

A PERSONAGEM FEMININA EM CONTOS DE ROBERTO BOLAÑO E RUBEM FONSECA

Suéliton de Oliveira Silva Filho¹

Resumo: Com a seleção e análise de contos de dois importantes escritores latino-americanos – Roberto Bolaño e Rubem Fonseca –, pretendo, neste artigo, discutir a representação da personagem feminina nessas literaturas. Enquanto na literatura de Fonseca é feita, com certa frequência, uma distinção entre prostitutas e cortesãs – sendo as primeiras dignas de compaixão e as segundas capazes de instigar a libido masculina –, na de Bolaño aparece a dicotomia entre baixas atrizes de materiais pornográficos – que são exploradas e violentadas em produções fílmicas quase artesanais –, e as que trabalham para as grandes indústrias, residentes em países que são comumente conhecidos como “de primeiro mundo”. Assim, em “Lúcia McCartney” (1969), veremos uma jovem prostituta que atende a homens das classes mais privilegiadas, no Brasil da época, e em “Joanna Silvestri” (1997), a história de uma italiana que trabalha como atriz de produções adultas. O ofício de ambas as personagens é revelador para o tipo de literatura em questão, em que há recorrência de episódios violentos dos mais diversos. Para fundamentar a discussão, será utilizado um estudo de Branco e Brandão (2004), que problematiza a representação da figura feminina por escritores do sexo masculino, também um capítulo do famoso livro de Beauvoir, *O segundo sexo* (2014), que trata do ofício de mulheres que, segundo a autora, dispõem do auxílio de vários homens, mas são malvistas socialmente, na tentativa de escapar da tirania de um único homem. Ao final do artigo, no entanto, é provável que seja perceptível o quanto as representações são carregadas de idealizações e vendem a falsa ideia de um companheiro como ideal indispensável para assegurar a felicidade de mulheres, ainda que estas sejam capazes de gerir sua vida financeira.

Palavras-chave: Literatura latino-americana. Representação. Literatura comparada.

THE FEMALE CHARACTER IN SHORT STORIES BY ROBERTO BOLAÑO AND RUBEM FONSECA

Abstract: With the selection and analysis of short stories by two important Latin American writers – Roberto Bolaño and Rubem Fonseca –, I intend, in this article, to discuss the representation of the female character in these literatures. While in Fonseca's literature a distinction is often made between prostitutes and courtesans – the former being worthy of compassion and the latter capable of instigating the male libido –, in Bolaño's literature, there is a dichotomy between low actresses of pornographic materials – who are exploited and violated in almost artisanal film productions – and those who work for large industries, residing in countries that are commonly known as "first world". Thus, in “Lúcia McCartney” (1969), we will see a young prostitute who caters to men from the most privileged classes, in Brazil at the time, and in “Joanna Silvestri” (1997), the story of an Italian woman who works as an actress in adult productions. The craft of both characters is revealing for the type of literature in question, in which there is a recurrence of violent episodes of the most diverse. To theoretically support the discussion, a study by Branco and Brandão (2004) will be used, which problematizes the representation of the female figure by male writers, also a chapter from Beauvoir's famous book, *The Second Sex* (2014), which deals with the craft of women who, according to the author, have the help of several men, but are socially frowned upon, in an attempt to escape the tyranny of a single man. By the end of the article, however, it is likely to be noticeable how much the representations are loaded with idealizations and sell the false idea of a partner as an indispensable ideal to ensure the happiness of women, even if they can manage their financial lives.

KEYWORDS: Latin American Literature. Impersonation. Comparative literature.

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Federal do Paraná. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4821835082035144>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7740-794X>. E-mail: seul.literato92@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Emma Bovary, Anna Kariênina, Capitu, Iracema, personagens marcantes da literatura ocidental, nomes que evocam histórias, moldam o imaginário e criam ou reforçam estereótipos. Dada a força da literatura e os complexos perfis psicológicos de tais personagens, as tomamos como mulheres bem-acabadas. Perfis que, na verdade, despontam de uma arguta observação e posterior representação de escritores por meio de sua arte. Um dos aspectos que todas essas e outras personagens têm em comum, vivem à sombra de um homem, seja do que narra, seja do, ou dos, com quem se envolve afetivamente ao longo das narrativas. De modo que, um acontecimento que parece de fácil observação, foi o mote para que, em 2004, Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão observassem tal representação de conhecidas personagens da literatura no livro *A mulher escrita*. Um movimento analítico minucioso que, mesmo parecendo não precisar de complemento, assume mais força na segunda parte da obra, “A escrita mulher”, em que, ainda no exercício de análise de personagens femininas, a representação passa a ser articulada pela pena de escritoras. As questões das personagens, com isso, se tornam mais complexas e os temas de enlaces amorosos – em que há ao menos um homem como pano de fundo – perdem protagonismo, deixam de ser a única preocupação ou a capaz de justificar a existência das personagens.

Três anos depois, Regina Dalcastagnè publica, pela revista *O eixo e a roda* (UFMG), o artigo “Imagens da mulher na narrativa brasileira”. De maneira bastante resumida, ela expõe os resultados de uma pesquisa desenvolvida por alunas da UnB, que mapeia romances brasileiros que haviam sido publicados nos últimos 15 anos por três importantes editoras nacionais – Companhia das Letras, Record e Rocco. De todo o material, foi constatado que “as autoras não [chegavam] a 30% do total de escritores editados” (2007, p. 128). A pesquisa ainda revelou que, no âmbito da ficção, “menos de 40% das personagens [eram] do sexo feminino. Além de serem minoritárias nos romances, as mulheres também têm menos acesso à ‘voz’, (...) à posição de narradoras, e estão menos presentes como protagonistas das histórias.”. (2007, p. 128).

Nas literaturas de Roberto Bolaño e Rubem Fonseca, dois importantes escritores latino-americanos dos séculos XX e XXI², é verificada uma vasta representação de aspectos relacionados a transgressão e violência – o que auxilia na comparação das obras. Por ter trabalhado com os contos de ambos no mestrado, através das inquietações causadas pelo contato com a obra de Branco e Brandão, também com o artigo de Dalcastagnè, refleti como a figura

² Ainda que Bolaño morra em julho de 2003, algumas de suas obras só vieram a público postumamente. *2666*, um dos seus romances mais conhecidos, por exemplo, só foi publicado em 2004.

feminina é representada nas narrativas dos dois. Ainda que na de Bolaño ela encontre mais voz. O romance *Amuleto*, por exemplo, apresenta uma narradora-personagem, a uruguaia, residente no México, Auxilio Lacouture.

Dada a extensão de um artigo e o nível de discussão que ele suporta, para este selecionei dois contos que, além de terem narradoras-personagem, apresentam o que seria o nome delas já no título do conto: “Lúcia McCartney” (1969) e “Joanna Silvestri” (1997). Acredito que ambas exprimem em alguma medida o universo ficcional dos autores – no que diz respeito a temáticas de transgressão e violência –, e são bons exemplos para se observar como a mulher costuma ser representada nessas literaturas, já que, mesmo quando assume protagonismo, há sempre um homem em segundo plano que se torna determinante para o destino das personagens. Vamos às análises.

