FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: A vontade de saber*.. Rio de Ja-

neiro: Edições Graal, p 59. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, 1997.

23. BAUDRILLARD, Jean. "O Corpo Marcado". In *A Troca Simbólica e a Morte*. São Paulo: Edições Loyola, pp 133 a 137. Tradução de Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral, 1996.

24. FONSECA, Rubem. "Passeio Noturno parte I". Op. Cit., p. 397.

25. FONSECA, Rubem. "Passeio Noturno parte II". Op. Cit., p. 402.

26. FONSECA, Rubem. "Nau Catrineta". Op. Cit., p. 443.

27. FONSECA, Rubem. "Relatório de Carlos". Op. Cit., p. 120.

28. FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p. 148.

29. FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p. 139.

30. FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p. 125.

31. FONSECA, Rubem. "O encontro e o confronto". Op. Cit., p. 318.

32. FONSECA, Rubem. "A matéria do sonho". Op. Cit., p. 330.

33. FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p. 331.

34. FONSECA, Rubem. "Família". In *Histórias de Amor*. São Paulo: Companhia das Letras, p 21, 1997.

35. FOUCAULT, Michel. Op. Cit., p. 98.

## Referências Bibliográficas

BATISTA, A. M. F. O. "Da 'mística feminina' à 'mística da beleza', miss universo não é mais a mesma". In *Anais Fazendo Gênero - Seminário de Estudos sobre a Mulher*. Ponta Grossa: UEPG e UFSC, pp 174 a 178, 1996.

BAUDRILLARD, J. "O Corpo Marcado". In *A Troca Simbólica e a Morte*. São Paulo: Edições Loyola, pp 133 a 137. Tradução de Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral, 1996.

BUCK-MORSS, S. "Estética e Anestética: O "Ensaio sobre a Obra de Arte" de Walter Benjamin Reconsiderado". In *Travessia*, n. 33, ago-dez., pp 11 a 46, 1996.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto. Tradução de Estela dos Santos Abreu, 1997.

FONSECA, R. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

____. *Histórias de Amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FOUCAULT, M. *História da Sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. ª Guilhon Albuquerque, 1997.

FRANCO, J. *Las Conspiradoras. La representación de la mujer en México*. Versión Actualizada. México: El Colegio de México, 1993.

LAURETIS, T. "A Tecnologia do Gênero". In *Tendências e Impasses. O feminismo como Crítica da Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, pp 174 a 178. Organizacão Heloísa Buarque de Holanda, 1994.

LUDMER, J. "Mulheres que Matam". In *Iberoamericana*. Vol LXII, Núms. 176.177, Julio-Diciembre 1996.

PAIXÃO, Sylvia. "O Fracasso do Ressentimento na Literatura "Sorriso e Sociedade": literatura feminina na virada do século": literatura feminina na virada do século". In *Anais Fazendo Gênero - Seminário de Estudos sobre a Mulher*. Ponta Grossa: UEPG e UFSC, pp 28 a 36, 1996.

PORTER, R. "A História do Corpo". In *A Escrita da História - Novas Perspectivas*. São Paulo: UNESP, pp 291 a 326, 1992.