1 A MULHER REPRESENTADA NOS CONTOS SELECIONADOS DE BOLAÑO E FONSECA

1.1 LÚCIA MCCARTNEY (1969)

Publicado inicialmente em livro homônimo de 1969, o conto “Lúcia McCartney” é de uma qualidade considerável, e contribuiu para a rápida inserção do nome de Rubem Fonseca como o de um dos grandes contistas do país – o escritor estava em sua terceira publicação. Dividido em oito partes e narrado em primeira pessoa por Lúcia, a agilidade na concessão de informações anunciava um traço característico da obra do autor. Embora diante de uma narrativa, é como se fôssemos transportados à uma sessão de cinema. Para validar essa afirmação, basta considerar o parágrafo de abertura do conto: “Abro o olho: Isa, bandeja, torrada, banana, café, leite, manteiga. Fico espreguiçando. Isa quer que eu coma. Quer que eu deite cedo. Pensa que sou criança.” (FONSECA, 2009, posição³: 133).

Embora disponhamos de vagas informações acerca da narradora-personagem – apenas no ponto VI, algumas das características físicas de Lúcia são reveladas por meio de uma carta direcionada a ela: “Eliete usa o cabelo curto, como você, e os olhos dela têm o mesmo brilho negro dos seus” (FONSECA, 2009, posição: 295), e, no ponto seguinte, que tem 18 anos –, em pouco tempo de iniciada a leitura, a personagem é caracterizada como dotada de uma beleza solar, e essa informação é transmitida também pela maneira como Lúcia se comunica.

³ Nas citações em que aparecer “posição” ao invés de “p.” (página), indica que o material consultado está em formato digital (*e-book*) ao invés de físico e é, portanto, nessa posição que o trecho pode ser localizado.

A respeito da limitação de informações, essa não é uma falta própria de Lúcia, mas que também acomete outras personagens: Isa, Renê, José Roberto e os tios da garota. As duas primeiras parecem ser uma espécie de cafetões da jovem. Isso porque, em meio às breves informações, no terceiro parágrafo do ponto I, é narrado que: “O Renê me telefona pra fazer um programa de noite. Eu digo que está bem. Tomo nota do endereço.” (FONSECA, 2009, posição: 133). Ela, porém, se trata de uma prostituta distinta que parece não ter sua vida privada afetada pelo exercício da profissão. Essa afirmação está apoiada na constatação de que os outros jovens, que participam da sua vida social, desconhecem o ofício da jovem. Lúcia sustenta uma vida comum de garota de classe média⁴: “Na praia está toda a turma. Combinam ir pro Zum Zum. Eu digo que talvez vá. Se o meu programa acabar cedo eu vou. Mas eu não digo nada do meu programa pra eles. Eles estão por fora.” (FONSECA, 2009, posição: 133).

Além de morar num bairro sofisticado próximo à praia, essa vida de classe média garante a Lúcia acesso a produtos culturais, como discos e livros. A intimidade com esses produtos faz dela uma acompanhante distinta, o que é determinante para que conheça José Roberto – um dos pedidos deste a Renê, foi o de que mandasse uma garota inteligente para encontrá-lo –, o cliente paulista que aparecerá ao longo da narrativa. A proximidade com esses produtos, também, contribui com o caráter inventivo da moça. No primeiro trecho em que aparece no desempenho do ofício, entediada com o jogo de sedução com pessoas que, inicialmente, não despertavam o seu interesse, a jovem passa a criar histórias mentais. Essas histórias daquilo que poderia ter sido – chamadas por ela de “diálogos inventados”, cenas subjetivas etc., e que faz com que os participantes figurem, de certo modo, como suas personagens – aparecem de diferentes maneiras ao longo do conto.

Recuperadas essas informações mais gerais, é oportuno justificar a escolha do viés analítico empregado neste artigo. Para tal, recorro a ideias desenvolvidas por Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, no livro *A mulher escrita*, sobre a personagem de sexo feminino na literatura. Nele, as autoras refletem que:

A personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor

⁴ Esses parecem ser dos tipos de prostituta que despertavam a atenção erótica do autor. No romance de conhecido fundo autobiográfico, *José*, essa afirmação aparece veiculada da seguinte forma: “Para José as trabalhadoras do Mangue, que na adolescência ele ‘espiava através das janelas’, eram pessoas que lhe despertavam apenas compaixão, ao contrário das mulheres da rua Conde Lage, na Lapa, que provocavam encantamento, mulheres saídas das páginas de Henri Murger ou de Balzac, que tinham seus encontros galantes nas salas privadas dos restaurantes de luxo de Paris, para comer finos acepipes e beber voluptuosos vinhos de cepa nobre, antegozando uma refinada noite de prazer.” (FONSECA, 2014, posição: 542).

ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível. [...] É no e do espelho da folha branca do texto que surge esta figura de mulher que circula no imaginário literário e social. Entretanto, a idealização feminina, qualquer que ela seja, sempre cumpre a sentença de morte da mulher. Se ela aceita este lugar, ela aceita a sua petrificação, por mais bela e perfeita que seja a estátua onde ela se erige: aí é o lugar da alienação do seu desejo. Como construção imaginária, ela é sintoma e fantasma masculino, e o maior fascínio da ficção reside justamente em fazer coincidir, ilusoriamente, a realidade com uma miragem. E essa miragem do feminino vem seduzindo há séculos, nesses textos em que o narrador ou o poeta são capazes de fazê-lo falar, por meio do gesto mágico do deslocamento de vozes. E o que é masculino torna-se feminino, e o desejo do impossível torna-se o possível do desejo. Imagens exemplares dessas figuras veem-se nos perfis de mulher construídos por José de Alencar, que acabam se revelando ecos do desejo alheio. (BRANCO; BRANDÃO, 2004, p. 11 – 13).

Incentivado por essas reflexões e pelo papel que a figura feminina ocupa nas literaturas de Bolaño e Fonseca – com atuação quase anulada, são agentes da ação⁵ em poucas ocorrências –, é que decidi pelo tema do artigo. Pelo fato de, até aqui, só termos notícias de parte do enredo de “Lúcia McCartney”, temos que tal personagem figura como um produto. Para gerir sua vida, ela não faz uso apenas da força de trabalho; seu próprio corpo funciona como meio para que consiga sustentar a vida que leva. Além de figurar, também, como produto da imaginação de um autor do sexo masculino, como problematizam Branco e Brandão.

Note-se que a citação é encerrada com uma menção feita a determinadas produções do escritor brasileiro, do século XIX, José de Alencar, e que isso não se deve a uma decisão aleatória. Tendo em vista o grau de conhecimento literário de Rubem Fonseca, não defendo ser coincidência que sua personagem, prostituta, se chame Lúcia. O nome faz referência direta a uma das grandes personagens femininas de Alencar, do romance epistolar *Lucíola*⁶. De maneira bem geral, nele é contada a história de amor entre Lúcia – famosa cortesã do Rio de Janeiro – e Paulo – narrador do romance/personagem que escreve e endereça as cartas que constituem a narrativa. Antes da mudança de nome, que acontece com o início da profissão, ela se chamava Maria da Glória⁷. Também a personagem Lúcia, de Fonseca, utiliza um pseudônimo, basta

⁵ Na literatura de Bolaño, aparecem com mais frequência que na de Fonseca. *Amuleto* e *Una novelita lumpen*, por exemplo, são romances narrados integralmente por uma personagem feminina.

⁶ E a correspondência entre as personagens de Alencar e de Fonseca não está encerrada no fato de se chamarem Lúcia e serem prostitutas. É pertinente apontar a caracterização física que temos de Lúcia McCartney, recuperada anteriormente, que faz menção aos cabelos e aos olhos da moça. Também no romance *Lucíola*, são precisamente os cabelos – “[...] vendo o perfil suave e delicado que iluminava a aurora de um sorriso raiando apenas no lábio mimoso, e a fronte límpida que à sombra dos cabelos negros brilhava de viço e juventude, não me pude conter de admiração” (ALENCAR, 2012, posição: 103, grifo nosso) – e os olhos – “As vezes e quantas, ela chegava-se para mim corando, e começava a olhar-me com os seus grandes olhos negros...” (ALENCAR, 2012, posição: 994, grifo nosso) – da personagem que são referenciados durante partes distintas do romance.

⁷ Não desconsiderar o processo de “representação idealizada” que é tensionado em citação de Branco e Brandão. Quando a personagem de Alencar era virgem, mantinha esse nome. Após ser enganada (aos 14 anos) e levada à vida de prostituição, passa a se chamar Lúcia. Ou seja, guinada radical do céu (Maria da Glória) para o inferno

considerarmos que no primeiro diálogo que ela tem com José Roberto há a seguinte passagem: “‘gosta de quê?’, ‘gosto de música e poesia’, ‘gosta de que poetas?’, ‘gosto de Fernando Pessoa, Beethoven, Lennon e McCartney. Já me chamei Lúcia McCartney.’” (FONSECA, 2009, posição: 152).

Seguindo nessa trilha dos nomes, embora tenha clara influência da personagem de Alencar, a de Fonseca é a Lúcia do século XX e, para contribuir com essa atualização, um dos recursos utilizados é o sobrenome de um dos quatro integrantes dos *Beatles*, Paul McCartney. Em uma das cartas endereçadas a Lúcia, José Roberto coloca: “A letra está inteira na capa do disco. Você já deve conhecê-la. A música, do teu irmão (ou ex-noivo?) McCartney, é muito bonita também.” (FONSECA, 2009, posição: 349). A inserção desse sobrenome, para além da questão comercial – pensar na especulação gerada entre os leitores da época, uma vez que McCartney aparecia já na capa do livro e a banda estava na ativa –, indica esse espírito sonhador da personagem pautado na crença de não apenas conhecer Paul McCartney, mas de se casar com ele – adquirindo, assim, o seu sobrenome. De igual maneira, contribui para a representação de Lúcia como uma garota imatura – característica entendida como própria para pessoas de pouca idade –, ainda que apareça, mais de uma vez, que ela fosse inteligente. É, como sugerido por Branco e Brandão, uma escolha de partir da ideia que se tem por verdade para confeccionar a representação de uma personagem do sexo feminino (neste caso, uma jovem desse sexo). Ainda segundo as autoras, e retomando discussões outras da obra *Lucíola* – que dialogam diretamente com o conto trabalhado aqui –, colocam que nesse romance:

(...) há a presença de uma personagem feminina que transgride uma interdição do código moral no plano da sexualidade, realizando assim uma ruptura, que supõe a subversão de determinada ordem. [Essa personagem], ao mesmo tempo que [agente], [torna]-se [vítima] de sua própria transgressão. Em *Lucíola* há uma dupla transgressão: inicialmente, quando Lúcia rompe a lei paterna e se prostitui; em seguida, quando se apaixona por Paulo, o que é uma transgressão às avessas, pois a prostituta, colocada num espaço de exclusão, num mundo que se opõe à “boa sociedade”, teria de obedecer aos seus limites, sem tentar voltar a uma convivência à qual ela não tem mais direito. (...) Partindo do princípio de que a linguagem tem o poder de instaurar uma ordem hierárquica, aquele que fala ocupa um lugar privilegiado nessa hierarquia. (...) [Em] *Lucíola*, a função da leitura é alimentar não seus sonhos, mas sua culpa. Lendo a *Dama das camélias*, a personagem aí se reconhece iniciando o seu processo de autodestruição. Não há, entretanto, referência à leitura de narrativas femininas, pelas quais a mulher falasse, revelando a si mesma o seu mundo emocional. Só pela própria fala ela se conheceria, instaurando suas próprias verdades, principalmente aquelas relativas às suas exigências emocionais e sexuais. (...) Em *Lucíola*, todavia, o discurso de Paulo vai exercer

(Lúcia. Nome que remete a Lúcifer, dada a ocorrência de mesmo radical); ainda que a pureza de espírito seja mantida durante todo o romance. O que cai em “desgraça”, como sugere a pena de Alencar, é o corpo.

sobre Lúcia uma sedução às avessas, na medida em que transforma o discurso sarcástico num discurso de desestima e autopunição. A agressividade, antes desviada basicamente para o mundo exterior, dirige-se agora para ela própria. Tal processo de autodestruição culmina com a morte de Lúcia, transformada em “musa cristã”. (BRANCO; BRANDÃO, 2004, p. 43 – 49).

Em “Lúcia McCartney”, no que diz respeito à transgressão de determinada ordem moral, este é um traço facilmente verificado já no terceiro parágrafo do conto, dado o ofício laboral que ela desempenha. Também é verificável que ela só encontra satisfação com aquilo que obtém no desempenho da função, capaz de assegurar o seu estilo de vida. Os encontros sexuais, quando vendidos, são tediosos para a personagem – e isto é percebido pela ausência de interesse que ela demonstra; mesmo sem conhecer com quem sairá, ela já torce pelo fim do encontro para poder ir ao Zum Zum –, o seu prazer genuíno está nas festas que consegue frequentar acompanhada de pessoas da sua idade, nas saídas com os rapazes que conhece nessas festas, em acordar tarde, ir à praia, ouvir música etc.

No conto, igualmente aferimos o processo de dupla transgressão apontado por Branco e Brandão. A personagem de Fonseca, diferente da de Alencar, não rompe diretamente com a “lei paterna” – perto do desfecho, revela: “Não tenho pai nem mãe. (Mas até acho bom eles terem morrido, para não ficarem iguais aos meus tios. Pai e mãe não fazem falta.) (FONSECA, 2009, posição: 407). No entanto, além da subversão do plano moral, ela similarmente se apaixona de maneira inesperada por José Roberto – o que é um dado curioso já que, mesmo após vê-lo, afirma não desejar o encontro: “Torço para o paulista não me escolher. Ele me olha e quase enfio o dedo no nariz para ele ficar com nojo. Mas não enfio, até rio para ele, um riso de garota tímida que eu sei fazer” (FONSECA, 2009, posição: 145). Eles têm uma conexão estranhíssima – inicialmente José afirma que não teria relação sexual com ela, que estava ali por conta da insistência dos amigos cariocas, mas acabam transando –, porém, no final da noite, Lúcia declara: “Estou no Zum Zum com os garotos. De vez em quando penso no coroa. O que será que ele faz?” (FONSECA, 2009, posição: 160).

O primeiro encontro entre as personagens é tão superficial a ponto de José sequer fazer questão de se apresentar para Lúcia. Até o dia seguinte, quando ele volta a procurá-la, ela o conhecia apenas como “paulista”: “Isa gostaria de saber coisas sobre o paulista (...) Também não sei nada sobre esse José Roberto. Nem sei se ele é mesmo paulista. Nem sabia que ele se chamava José Roberto. José Roberto não é nome de coroa.” (FONSECA, 2009, posição: 160). Ele marca um novo encontro, agora na casa em que se hospedava quando estava no Rio de Janeiro, e Lúcia tem acesso a novas informações sobre sua vida. Diferente do que a jovem

estava acostumada, José Roberto a trata de maneira não tão incisiva – enxergando o ser humano, e não apenas alguém que estava sendo paga para satisfazer suas vontades sexuais:

Ele tem um cheiro bom e fala muito suavemente comigo. Estamos sós. Ele diz que ontem tinha gente demais, “eu queria ficar só com você”. Ele parece meio constrangido, como se nunca tivesse saído com uma garota de programa. Senta-se longe de mim. “Você nunca saiu com uma garota de programa antes?” “Já, já saí com uma porção, muitas, nem sei quantas.” “Então por que você fica fingindo?” “Não estou fingindo coisa alguma.” (FONSECA, 2009, posição: 187).

E essa forma distinta no tratamento é determinante para que o interesse de Lúcia se intensifique. A ligação entre as personagens extrapola o desejo puramente sexual e outra coisa vai sendo construída. E não apenas para a garota – que passa a contar os dias em que eles não se veem: “José Roberto está em São Paulo. Já se passaram sete dias.” (FONSECA, 2009, posição: 226). No entanto, por não termos acesso aos pensamentos de José Roberto, é difícil confirmar o que sente, ainda que o interesse mútuo seja perceptível e, no caso dele, acompanhado de certo temor de se envolver ainda mais com Lúcia. Isso é subentendido na primeira carta que escreve para ela, em que demonstra a pretensão de, por mais que sinta saudades, não tornar a encontrá-la: “Hoje me deu vontade de escrever para uma pessoa que não conhecesse ou que, conhecendo, nunca mais viesse a ver.” (FONSECA, 2009, posição: 235). A carta em questão, que demonstra uma impaciência, revela quanto o desejo por Lúcia se tornava insustentável, também que José Roberto pretendia fugir dele:

Na mesa do telefone havia uma folha de papel onde eu desenhava bolas e quadrados. O estéreo estava ligado, Eleanor Rigby⁸, chovia, chovia mesmo, bolas e quadrados tinham virado Lúcia [...] Solidão é bom (mas) depois que eu me esvaziei com uma mulher ou me enchi com uma mulher. *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. Pensando em você, é o que eu estou fazendo agora. Você é o meu Minotauro, sinto que entrei no meu labirinto. Alguém será devorado. Adeus?* (FONSECA, 2009, posição: 235, grifo nosso).

José Roberto deixa transparecer, por meio da missiva, um caráter arredio. O que ele coloca sobre “se esvaziar” ou “se encher com uma mulher”, “fruí-la física e espiritualmente e depois mandá-la embora”, comunica muito do seu envolvimento com prostitutas e do desinteresse em construir laços afetivos. Lúcia, no entanto, parece tê-lo fisgado, de modo que nenhuma outra mulher é suficiente para ele. Tomado pelo desejo incontrolável despertado pela

⁸ Canção de 1966, do grupo *The Beatles*, que fala sobre solidão.

jovem, comprova ser incapaz de desfrutar da companhia de outra parceira. É quando a personagem se dá conta de ter perdido o controle da situação e caído no seu próprio labirinto, como reflete. Somos colocados, neste momento da narrativa, num impasse de, se José Roberto atenderá aos seus anseios e a idealização da história de amor entre um homem de posses e uma prostituta se confirmará, ou se tomará as rédeas da situação e tentará empreender o “adeus interrogativo” que encerra a carta.

A forma particular como tal homem de negócios interage ao longo da narrativa, seja pessoalmente ou por escrito, vai intimidando a moça de modo a ela não se sentir suficientemente boa para escrever para ele. E seu estilo próprio, suas respostas rápidas e carregadas de graça (como quando brinca com o fato de não ter lido Kafka, porém o menciona nas conversas por achar que isso sempre causa boa impressão), o modo altivo de se colocar, mas sem perder a leveza, vão sendo reprimidos. Seguindo na trilha da representação, nos passa a ser apresentada uma personagem bobinha que, idiotizada pelo sentimento amoroso, perde o domínio das ações e age instintivamente, de maneira similar àquela com que parece agir José Roberto.

“Você acha que eu vou vê-lo novamente?” “Vai me dizer que está apaixonada?” “Estou, estou! Juro! Estou apaixonada.” Isa acha que isto é uma besteira, que estou apenas entusiasmada, porque o José Roberto é diferente dos garotões da turma, é mais experiente, mais sabido. “E olha, se por acaso ele aparecer, não vai logo se abrindo pra ele, os homens não gostam de mulher oferecida.” Combino com Isa que se o José Roberto me procurar eu vou fazer o doce, me fingir de desinteressada.

TELEFONEMA/ – Alô. / – José Roberto! Querido!/ – Como vai?/ – Eu vou bem. Estou com uma saudade doida de você./ – Eu também senti saudades de você./ – Adorei sua carta. Já li mais de cem vezes. Até na hora de tomar banho eu levo ela comigo pro banheiro. (FONSECA, 2009, posição: 235 – 250).

Do mesmo modo que a passagem recuperada é engraçada, não deixa de colocar a mulher numa escala de inferioridade à do homem. Se a máxima que está sendo trabalhada implicitamente na narrativa é a de “sermos todos tolos em matéria de amor”, por que é a personagem Lúcia – no desempenho diário da função, ganhando dinheiro, frequentando festas, encontrando com sua turma, dormindo até tarde, indo à praia, ouvindo música – a demonstrar total descontrole, enquanto José Roberto – que endereça uma carta para a qual não obtém resposta, confessa ter ido ao cinema sozinho, achado o filme uma droga e voltado ao seu apartamento, desenhado formas geométricas que acabavam desembocando no nome Lúcia, ter sido incapaz de procurar outra mulher porque só conseguia pensar na garota – parece ter total domínio da situação, demonstrando, inclusive, certo desinteresse ao se comunicar com a moça por telefone? Considerando o que problematizam Branco e Brandão, não seria essa uma

insistência de seguir com a representação da mulher, bela e jovem, a partir de uma idealização de indivíduo submisso, passional etc.?

Ainda segundo as últimas considerações citadas de Branco e Brandão, mesmo que no conto de Fonseca não haja referência a alguma das leituras feita por Lúcia quando a trama se desenvolve – como acontece em *Lucíola*, em que a personagem lê a *Dama das camélias* “para alimentar a sua culpa e não seus sonhos” –, ao ser questionada quais eram seus poetas preferidos, entre escritores e músicos, apenas homens são citados pela jovem. De modo que, análogo ao que acontece no romance de Alencar, a representação de mundo que a personagem tem acesso por meio da arte, passa pela confecção puramente de indivíduos do sexo masculino.

Análogo ao que acontece em *Lucíola*, também segundo observações das escritoras de *A mulher escrita*, em “Lúcia McCartney”, embora sua protagonista mostre ter consciência do lugar que ocupa no mundo e goste da ideia de autossuficiência – “Horrrível essa palavra. Meu protetor. Meu coronel. Se pudesse, eu era o coronel dele. Coitada da Isa. Eu não preciso de protetor, preciso de amor” (FONSECA, 2009, posição: 365) –, a ação do homem por quem está apaixonada e, principalmente, o que diz para ela vai sendo convertido, imperceptivelmente, no mesmo “discurso de desestima e autopunição” verificado no romance de Alencar. De modo paulatino, Lúcia perde sua autoconfiança – “José Roberto me faz pensar. Ele acredita que eu posso pensar, que eu sei pensar” (FONSECA, 2009, posição: 288) – e o fato de assumir o discurso do outro é determinante para o destino da moça no desfecho da narrativa. Na última comunicação entre eles, por meio de uma carta, José Roberto argumenta:

“Palavras, palavras, palavras”, diz Hamlet para Polonius no segundo ato. Palavras, palavras, palavras, dirá você, vítima também da mesma dúvida existencial do personagem shakespeariano, ao ler esta carta. Um dos poemas de John Lennon conta a história de uma moça que abandona a família em busca de fun. “Ela tinha tudo”, dizem os pais perplexos ao lerem a carta de despedida. É uma sexta-feira, a moça saiu sub-repticiamente, apertando o lenço de encontro ao peito e sentindo não ter podido dizer na carta tudo aquilo que pretendia. Tem um encontro marcado com um homem que representa para ela, fun, alegria, diversão. “Fun is the one thing that Money can’t buy.” A letra inteira está na capa do disco. (...) Você saiu de casa (que era um edifício de tijolos, convenções e miséria) para entrar num circuito fechado, sem ar e sem luz, como o túnel de uma toupeira. Túnel que não pode ser o caminho da libertação individual que você talvez estivesse procurando. Enfrente a realidade com suas dificuldades e asperezas. José Roberto (FONSECA, 2009, posição: 352).

Ao ler, assustada, a carta recebida, Lúcia se questiona: “O túnel é eu ser uma puta? A libertação individual é ser bem-comportado? Ter um emprego decente? Ele não me entende, meu Deus, como é possível isso, se ele não me entende, quem vai me entender?” (FONSECA,

2009, posição: 365). E, sem dispor de mais informações, passa os dias seguintes escrevendo cartas que não são endereçadas. Quando chega da aula inaugural de inglês, Isa conta para ela que José Roberto deixou um cheque de presente e foi embora, com a promessa de que ficaria anos e anos fora do país. Sem ter o que fazer, Lúcia decide esperar mais alguns dias. No entanto, com o corpo doendo de saudades, opta por abandonar Isa, a profissão e ir embora para São Paulo – num movimento que chama de desterro –, morar com os tios. O final do conto é bem revelador no que diz respeito à representação feminina escolhida para esse tipo de narrativa:

Querido José Roberto. Não posso viver sem você, quero ficar perto de você, pode ser como empregada ou cozinheira ou engraxate ou lavadeira ou tapete ou cachimbo ou chinelo ou cachorro ou barata ou rato, qualquer coisa da sua casa, você não precisa falar comigo, nem olhar para mim. RASGO (...) (Esqueço que nem sei onde ele está.) Não sei onde ele está. Meu coração está negro. O ar que eu respiro atravessa um caminho de carne podre cancerosa que começa no nariz e termina com uma pontada em algum lugar nas minhas costas. Quando penso em José Roberto um raio de luz corta o 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, 2009, posição: 405).

Assim, por não se tratar de um ser virginal; ter o domínio do seu corpo e da própria existência – por dispor de dinheiro que adquire de forma quase autônoma –, mas não poder sustentar esse estilo de vida a longo prazo; estar num patamar inferior ao dos homens, por ser mulher, e ao das outras mulheres, pelo ofício que desempenha... as opções para a personagem não parecem tão variadas ou animadoras.

1.2 JOANNA SILVESTRI (1997)

Na segunda narrativa selecionada, temos Joanna Silvestri, narradora-personagem de conto homônimo ao seu, 13º de *Llamadas telefónicas* – primeiro livro de contos publicado por Roberto Bolaño, em 1997. “Aquí estoy yo, Joanna Silvestri, de 37 años, actriz porno, postrada en la Clínica Los Trapecios, de Nîmes, viendo pasar las tardes y escuchando las historias de un detective chileno.”⁹ (BOLAÑO, 2017, posição: 1992).

Se em “Lúcia McCartney”, acompanhamos uma trama estruturada em oito partes (com acréscimos de episódios que ocorrem apenas na cabeça inventiva da personagem), em “Joanna Silvestri”, o enredo é todo desenvolvido ao longo de um extenso parágrafo. A maior parte da narrativa é concebida na mente da narradora, não sendo compartilhada com o seu interlocutor

⁹ “Aqui estou eu, Joanna Silvestri, trinta e sete anos, atriz pornô, prostrada na Clínica Os Trapézios, de Nîmes, vendo as tardes passar e ouvindo as histórias de um detetive chileno.” (BOLAÑO, 2018, posição: 1966).

(o chamado “detetive chileno”). Joanna, assim, é uma personagem mais memorialista, que retoma passagens – um acontecimento marcante, em especial – caras para ela.

Enquanto na literatura de Fonseca temos o contraste entre as prostitutas luxuosas – das quais faz parte Lúcia McCartney – e aquelas categorizadas como “trabalhadoras do Manguê” – mais aptas a despertarem a compaixão da personagem José, do que o seu interesse sexual; na literatura de Bolaño, essas profissionais do sexo, que são divididas entre as de grande poder aquisitivo e as marginalizadas das pequenas indústrias – como Connie e Dóris Sanchez, do conto “Prefiguración de Lalo Cura” –, são as atrizes pornográficas. Esses dados não deixam de ser relevantes, nessas literaturas, por apresentarem conformidade com o cenário de violência que é verificado nelas.

No romance *Una novelita lumpen*, por exemplo, lemos a história de um casal de irmãos adolescentes que, ao perder os pais em um acidente, é abandonado à própria sorte. Estando em processo de formação, eles passam a alugar filmes pornográficos que assistem juntos. O irmão da narradora, já nos capítulos iniciais do romance, desenvolve uma paixão platônica por uma das atrizes desses filmes, Tonya Waters, e passa a procurar as produções nas quais ela trabalhou. Mesmo que Tonya Waters se trate de outra atriz pornô, é de nacionalidade italiana e dona de uma beleza arrebatadora, assim como Joanna Silvestri. Considerando que profissionais do sexo usam pseudônimos, poderiam se tratar da mesma personagem. Porém, além da beleza e nacionalidade, não dispomos de maiores elementos que comprovem essa hipótese.

Antes de ter sua história ampliada no conto de *Llamadas telefónicas*, contudo, Joanna Silvestri já havia aparecido, um ano antes, no oitavo capítulo do romance *Estrella distante*, publicado inicialmente em 1996. Nessa breve aparição, o nome de Joanna é aludido pela personagem Abel Romero – a quem, no conto, ela chama de “detetive chileno”, mas que sabemos, por meio do romance, ter sido um famoso policial na época em que Salvador Allende ainda estava na presidência do Chile –, em diálogo com Arturo Belano, narrador do romance: “La actriz se llamaba Joanna Silvestri y era una preciosidad, dijo Romero, la mujer más bonita, se lo prometo, que he visto en mi vida.”¹⁰ (BOLAÑO, 2016, posição: 1467).

Mesmo que não seja informado o porquê de Joanna Silvestri estar internada, já na sentença de abertura vemos que ela não está no seu melhor momento, e isso será confirmado no decorrer do conto. Ao contrário do que acontece em “Lúcia McCartney”, em que a pouca idade da moça é explicitada para auxiliar no processo de representação de uma figura irresistível

¹⁰ A atriz se chamava Joanna Silvestri e era uma preciosidade, disse Romero, a mulher mais bonita, eu juro, que vi em toda a minha vida. (BOLAÑO, 2017, posição: 1460).

(de beleza tentadora), em “Joanna Silvestri”, o fato de a idade da personagem ser revelada logo após o seu nome, também não é um movimento gratuito. É interessante notar, apesar disso, as diferentes perspectivas a partir de quem observa: enquanto a atriz se lamenta com as lembranças do que um dia já foi (como se o passado correspondesse aos seus “tempos áureos”), Abel Romero, “un hombre de más de cincuenta años, bajo de estatura, moreno, excesivamente delgado y con el pelo negro peinado con gomina o fijador”¹¹ (BOLAÑO, 2016, posição: 1298), defende que ela foi a mulher mais bonita já vista por ele.

Para além do comentado processo de representação da mulher, demonstrado neste artigo pela forma como as personagens de Bolaño e Fonseca são representadas, gostaria de acrescentar outros aportes à discussão antes de seguir com a análise do conto de Bolaño. Ao tratar de especificidades das prostitutas e cortesãs em uma das suas obras mais famosas, *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir defende que pelo caminho da prostituição:

a mulher consegue conquistar certa independência. Entregando-se a vários homens, não pertence definitivamente a nenhum; o dinheiro que junta, o nome que “lança” como se lança um produto, asseguram-lhe uma autonomia econômica. As mulheres mais livres da Antiguidade grega não eram nem as matronas nem as baixas prostitutas: eram as heteras. As cortesãs do Renascimento, as gueixas japonesas gozam de uma liberdade infinitamente maior do que suas contemporâneas. Na França, a mulher que se nos afigura mais virilmente independente é talvez Ninon de Lenclos. Paradoxalmente, essas mulheres que exploram ao extremo sua feminilidade criam para si uma situação quase equivalente à de um homem; partindo desse sexo que as entrega aos homens como objeto, reencontram-se como sujeitos. (...) É na cortesã que os mitos masculinos encontram sua mais sedutora encarnação; ela é, mais do que qualquer outra, carne e consciência, ídolo, inspiradora, musa; pintores e escultores querem-na como modelo; ela alimenta os sonhos dos poetas; é nela que o intelectual explora os tesouros da “intuição” feminina; ela é mais facilmente inteligente do que a matrona, menos hipócrita. (BEAUVOIR, 2014, posição: 12070).

A certa independência, comentada por Beauvoir, é explicitada nas primeiras linhas de “Joanna Silvestri”. No processo de digressão, a personagem reflete: “A veces me pongo a recordar a los hombres que he tenido a mis pies (...) Los hombres que he tenido a mis pies son pocos en realidad, dos o tres, y siempre acabaron a mis espaldas, pero ése es el destino universal.”¹² (BOLAÑO, 2017, posição: 2002). Realizando outra comparação com “Lúcia McCartney”, embora a personagem fosse igualmente autossuficiente – no que se refere à vida

¹¹ “um homem de mais de cinquenta anos, baixo, moreno, excessivamente magro e com o cabelo preto penteado com gomalina ou fixador” (BOLAÑO, 2017, posição: 1288).

¹² “Às vezes fico recordando os homens que tive a meus pés (...) Os homens que tive a meus pés na realidade são poucos, dois ou três, e sempre acabaram nas minhas costas, mas esse é o destino universal.” (BOLAÑO, 2018, posição: 1976).

financeira –, o homem por quem se apaixonou é um homem de posses e, certamente também por isso, recusa ter um relacionamento afetivo com a moça. Em “Joanna Silvestri”, constatamos o movimento contrário, os dois ou três homens por quem se apaixonou não têm tanta autonomia financeira, passando, inclusive, a usufruir do dinheiro dela. Temos, portanto, uma personagem inteiramente independente que concebe as suas relações por simples interesse afetivo – ainda que Lúcia se apaixonou por José Roberto unicamente pelo que ele causava nela; não é relatado qualquer outro interesse que não o afetivo.

Notemos, além disso, que os títulos dos dois contos são os nomes de suas respectivas narradoras-personagem. Atrilado ao episódio descrito de *Una novelita lumpen* – em que o irmão da narradora realiza uma busca de todas as produções fílmicas que trazem Tonya Waters no elenco –, a ideia explicitada por Beauvoir do “nome como a promoção de um produto” se torna ainda mais clara: Lúcia McCartney, como a irresistível jovem que vende os seus “favores sexuais” – e por prestar serviço tão satisfatório é convertida numa marca (outro dos motivos de não revelar o seu verdadeiro nome e assumir um que seja chamativo, no que diz respeito à dinâmica capitalista); Joanna Silvestri e Tonya Waters, como as belas atrizes que vendem a imagem do seu corpo em atividade sexual (a partir desses nomes podem ser localizadas em outras produções pornográficas, à medida em que também protegem sua verdadeira identidade).

Esmiuçando o enredo de “Joanna Silvestri”, na abertura do conto Joanna responde, de maneira voluntária, a algumas perguntas do policial Abel Romero sobre um tal R. P. English. Em meio às suas digressões, ela pondera desejar que alguém, de preferência um desconhecido, comentasse sobre alguns dos festivais pornográficos dos quais participou e, conseqüentemente, dos seus filmes de sucesso. Seguido a isso, completa: “o hablara de 1990, el mejor año de mi vida, cuando viajé a Los Angeles, casi a la fuerza, un vuelo Milán – Los Angeles que preveía agotador y que por el contrario pasó como un sueño”¹³ (BOLAÑO, 2017, posição: 2002). O motivo da viagem foi o de participar da gravação de quatro filmes em duas semanas, mas, nos momentos em que não estava trabalhando, Joanna – após pensar em questões relacionadas a doenças e ao destino de outros atores conhecidos – aproveita para restabelecer contato com um antigo colega de profissão, residente nos EUA, que abandonara o ofício: Jack Holmes.

Ao revelar aos produtores dos filmes o seu desejo de encontrar Jack, é dissuadida por ambos e, embora forneçam o número de telefone do antigo ator, advertem para que ela não

¹³ “ou falasse de 1990, o melhor ano da minha vida, quando viajei a Los Angeles, quase à força, um voo Milão – Los Angeles que eu previa exaustivo e que pelo contrário passou como um sonho” (BOLAÑO, 2018, posição: 1976).

sustentasse “demasiadas esperanzas de oír a alguien muy cuerdo al otro lado del hilo, que no me hiciera esperanzas de oír la vieja voz familiar.”¹⁴ (BOLAÑO, 2017, posição: 2038). Terminado o jantar, ela contacta Jack e, emprestando um carro, parte do centro de Los Angeles para as imediações de Monrovia, onde o antigo ator vivia “en un bungalow que se estaba viniendo abajo de viejo y descuidado”¹⁵ (BOLAÑO, 2017, posição: 2067).

Mesmo inicialmente descrito como alto e magro, no reencontro Joanna percebe que Jack está ainda mais alto e magro. Também os lábios estavam ressecados, como se apresentasse um aspecto de enfermidade, “sólo la polla era la misma, sólo los ojos eran los mismos, pero no, en realidad sólo la gran máquina taladradora (...) era la misma, el resto, ojos incluidos, se estaba apagando”¹⁶ (BOLAÑO, 2017, posição: 2111).

Por decisão própria, Joanna passa a noite com o antigo colega, mas, nesse encontro, não se relacionam sexualmente – ainda que ela toque no órgão sexual de Jack enquanto estão deitados. Também por escolha, ela o reencontra ao final de cada dia de gravação: “Me di cuenta de que aquello casi era como una invitación para que no volviera a aparecer por allí nunca más, pero decidí que Jack me necesitaba y que *yo también lo necesitaba a él.*”¹⁷ (BOLAÑO, 2017, posição: 2096, grifo nosso). A dependência emocional entre as personagens segue num abrupto crescente, de modo que a atriz cogita mudar sua vida para permanecer com Jack:

Una noche, tal vez la segunda que pasé en su casa, o la tercera, Jack era lento como un caracol en lo que respecta a las confidencias o las revelaciones, mientras bebíamos vino junto a la piscina me dijo que lo más probable era que se muriera pronto, ya sabes cómo es esto, Joannie, cuando ha llegado la hora es que ha llegado la hora. Tuve ganas de gritarle que me hiciera el amor, que nos casáramos, que tuviéramos un hijo o que adoptáramos a un huérfano, que compráramos una mascota y una caravana y que nos dedicáramos a viajar por California y por México¹⁸ (BOLAÑO, 2017, posição: 2120).

Atentemos para o fragmento em que a narradora diz que Jack era uma figura discreta e se expressava de maneira subjetiva. Tenhamos em conta, de igual maneira, que Joanna está

¹⁴ “grandes esperanças de ouvir alguém muito lúcido na outra ponta da linha, que não tivesse esperanças de ouvir a velha voz familiar.” (BOLAÑO, 2018, posição: 2004).

¹⁵ “num bangalô caindo aos pedaços de tão velho e malcuidado” (BOLAÑO, 2018, posição: 2032).

¹⁶ “só o pau era o mesmo, só os olhos eram os mesmos, mas não, na realidade só a grande máquina perfuradora (...) era a mesma, o resto, olhos incluídos, estava se apagando.” (BOLAÑO, 2018, posição: 2075).

¹⁷ “Percebi que aquilo era quase um convite para que eu não aparecesse nunca mais por ali, mas decidi que Jack precisava de mim e que *eu também precisava dele.*” (BOLAÑO, 2018, posição: 2061, grifo nosso).

¹⁸ “Uma noite, talvez a segunda que passei em sua casa, ou a terceira, Jack era lento como um caracol no que diz respeito às confidências ou às revelações, enquanto tomávamos um vinho à beira da piscina ele me disse que o mais provável era que morresse logo, você sabe como é, Joannie, quando chegou a hora, chegou a hora. Senti vontade de gritar que fizesse amor comigo, que nos casássemos, que tivéssemos um filho ou que adotássemos um órfão, que comprássemos um animal de estimação e um trailer e saíssemos viajando pela Califórnia e pelo México” (BOLAÑO, 2018, posição: 2093).

internada em uma clínica, em Nîmes, mas não nos é informado o porquê de ela estar nessa situação. A personagem Jack Holmes é descrita pela narradora, desde o reencontro no ano de 1990, como uma pessoa quase cadavérica de tão magra – “Se le veía cansado y débil, aunque hacía esfuerzos por mantener los ojos abiertos”¹⁹ (BOLAÑO, 2017, posição: 2076) –, de modo que o seu aspecto físico – incluindo a boca ressecada – não era dos mais saudáveis. Dispondo de todas essas informações, consideremos a clássica proposição de Ricardo Piglia (2006) acerca da existência de uma duplicidade de histórias no interior do conto moderno, sendo, uma dessas histórias, secreta e, por isso, trabalhada de um modo elíptico e fragmentário. Embora o conto não nos informe o destino de nenhuma das duas personagens, no final do capítulo oito do romance *Estrella distante*, em que Joanna aparece, é informado que ela morre dias depois.

Apesar de essa informação estar fora do conto, somando-a às outras indicações e, pelo fato de as personagens terem trabalhado na indústria pornográfica, logo, serem vulneráveis à infecção pelo HIV, podemos inferir que Jack Holmes fosse portador do vírus, e por isso o seu aspecto debilitado é aludido enfaticamente. Infectando, conseqüentemente, Joanna, que morre por complicações da doença e que, por isso, aparece internada no início do enredo. Essa inferência não se trata de um movimento deslocado, há muitas passagens em que isso pode ser considerado no decorrer da trama: “Creo que hicimos el amor un par de veces. Jack había perdido el interés. Según él, después de tantas películas ahora estaba seco.”²⁰ (BOLAÑO, 2017, posição: 2105). Pode ser que a personagem desconsiderasse sua situação, mas por sentir o agravamento da doença – fosse qual fosse –, pressentia que estivesse nos seus últimos dias de vida. Além dessas indicações, a epidemia da AIDS é um tema que aparece em outros momentos da literatura de Bolaño, assim como o destino de algumas das suas personagens, que acabam morrendo vítimas de complicações da infecção pelo vírus.

Análogo ao verificado em “Lúcia McCartney”, em “Joanna Silvestri” a representação da mulher como um ser passional, insatisfeito com o atual momento da vida e, por isso, carente da companhia de um indivíduo do sexo masculino para que sua existência faça sentido – não importando em qual situação este homem esteja, ou se apresenta um aspecto debilitado e, financeiramente, não possa contribuir para a vida futura do casal –, é repetida no conto de Bolaño, como tensionado por Branco e Brandão.

¹⁹ “Estava cansado e fraco, mas fazia esforços para manter os olhos abertos.” (BOLAÑO, 2018, posição: 2060).

²⁰ “Acho que fizemos amor um par de vezes. Jack tinha perdido o interesse. Segundo ele, depois de tantos filmes agora estava seco.” (BOLAÑO, 2018, posição: 2087).

De modo a confirmar a isenção de uma leitura tendenciosa, é verificado no interior da própria narrativa – desconsiderando o trânsito da personagem no romance *Estrella distante*, por exemplo – que Joanna Silvestri não mantinha qualquer ligação com Jack Holmes. Ela não sabia seu endereço, não tinha seu número de telefone, em suma, não dispunha de qualquer informação a seu respeito. Ao viajar, quase que por acidente aos EUA, e refletir sobre doenças e o futuro de outros atores – quando deixavam de ser interessantes para a indústria –, é que Jack vem à sua lembrança e, concomitantemente, o desejo de reencontrá-lo.

Sem sugerir a existência de um referencial de felicidade, ou que a estabilidade financeira seria capaz de resolver o mundo, por que para essas mulheres, representadas por escritores, a presença de um homem, e a plena satisfação pessoal assegurada tão somente pela instituição do casamento, é primordial? Se não se trata de uma forma de representação idealizada, o que mais esse movimento indica? Defender isso não seria sugerir que tais mulheres estariam vivendo em erro e, além disso, assegurar existir uma fórmula ideal de viver – algo como: “todas as mulheres precisam de companhia/proteção masculina”? Ainda segundo Simone de Beauvoir, algumas das diferenças entre a mulher casada e a prostituta, são as de que:

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 a pagam por vez. Aquela é protegida por um homem contra os outros, esta é defendida por todos contra a tirania exclusiva de cada um. (...) [No entanto,] A grande diferença entre elas está em que a mulher legítima, oprimida enquanto mulher casada, é respeitada como pessoa humana; esse respeito começa a pôr seriamente em xeque a opressão. Ao passo que a prostituta não tem os direitos de uma pessoa; nela se resumem, ao mesmo tempo, todas as figuras da escravidão feminina. (BEAUVOIR, 2014, posição: 11809).

Para além do ato sexual como serviço, poderíamos recuperar que a mulher casada geralmente dispõe de outras obrigações das quais a prostituta está livre: como cuidar e promover o bem-estar do marido e dos filhos, zelar pela organização da casa, cozinhar para terceiros etc. Ao considerarmos tantas mulheres diferentes – Lúcia McCartney, Joanna Silvestri, Lúcia²¹, Marguerite Gautier²² –, vivendo em períodos também distintos, é no mínimo curioso que todas almejem o mesmo destino, sendo cada uma delas o produto da representação de escritores.

Aproximando-nos do desfecho de “Joanna Silvestri”, ao concluir as gravações dos filmes, embora tivesse outros compromissos na Itália e na França, Joanna considera ficar um pouco mais em Los Angeles, a fim de convencer Jack Holmes a partir com ela rumo à Itália.

²¹ Do romance citado *Lucíola* (1862), de José de Alencar.

²² Do romance lido pela personagem Lúcia, *La Dame aux camélias* (1848), de Alexandre Dumas (filho).

De modo bastante particular, Jack comunica que aquele devaneio não daria certo e Joanna, numa mistura de descontentamento e resignação, aceita a sua decisão. Assim, Joanna parte; Jack não a acompanha ao aeroporto e, a última vez que eles se veem, é no bangalô dele. O tempo da narrativa é retomado ao presente e Joanna narra sua conversa com Abel Romero. Após uma consideração (um pensamento não explicitado ao seu interlocutor) de que todos nós nada mais éramos do que simples fantasmas, a narrativa é encerrada. Como recuperado, em *Estrella distante*, somos informados de que Joanna não saiu com vida da clínica onde estava internada, morrendo dias depois da conversa narrada no conto em questão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recuperadas as narrativas, vimos que o destino para esses perfis de mulheres representados nos dois contos – ainda que sejam da segunda metade do século XX – não difere do dos romances²³ publicados no século anterior, no que diz respeito à morte. Uma das diferenças mais perceptíveis entre os contos e romances é que, tanto no conto de Fonseca quanto no de Bolaño, as histórias de amor não se consolidam, uma vez que as personagens masculinas não concordam em seguir com tais histórias. No final de “Lúcia McCartney”, vale salientar, o peso fúnebre da menção ao suicídio é amenizado pela última frase da narrativa: “Hoje à noite vou à boate” (FONSECA, 2009a, posição: 405), que transforma tudo num grande exagero e reafirma o perfil intenso da personagem, justificado, em certa medida, até pela sua pouca idade. Ainda assim, não podemos desconsiderar o movimento de morte, assegurado pelo que a personagem chama de “desterro”. Se não ocorre a morte do corpo, o desterro causa a morte do produto. Lúcia McCartney deixa o Rio de Janeiro, abandona a sua função e, portanto, deixa de existir – e tudo motivado pela desilusão afetiva que teve com José Roberto. Em “Joanna Silvestri”, o “deixar de existir” é propriamente dito, uma vez que desaparecem criadora (atriz que personifica) e criatura (o produto: Joanna Silvestri).

Outro ponto de ligação diz respeito às idades das personagens femininas. Embora não sejam equivalentes, o que poderia ocasionar antes um distanciamento, aproxima à medida em que a perspectiva é redimensionada. Por um lado, temos Lúcia, com os seus 18 anos, de beleza encantadora e delicada, exercendo táticas de sedução para conseguir ainda mais êxito no exercício do ofício. Por outro, Joanna, também belíssima mulher de 37 anos, porém não mais exercendo a profissão que a ajudou na consolidação da vida financeira. Internada, Joanna se

²³ *Lucíola*, de José de Alencar, e *La Dame aux camélias*, de Alexandre Dumas (filho) – citados brevemente.

mostra introspectiva e memoriosa. Sua atual situação a faz considerar que a vida já foi, está no passado, agora ela sustenta a consciência de ser apenas um fantasma. Assim como a personagem Jack Holmes, por quem se apaixona, demonstra certa resignação para a finitude da vida, tudo é sonho. Lúcia, angustiada, renuncia à profissão capaz de assegurar o seu distinto estilo de vida, mas tem como perspectiva a boate; Joanna, não enxergando luz no fim do túnel, se apoia unicamente nas memórias: foi, viveu, dispôs de tempos gloriosos etc.

Esse conjunto de imagens forma o tecido de uma mesma história capaz de representar ascensão e queda. É como se nos fosse informado, por diferentes vozes, ser esse estilo de vida insustentável – não há como se consolidar a longo prazo. E isso se mostra ainda mais expressivo se considerarmos que mesmo para personagens facínoras de Fonseca, a perspectiva de futuro é promissora. De igual maneira para as de Bolaño. Enquanto ao tratar de mulheres em exercício enxergado socialmente como clandestino, o futuro próximo é o fim, representado pela morte.

Também verificamos no interior dos contos o processo de “dupla transgressão” observado por Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão. Tanto a personagem de Fonseca quanto a de Bolaño, transgride, inicialmente, uma conduta moral ao se prostituir, e realizam uma nova transgressão ao se apaixonar por um único homem, o que as traria de volta (caso o enlace fosse consolidado) para o que as autoras chamam de “boa sociedade” – ainda que o homem por quem Joanna se apaixonou seja seu antigo colega de profissão e, necessariamente, já tenha transposto esse limiar da transgressão moral ao estrelar filmes pornográficos.

Por fim, em relação a questões de viés materialista, também são verificadas nas duas histórias analisadas. Para Simone de Beauvoir, ainda no capítulo que trata de prostitutas e cortesãs: “em um mundo atormentado pela miséria e pela falta de trabalho, desde que se ofereça uma profissão, há quem a siga; enquanto houver polícia e prostituição, haverá policiais e prostitutas.” (BEAUVOIR, 2014, posição: 11826). De modo que, como apontado em momentos distintos do artigo, a profissão exercida por Lúcia e Joanna foi uma maneira que as personagens encontraram de assegurar o seu lugar num mundo capitalista. No entanto, enquanto Joanna relembra o ofício com verificado orgulho – queria mesmo que alguém, de preferência um desconhecido, a abordasse e falasse das famosas produções fílmicas –, Lúcia vai se mostrando uma garota insegura quando percebe que, mesmo quem faz uso desse tipo de serviço, não o considera digno – lembrar da reação da personagem com a carta de José Roberto: se mesmo ele não a entendia, quem poderia entender? Assim, ainda segundo Beauvoir: “É muita hipocrisia espantar-se com as ofertas que suscita a procura masculina; trata-se de um processo econômico rudimentar e universal.” (BEAUVOIR, 2014, posição: 11826). Com isso posto, embora haja

completa repulsa ao ofício da prostituição em suas diversas formas – prova disso é a proteção da verdadeira identidade, como forma de resguardar a dignidade humana de quem exerce o ofício –, não estivesse a serviço principalmente do indivíduo de sexo masculino, é provável que a ojeriza por parte da sociedade fosse ainda maior.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Lucíola**. São Paulo: Martin Claret, 2012. *E-book*.

BEAUVOIR, Simone de. “Volume II: segunda parte, Situação. ‘4. Prostitutas e cortesãs’.”. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. Tradução de Sérgio Milliet. *E-book*.

BOLAÑO, Roberto. **Amuleto**. Barcelona, Alfaguara, 2016a. *E-book*.

_____. **Chamadas telefônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Tradução de Eduardo Brandão. *E-book*.

_____. **Llamadas telefónicas**. Barcelona: Alfaguara, 2017. *E-book*.

_____. **Estrella distante**. Barcelona: Alfaguara, 2016b. *E-book*.

_____. **Una novelita lumpen**. Barcelona: Alfaguara, 2016c. *E-book*.

BRANCO, Lúcia Castello. BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Imagens da mulher na narrativa brasileira”. In. _____. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, [S.l.], v. 15, p. 127-135, dez. 2007. ISSN 2358-9787. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_roda/article/view/3267/3201>. Acesso em: 21 set. 2023. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.15.0.127-135>.

DUMAS (filho), Alexandre. **A dama das camélias**. São Paulo: Martin Claret, 2020. Tradução de Regina Célia de Oliveira.

FONSECA, Rubem. **José**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. *E-book*.

_____. **Lúcia McCartney**. Rio de Janeiro: Agir, 2009. *E-book*.

PIGLIA, Ricardo. “Tesis sobre el cuento”. In. _____. **Formas breves**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

Recebido: 09 de outubro de 2023.

Aceito: 23 de outubro de 2023.